

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
Departamento de Comunicación Visual y Audiovisual



TESIS DOCTORAL

**La denominada "Escuela de Barcelona"**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Juan Antonio Martínez-Bretón**

Madrid, 2015

D ~~79143 (464)~~  
TRAR

Juan Antonio Martínez-Bretón Mateos-Villegas

BIBLIOTECA UCM



5301815321

LA DENOMINADA "ESCUELA DE BARCELONA"

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS  
DE LA INFORMACIÓN

REGISTRO DE LIBROS  
BIBLIOTECA GENERAL

N.º Registro 28.936

Departamento de Comunicación Visual y Audiovisual  
Facultad de Ciencias de la Información  
Universidad Complutense de Madrid  
1984

D 30366

Colección Tesis Doctorales. Nº

94/84

RD: X-53-041367-0

© Juan Antonio Martínez-Bretón Mateos-Villegas  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1984  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-17642-1984

I

LA DENOMINADA "ESCUELA DE BARCELONA"

Tesis doctoral presentada en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, por el Licenciado en - CC. de la Información (Sección : CC. de la Ima gen), D. Juan Antonio Martínez-Bretón Mateos-Villegas y realizada bajo la dirección del - Catedrático de Comunicación Visual, Dr. D. - Antonio Lara.

Diciembre, 1.982



**II**

**V2 B2 del Director**

**Dr. D. Antonio Lara**



**III**

**AGRADECIMIENTO**



#### IV

No quisiera dejar pasar esta ocasión sin hacer especial men-  
ción a todas aquellas personas e instituciones que han contribui-  
do al desarrollo del presente trabajo de investigación. Serfa in-  
justo no expresar mi profundo agradecimiento a quienes, de una u  
otra manera, han puesto a mi alcance todos los medios necesarios  
para la realización de esta tesis doctoral.

Principalmente, deseo dejar constancia del decidido y constan-  
te ánimo y apoyo de mis padres, auténtico soporte, sin el cual, -  
mis esfuerzos hubieran sido vanos. Igualmente, quisiera aprove--  
char estas líneas para agradecer al Dr. D. Antonio Lara, director  
de esta investigación, su inapreciable colaboración y consejos,  
impulsos precisos para la consecución del trabajo. Mi sincera gra-  
titud también es extensible a la Hemeroteca Nacional, Filmoteca  
Nacional, Dirección General de la Promoción del Libro y de la Ci-  
nematografía, y a la Biblioteca Delmiro de Caralt de Barcelona -  
por las facilidades concedidas para acceder a los correspondientes  
archivos, libros, revistas y películas, imprescindible material pa-  
ra conducir el estudio. Asimismo, completo esta relación señalando  
la eficaz y valiosa cooperación de Alvaro Fernández en el apéndice  
fotográfico.

Este apartado quedaría incompleto si no hiciera constar la defe-  
rencia y generosidad de los personajes que dieron vida, o siguie-  
ron de cerca, los acontecimientos históricos que durante largos -  
años han sido motivo de intenso estudio. Interlocutores válidos -  
que no han dudado en aceptar la entrevista como medio más comunica-  
tivo e idóneo para ahondar en el tema. Así, pues, el respetado re-  
conocimiento para los siguientes hombres que se brindaron al diálo-  
go: Vicente Aranda, Luis García Berlanga, Carlos Boué, Carlos Durán,  
Román Gubern, Jorge Grau, Joaquín Jordá, Augusto Martínez Torres,  
Ricardo Muñoz Suay, José María Nunes, Pedro Portabella, Miquel --

V

Porter y Gonzalo Suárez.

Por último, un especial recuerdo, lleno de agradecimiento a -  
Carmen Izuzquiza, cuya paciencia, apoyo y aliento han sido de in  
calculable valor.

A todos, muchas gracias.



VI

INDICE



## VII

	<u>Pág.</u>
AGRADECIMIENTO	III
INTRODUCCION	XI
1. <u>Cataluña ; Antecedentes.</u>	1
1.1. Resumen histórico.	2
1.2. Reseña cultural.	8
1.3. Breve repaso cinematográfico.	12
1.4. Algunos rasgos de la década de los sesenta.	20
<u>Notas primer capítulo .</u>	24
2. <u>Los comienzos ; Evolución histórica y primeras películas .</u>	27
2.1. Consideraciones generales y "Mañana".	28
2.2. De la amistad a la colaboración o viceversa.	30
2.3. "Fata Morgana" .	38
2.3.1. Una colaboración a medias.	55
2.4. La creación de Filmscontacto y "Noche de vino tinto".	60
2.5. "Ditirambo vela por nosotros" ; un paso importante.	71
2.6. Una película de sketches ; un intento unitario.	79
2.6.1. "Cercles".	85
2.6.2. "No contéis con los dedos".	92
2.7. "Dante no es únicamente severo".	100
2.7.1. Prólogo.	104
2.7.2. 1ª Parte.	106
2.7.3. 2ª Parte.	113
2.7.4. 3ª Parte.	119

## VIII

	<u>Pág.</u>
2.7.5. 4ª Parte.	124
2.7.6. 5ª Parte.	127
2.7.7. 6ª Parte.	130
2.7.8. Epiflogo.	136
2.7.9. El papanatismo.	138
2.7.10. Más cuestiones.	140
2.8. Muñoz Suay y la etiqueta : Una jugada perfecta.	147
2.8.1. Incorporación a Barcelona.	152
2.8.2. La etiqueta.	156
2.8.3. La difusión.	160
<u>Notas segundo capítulo .</u>	168
3. <u>"Cada vez que...". y "Ditirambo" ; Un paso decisivo para la consolidación del movimiento.</u>	199
3.1. "Cada vez que...".	202
3.2. "Ditirambo".	224
<u>Notas tercer capítulo .</u>	238
4. <u>Los límites de la "escuela de Barcelona"; directores y películas .</u>	243
4.1. Consideraciones generales.	244
4.2. "Núcleo central".	246
4.3. Dos inclusiones sin reparo.	258
4.4. Dos exclusiones contundentes.	270
4.5. Un caso atípico.	287
4.6. Casos diversos y el coqueteo de Berlanga.	295
<u>Notas cuarto capítulo.</u>	300
5. <u>El poder del aparato administrativo.</u>	310
5.1. Consideraciones preliminares.	311

IX

	<u>Pág.</u>
5.2. La Protección económica.	315
5.2.1. Los Organos de decisión.	321
5.2.2. Los dictámenes.	322
5.3. Los efectos de la Censura.	340
5.3.1. Legislación.	340
5.3.2. Los cortes.	345
5.4. El pacto, los llores y las recomendaciones.	355
<u>Notas quinto capítulo.</u>	363
6. <u>De la producción a la exhibición.</u>	374
6.1. Balance de la producción nacional en el último lustro de la década de los sesenta.	375
6.2. Sistema autofinanciativo.	382
6.2.1. Producciones convencionales.	387
6.2.2. Producciones no convencionales.	388
6.2.3. Otro intento de producción conjunta.	398
6.3. ¿Afición o profesión?	403
6.4. La comercialización del producto y su repercusión en el público.	416
6.4.1. Arte y Ensayo.	418
6.4.2. Rendimientos : Cifras y espectadores.	423
<u>Notas sexto capítulo.</u>	434
7. <u>Promoción y rivalidad con la Meseta.</u>	447
7.1. El arranque de la polémica.	452
7.2. Más polémicas : ¿Are you mesetero?.	458
7.3. Diferencias básicas .	463
7.4. Otras variantes .	470
<u>Notas séptimo capítulo.</u>	476
8. <u>Catalanidad, política y burguesía.</u>	482
8.1. Catalanidad .	483
8.1.1. La baza del idioma.	495



	<u>Pág.</u>
8.2. Conciencia política.	501
8.2.1. Planteamientos "sitgistas".	509
8.3. Espíritu "gauche-diviniano".	514
<u>Notas octavo capítulo.</u>	519
9. <u>La tónica europea, el erotismo y la destrucción.</u>	525
9.1. Las influencias europeas.	526
9.1.1. La retórica de la "nouvelle-vague".	535
9.1.2. La escasa impronta de la "escuela de Nueva York".	541
9.2. Connotaciones eróticas.	545
9.3. El camino de la destrucción.	553
<u>Notas noveno capítulo.</u>	556
10. <u>El final de la "escuela".</u>	560
10.1. "Tuset Street" .	561
10.2. "Después del diluvio".	569
10.3. Más razones.	575
<u>Notas décimo capítulo</u>	585
11. <u>Algunas cosas más.</u>	590
11.1. Festivales y Premios.	591
11.2. Musas y técnicos.	599
<u>Notas undécimo capítulo .</u>	605
<u>Conclusiones.</u>	607
<u>Fichas técnicas y artísticas.</u>	615
<u>Bibliografía citada.</u>	626
<u>Hemerografía citada.</u>	630
<u>Otras fuentes.</u>	634
<u>Apéndice Fotográfico.</u>	I

**XI**

**I N T R O D U C C I O N**

### XII

A pesar de la breve vida del arte cinematográfico -87 años jalonan su historia-, su recorrido se ha visto salpicado por un innumerable sin fin de acontecimientos, que, de una u otra manera, nos han arrebatado a todos. Con él nace la comunicación visual animada ; y, también con él, se desarrolla una enorme industria capaz de envolvernos en un sueño mágico, donde los límites de la ficción y la realidad, quedan a veces difusos. Por lo tanto, es un arte abierto a la conjetura intelectual, a la diatriba agria, al rigor científico, o, a la fácil vacilación. Un arte que, por sus dimensiones, desborda los meros límites de su materia intrínseca, penetrando e influyendo de manera incontrolable y fascinante en el mundo de los seres y las cosas.

El séptimo arte está compuesto por inagotables pequeñas historias que el mismo transcurso del tiempo ha ido olvidando. Pequeñas historias, que, en su mayoría, nunca han sido contadas - ni escurbadas. Así, pues, nuestra tesis intenta ser un trabajo en busca del dato perdido para construir una historia cinematográfica con todas las aristas que ello comporta. Pretendemos cubrir una laguna dentro de nuestro cine español. Aportar nuevos testimonios y esclarecer los difusos . En definitiva, componer un rompecabezas que el tiempo ha ido desperdigando.

Como reza el título del presente trabajo, nuestra investigación se centra en el movimiento cinematográfico de la década de los años sesenta denominado "escuela de Barcelona". Para ello, el itinerario del mismo irá orientado, en un principio, a la búsqueda de sus orígenes. Los factores y las personas que en la Cataluña de los años 60 propiciaron el surgimiento de este grupo. Movimiento que nace con vocación polémica y carácter beligerante, enfrentándose al joven cine producido en Madrid. Este --

### XIII

elemento, casi obsesivo, tendrá también su análisis por todos los matices que ello supone. No olvidemos que Cataluña, dentro de España, tiene su propio proceso cultural, lingüístico, social, económico y geográfico. Y ello, cómo no, influye con distinta intensidad en todos los eventos acaecidos en esas tierras mediterráneas. Sin embargo, aceptando esta identidad, motivo de estudio será el desarraigo nacional que a través de sus películas hicieron gala. Las influencias extranjeras y el interés de renovación estética suplieron ese anhelo nacionalista, que de muy buen agrado hubiera sido acogido por una considerable crítica catalana; y que, al no ser así, se convirtieron en sus detractores.

Y es curioso observar hoy, quince años después de su nacimiento publicitario, el gran impulso que gozó gracias a la atención de la crítica cinematográfica en general. Desiguales apuntes vertidos al respecto, generalmente bañados por el desprestigio, la ignorancia, o la confusión.

La confusión alcanza sus cotas más altas en el apartado relacionado a la pertenencia de determinados directores o películas a la denominada "escuela de Barcelona". Enredo ciertamente comprensible dado el momento de auge propagandístico. Así, las autoinclusiones y autoexclusiones estuvieron a la orden del día, independientemente de la propia labor que al respecto desarrolló la prensa en su anhelo aclaratorio. Por lo tanto, nuestra investigación aquí se encamina a centrar histórica y estéticamente a cada director y a cada película, incluyendo los márgenes que la profundización lleva consigo.

A pesar de la facilidad con que se emitieron juicios a la ligera sobre este grupo, el sentido burgués del mismo, aunque exagerado en ocasiones, fue una tónica bastante común de lo que denomina

#### XIV

mos "núcleo central" del movimiento. Las películas se financiaron entre el dinero familiar y el de la Administración. El lujo, los modelos, Bocaccio, o la frivolidad no sólo fueron parte argumental de sus cintas, también se correspondían con su medio de vida natural. Esta gente perteneció a una alta burguesía ilustrada favorecida económicamente por el esplendor industrial catalán de la década de los 60, capa social directamente relacionada con la planificación del movimiento.

Sin renegar de sus orígenes, la privilegiada posición les sirvió para mantener su ya iniciada trayectoria de militancia política de clara contestación al régimen anterior, sólo mitigada en las relaciones con la Administración, con el propósito de obtener de ésta los mayores beneficios posibles. Este comportamiento, sin embargo, fue un arma generalizada del joven cine de la época. Semejante hecho, que a simple vista parece un chuleo, en realidad no fue más que una especie de control del Estado, reforzado por el uso de la Censura. Estos factores de Protección-Censura, necesariamente forman parte de un entramado bastante especial en su estudio, ya que, sin los cuales, no sería comprensible el cine realizado por el grupo que nos ocupa. Pero aunque podamos hablar de un cierto coqueteo en las relaciones con la Administración, el cine hecho por los jóvenes cineastas de Barcelona, llevó un sello de producción totalmente distinto al usual en el cine comercial. Su esquema nada tuvo que ver con el clásico de una producción convencional. Utilizaron medios más propios de un cine de aficionados que de uno profesional, inconveniente que redundó en una mayor libertad de acción. En este sentido intentaremos averiguar el entronque real en las dos tendencias citadas.

Otro campo importante en el análisis histórico de este movimiento ubicado en Cataluña, es el relativo al proceso de desintegra --

ción, terreno para fáciles especulaciones. A pesar de los inútiles aferramientos, fue efímero. Con la dimensión del tiempo pasado, hoy podemos contemplar las causas que enterraron esas ilusiones de forjar un cine nuevo y de ruptura en España. Y aunque esas causas puedan ser un rosario de pequeñas motivaciones, todas son cúmulos preparatorios para la ineludible y específica razón de su agonía: la indiferencia del espectador.

Con la incorporación de un anecdótico en el que tienen cabida personas como J.Pujol, Sara Montiel, N.Almendros, R.Bofill, H.Herrera, L.Berlanga, F.Rabal, A.Senillosa, etc., que, directa o indirectamente, tuvieron algo que ver con nuestro tema, pretendemos compaginar el rigor científico con ese aire desenfadado que acompañó toda la trayectoria del grupo, para desembocar en un trabajo cuya lectura sea lo más amena posible; y, basado, sobre todo, en unos acontecimientos que nos conduzcan a esclarecer una parte de nuestra historia cinematográfica.

La "escuela de Barcelona" generó noticias durante un período - comprendido entre la primera mitad del año 1.967 y 1.968. Aunque "Fotogramas" fuera la revista que más información vertiera al respecto, éstas fueron revestidas por una especie de eco de sociedad. Si exceptuamos un par de trabajos específicos de varias revistas - especializadas, los demás datos que nos han servido para construir unos hechos con una cierta visión histórica, han sido extraídos de la prensa diaria de Madrid y Barcelona, así como de las distintas revistas de carácter general de ámbito nacional o provincial, y de los expedientes, relativos a las películas, del Ministerio de Cultura, antes de Información y Turismo. Escaso eco, por no decir nulo, tuvo el movimiento en el extranjero; tan sólo pequeños apuntes en diversas publicaciones gracias a la participación de alguna de sus películas en festivales internacionales. El grueso de las --

## XVI

fuentes, sin desdeñar esa parquedad de noticias emanadas fuera de nuestras fronteras de inapreciable valor para el estudioso, hemos tenido que buscarlas en las entrevistas personales. De esta manera directa se han podido obtener pistas, confirmaciones o desmentidos. Creemos disponer de los suficientes testimonios de los propios protagonistas, que, confrontados entre sí y con sus propias declaraciones de hace más de una década, o de la propia crítica, en gran medida nos aclaran esas dudas que las veleidades de cada artista, al valorar su obra y comportamientos, inevitablemente nos invaden. Para enjuiciar unos hechos, para encontrar respuestas a determinados procederes, el conocimiento personal de sus protagonistas es un arma de una cuantía incalculable. Mientras que este tipo de fuente es abundante y las extraídas de las revistas y periódicos son limitadas, y en ocasiones con tratamiento frívolo, la atención que estos cineastas despertaron en los autores de libros cinematográficos fue mínima. Hurgando en las ediciones aparecidas en estos últimos quince años, conseguimos sacar simples referencias, o apartados de dos o tres páginas, compartiendo espacio con el cine propiamente catalán. En este sentido, la ayuda bibliográfica a nuestro trabajo, es desgraciadamente escasa.

Resumiendo, el objeto principal de esta tesis es el de ahondar e investigar en un punto oscuro y olvidado de nuestra cinematografía, para así, humildemente, aportar nuevos datos que cubran una etapa por recorrer de nuestro cine.

Con gran ilusión y responsabilidad emprendemos esta tarea, conscientes de los aislados precedentes de tesis doctorales dedicadas a abrir nuevos cauces en la historia del cine español.

1. CATALUÑA: ANTECEDENTES



### 1.1 Resumen histórico

Bueno es recordar que, por lo menos, hasta el siglo XV, Cataluña constituyó un estado distinto inmerso en una dinámica social y económica muy diferente a la desarrollada en el Reino de Castilla. Tras la unificación política y geográfica, llevada a cabo por los Reyes Católicos, aunque se limaron diferencias, la estructuración de cada pueblo siguió conservando su modelo. Por ejemplo, mientras que la nobleza y la burguesía castellana tenían puestos sus ojos en la difusión de su cultura e instituciones por América; y por lo tanto, la expansión de unos mercados, la clase dominante catalana persistía en sus vínculos comerciales con el área mediterránea.

Cataluña se presenta con personalidad propia, cultura original e instituciones, hacia los siglos VIII y IX, después de acoger a una diversa gama de pueblos, tales como romanos, árabes, fenicios, iberos, visigodos, francos, cartagineses, etc. El inicio de la nación catalana empieza a tomar cuerpo tras la conquista de Barcelona por la Marca Hispánica de Carlomagno (801), hasta entonces ocupada por los árabes. Así, pues, Juan Reglá, manifiesta rotundamente, manteniendo una opinión generalizada por los investigadores de la historia catalana que: "Nadie puede negar una influencia decisiva franca, europea, en el nacimiento del país - que con el tiempo será Cataluña" (1). Sin embargo, como sigue apuntando el autor, esta influencia no es óbice para que, tanto los pueblos catalán y castellano, no mantengan necesariamente fundamentos estructurales semejantes.

Paulatinamente, los distintos gobernadores francos fueron sustituidos por condes catalanes. Guifré el Pilós (873-897) fue el primero de ellos, iniciándose con él la casa condal catalana. Sin violencias, el Conde Borrel II, ante la negativa del rey de Francia de ayudarlo a luchar frente a Almanzor, reconquistó Bar-

celona e instauró un Estado independiente en el año 937. Justo dos siglos después, se estableció la Confederación catalano-aragonesa bajo el nombre de Corona de Aragón, conservando cada pueblo sus propias instituciones, unión que posibilitó la expansión por el Midi francés.

Con el reinado de Jaume I (1.213-1.276) se procedió a la conquista de las Islas Baleares y el País Valenciano. Asimismo, el monarca catalán dio a su país unas Cortes y fue perfilando las líneas del poder marítimo de Cataluña por el Mediterráneo. Pero los años de plenitud empezaron a tocar fondo. A mediados del siglo XIV, también Cataluña se ve azotada por el impacto de la crisis general de la Baja Edad Media, y como consecuencia de ello, comienza a romperse la solidaridad entre los reinos de la Corona de Aragón.

Mientras tanto, Castilla, que estaba consiguiendo escaparse prácticamente de los males de la depresión general, apoyándose en las exportaciones laneras, poco a poco, estaba viendo reforzada su hegemonía en el mundo peninsular. Fracasado el intento de anexionarse Portugal en 1.386, por otros medios logran entronizarse en la Corona de Aragón -Compromiso de Caspe - para realizar la fusión de las dos coronas, medio siglo después. Una opción producida por la muerte, sin descendencia, de Martí l'Humà (1.410), que provocó luchas intestinas entre los pretendientes al trono. La elección en Caspe de Fernando de Antequera, príncipe de la dinastía que reinaba en Castilla, entre los representantes del Principado de Cataluña, de Aragón y del País Valenciano -tres por cada reino-, ocasionó malestar en la primera comunidad, desatándose una serie de guerras internas, de tono independentista, bañadas por la gran crisis económica que azotaba Cataluña. - Estas revueltas nacionalistas fracasaron.

Aunque los Reyes Católicos, unificadores de la Hispania Romana, querían hacer de Castilla el centro del Imperio, las instituciones de cada reino conservaron su propia identidad, política seguida por los herederos de Isabel y Fernando. Pero durante el reinado de Felipe IV, llegando a una situación límite por la desastrosa situación económica y las luchas sociales entre la nobleza y las clases populares, y todo ello agravado por la nefasta actitud política del primer ministro Conde-duque de Olivares, hizo que esta tensión diera lugar a la Guerra dels Segadors en 1.640. El "valido" del rey, en su filosofía de sometimiento y de restar funciones a la Generalidad, encontró graves problemas de insubordinación en el Principado de Cataluña, no así en los aragoneses y valencianos que terminaron por plegarse al programa de Olivares.

Por el Tratado de los Pirineos, Cataluña perdió la quinta parte de su territorio y de su población -el Rosellón y parte de la Cerdeña-. Fue el pago que tuvo que ofrecer a Francia por su ayuda contra el rey de Castilla para conservar sus instituciones. Recuperada Barcelona en 1.652, hasta la Guerra de Sucesión, corresponde la segunda reforma catalana del siglo XVII, que acabó con un desastre político, pero con una victoria económica. Tras la Guerra de Sucesión a nivel europeo, que provocó la muerte de Carlos II, a Cataluña se le pusieron mal las cosas. Apoyó a Carlos, hijo del emperador de Austria, que no consiguió imponerse. Entronizado Felipe V, no dudó en arremeter contra Cataluña para someterla definitivamente. Ayudado por el ejército francés, y después de diversas luchas, consiguieron sitiarse la ciudad de Barcelona, que tardaría trece meses en caer, concretamente el 11 de septiembre de 1.714 -fecha que ha quedado como la más señalada para la afirmación del hecho catalán-.

Este mismo día Felipe V derogó, gracias al Decret de Nova - Planta, todas las instituciones propias de Cataluña. Tras una - primera etapa de represión, la burguesía decidió pactar con la monarquía para acceder al mercado colonial, una libertad de co - mercio con América que otorgó Carlos III. El movimiento políti - co nacional catalán, limitado a la clandestinidad, no se mani - festó hasta finales del siglo XIX, y muy ligado a la revolución industrial. A mediados de siglo también se oyeron las primeras voces de un renacimiento artístico catalán. Mientras la burgue - sía afirmaba su españolidad y su vocación nacional, las clases populares y la pequeña burguesía seguían vinculadas a la cultu - ra autóctona, vinculación que, sólo en las zonas rurales, se en - tendía como una defensa de estructuras políticas separadas, co - mo una reivindicación de los antiguos fueros (2).

Pero a medida que se fue perdiendo el mercado colonial, la burguesía se fue alejando de Madrid y centrando sus intereses en Cataluña. De esta manera, fue organizando la creación de un partido conservador catalán: la Lliga Regionalista. La forma - ción, que abarcó un espacio político de centro-derecha al esti - lo europeo en el que militaban los intelectuales más destacados del momento, logró triunfar plenamente en las elecciones de 1.901 dominando el panorama político. Paralelo a los problemas sociales en 1.914, se constituyó la Mancomunidad de Cataluña bajo la pre - sidencia de Enrique Prat de la Riba. Hasta su supresión por la Dictadura de 1.923, dirigida socialmente por la burguesía y po - líticamente por la Lliga Regionalista, llevó a cabo un riguro - so plan de desarrollo, contribuyendo decisivamente a la europeí - zación del país, afirmación del dominio burgués gracias a la pros - peridad industrial fraguada en la primera guerra mundial, que pro - vocaría las primeras grandes oleadas de inmigración, con el conse - cuente aumento de las masas obreras que, en su mayoría, se agrupa - ron en torno a la CNT.

Desplazando paulatinamente al conservadurismo de la Lliga, a la caída de la Monarquía, se impuso Esquerra Republicana de Catalunya, partido encabezado por el ex coronel de Ingenieros Francesc Maciá, más progresistas socialmente y en posición de un nacionalismo más enraizado y profundo que el de la Lliga. Maciá, ganador de las elecciones municipales del 14 de abril de 1.931, ese mismo día, proclama la República Catalana dentro de la Federación Ibérica. Como consecuencia de unas conversaciones con el poder de la República Española, tres días más tarde, se instaura de nuevo la Generalidad, presidida por el mismo Maciá. Redactado un estatuto de autonomía, amplio y mayoritariamente refrendado por el pueblo catalán, un año después entraría en vigor, aunque disminuido, tras la aprobación por las Cortes españolas y promulgado el 15 de septiembre de 1.932.

Al año siguiente, muerto Maciá, le sucede en la Presidencia de la Generalidad su lugarteniente Francesc Companys que, con predominio en el Parlamento Catalán y viendo amenazadas algunas atribuciones del Estatuto, e inmersos en un proceso radicalizador, no dudó en adherirse al proceso revolucionario de octubre de 1.934 y proclamar el Estado Catalán dentro de la República Federal Española. Sofocada esta revuelta por el ejército, el Presidente y su gabinete fueron encarcelados, así como suprimidas las funciones de la autonomía catalana, reinstauradas de nuevo con el triunfo de las izquierdas en las elecciones del 6 de febrero de 1.936.

Con la victoria del general Franco, lógicamente, de un plumazo se barrió el Estatuto de Autonomía; y con ello, la supresión de todas las instituciones propias. Casi cuarenta años de régimen autoritario acallaron las diversas ansias nacionalistas, sumidas a una variopinta clandestinidad. Con la reciente aprobación del nuevo Estatuto de Autonomía y la Constitución del

Parlamento Catalán, este pueblo mediterráneo inicia otra nueva andadura sin olvidar su pasado histórico (3).

## 1.2 Reseña cultural

Como en toda Europa, el siglo XIX fue el de la burguesía. Dentro de nuestra geografía, Cataluña fue la primera que alcanzó unas sólidas estructuras burguesas. Una burguesía culta y selecta que tuvo un papel decisivo en el renacimiento literario catalán y que animó un gran movimiento musical, caso de la construcción del Palacio de la Música y la fundación de distintas entidades. También, esta burguesía subvencionó altruistamente, algunas veces, distintas iniciativas artísticas. Como consecuencia de ello se debe la construcción del Gran Teatro del Liceo y el movimiento museístico de Barcelona.

La cultura catalana es joven. Es problemático hablar de ella antes del siglo XIX. Pero a tenor de la vía del descubrimiento literario por la Renaixença, (4) y después por la extensión de ésta, a principios de este siglo la cultura catalana empezó a dar muestra de su potencialidad. Una cultura constantemente sostenida por el pueblo. Un ejemplo de esto fue lo sucedido con el diccionario de Alcover, que en 1.901 hizo un llamamiento a todos los catalanes que se interesasen por la lengua para confeccionar un magno diccionario que contendría todo el catalán.

Desde luego, el mayor patrimonio cultural de un pueblo es el idioma. Cataluña, dentro de sus avatares históricos, vio como desde el siglo XVIII se fueron tomando medidas represivas contra el uso de su lengua, creándose así una situación socio-lingüística denominada diglosia, ya que, los catalanes fueron conservando su lengua transmitida verbalmente de generación en generación. Sin embargo, por razón de su apartamiento en la enseñanza y en el uso público, no se sabía escribir bien. La Renaixença y su politización a finales de siglo llevó implícita la lucha por la normalidad lingüística, que no encontraría su verdadero acomodo has

ta la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1.932.

Pero para alcanzar este punto de la normalización de la lengua, fue preciso hacer converger unas normas de ortografía y - unos códigos que centraran las bases del idioma. Ardua labor que propició el Instituto de Estudios Catalanes, fundado en 1.907 y constituido por las siete figuras más relevantes de la cultura, en su mayoría historiadores. Las normas ortográficas de 1.913, la gramática de 1.918 de Pompeu Fabra y, sobre todo, el Diccionario General de la Lengua Catalana del mismo autor, editado en 1.932, fueron los hitos del camino hacia la normalización de la lengua en este tiempo. Teniendo en cuenta que los primeros periódicos en catalán datan de 1.900, es de destacar el esfuerzo señalado por las diversas instituciones nacionalistas para normalizar el idioma ya que en 1.936 se editaban en Barcelona la nada desdeñable cantidad de ocho diarios en lengua catalana; - lo cual, da un índice de la sensibilización popular y del rango que había alcanzado el idioma en la época de la autonomía de la Generalidad, ya desarrollado a base del empeño puesto por la Mancomunidad de Cataluña, en cuyo período se inició el apogeo - de las traducciones de los clásicos de la literatura universal. Homero, Virgilio, Dante, Petrarca, Shakespeare, Molière, Goethe, y otros, fueron traducidos al catalán. En general, en estos años hasta la guerra civil hay que resaltar el enorme auge editorial en lengua vernácula (5).

Unido a este reencuentro con las instituciones propias y la potenciación del idioma, la cultura catalana vivió realmente - un considerable esplendor, incrustándose en los distintos campos de la creación. Así, cabe destacar en la pintura a Francesc d' Assís Gali, Francesc Domingo, Ramón Casas, Manuel Humbert, Josep de Togores, Pere Pruna, Xavier Nogués, etc., aparte de los



Miró, Rusiñol, Dalí. En escultura resaltaron los nombres de Juli González, Josep Granyer, Josep Clará, Pau Gargallo, Manolo Hugué, Josep Llimona, etc. El grafismo tuvo nombres tan importantes como Grau Sala, Josep Obiols y Will Faber, dibujante alemán instalado en Barcelona. Como consecuencia de este despertar surgen revistas especializadas como "Art", "D'Aci i d'Alla", "Gasetta de les Arts", "Chahiers d'Arts" o "L'Amic de les Arts", - que reflejaron el interés por estos acontecimientos culturales.

El panorama literario lo dominaban hombres como Josep Carner, Jaume Bofill i Mates, Josep M. López-Picó, Carles Riba, Tomás Garcés, Josep Gimeno i Navarro. De una generación más joven también son importantes los nombres de Xavier Benguerel, Josep Pla, Joan Oller i Rabassa, Maurici Serrahima. Antes de la irrupción de la guerra civil ya empezaban a destacar Mercé Rodoreda, Josep Sol, el mallorquín Llorenç Villalonga y Salvador Espriu, entre otros en la narrativa. En la poesía se asomaban nombres como - Joan Oliver, J.V. Foix, Roselló-Porcel. Josep M. de Segarra también apuntaba inquietudes en diversos géneros, entre ellos, por supuesto el teatro, en el que despuntaban jóvenes como Carles Soldevilla, Enric Lluelles y Joan Oliver, etc. La literatura infantil tuvo la figura de Josep Folch i Torres.

En cuanto a la música cabe destacar el grupo de "los ocho", integrado por Samper, Gilbert, Camins, Mompou, Grau, Toldrá, - Gerhard, Blancafort y Lamote, nombres de gran categoría como Pau Casals, Enric Morera y Lluís Millet, sin olvidar la tarea de los musicólogos Pedrell o Capmany. También conviene señalar la gran tradición musical catalana, realmente popular, reflejada en los abundantes orfeones y en las distintas sociedades corales.

Después de que el genio de Gaudí imprimiera un especial sabor modernista a Barcelona, materializando plásticamente los ideales

de la Renaixença catalana, cabe resaltar la labor renovadora del G.A.T.C.P.A.C. (grupo de artistas técnicos catalanes para el progreso de la arquitectura contemporánea). Este movimiento fue una de las asociaciones más activas a nivel europeo de las nuevas corrientes arquitectónicas y urbanísticas. El fundador y principal animador de la asociación -que realizó diversas viviendas sociales por encargo de la Generalidad-, fue el célebre arquitecto -Josep Lluís Sert. Otros arquitectos como Sixt Yllescas, Josep -Torres i Clavé, Germá Rodríguez Arias, entre otros, se adhirieron a la asociación (6).

Después de la guerra civil toda esta efervescencia cultural catalana se quedó sin habla. La mayoría de los artistas que sobrevivieron a la contienda nacional, optaron por el exilio. Durante estos cuarenta años posteriores, lo más reseñable fue el grupo "Dau al set", célebre movimiento plástico que trató de resucitar, a través del surrealismo, la perdida tradición vanguardista. Pintores y escritores formaron parte de este movimiento fundado en 1.948 por Joan Ponç y Joan Josep Tharrats, al que se unieron Tapies, Cuixart, Brossa, Puig, García-Vilella, Cirilot, Gash, etc., que pretendió reivindicar a la vez el perseguido espíritu catalán, espíritu igualmente llevado por los dramaturgos Espriu, Oliver, Capmany, Segarra, Pedroló, Sodevilla y otros, supervivientes de apogeos culturales pasados y guías de nuevas generaciones de la cultura catalana con presente y futuro.

### 1.3 Breve repaso cinematográfico

Y otra vertiente de este esplendor cultural catalán, iniciada a principios de siglo y truncada por la guerra civil, fue la cinematográfica.

Gracias a Fructuoso Gelabert, aficionado a la fotografía, - el cine catalán comenzó su andadura. Construida su propia cámara -y primera española-, se entregó apasionadamente a las posibilidades del invento de los hermanos Lumière. En el mismo año 1.897, además de las clásicas "salidas", como "Salida del público de la iglesia de Santa María de Sants" y "Salida de los obreros de la fábrica La España industrial", típicos planos de los primeros - metros del cine, Gelabert también abordaría el argumento con la cinta llamada "Riña en el café" y el cine reportaje, recogiendo acontecimientos tan reseñables de la época como: "Llegada del Rey Alfonso XIII y la Reina María Cristina a Barcelona" (1.898), - negativo adquirido por Pathé Frères de París, convirtiéndose, - como señala Fernando Méndez-Leite, en la primera transacción comercial con el extranjero realizada por un cineasta español (6). Sin olvidar su variopinta filmografía con títulos en el género dramático y cómico, sobre todo, Fructuoso Gelabert, tiene una - primordial importancia como pionero del cine catalán y español en general. En este panorama de los precursores, no sería justo olvidar la aportación de los documentalistas Antonio P. Tramullas y de Baltasar Abadal.

Hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, inicio de una etapa francamente favorable para el desarrollo cinematográfico de Cataluña, ya se fueron creando las primeras productoras. La Hispano Films, fundada por Albert Marró, en 1.906, Films Barcelona de Gelebert y la Iris Film, formada en 1.910, son las primeras empresas, formalmente constituidas, dedicadas a la producción de películas. Un gran número de films de esta época corresponden al género documental, algunos de ellos con importante interés histórico

como, por ejemplo, "Las bodas de Alfonso XIII", filmada en Madrid por Baltasar Abadal, donde recoge el momento en que Mateo Morral lanza un artefacto al coche de los Reyes, o "Los sucesos de Barcelona" de Josep Gaspar sobre la Semana Trágica. Otros documentales de distinto interés son los relacionados con los acontecimientos locales, films de actualidad, caso de "Carreras de caballos en el hipódromo de Barcelona", "Procesión de las Hijas de Marfa en la Parroquia de Sants", ambas filmadas en 1.902 por Gelabert o, "Inundaciones de Lérida" (1.910), "Visita de la escuadra británica a Barcelona" (1.910), entre una larga lista, sin olvidar los taurinos como "Corrida de toros con Bombita" (1.908) de Gelabert, o los de la guerra de Marruecos, filmados por Tramullas y el aragonés afincado en Barcelona, Ricardo Baños.

El cine cómico fue otro de los géneros que más abundó en estos primeros años de cine catalán en el que, nuevamente, cabe destacar, sobre todo, la figura de Gelabert. De este período datan "Los guapos de la vaquería del parque" (1.905), "Cerveza gratis" (1.906), "Guardia burlado" (1.908), "Para domar a la suegra" (1.910), todas del pionero catalán. También consta la aportación de Ricardo Baños con pequeñas cintas como "Dos guapos frente a frente" o "Doña Laura y los pretendientes", cine en general realizado con parquedad de medios.

En cuanto al drama, y siguiendo la línea del "film de arte" francés de adoptar obras literarias o temas históricos expresamente para el cine e incorporar prestigiosos actores de teatro, las productoras catalanas desarrollaron una interesante labor. Gelabert filmó "Tierra baja" (1.907) y "Marfa Rosa" (1.908) -en colaboración con Joan M. Codina- sobre las obras homónimas de Guimerá. En 1.912, también realizó "Mala raza", basada en la obra de Echegaray. Ricardo Baños fotografió y dirigió para la pro

ductora "Hispano Films", de la que era socio, "Don Juan Tenorio" (1.908), basada en la obra de Zorrilla. "Locura de amor" (1.909) o "Don Juan de Serrallonga" sobre la obra de Víctor Balaguer y "Carmen" de Bizet (1.913), dirigida por el italiano Giovanni Doria, fueron algunas de las adaptaciones llevadas al cine. El ilustre autor teatral catalán Adrià Gual, fue uno de los pocos intelectuales de la época que confiaron en el cine. Nombrado director artístico de la Barcinógrafo, llevó a cabo la realización de su obra "Misterio de dolor" (1.914), y otras versiones como "El alcalde de Zalamea" y "La gitanilla", entre otras. La célebre actriz Mārgarita Xirgu también se incorporó a este medio artístico protagonizando diversas películas.

El paso por Barcelona del legendario Segundo Chomón, primera etapa hasta su definitiva consagración en Francia e Italia, dejó distintas muestras de su genio en el campo de la técnica del truaje. El "Hotel eléctrico" es un claro ejemplo de la talla de Chomón, desarrollada en su periplo barcelonés.

La primacía del cine catalán en el territorio peninsular, aún vería aumentada su influencia y sus producciones como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. El descenso de las producciones de las cintas francesas, italianas y americanas -que atropellaban los mercados nacionales-, motivado por la confrontación mundial, colocó en una inmejorable posición a las aspiraciones industriales catalanas del medio. Aparte de la productora Barcinógrafo, fundada en diciembre de 1.913 con el enorme capital 250.000 pesetas, durante 1.914-1.918 se constituyeron un elevado número de empresas dedicadas a la producción de películas. Algunos nombres de estas industrias articuladas en un momento favorable, fueron: Argos Films, Condal Films, Estudio Films, Tibidabo Films, Segre Films, Royal Films, Momo Films, Dessy Films y Excelsior, entre

otras de menor envergadura. -

Durante este período de tiempo, insistimos, favorecido por la falta de una competencia real de las producciones extranjeras, - se desarrollaron todos los géneros. En el cómico, cabe destacar toda una tendencia al estilo de los grandes cómicos del momento. El actor Miquel Más, que dio vida al personaje "Cipriano", muy influenciado por la figura de Max Linder, fue el más notorio de esta época. Pero de los distintos géneros, el dramático, fue el que más atención capitalizó. Siguiendo el éxito emprendido por las grandes producciones italianas a base de "divas" con problemas sentimentales, decorados lujosos, condes, etc., se produjeron un número considerable de cintas de este tipo. Pastora Imperio, contratada por Argos Films, protagonizó el drama "La danza fatal". Otras películas a destacar son: "La reina joven" y "El nocturno de Chopin", interpretadas por Margarita Xirgu, "La loca del monasterio", "Los muertos viven", "Amar es sufrir", "El sello de oro", etc. Todavía, F. Gelabert, en esta etapa y en este género dramático, aún aportó su ingenio. "El sino manda" o "El cuervo del campamento" son una buena prueba de ello. Ricardo Baños, igualmente dio pruebas de su profesionalidad y de su buen hacer con obras como "La malquerida" o "Los arlequines - de seda y oro", esta última protagonizada por Raquel Meller. En fin, dramas bañados, muchos de ellos, por la huella del "film de arte". Otro apartado reseñable de estos años fueron - los episodios, o series, que tuvieron su origen en Estados Unidos y Francia, provocando así la asistencia del público durante varias semanas al cine. La réplica catalana a estos seriales, en su mayoría de aventuras y de misterio, no se hizo esperar. "Barcelona y sus misterios", producida por la Hispano Films, y dirigida por Albert Marró, adaptación de una novela folletines

ca de Altadiel, alcanzó, dividida en ocho episodios, un resonante éxito. Con menos gancho, también cabe señalar los episodios de José María Codina, "El protegido de Satán", "La dama duende", "Mefisto" o "Las máscaras negras".

Pasado este período de esplendor, la industria cinematográfica de Cataluña se sumió en un bache profundo del que ya no se recuperaría. G. Huerre y P. González López sintetizan las causas de esta decadencia en los siguientes puntos: un desarrollo cinematográfico sin una base económica, incapaz de soportar la crisis general agudizada en aquellos años en el país; la enorme presión del cine americano en los mercados de postguerra; la momentánea fortaleza del cine escandinavo y la irrupción del cine alemán y el ruso, filmaciones que, no obstante, no consiguieron frenar el ímpetu del estadounidense; por último, el factor político de olvido total a la cinematografía y la progresiva represión que culminó en los años de la Dictadura (8).

Un inevitable descalabro del cine catalán que vio cómo Madrid, y luego Valencia, cubrían el hueco dejado por las industrias catalanas. Mientras que en esta década de los años veinte, nombres tan señalados como Florián Rey, José Buchs, Benito Perojo, y Fernando Delgado, afincados en el potencial industrial madrileño empezaron a despuntar, en Cataluña, apenas se apreciaba movimiento en la desmantelada estructura de años pasados. Algunas películas realizadas en Barcelona de cierto interés en aquellos años, fueron: "Aventuras de un estudiante" (1.922) e "Historia de Cataluña" (1.922) - estrenándose únicamente un prólogo- de Llorenç Petri, "Mosseén Janot" (1.922), sin conocerse con certeza el realizador, aunque se sospecha la colaboración de Ricardo Baños, "La sardanista" (1.923) de Alfonso Roure, "Pedrucho" (1.925) de Gaspar, "La mala ley" (1.925) de Juan V. Vilamala y M. Noriega, "Ojos tristes" (1.925) de Juan Palleja, "Corazones y aventuras" (1.926) y "Baixant

de la font del Gat" (1.925) de José Amic Bert, "Los hijos del -trabajo" (1.927) de Agustín G. Carrasco, En 1.928, F. Gelabert aún seguía dando muestras de su espíritu luchador, y presenta - "La puntaire", un film con acompañamientos musicales y efectos sonoros sincronizados. Este mismo año, Francisco Elfas -precursor del cine sonoro en España-, exhibe "Fabricantes de suicidios". Pero en definitiva poco. La actividad catalana de esta etapa se caracterizó por el desinflamiento del auge experimentado en las décadas anteriores.

La llegada del sonoro no posibilitaría un relanzamiento del cine catalán. Lejos de alcanzar el esplendor pasado, se situó en un tibio provincianismo. Al contrario que en literatura, la lengua vernácula no se utilizó en el cine. Una ocasión desaprovechada que, para Miquel Porter, influyó en el estancamiento de la cinematografía catalana (9). Sólo en 1.933 se acometen dos producciones en catalán. Una en Valencia y dirigida por - Luis Martí -tío de Luis García Berlanga-, titulada "El fava d' en Ramonet", y la otra en Barcelona, dirigida por Doménec Pruna -hermano del pintor Pere Pruna- con guión de Josep M<sup>a</sup> de Segarra, titulado "El café de la Marina", rodada también en - versión castellana. Antes de la guerra se realizaron obras como "Viva la vida" de J.M. Castellví, "El niño de las coles" y "Qué lío más grande" de José Gaspar, de tono saitenesco. Francisco Elfas, activo en esta época, dirigió "Boliche" y "Rataplan" en Cataluña. Por su parte, Ignacio F. Iquino inicia su andadura con "Al margen de la ley". Otros nombres significativos en el campo de la creación antes de la contienda nacional fueron Salvador Alberich, Ramón Quadreny, Luis Marquina e Isidro Socías.



Durante la guerra, período poco propicio para un desarrollo normal de la cinematografía, la producción de películas estaba dirigida por el Sindicato Unico de Espectáculos, dependiente de la CNT, y el Comisariado de Cinematografía de la Generalidad de Cataluña. El primer organismo dedicó sus esfuerzos a films propagandísticos. Un ejemplo de ello fue "Aurora de esperanza" de Antonio Sau o "Barrios bajos" de Pedro Puche. La Generalidad, por su cuenta, encargó a Francisco Elías la adaptación cinematográfica de "Bohemios". También realizaría "No quiero, no quiero", adaptación de la obra de J. Benavente que, por una serie de problemas, no se estrenó hasta después de la guerra con un nuevo montaje y distribuida por Cifesa.

La postguerra confirmó y aumentó la atonía del panorama de la producción catalana de los años treinta. Escasas películas de poca importancia, filmadas a las órdenes de Castellví, Delgrás, Quadreny y Marquina, jóvenes directores, en su mayoría, iniciados antes de la conflagración española, cubrieron este grisáceo ciclo. Mientras tanto, Cifesa -sobre todo- y otras productoras nacionales comenzaron a organizarse y a marcar unas pautas industriales. Transcurren los años y los nuevos valores como Rovira -Beleta y Julio Coll emigran a Madrid, hombres que son absorbidos por la gran industria que les permite desarrollar parte de su ingenio. Sólo Ignacio F. Iquino parecía mantener una sólida posición en Barcelona con su Emisora Films que, inagotablemente, continuaba produciendo y dirigiendo películas. A este autor se le debe una versión en catalán de su cinta "El Judas" (1.952), que sería prohibida su exhibición pública.

Por este camino del raquitismo industrial mantenido por unos pocos realizadores-productores y un par de estudios cinematográficos, y con el agravante de la centralización de la enseñanza -del medio en Madrid, llegamos a los años sesenta. En esta década

todavía se acentuó más, si cabe, la modorra del capital catalán para reconstruir una industria con posibilidades de rentabilidad. P. Balañá con "El último sábado" y J.M. Forn con "La piel quemada", ambas de 1.966, iniciaron una tendencia realista que fue el canto del cisne. Algunos intentos de cine en lengua vernácula como "Marfa Rosa" de Armando Moreno; "En Baldiri de la Costa" de Font, protagonizada por el cómico Joan Capri, o "Siega verde" ("Verd madur") de Rafael Gil, películas de doble versión, constituyeron un acercamiento hacia la posibilidad de producción en catalán. Los otros francotiradores de esta década fueron los miembros de la "escuela de Barcelona", un movimiento apátrida sin ninguna base industrial que se opuso al cine producido en Madrid, y que es el tema central de nuestra investigación.

#### 1.4. Algunos rasgos de la década de los sesenta

La hoy legendaria década de los sesenta, tuvo en Cataluña una incidencia especial; su proximidad geográfica con Francia, unida al desarrollo industrial, al florecimiento del turismo y a la idiosincrasia propia del país mediterráneo, dotaron a estas tierras de una personalidad sensiblemente diferenciada de la de los otros pueblos del territorio español, menos desarrollados económicamente.

A nivel estatal, es de señalar en esta década acontecimientos como las grandes huelgas de la primavera del 62 en Asturias y en el País Vasco, así como el Pacto de Munich, que precipitaron un nuevo gobierno con una intencionada estrategia "aperturista". En abril de 1.963 fusilan al comunista Grimau por sus actividades durante la guerra civil, y al final del mismo año se crea el Tribunal de Orden Público. El primero de enero del siguiente año entra en vigor el primer Plan de Desarrollo de duración cuatrienal. A finales del 66 se aprueba por referéndum la Ley Orgánica del Estado. Dos años más tarde, en agosto del 68, ETA mata a Melitón Manzanas, comisario de la Brigada Social de San Sebastián, iniciándose así el camino de la lucha armada de la organización abertzale. En enero del año siguiente Franco decreta el estado de excepción por tres meses, nombra su sucesor en la Jefatura del Estado al príncipe Juan Carlos de Borbón con título de Rey, comienza a funcionar el llamado gobierno tecnócrata, y estalla el escándalo Matessa.

Internacionalmente, este decenio viene marcado por la guerra del Vietnam, la guerra fría, el mayo francés, la invasión rusa de Checoslovaquia, y la conquista de la Luna, como colofón a unos prodigiosos años en acontecimientos violentos y renovadores.

Pero también estos años fueron prósperos industrialmente en la comunidad internacional de occidente. Los países desarrollados ex

perimentaron un auge económico destacable. España, en vías de desarrollo y a remolque de los dictados internacionales, también se vio beneficiada por este crecimiento económico, una de las características esenciales de los años sesenta. En este sentido, Cataluña, con una burguesía afirmada en una sólida base industrial, no le fue difícil integrarse en los mercados internacionales, asentando una prosperidad económica. Una evolución, indudablemente, conseguida gracias a la mano de obra procedente de la inmigración, un factor especialmente determinante del desarrollo de la economía catalana; y muy concretamente, en la década que estamos tratando ahora. El hecho de la escasez de este recurso en Cataluña, es decir, la falta de sobrantes de mano de obra catalana, ha hecho depender el crecimiento económico de esta área mediterránea de las aportaciones humanas de otras zonas de España. Y, naturalmente, este fenómeno inmigratorio, además de incidir en la economía, por su magnitud, también originó -y origina- toda una serie de problemas socio-culturales, propios de un país donde el 51,7 de los habitantes de la capital, Barcelona, han nacido fuera de Cataluña, zona en la que de por sí ostenta una tasa de natalidad por debajo de la media nacional (10).

Al mismo tiempo que Cataluña abrió sus puertas a una mano de obra barata procedente, en su mayoría, del sur de España, también levantó las persianas para que entraran todo tipo de corrientes de la frontera norte. El enclave geográfico del país catalán, su prosperidad económica y la enorme avalancha turística, hicieron posible que una burguesía, más o menos ilustrada, se empapara de una serie de modas e influencias. No olvidemos que los años sesenta, entre otras cosas, se distinguieron por la irrupción de los Beatles, Rolling Stones, la música "pop" en general, la moda "in" la liberación sexual, lo "ye-yé", los hippies, la publicidad, la

minifalda, el comic, la "nouvelle-vague", el pop-art, etc., modas y fenómenos culturales que, en España, tuvieron a Cataluña - como la primera receptora de semejantes aires europeístas.

Así, pues, Barcelona, ciudad mediterránea próxima a Francia, donde tradicionalmente han repercutido más que en Madrid la distintas influencias culturales extranjeras, gracias a una burguesía industrializada más sensibilizada hacia las manifestaciones artísticas, se erigió en la auténtica ventana hispánica al continente. La parte alta de la ciudad, enclave de la juventud adinerada, fue el lugar idóneo de las expresiones foráneas. Con excesiva carga snobista, se quiso hacer de la pequeña calle Tuset una copia de la Carnaby Street londinense. Unas cuantas boutiques surtidas de los objetos y modas más "in" y media docena de pubs decorados según el estilo más "ye-yé" del momento con los correspondientes posters de los símbolos e ídolos más rebeldes del momento, fueron suficientes ingredientes como para hacer de la calle Tuset el reduci to más significativo de esa juventud aburguesada, imbuida por los alegres años sesenta, que por las noches bailaba en la "gauche-diviniana" boîte de Bocaccio, y que para terminar la jornada, se dejaba ver por el Drugstore. Este componente decorativo "pop" referido a Europa, indudable e inevitablemente, contribuyó a la formación estética de la ciudad, y a enriquecer el panorama cultural de la misma.

En el ámbito propiamente catalán o del sentimiento nacional, cabe destacar en estos años una especial sensibilización. Dentro de lo permitido, la intelectualidad catalanista potenció al máximo la reivindicación del hecho nacional. Dos acontecimientos políticos marcaron una pauta en este sentido. Primero las declaraciones en 1.963 del abad de Montserrat -monasterio barcelonés, -símbolo de los valores y de la resistencia catalana-, Aureli M. Escarré, de signo antifranquista, al diario francés "Le Monde",

que se saldaron con la expulsión de Cataluña, y destierro del religioso a una abadía cercana a Milán, previo pacto entre las autoridades vaticanas y el gobierno del Estado (11). El otro suceso político con acento de reivindicación patriótica, fue el encierro en el convento de los capuchinos de Sarriá de Barcelona, en la primavera del 66, de la crema cultural catalana. Dos hechos de significado relieve que encerraron unos propósitos - contestatarios en el camino de la lucha por la búsqueda de la - identidad perdida de un pueblo.

Con esta intención, y ayudado por el empuje popular, hay que entender el importante auge editorial en lengua catalana que - se empezó a experimentar en la década de los sesenta, elemento esencial para potenciar la cultura del país. De arraigo más popular, aún destaca el movimiento musical "la nova canço", denominación que englobó a una docena -aproximadamente- de cantautores que utilizaron su lengua vernácula como medio de comunicación y arma esencial para movilizar la conciencia nacional. El movimiento fundado y lanzado por reputados nacionalistas como Miquel Porter y Lluís Serrahima, así como con una innegable calidad artística, enseguida conectó con el catalán medio, e incluso traspasó las fronteras catalanas. Este tipo de hacer música, directa, desenvuelta, seria y con claros connotaciones político-nacionalistas, constituyó la mejor embajada de las aspiraciones culturales de la comunidad mediterránea, y, supuso un serio toque de atención al poder estatal sobre el apoyo de un pueblo a su identidad e idioma, y lo que ello significa.

En definitiva, una década económicamente próspera que sirvió para enriquecer a una burguesía ilustrada que tuvo que importar mano de obra para su desarrollo, y una década en que Cataluña -- produjo, desde el snobismo cultural más sui géneris, hasta la pureza de un Salvador Espriu.

NOTAS

PRIMER CAPITULO

- (1) Juan Reglá. "Historia de Cataluña". págs. 35-36. Alianza Editorial (Madrid 1.978).
- (2) Jordi Solé-Tura. "Triunfo" nº 532, pág. 76 (9 de diciembre - de 1.972).
- (3) Para la confección de este resumen, queremos dejar constancia de la inapreciable ayuda proporcionada por la completísima -- obra de Pierre Vilar, "Catalunya dins l'Espanya moderna" --sobre todo en su segundo volumen "El medi històric"--. Ediciones 62 (Barcelona, 1.964), así como el artículo de E.Vinyamata e I. - Tubella, valioso esquema histórico, publicado en "Cinema 2002" nº 38, págs. 28-30 (abril 1.978).
- (4) Se denomina Renaixença al renacimiento de la lengua y la cultura catalana, iniciada a mediados del siglo pasado -1.855 : publicación de "Cataluña en España", de Joan Illas; 1.859 : restauración de los Juegos Florales-. Esta renaixença encontraría el de cido apoyo social de un país que conserva su lengua en todos sus grupos sociales. Los dos nombres capitales de este renacimiento son el sacerdote Jacinto Verdaguer y el de Angel Guimerá.
- (5) Antoni M.Badia Margarit. "La cultura catalana". Conferencia pro nunciada el 15 de septiembre de 1.981 en Sitges en el marco de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo. En general, el contenido de la misma nos ha sido útil para la confección de es te resumen.
- (6) Edmon Vallés. "Imatges de la Catalunya autònoma" págs. 166-168. Edición especial para la "Caixa d'estalvis provincial de Tarragona" (Barcelona, 1.978).
- (7) Fernando Méndez-Leite. "Historia del cine español" Vol. 1º pág. 39. Editorial Rialp (Madrid,1.965).
- (8) Guillemette Huerre y Palmira González López. "Cinema 2002" nº - 38, pág. 31 (abril 1.978).
- (9) Miquel Porter-Moix. "Història del cinema català" pág. 181. Edito rial Táber (Barcelona, 1.969).

Esta obra de Porter, la más completa sobre cine catalán, induda blemente nos ha servido para confeccionar este apartado.



- (10) Manuel Pares y Maicas. "Destino" nº 1.611, pág. 24 (17 de agosto de 1.968).

<u>AÑOS</u>	<u>Nº de inmigrantes</u>	
1.901-1.950		946.687
1.951-1960		441.724
1.960	18.521	
1.961	44.033	
1.962	84.919	
1.963	99.327	
1.964	108.235	
1.965	92.238	
1.966	58.973	506.243

- (11) Román Gubern. "La censura". Pág. 182. Ediciones Peninsula - (Barcelona, 1.981).

2.- LOS COMIENZOS: EVOLUCION HISTORICA Y PRIMERAS PELICULAS

### 2.1. Consideraciones generales y "Mañana"

Marcar el inicio de cualquier acontecimiento histórico o artístico siempre ha sido una labor en la que el peso de las imprecisiones ha recorrido como un fantasma. Antes de un nacimiento hay una gestación, unos antecedentes, y así sucesivamente. La duda, pues, es una constante, una realidad inherente a todo proceso que tiende a esclarecer los orígenes de determinados eventos.

En el capítulo anterior hemos esbozado el entorno catalán de los últimos años, cultivo francamente idóneo para el despertar del movimiento que nos ocupa. Ahora, intentaremos mostrar los restantes elementos para dar así un sentido coherente y suficientemente amplio de las circunstancias que dieron lugar al nacimiento de la "escuela de Barcelona".

Como es lógico, no podemos arrancar de una fecha concreta. Muñoz Suay, parte interesada de la "escuela", como más adelante puntualizaremos, publicó una especie de cronología (12) en forma de telegrama, que con toda seguridad constituyen las únicas hojas publicadas, destinadas a intentar ofrecernos antecedentes - que propiciaron la aparición del grupo. En realidad el estudio - viene a ser una enumeración bastante completa de los escasos -- trabajos cinematográficos realizados por los que posteriormente serían incluidos en la "escuela de Barcelona", tema harto discutido y discutible, y que será objeto de un capítulo por la importancia del mismo. Así, para Muñoz Suay, 1957 es la fecha de partida con la realización del primer largometraje de Jose Maria Nunes "Mañana", film indudablemente independiente, personal e intransferible, y de escasa comercialidad como todo el cine del portugués. La película pasó con más pena que gloria, ya desde su estreno en el cine Alcázar de Barcelona.

El crítico del cine R.Gubern, asistente al estreno, recuerda la frialdad con que fué acogida (13 ). Frialdad, que, en Torrijos, pueblecito de la provincia de Toledo, se tornó en llama, ya que, según el autor de la obra, quemaron el cine donde se proyectó en señal de protesta ( 14 ). En Granollers, en otra sala, nos sigue contando Nunes, si no llega a ser por la intervención de la fuerza pública, la iracunda asistencia hubiera acabado con el local. Desde luego, la cinta fue un fracaso, aunque los veintidós espectadores contabilizados por el Boletín Informativo del control de taquilla de la Dirección General de Cinematografía hasta 1.976 (15), somos proclives a encuadrarlos en otra anécdota -- más de esta primera experiencia cinematográfica de Nunes, que él mismo gusta de calificarla como el inicio de la "escuela de Barcelona" (16) (17) (18).

Lógicamente toda obra supone un paso que posibilita una evolución para realizar posteriores realizaciones. Y si Nunes fue el primero en tomar esa senda de la dirección cinematográfica, de carambola lo vemos situado en ese origen sustentado por M.Suay y Vicente Aranda (19). No obstante, sería injusto no referirse al portugués afincado en España desde los doce años al analizar el cine independiente de postguerra, donde realmente sí que es pionero.

El prestigio del autor de "Mañana" -en el año 66 contaba con - una filmografía de cuatro largometrajes- supuso un elemento de gran valor para el lanzamiento del movimiento.

## 2.2. De la amistad a la colaboración o viceversa

Barcelona es una ciudad suficientemente amplia y desarrollada como para dar cabida a innumerables tendencias, grupos, movimientos, etc; pero lo suficientemente pequeña como para reunir aspiraciones afines. El desarrollo de la burguesía catalana, afirmada sobre una industria sólida, no se caracterizó por su inversión en el sector cinematográfico. Este poder económico, después de nuestra guerra civil, se instaló sin competencia en Madrid. En Barcelona no se quedó casi nadie. Las ilusiones y ese primer paso había que buscarlo en Madrid. Por tanto, los escasos proyectos y realizaciones eran conocidas por toda la profesión residente en la Ciudad Condal.

La amistad, la afinidad en sus diversas categorías, las ganas de trabajar, y la procedencia social, fueron los elementos integradores que en un principio sirvieron para converger ciertas aspiraciones cinematográficas. No todos eran de la misma clase social, ni les unía la misma amistad, así como tampoco hubo comunión ideológica; y salvando las naturales influencias recibidas por cada uno, sí que encontramos una característica común; el entusiasmo por hacer cine en una Barcelona cuyos años sesenta exigía renovación.

Pero para llegar a las reuniones preliminares en el domicilio particular de Jacinto Esteva, a las que acudieron desde 1966 con irregular asistencia, Joaquín Jordá, Carlos Durán, Ricardo Bofill, Vicente Aranda, Gonzalo Suárez, José María Nunes, Pedro Portabella y el propio Jacinto Esteva, para hablar de la posibilidad de crear un frente común sin concretar, antes tenemos que referirnos a las relaciones bilaterales de los jóvenes cineastas. Estas relaciones fueron las auténticas propulsoras, las que posibilitaron congregarse al grupo mencionado para unir fuerzas y pretender más o menos juntos, empeños sólidos en base al dinero, ingenio o experiencia de cada cual.

Efectivamente, la amistad de unos jóvenes ansiosos de hacer ci ne fraguaría la futura "escuela de Barcelona". Durán, quizás el me- nos implicado en esos preliminares contactos de amistad y colabora- ción con los demás en los primeros años sesenta, gusta de afirmar que la amistad fue ese nexa que dió paso a una posterior colabora- ción(20). Aunque lo más certero es que los apegos personales de va- riopinto matiz y frustradas cooperaciones, fueran lo que colocó a estos amiguetes en la posibilidad de compartir intereses comunes que no cuajarían.

De todos los muchachos, Nunes y Portabella, representaban hace década y media la más amplia experiencia en el medio, el primero - en la dirección y el segundo en la producción. Portabella gracias a su posic ión económica e indudable simpatía personal, se vio en- vuelto en una serie de proyectos que le llevaron hasta Madrid. En la capital del reino produjo un film a Saura, "Los Golfos"(1959) y otro a M. Ferreri, "El cochecito"(1961). Por mediación de Luis Buñuel conocería a Ricardo Muñoz Suay (21), pieza clave de la "escuela de - Barcelona", a tenor de la producción de "Viridiana"(1961), película que lleva el sello de la productora personal de Portabella, Film - 59, y de la ya legendaria UNINCI. Más tarde volvería a colaborar con M. Suay gracias al ofrecimiento que les haría a ambos el director - italiano Francesco Rosi para trabajar con él en el guión de "El mo- mento de la verdad" (1964).

Pero antes del trabajo con Rosi, el dueño de la ya desaparecida Film 59 (22), ya tuvo las primeras desavenencias con J. Esteva, hom-- bre con acceso a una incalculable fortuna familiar; según todos, tras colaborar en varios cortos en 16 mm. "Alrededor de las Salinas"(1962), y otro inacabado sobre Picasso también en 16 mm. y en el mismo año. - Las diferencias se hicieron irreconciliables en el ambicioso proyec- to de "Lejos de los árboles"(1964-1970), largometraje que terminaría finalmente Esteva solo. El documental consiste en el recorrido por - esa España "mágica" y "negra" a la vez de las reminiscencias atávicas,

que es preciso borrar por sus lacras, salvajadas o abusos. Este enfoque no gustó a Portabella, según confiesa (23), y tras haber rodado algunas escenas, decide largarse ya que la película se apartaba de su primer planteamiento que intentaba ser "una exposición -- analítica de los puntos neurálgicos de la política socio-económica -- plan Badajoz, centros escolares, zonas agrícolas, etc., en contraposición- con toda la mitología favorecida por la Administración". (24). Por muy buena y justa que fuera la intención del gerundense en aquellos tiempos, nunca se hubiera podido tocar con rigor ese planteamiento a que hace alusión. Esta posición ideológica de peso específico también volvería a acarrearle otro disgusto con Esteva a raíz del proyecto de la película de sketches "Dante no es únicamente severo" (1967), tema que trataremos con mayor detenimiento - dada la importancia que tiene para comprender los límites de pertenencia al grupo. Sin embargo, no queremos dejar de anticipar ahora, que este último plante ideológico está bañado por un gran margen de duda.

Las relaciones entre todos ellos nunca fueron fáciles. Los recelos artísticos y la desconfianza personal marcaron diferencias -- desde el principio. Con este apunte sobre el comportamiento y relaciones personales de algunos de los que posteriormente se les consideraría de la denominada "escuela de Barcelona", no pretendemos, por supuesto, ni frivolarizar con la vida de nadie, ni hacer juicios de valor sobre el proceder de cada uno. Si en ocasiones exponemos simplemente alguna conducta personal, será únicamente para ayudarnos a comprender comportamientos profesionales que tiendan a esclarecer nuestro tema de tesis doctoral, única y exclusivamente.

Con J.Jordá, también tuvo Portabella una colaboración curiosa y variada. Dos guiones, de los cuales uno versaba sobre el torero - Luis Miguel Domínguez como hombre de empresa, película que iba a ser producida por Elías Querejeta y dirigida por el propio Portabella. Los dos guionistas se conocieron gracias a sus actividades en Madri

uno con UNINCI, productora con la que habia dirigido un cortometraje llamado "Día de muertos" (1.960), y el otro con su productora pero entonces, según dice Jordá, tenían relaciones -- "más bien poco amistosas" (25), que se resolvieron. El proyecto, idea del productor de "Los golfos", sedujo a Querejeta lo suficiente como para plantear su realización. Para que el argumento tomase cuerpo se eligió a Jordá como coguionista. Esta elección que para Portabella fue una simple selección suya de entre lo - válido que habia en Barcelona por aquel entonces, - a comienzos de 1.965 (26), para Jordá, la proposición se la formuló Elías - con la intención de controlar al autor del proyecto, ya que desconfiaba muchísimo de su capacidad técnica y laboral (27). Total, que se terminó el guión muy a gusto de los dos, pero a Luis Miguel, quien debía protagonizarlo, no le hizo ninguna gracia, así como tampoco convenció a Querejeta. La historia estaba centrada en la figura del torero que aprovechaba su imagen hacia el exterior, convirtiéndose en el hombre de paja de unos industriales - españoles que invitaban a unos americanos a firmar un determinado contrato. En una fiesta flamenca, uno de los americanos se disfraza de travestí y baila con un hombre. Un enano acompañante de -- Luis Miguel, saca fotos del hecho, provocando así la pieza del escándalo. Divertido guión, pero un tanto descarado para la época, ya que, según nos sigue contando Jordá, se intufan personajes como -- los Fierro y la duquesa de Alba, implicados en turbios asuntos. - El proyecto se titulaba "Humano, demasiado humano".

Como hemos dicho, no cuajó, ni con retoques, semejante pretensión por razones casi obvias. Pero el trabajo realizado sir -- vió para unir la amistad de los dos colaboradores. Por lo que, a continuación, emprendieron nuevamente la confección de --



otro guión, pensando esta vez en Lucía Bosé, que significaría su vuelta al cine. Su título provisional era el de "La viuda alegre" y la historia trataba de una mujer de la burguesía catalana, que a raíz de la muerte de su marido, va degradándose progresivamente, acabando con marineros borrachos. El guión gustó mucho a la mujer de Luis Miguel Dominguín y a Querejeta, - pero no a Portabella (28). Aunque la opinión de Jordá es que "Pedro se asustó porque le costaba trabajo pensar en hacerlo" (29). Total, que Joaquín quiso realizar la historia, pero no hubo acuerdo con su compañero, y ahí discutieron, nos sigue comentando Jordá. "Guillermina" se titulaba esta historia.

No hubo suerte, se llegó a una colaboración inconclusa que no permitió una amistad duradera. Además, para colmo, - el quehacer político les distanció más. Como casi todo en la "escuela de Barcelona", la relación tuvo carácter efímero y - manchado por no muy claros intereses, entre profesionales y - personales. Indirectamente podemos hablar de otra colaboración que no cuajó por motivos ajenos a los dos: el proyecto de "Jimena", guión escrito por Mario Camús, Francisco Regueiro, -- Ángel Picazo y Joaquín Jordá que iban a producir, Films Destino, - productora de Marco Ferreri -, UNINCI, y Films 59, o sea la productora de Pedro Portabella. (30). Hubo mucho entusiasmo por el tema, pero entre la censura primero y el escándalo de Viridiana, que estalló en esa misma época, dejó huérfano el plan.

J. Jordá conectó con Gonzalo Suárez, novelista joven de gran futuro en la década de los sesenta, a raíz de los artículos que éste escribía en un periódico deportivo barcelonés, - firmados bajo el seudónimo de Martín Girard. El espléndido estilo de las crónicas de Suárez incitaron a Jordá a pensar en-

él para protagonizar una película sobre la prensa y los periodistas. La idea no pudo llevarse a cabo y la posible colaboración actor-director quedó en el aire. Sin embargo, se fraguó una buena amistad. Esto ocurría en el año 1963.

En cambio, sí que podemos hablar de colaboración entre Suarez y V. Aranda, cineasta este último cuya filmografía contaba entonces con un largometraje, "Brillante porvenir"(1963), codirigido con el conocido crítico cinematográfico Román -- Gubern. El trabajo mutuo dio como resultado un guión que posteriormente se reflejó en el largometraje "Fata Morgana" (1965), realizado y financiado por Aranda, así como una enemistad que tardaría años en olvidarse. La diatriba que terminó con un intercambio de bofetadas y alguna que otra patada, según se pudo apreciar, fué el último eslabón de una serie de desavenencias por no acceder Aranda a la codirección de la película. Según-Suárez, llegaron a un acuerdo de repartirse las tareas de dirección en el que él se encargaría de la dirección de actores y - Aranda de la parte técnica (31). Para el director de la cinta la versión no tiene ese matiz, ya que según afirma hoy, "nunca se habló de codirigir", estableciéndose un mal entendido - (32).

La altanería del momento es hoy reconocida por el propio Suárez, que a pesar de hacer una cura de humildad respecto a lo que motivó la fricción, sigue manifestando que la codirección se planteó (33). La película surgida del guión escrito - por ambos, como era de esperar, no gustó al novelista. La única manera que le quedó ya de patentizar su protesta fué escribir otra vez la historia con ligeras modificaciones en el libro "Rocabrundo bate a Ditirambo" con el título de "La caperucita -

rubia".

El siguiente film de Aranda, "Las crueles" (1968), está basado en un cuento de Suárez - este escrito con anterioridad a la realización de la película - "Bailando para Parker", incluido en su libro "Trece veces trece". No es que se hubiesen limado ya las diferencias, sino que los derechos de adaptación del relato habían sido comprados por Aranda, antes incluso de la confección del guión de "Fata Morgana".

Aunque con menos intensidad, podemos hablar también de - otras colaboraciones establecidas entre estos jóvenes cineastas que llegaron a encender más tarde la luz de la esperanza de un cine distinto a cuanto se había realizado hasta el momento. Así, por ejemplo, podemos encontrar la típica relación patrono-asalariado, en cuanto que Nunes cobraba un sueldo de Esteva por - los servicios que le prestaba en el montaje de "Lejos de los árboles". El portugués, que a menudo recibió ayuda gratuita de tipo personal de sus amigos para la realización de sus películas, aduce que cobraba su trabajo a Esteva porque no tenía otro medio de vida (34).

Diametralmente opuesta fue la relación de Esteva con Ricardo Bofill, y aunque no se llegara a un acuerdo para incluir el cortometraje del joven arquitecto "Cercles" (1966) en el proyectado largometraje de sketches, junto a Jordá, Esteva y Portabella, todavía no quedaban muy lejanos los días en que estudiaron juntos en Ginebra arquitectura. Bofill colaboró en el guión del primer largometraje de V. Aranda, Durán y Jordá trabajarían para Jaime Camino en "Los felices 60" (1963), comenzando así -- una estrecha amistad y colaboración.

En fin, entre todos hubo una amistad, distancias, acercamientos, colaboraciones, etc., según las circunstancias, que les situó en el domicilio de Esteva, sede de su productora -- Filmscontacto, durante 1.966, para hablar de cine y plantearse una batalla en común, que en un principio no pareció mal a ninguno.

### Fata Morgana 2.3

De todos los precedentes que se han buscado para dar sabor añejo a la "escuela de Barcelona", sin duda, estéticamente, "Fata Morgana" (1.965) es el que más entronca con los trabajos que se realizarían en los años siguientes.

El movimiento hay que entenderlo como un grupo concreto de promoción, puntos que iremos desarrollando progresivamente, y naturalmente, no son todos los que están. Vicente Aranda realizó la película un año antes de esas conversaciones convocadas por Esteva en su casa con el fin de converger criterios -- que pudieran dar a luz una unión de sus fuerzas. "Estimo como una pura causalidad que "Fata Morgana" fuese la primera de esa tendencia barcelonesa. Jordá y Esteva habían terminado ya su película antes de ver "Fata Morgana" y "Dante" es seguramente más representativa del cine "escuela de Barcelona" (35). Con estas palabras Aranda quiere salir al paso de ese continuo encasillamiento que ha puesto a su película como pionera de la serie -- también es cierto que la frase está pronunciada en el verano del 1.969, cuando ya había pasado el "boom" del grupo --.

José López Moreno, en calidad de consejero delegado de Films Internacionales S.A. solicita el pertinente permiso de rodaje en el Ministerio de Información y Turismo con fecha 10-5-65 (36), justo el día en que la Sesión de la Comisión de Apresiasión informó favorablemente sobre el proyecto, además de concederle los beneficios del Interés Especial "por su interés temático y destacada ambición artística", y pasar sin ningún problema el escollo de la censura previa (37).

El guión, fruto del ingenio de Gonzalo Suárez -autor del argumento - y de Aranda, cautivó a los tres jueces del jurado

- Luis Gómez Mesa, Pedro Rodrigo y Miguel Lamet -, que no dudaron en fallar a favor del proyecto presentado que pretende aportar nuevas estructuras narrativas, "recurriendo a la aplicación de una técnica en consonancia con el mundo moderno y en un sentido de novedad paralelo a los hallazgos del Pop-Art". Técnica que nos adentraría "en la mitología publicitaria y en el universo cultural de los grandes medios de difusión" donde encontramos advertencias referidas al temor atómico (38).

Rodado ya el proyecto nos encontramos ante una insólita y ambiciosa película de ciencia-ficción, en cuyo relato se nos ofrece la incorporación del ritmo y el estilo de los comics. Ya en las primeras imágenes vemos unos dibujos con frases-comics que nos apuntan la acción como una serie de situaciones aparentemente incoherentes y ocultamente lógicas.

Letreros correspondientes a los dibujos :

- 1) El agente "J.J." había sido llamado por su jefe.
- 2) (Fotografía de Gim) Esta mujer fue asesinada hace años. En 1.965.
- 3) Porque había nacido víctima.
- 4) En una sociedad donde también nacen asesinos
- 5) Ahora su asesino prepara un nuevo crimen
- 6) ¿ Por qué ?
- 7) ( Fotografía de Gim ) Porque hay una nueva víctima
- 8) Está en sus manos evitarlo
- 9) La misión es arriesgada
- 10) Me interesa. Acepto

Si esta presentación con lenguaje comic se presta a cierto desconcierto, más interés nos despierta el cartel que nos muestran a continuación : "Advertencia al espectador : Esta fábula tiene lugar después de lo acontecido en Londres ".

Gim - Teresa Gimpera -, protagonista de la película, una famosa modelo publicitaria del "spot" que todos conocen, asedian y desean, quiere quedarse en una extraña ciudad donde los vecinos reciben la orden de abandonar ante un temor colectivo e inconcreto. Un camión retransmite las órdenes. Al llegar a la altura de la chica, que camina sola, vuelve su ojo hablador y empieza a seguirla, al mismo tiempo que expresa su sentimiento de posesión hacia ella. Es un mito que por su belleza todos quisieran poseer o destruir. Un personaje frío, distante, y -- que fiel a su condición, se deja admirar y perseguir.

En cierto momento la soledad se hace evidente y aquella vida privilegiada que ha disfrutado durante años, queda atrás. El miedo la empieza a atezar e intenta aproximarse a las personas que, como ella, han preferido permanecer en la extraña ciudad.

Mientras tanto, tres personajes van al encuentro de Gim con diversa intención. El profesor, interpretado por Antonio Ferrandis, un hombre siniestro, de edad madura, autor de premoniciones y teorías que tienden a relacionar al asesino con su víctima, así como a ensayarlas. "Todo asesino es la historia de un encuentro, todo encuentro es una historia de amor. Les hablé de la atracción recíproca establecida entre el asesino y su víctima... Ahora quiero demostrarles unas diapositivas que nos ayudarán a comprender cómo las víctimas en potencia tienen una personalidad muy definida que permitiría su identificación a priori y su consiguiente reeducación antes de ser reintegrados a una sociedad de probables asesinos. He realizado un cuidadoso trabajo de selección hasta encontrar algunas fotografías de víctimas características. Son seres cuya naturaleza vulnerable dificulta cualquier movimiento de autodefensa e incitan por el contrario--

al crimen como única solución". Así reza parte de sus suposiciones expuestas en una de sus lúgubres conferencias, caracterizadas también por la escasa asistencia. Pero esta tesis del profesor, de que unos nacen asesinos y otros víctimas, y de que las mismas víctimas buscan a su asesino para que cumplan lo destinado, esconde una viva y latente represión sexual. Para Aranda la conducta del papel que interpreta Ferrandis es la de un maníaco que vive obsesionado por una imagen erótica que no se atreve a conquistar. (39). En una ocasión en que ambos se cruzan - el profesor disfrazado de pobre ciego -, la mujer se ve duramente increpada por su belleza de la que no puede -- quedar impune, y por lo tanto, no podrá escapar a su destino, A pesar de la profecía que recae sobre la célebre modelo, y del miedo que la invade, propio de un ser indefenso e inseguro de una ciudad prácticamente vacía, Gim intenta luchar contra el augurio, quiere dejar de ser víctima.

La segunda persona que acude directamente a su encuentro es J.J., un joven mezcla entre libertador y detective, que se pasa toda la película corriendo en busca de Gim para salvarla. Una especie de héroe con ciertas pinceladas de ingenuidad que nunca conseguirá toparse con su protegida. Un personaje, que como dice Oliver, su misión es la de socorrer, auxiliar a una humanidad en peligro, y que no dudando, lucha por una causa perdida (40). Definitorio de su personalidad también es el -- diálogo mantenido en un campo de fútbol con el profesor, que también nos recuerda Oliver.

J.J. : Tengo que contribuir en la medida de mis posibilidades a evitar lo inevitable.

Profesor : Váyase... Merece la pena que siga habiendo idiotas.



J.J. : Si me fuera, me comportaría con sensatez, y en tal caso dejaría de ser idiota.

El joven, por sus características, es sin duda un vivo exponente de Ditirambo, personaje protagonista del primer cortometraje y largometraje de Gonzalo Suárez, - "Ditirambo vela por nosotros" ( 1.966 ) y "Ditirambo" (1.967) -, o sea, ese detective un tanto particular cuya causa es el bien, y sus armas, la valentía y la tenacidad.

Miriam - Marianne Benet - es el tercer personaje que acude al encuentro de Gim, aunque de una manera indirecta. Esta mujer estuvo en Londres cuando sucedió aquello tan terrorífico. Es un ser que ha visto lo que nadie ha visto. Por lo cual, según dicen sus autores, "sumergida en un estado alucinatorio y patológico, mata por oscuras razones de asociación y disociación con sus clasificaciones de antes y después de la gran crisis" (41). Exacto, este es el comportamiento exteriorizado por Miriam. Una mujer que da la sensación de estar buscando su liberación en el crimen, víctima de su estado patológico a causa de "lo sucedido en Londres". Una mujer que busca desesperadamente a Jerry, un novio, - que al parecer perdió en Londres, y que su estado de locura la hace ver Jerrys en otras personas. Miriam así se convierte en -- una devoradora de hombres, entrando de lleno en una clásica dimensión vampírfica, "encauzado por unos determinados deseos sexuales" como apunta Adolfo Bellido. (42).

Deliberadamente existe un interés por las sugerencias eróticas en toda la película.

Miriam mata a dos personas en un intento de deseo, de posesión condicionada a la muerte. Es palpable la insinuación erótica

cuando esta mujer extrae el pez cuchillo bañado de sangre después de asesinar a Alvaro - personaje interpretado por Alberto Dalbes, un tanto difuso, que convive con Miriam y que da la sensación de ser amante de Gim - . Este aspecto ha querido reseñarlo expresamente Aranda, así como el de la represión sexual del profesor. Sin embargo, no pudo llevarlos hasta sus últimas consecuencias. Hubiera deseado, por ejemplo, que la violación que antecede al asesinato de Alvaro no fuese soterrado, al igual que otras pautas, de no haber sido por la censura de aquellos años. (43). Tampoco queda exento de erotismo la figura de Gim, cuyo hermoso rostro y figura es utilizado publicitariamente, característica escogida para provocar el deseo masculino.

Esa búsqueda desesperada de Jerry ha convertido a Miriam en una mujer vampiro representado por la destrucción física, - "por el asesinato del amor" (44), y por ese ansia de devorar, y será un elemento más que aprovechará el profesor para consumir su maléfica profecía sobre Gim. Pero al final, la premonición se vuelve contra él, y sucumbe ante el poder destructor de -- Miriam. Víctima de su propio juego y del estado alucinatorio - descontrolado de la chica, el profesor es traspasado por el pez cuchillo de ella, arma que utiliza por tercera vez. Y esto ocurre ante un imprevisto cruce de sucesos. J.J. perseguido por -- una especie de "chorizos", que consigue despistar tras largas persecuciones, llega a una insólita casa donde es encerrado - por el profesor para impedir que se interponga en la muerte de Gim. En la misma puerta de esa inhóspita casa es donde el profesor será acuchillado por Miriam. El joven quiere salir, golpea la puerta, pide auxilio. Todo inútil. Nunca verá a Gim. Miriam -

sentada en la entrada hace caso omiso. En su estado enajenatorio relaciona al joven con Jerry, "Sabía que vendrías a por mí". A diferencia de las otras ocasiones, la mujer optará por encerrar a su víctima con el fin de poseer algo no relacionado con una posesión condicionada a la muerte. Si abriera, con la presencia de la realidad, con la presencia de J.J., su poder devastador acabaría con él en el mismo instante en que la puerta se abriese. De todas formas sucumbe ante el poder aniquilador de Miriam. "No abriré Jerry. Si abriera vería que no estás Jerry. Ahora te tengo para siempre".

Y mientras un helicóptero insiste en que se abandone inmediatamente la ciudad - "Desalojen la ciudad..., desalojen la ciudad... Se les ordena que desalojen inmediatamente la ciudad. ..."- , Gim atraviesa alegremente un campo en compañía de unos jovencitos, los mismos que durante casi toda la película la siguen admirados por la imagen de la modelo, dando la sensación de escapar a algo terrible.

Al final de la película un cartel nos advierte : " Y entonces sucedió lo mismo que en Londres".

De la misma manera que la conclusión de la película queda un tanto inconcreta, este confusionismo se esparce palpablemente durante los noventa minutos de duración de la misma. Un confusionismo extraño y atrayente que nos sugiere demasiadas cosas, quedando la mayoría vagas. Como no existe una consecuencia a la que llegar, puede ser, como dice T.M., que todas las conclusiones sean válidas o que ninguna valga (45). En esta crítica, su autor nos reproduce algún intercambio de frases del diálogo que se produjo entre el director y los espectadores al finalizar la

proyección de "Fata Morgana" el día de su estreno en el cine - Arcadia de Barcelona, donde ese confusionismo se extendió al público. Aranda, a la pregunta del significado de la película, respondió : "Como yo no comprendo el mundo que me rodea, tampoco comprendo mi película". Ante la insistencia de la concurrencia aduciendo que él ha hecho la cinta para los demás, para comunicar algo, el realizador respondió : "Yo soy director de cine, - no telegrafista". Y ante la indicación de otro espectador sobre el significado del personaje de Miriam, concretamente, la contestación de Aranda no fue otra que : "Significa lo que usted - ha visto en la película". Al margen de la escasa simpatía personal del realizador y de las pocas ganas de conectar con su público, el film, quizás por su condición de ciencia-ficción, mundo - difícilmente controlable, se presta a crear una interpretación - distinta en cada individuo. Aunque, desde luego, existen unas coordenadas. Hay un guión y un control sobre el material rodado. Nos parece una exageración la opinión de la catalanísima revista -- "Serra D'or" sobre que "Fata Morgana" : "No mostra ni explica - res". (46) Y, precisamente, no estamos de acuerdo porque sí que -- muestra muchas cosas, y sí que nos su giere otras tantas.

Demasiadas cosas para tan poco tiempo, donde se entremez-- clan diversos elementos y adornos en esta obra de ensayo y de -- una cierta experimentación. Hay una intromisión de los comics en el cine, una incorporación del ritmo y del estilo que posee este medio de comunicación (47), como apunta Pascual Cebollada. Pero este medio tiene en el fondo una progresión de ruptura percepti-- ble en la facilidad de pasar de una escena a otra, dando así -- oportunidad al lector de rellenar esa parte que no se muestra.

Esto aplicado a "Fata Morgana", dice Aranda, es lo que hace que muchos la califiquen de película difícil (48). Esta dificultad de conectar con el público, que fue manifiesta, no sólo hemos de encontrarla en la inclusión de ese ritmo propio de los cómics. Hay otros caracteres, que a la par de enriquecer la obra, enturbian su comprensión, como su clara intencionalidad vanguardista, que, desde luego, no enlazó con el espectador medio por mucho que se insistiera sobre los "elementos reconocibles" para esta clase de público, en los manifiestos de publicidad del film (49).

Si se opta por quedarse en la sala de proyección, ese confucionismo, esa inconcreción, esos flahs incompletos bañados por un estilo muy a la moda del Pop-art del año 1.965, y dentro de una indudable preocupación estilística, se torna en un interés creciente, incluso para los poco proclives a abrirse ante nuevas corrientes; porque, desde luego, el tema es interesante, nuevo y está cubierto por una dirección digna. Vicente Aranda, conociendo realmente la dificultad de comprensión que encierra su película, dice: "Lo que "Fata Morgana" le dice a la gente es que alrededor de ella existe confusión, que la confusión es algo permanente en su vida". (50), o "El confucionismo es una auténtica realidad entre los hombres. Todo es tan confuso que hasta quien cree saber, sólo sabe confusamente". (51) Realmente estas frases son juegos de palabras. Por supuesto que la confusión, en menor o mayor grado, es una condición humana. Sin embargo, en el caso de la película, esa confusión está confusa - y valga la redundancia - en el esquema general. Y no por ello queda una obra tediosa, lenta y "de una densidad pastosa y agobiante", como opina "El Correo Catalán" (52). Puede gustarnos o no, pero semejantes calificativos difícilmente pueden encajar en una cinta enriquecida con una serie de --

elementos enraizados con la civilización moderna como son la pu**bl**icidad, la amenaza atómica, las artes gráficas, la televisión, el crimen, incomunicación, etc. Un film que muestra una clara preo**cup**ación e investigación por la imagen, amor por la imagen que -- impresionó al Director General de Cinematografía Jose María García Escudero (53).

"Fata Morgana", efectivamente es una película muy compleja. Una película que habla sobre muchas cosas, que nos cuestiona mu**ch**os interrogantes a base de cuantiosas claves que van desde la - probable destrucción atómica de la humanidad, a las fotos de -- Marilyn desparrramadas. Pero, desarboladas estas inconcreciones, - caben al tratarse de un tema de ciencia-ficción, quizás la autén**ti**ca primera película de este género, como dice Carlos Losada (54), donde lo real y lo irreal en ocasiones se confunden. También es - lógico se den imprecisiones por la presión que se ejerce sobre una ciudad bajo la angustia y el miedo, condición ésta que nos introdu**ce** en una atmósfera kafkiana de ahogo al individuo acrecentada por la incorporación de esa cultura de masas como es la publicidad. Una especie de monstruo de nuestra progresiva sociedad de consumo que en el film está representado en la figura de Gim, prototipo de lo que se ha dado por llamar "rostro sin nombre". Mujer de gran frial**id**ad y que es objeto de odio y deseo, cuya belleza todos quisieran destruir o poseer. Personaje distante que se mantiene "fiel a su - condición" (55) o sea, se deja admirar, entrevistar, perseguir sin dar nada a cambio. Rostro que se convierte en un objeto más. Capaz de crear ficticias necesidades e incitarnos constantemente al consumo a través de los clásicos medios de difusión como son la tele**vi**sión, las vallas publicitarias, revistas, etc. Sin embargo, este estado fatalista que Aranda nos muestra por medio del conducto de

Gim, víctima propiciatoria de un loco por su condición de mito publicitario, al final de la película, se torna, aunque confusamente, en un canto a la esperanza. Gim se escapa alegremente -- del terror nuclear con unos muchachos - embebidos en su figura - que bien podrían reflejar a la juventud que en el día de mañana será la encargada de crear una sociedad más humana. Es posible. Son muchas las interpretaciones que una película puede sugerir. La modelo ha vencido a su premonición. Atrás quedan su posible asesino y salvador.

El uso de los objetos en "Fata Morgana" ya le llamó la atención a Bernard Cohn, crítico de Positif, que les da un valor fascinante que contagia toda la obra (56). Para Julio Carlos -- Bellot, los objetos son elevados a nivel de protagonistas "como el pez estilete y el resto de las esculturas de Corberó (57) -- - marido de Miriam en la realidad -. Todo esto quiere decir que existe una clara preocupación por la ambientación de la película, que las esculturas de Xavier Corberó detentan un cometido. Ocupan un volumen que guarda relación con los personajes. Este mundo de los objetos, palpable y latente prácticamente durante toda la película, como el sofisticado y casi futurista puñal estilete con el que Miriam mata a tres hombres, o la bajada del muelle -- por la escalera, que constituye una de las escenas más fantásticas de la cinta y que sirve para anunciar la aparición en imagen de la no menos fantasmagórica y vampiresca Miriam, así como posters, frascos y diversos objetos, vienen a configurar una dimensión estética completamente nueva en el panorama del cine español. Hay una cuidada ambientación, incluso en los objetos de tercer orden. A simple vista puede que no tenga importancia, pero desde --

luego son mensajes subliminales que adornan un contexto, como - puede ser el de una sociedad fría, avanzada y preagónica que camina ante un desastre atómico.

Hoy más que nunca, el tema, goza de una actualidad irritante a pesar de los casi diecisiete años que distan desde su realización. Puede que hoy se prestara más atención a la obra por esos motivos. Pero existe un esoterismo reinante que dificulta la comprensión por el público medio. La dispersión con que está tratada la historia, exige un esfuerzo para introducirse en ella, que no es del todo compensado. "Fata Morgana" no es una película fácil, pero sí atractiva. Encierra un mundo complejo y variopinto que se nos va de las manos. Son demasiadas cosas que se nos escapan en una primera visión, casi tantas como las que anunciaron en algunos afiches publicitarios en la prensa : mito, color, muerte, vida, libertad, mediums, mass, comics, alucinación, crimen, erotismo, amor, suspense, hermetismo, verdugo, bomba atómica, ego, fábula, estructuralismo, premonición, símbolo, secretos, presagios, asesinato, fatalismo, formalismo (58) (59). Pues sí; algunos de estos elementos están muy claros. No obstante, otros quedan difusos. Difuminados a lo largo de la proyección y se necesitarían bastantes pases para componer el rompecabezas, cuya solución, insistimos, tiende a ser múltiple. Las insinuaciones que el director propone, o nos adormece, o nos convierte en espectadores activos e interesados a pesar de su irregular exposición.

De toda la retahíla de calificativos que hemos extraído de la propia publicidad del film, no vemos el de terror. Seguramente hemos de entenderlo como un lapsus publicitario. Desde luego, hay los suficientes ingredientes como para considerar a "Fata Morgana"



como un film terrorífico. El personaje del profesor nos recuerda a menudo al legendario Dr. Mabuse, aunque Aranda lo niegue aduciendo que el protagonista de su película representa un tipo real, mientras que el otro es un personaje fantástico (60). -- Antonio Ferrandis, adecuado a nuestro tiempo, representa un transformista que, amparado en el clima de hecatombe que envuelve a todos, se dedica a alimentar el terror colectivo. El afán destructivo, sangriento y descontrolado de Miriam, que parece tener poderes ocultos y que mata sin ningún control con un objeto mecánico - el pez cuchillo automático -, desde luego la convierten en otro ser terrorífico. Román Gubern incluye la película en una "Minihistoria informal del cine español de terror". - Esta relación que publicó "Nuevo Fotogramas" da una relación de veinte películas de este género comprendidas entre 1.935 y 1.970 (61). Así, para Cohn el guión "no puede ser más diabólico" (62).

Aparte de diabólico - en cuanto que hay personajes que encarnan y ejercen "el mal" -, el guión, basado en una idea de G. Suárez y centrado en temas muy de siempre como la vida, el amor y la muerte, se presenta más que sugestivo y con un explosivo arranque lleno de originalidad, que poco a poco se irá diluyendo presa de inconcreciones, algunos altibajos y, en ocasiones, -- falta de ritmo. "Fata Morgana" constituye un ambicioso proyecto al que pensamos le ha faltado una cierta dosis de maduración. - Tanto Aranda como Suárez, aunque pletóricos de ilusión, arrastraban una gran bisoñez en este medio. Ignoraron a fondo la dimensión de este lenguaje. La película, a veces se le escapa a Aranda de las manos por la propia confusión del guión. La ejecución del mismo, sin duda, supone un gran esfuerzo y es de difícil realización, tarea que el director ha salvado holgadamente a pesar

de los problemas que el libreto ofrece. Y no nos parece justo, a tenor de los resultados, reprochar a su autor "una ambición desmesurada" por realizar una obra, que según "Destino", quizá no se hubiesen atrevido maestros de cine consagrados (63).

Los diálogos están a tono con el conjunto de la obra; - es decir, adolecen de estos altibajos mencionados que rompen el ritmo de la cinta en algunas ocasiones. A veces pecan de - demasiado intelectualizantes, y en otros momentos de banales e infantiles, que suelen coincidir con las escenas de acción; pero en general, mantienen una línea de interés que ya quisiéramos ver como media en el cine español. En definitiva, ni es un guión espléndido perfectamente resuelto, en opinión de -- Guillermo Sánchez (64) - autor de la crítica más favorable de la película -, ni tampoco "unos diálogos que parecen jugar al despropósito" que dice Mariano del Pozo en "El Alcazar" (65) - tal vez la peor crítica-, y sí un gran esfuerzo de imaginación.

"Fata Morgana" supuso un insólito ensayo de ficción. De- sechó ese terreno del realismo típico imperante en la década de los sesenta por los jóvenes cineastas. Rompió con unos mol- des neorrealistas y abrió nuevas miras a una más amplia visión de la realidad, Este es un punto importante porque es el compo- nente de unión con las demás películas de la autodenominada - "escuela de Barcelona". Fue ese nexo que posibilitó incluir a posteriori la película para dar más entidad y peso al grupo. Y hoy no hay quien no relacione a "Fata Morgana" con la "es- cuela". Funcionó perfectamente como todo el montaje publicitario en torno al movimiento. Pues bien, ese rechazo al realismo habi- tual que el propio Aranda reconoce (66), fue un motor, que al -

mismo tiempo que surcó nuevos cauces expresivos y de difusión cultural, sembró una serie de símbolos que consiguió espantar a un número considerable de posibles espectadores que no acudieron a las salas de proyección. Como hemos venido diciendo, la cinta exige un esfuerzo del público, que participe activamente. Constantemente se juega con lo real y lo irreal. Los límites no están fijados, ni se pueden fijar. Cada cual debe buscar su propia relación. Pero hay una cosa clara : existe un intento de hacer realismo, de buscarlo a través de situaciones que podemos llamar irreales, amparadas en la ciencia-ficción, o a través de la fantasía.

Dentro del valor de la narración, la imagen arroja muy bien el contexto. Se evidencia una preocupación formal por las imágenes. Hay un interés por la composición y las formas. El colorido está matizado en armonía con las situaciones. La fotografía está ambientada con arreglo a lo que tenía de novedad - el "pop-art" en 1.965. Indudablemente el film representa una vanguardia, un intento de experimentar en nuevos campos hasta entonces ignorados en España, y que para J.B. de "Cahiers du Cinéma", representa una vanguardia "demodée" (67). Puede que para el país vecino, centro vanguardístico de gran solera, el film de Aranda no esté en la avanzadilla cultural cinematográfica, y sea un paso ya experimentado. Por el contrario, en la Península Ibérica en el año de realización de la película, la incorporación al cine de elementos de la cultura de masas como son el comic, la publicidad, el pop, etc., era nula. Un mes antes, en otra crónica de Cahiers du Cinéma, Michel Delahaye reconoce no esperaba semejante película - se exhibió en la Semana de la Crítica de Cannes en 1.966 - de la España franquista (68).

Añadamos que "Fata Morgana" significó el debut cinematográfico - de Teresa Gimpera, cotizadísima modelo por aquel entonces, que en la película se interpreta un poco a sí misma, representando en gran medida su actividad profesional en la vida real, y que además se llama Gim. Digamos que está dignamente en su papel, y que ha sabido comunicar esa "incomunicabilidad", aspecto clave de su personaje. No se le puede pedir más. Aunque tampoco podemos decir que está brillante.

A pesar de ese tono universalista, reinante en toda la película, es un trabajo realizado en España; pero dentro del Estado sería impensable centrarlo fuera de la Cataluña de los -- años sesenta. ¿Hasta qué punto es un film propiamente catalán?. Estas cuestiones las expondremos más adelante en un apartado específico, donde trataremos el sentido catalanista de la "escuela de Barcelona" para hacer un análisis global y dar una dimensión comparativa que tienda a esclarecer todo lo posible el complicado tema.

"Fata Morgana", es pues, una película singular, interesante e insólita en el panorama cinematográfico español de aquellos años, así como de una calidad muy por encima de la vulgaridad - apabullante en que se movía el cine hispano. Es en definitiva, por sus características ya comentadas, y en palabras del crítico Oliver, poco devoto de la película, "un hito importante que no podrá olvidarse al escribir la historia del cine español de estos años " (69).

Y la película fue una obra aislada, fruto de la imaginación y empeño de Gonzalo Suárez - autor del argumento -, y al trabajo y a la fe de Aranda quien la dirigió. Una cadena de --

casualidades - como muchas cosas en esta profesión - que van desde la amistad de ambos guionistas, hasta haberles llamado la atención los "spots" de Teresa Gimpera. "Todo se acumuló, pero no había ni la menor intención de hacer una escuela de - Barcelona" (70), dice Aranda. Efectivamente, cuando se empezó a hablar de la "escuela" de una manera generalizada, fue a partir de la primavera de 1.967. Sin embargo, la cinta supuso un punto idóneo de partida por su carácter experimental y universal, y, sobre todo, por su repercusión, para lanzar publicitariamente - desde dentro de sus filas - al movimiento, juego a que se prestó encantado su director, pero que no encaja. "Fata Morgana", aparte de su calidad, fue la mejor publicidad que tuvo "Dante no es únicamente severo", verdadero inicio de la "escuela" como grupo concreto de promoción.

Así, pues, por todo lo expuesto, negamos la idea de Muñoz Suay en el sentido de que "Fata Morgana" inició "conscientemente" el movimiento autodenominado "escuela de Barcelona". (71).

### 2.3.1. Una colaboración a medias

A Gonzalo Suárez, autor del argumento y coguionista, no le gustó prácticamente nada el resultado que mostró su compañero - Aranda. Y esto, en su momento, fué motivo para que se vertiera mucha tinta, dada la proyección literaria del inventor de " Las diez películas de hierro del cine español", del que ya habían - adaptado otra de sus obras en "De cuerpo presente", de Antonio - Eceiza, realizada un poco antes que "Fata Morgana". El reconocido "torrente de ingenio" de Suárez (72), despertó gran curiosidad entre la joven crítica. Su colaboración en el guión fué especialmente aireada, aspecto éste poco común entre los autores de estos trabajos. Esta atención, además, se vio incrementada dadas las - diferencias de criterio que mantuvieron los dos guionistas durante el comienzo del rodaje, y que terminó en ruptura, como ya indicamos en el anterior apartado. Tal fué el estado de tirantez, que Vicente Aranda se negó a que publicasen un artículo de su excompañero, en el que exponía diversos matices de su obra y persona, en el mismo número de la revista en que venía un dossier de su - película bajo amenaza de retirar los textos con los que contribuía a dicho estudio (73). En este estado de recelo personal, cuyo punto de partida es la frustración de Suárez por no codirigir también la película -el dinero lo ponía Aranda-, buscar la aportación individual en el film, resulta altamente confuso. No obstante, a simple vista, conociendo mínimamente la obra del escritor, y teniendo en cuenta su autoría en el argumento, se ven claros exponentes de - su influencia. Ese mundo de los poderes ocultos, de las premoniciones, de las fuerzas contrapuestas, el usar la ficción para dar testimonio de una realidad objetiva. En definitiva, un mundo personal de clara aportación suarista que se refleja sensiblemente.

Tras la superación de unos momentos de crisis que tendían a retirar de la dirección cinematográfica a Aranda, según cuenta Suárez en el artículo de "Nuestro Cine" antes citado, la base de trabajo del guión, fue el segundo tratamiento que hizo el novelista. Esta especie de esquema desarrollado constaba de unos diez folios, que según el propio Aranda, sería él quien lo ampliara en forma de guión (74), aunque estuviera en contacto con su compañero, el cual escribió partes de diálogo. Para el autor de "Ditirambo", aparte de trabajar codo con codo obsesivamente en el guión durante mes y medio (75), las dudas de Aranda provocaron el que -tuvieran que perfeccionarlo más (76), aspecto éste, contraproducente para Suárez, autor de la idea, que, sin embargo, accedió al suponer se haría cargo de la dirección de los actores, y así podría entonces dar el tono propicio a la historia. De considerar muy malo el guión y no gustarle nada, como sigue diciendo en la misma cita de "Film Ideal", hoy se cubre de la ilógica respuesta de ayer con "¡Cómo no iba a gustarme si la había hecho yo con él!" - la adaptación de su argumento- (77). Desde luego esta apreciación es más congruente. Esperar a codirigir para restablecer la calidad y el tono de un guión escrito a medias, francamente es poco rentable. Si se hizo la película es porque ambos estuvieron de acuerdo en un principio. Durante la elaboración del guión, además, se lo pasaron muy bien. Las desavenencias vinieron al comenzar el rodaje, y de no producirse la ruptura, seguramente, hubiera redundado beneficiosamente durante el proceso de filmación; con lo cual, cabe la posibilidad de que se hubieran limado ciertas inconcreciones, así como impulsar otros aspectos. No hay duda que estas disputas condicionaron de alguna manera el resultado de la película.

Una vez realizada la cinta, entró en juego lo que Suárez, novelista de prestigio entre la joven crítica, había pretendido comunicar desde la óptica de su trabajo como coguionista. El espíritu de la obra, aún siendo fiel a la letra, había quedado mal trecho, y los diálogos escritos por él, "al oírlos en la película dichos con aquel empaque me daban vergüenza" (78), tanta vergüenza, que pensó pudiera sentirse perjudicado como autor. Aranda, a su vez, insiste haberse mantenido fiel al guión bajo la supervisión de Suárez, cuya diferencia con la idea original varió mucho (79). Diferencia que, según sigue diciendo el director de "Fata - Morgana", se basó en la elección del tono. Y la entonación, palabra tan voluble, parece ser la diferencia, el punto fácil sobre el cual se descargan las culpas de un problema que parte de planteamientos puramente personales. Y claro, es muy difícil constatar, por no decir imposible, si realmente Aranda incluyó el rigor a la capacidad inventiva de Suárez a través de la realización -- (80), o si ese rigor es puramente anecdótico, como dice el otro - (81). Entramos en el apartado de las suposiciones. Tendrían que haber dirigido independiente los dos el mismo guión. Nosotros como meros espectadores de "Fata Morgana", y por supuesto sin inclinar balanzas hacia ninguna dirección, no vemos un relato controlado desde un punto de vista anecdótico, lo vemos sustentado en posiciones sólidas, partiendo de un realismo fantástico a cuyos resultados ya nos hemos referido. En fin, hubo muchos puntos de desacuerdo, matices de diversa índole, de "yo pretendía esto, lo -- otro, este personaje lo veía con determinadas características, etc", y réplicas, que son un tanto significativas de lo sugerente que, por un lado, es la película, y del confusionismo reinante por otro. Después de la frustración que por lo visto supuso todo este asunto a -- Suárez, se desquitó escribiendo el cuento " La caperúcita roja", --



incluido en su libro "Rocabrundo bate a Ditirambo", donde con ligeras modificaciones cuenta otra vez la historia de "Fata Morgana". No consideramos justo hacer un examen comparativo con la película. El relato fue fruto de una ofuscación y el guión fue original y firmado con todas las consecuencias por ambos. Y hoy, Suárez reconoce ese enfado y entiende que "está justificadísimo que un director coja un libro y haga de su capa un sayo" (82). Más tarde, por encargo, el propio novelista, se atrevió a llevar al cine "La Regenta", famosísima obra de Clarín, adaptación sobre la que cayeron suficientes críticas como para meditar el tema de narrar cinematográficamente las obras de los demás, y apreciar el valor de "Fata Morgana", que no pudo ofrecer antes; sobre todo, esa dimensión de film insólito para la época en que se produjo, que refleja en una entrevista de Antonio Castro en 1.974 (83).

Como suele ocurrir con casi todos los escritores, dado lo personal y extenso que suelen ser sus obras, es casi imposible -- que concuerden con el director - aparte de otros problemas de tipo económico, estético, etc - cuando ven definitivamente desarrolladas y fotografiadas sus ideas escritas sobre unos papeles. Esto nos atrevemos a decir que es normal. A Suárez, le pasó lo mismo, no le gustaron ninguna de las adaptaciones que se hicieron de sus trabajos (84)-recordemos que "Fata Morgana" se rodó sobre un guión escrito conjuntamente por el director de la película y él, al contrario que "De cuerpo presente"-, y de la misma manera,decimos que su comportamiento no fué caballeroso en relación con la película que nos ocupa, y desde luego, no la favoreció nada. Pero dejando de lado estos sinsabores y las críticas fáciles, lo que sí parece cierto es que Suárez hubiera inculcado en la cinta un aspecto documental - que no tiene, habría limado esos toques esteticistas (85), -aportación ésta que curiosamente más ha definido a la "escuela de Barcelona"- y hubiera incorporado cierta dosis de humor, que tampoco --

ofrece. Y estos tres aspectos, sin poder saber el alcance que -  
hubieran tenido, seguramente se habrían reflejado si el director  
de " Ditirambo " no se hubiera largado de malas maneras durante  
los primeros días del rodaje.

#### 2.4. La creación de Filmscontacto y "Noche de vino tinto".

De todos los posibles miembros de la posteriormente denominada "escuela de Barcelona", la fortuna familiar de Jacinto - Esteva Grewe, era sin duda la más boyante. Sin pretender hacer ningún cálculo al respecto, no es ningún misterio, - y está en el ánimo de todos - el carácter supermillonario del padre. Un - señor que, además, estaba dispuesto abiertamente a financiar los proyectos de su primogénito, un chico que parecía haber encontrado en el cine un medio idóneo para desarrollar sus supuestas aptitudes artísticas, que no había terminado de encontrarlas, ni en la arquitectura, ni en la pintura, aficiones a las que anteriormente se había dedicado.

Al joven Esteva, pues, no le fue nada difícil convencer a su padre para que le siguiera financiando, y ahora de una manera más profesional, lo que años antes, concretamente en 1.960, había iniciado con la codirección del cortometraje, "Notes sur l'emigration", en Suiza. Y así, para canalizar el documental de largometraje "Lejos de los árboles", rodado inicialmente con Portabella en - 1.964, y para dar marco a sus futuros trabajos, Esteva fundó un - año más tarde la productora Filmscontacto. El documental tardaría siete años en terminarse definitivamente, después de largos remodelamientos en los que trabajaron entre otros José María Nunes y Rafael Azcona. O sea, que se creó con miras más amplias que las - meras de "formar un mecanismo de producción para terminar " Lejos de los árboles " (86), según dice su fundador. Cuando concluyó esta obra, Filmscontacto ya había dado su nombre a cuatro largometrajes.

Lo cierto es que da la impresión de que el joven realizador sentía una cierta vergüenza al principio, una especie de pudor por su condición de director propietario de la productora, y trata de buscar excusas que justifiquen la fundación de Filmscontacto. En-

una ocasión dijo que era una consecuencia de la ruina económica de Portabella por la prohibición de "Viridiana" (87) . Este por su lado lo niega rotundamente (88) . Como hemos dicho, ambos colaboraron al comienzo del documental "Lejos de los árboles", retirándose Portabella tras rodar algunos planos. Pero lo oscuro del tema es la alusión que se hace al descalabro económico propiciado en parte por la prohibición de la película de Buñuel. Según dijo Muñoz Suay, en el coloquio posterior a una conferencia pronunciada sobre Cine Español en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander (89), considera irrisorio que el asunto de "Viridiana" hundiera económicamente al productor de "El chocecito". No queremos seguir tocando este tema, ya que realmente no nos ocupa, pero si dejar constancia del hecho en cuanto que sirve como un argumento que centra la responsabilidad de la creación de Filmscontacto en el interés de Esteva Grewe -- únicamente, la decisión de un joven adinerado ilusionado con la idea de dedicarse al cine.

Provisionalmente, la sede de la recién creada productora - se instaló en el domicilio particular de su director-propietario, situada en la calle Juan Sebastián Bach nº 7-3º-B de Barcelona, hasta su definitivo enclave en el Paseo de Gracia nº 104, céntrico inmueble de propiedad familiar.

La primera película terminada, fraguada y sufragada bajo la marca de producción cinematográfica de Esteva, fué "Noche de vino tinto", de José María Nunes. El film supuso el punto de arranque, el ensayo verdadero que daría un tono suficiente de confianza para emprender futuras empresas. Hoy podemos decir que la película fue la más rentable inversión de la productora, en cuanto que cubrió gastos y poco más. El portugués tuvo la suerte, aparte de dirigir la cinta, de contar con el 50% del costo de la obra en concepto de su aportación laboral y del millón que concedieron a su-

guión por la calificación de Interés Especial, que reconoció la Comisión de Apreciación de películas de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, reunida en sesión el 21-7-65 (90) y cuya ratificación se efectuó en la sesión del 22-9-65 (91). Gracias a estas apreciaciones, Nunes, pues, se convirtió en coproductor, y lo que es más, debido a este aval consiguió convencer a la familia Esteva para que aportase el dinero suficiente para su quinta realización, aspecto éste, que orgullosamente gusta - dejar claro el portugués. (92).

El guión premiado fue escrito en un tiempo record de seis días (93), con el ánimo de poder aprovechar a Nuria Espert como protagonista de la historia, dado que disponía de unas fechas - libres - tengamos en cuenta que la actriz prácticamente no cobraba -. A pesar de la rapidez con que se aprobó el guión, el rodaje se retrasó lo suficiente como para no poder contar con la colaboración de la espléndida actriz, pero su nombre contribuyó a dar un cierto empaque al proyecto, siendo un elemento convincente más para obtener el apoyo definitivo de Filmscontacto.

La película, rodada entre diciembre de 1.965 y enero del siguiente año, es una observación de dos seres en circunstancias críticas de su vida. Dos jóvenes, - hombre y mujer -, que acaban de sufrir un desengaño amoroso respectivamente, una penosa experiencia sentimental. Ambos se encuentran en la noche de Barcelona, concretamente en la parte vieja, en la de las tascas y los bares. Ella representa el prototipo de mujer de clase media adinerada de provincias, insegura, bien parecida y emprendedora - hija de un notario -. Vive en Vich y se cita con su amante en la Ciudad Condal, papel interpretado por Serena Vergano. El, por el contrario, es bohemio, soñador, melancólico, el solitario que encuentra su abrigo en la nocturnidad de la gran urbe. "Nunca he sabido lo que es tener una responsabilidad, ni siquiera he sabido que --

hacer conmigo". Con esta frase, Irazoqui, el protagonista, se define a sí mismo y justifica ese deambular por la noche sin saber qué busca. Es también un hombre triste, serio, tierno y a veces filosófico.

Amparados en una noche cualquiera y en una de tantas tas-cas, los dos seres desconocidos, y atraídos, quizás momentáneamente por "el efecto de alguien que siempre hace falta" (94), deciden recorrer juntos el camino de la noche en base a una comunicación sensorial de su frustrante pasado sentimental, pero con las bases de "sin preguntas , sin recuerdos, sin nostalgias, naciendo ahora"; como dice el chico, un intento de alcanzar "el último cielo del vino tinto". Ni siquiera se dicen sus nombres. No les importa conocer su pasado.

Con tono poético inician su peregrinar por las diversas tas-cas, buscando así un alivio a sus penas, que se van descubriendo en el curso del relato. El enseña a su acompañante todo lo relativo al rito que supone beber vino tinto. A medida que transcurre la madrugada se dan cuenta que este poema del vino no es tan balsámico como creían. A pesar de la promesa de no hacerse preguntas para no remover heridas, poco a poco se cruzan con ellas. Siempre hay sugerencias que lo provocan. El pasado es demasiado consistente. Los recuerdos se suceden constantemente. Para ello, Nunes utiliza con inteligencia los flashes. Están incluidos con acertado orden dramático. El presente y el futuro están claramente delimitados. Otro elemento con el que apoya sus saltos atrás en la narración, es el uso de las voces en off, produciendo así la tensión dramática en un tono íntimo.

La noche está terminando. Están borrachos. Parece que la chica decide quedarse con su acompañante. Pone un telegrama a su padre indicándole sus deseos de independencia. No quiere volver.

Está embarazada -nos daremos cuenta más tarde- y tiene miedo a la reacción familiar. Pero antes, quiere ver a su ex-amante. En tonces, descubre que éste no le había abandonado y que ha muerto en accidente de tráfico cuando iba a reunirse con ella para casarse. Se desmaya. Su amigo la recoge, la coloca como muerta en un abrevadero y enciende una vela que se irá consumiendo, - queriendo dar el significado de "una especie de magia de la noche que se está muriendo, que se ha muerto" (95). Empieza a -- amanecer. La chica se despierta, y, sigilosamente, sin que su compañero de la noche se dé cuenta, dormido acurrucado contra el abrevadero, se marcha.

Ya ha pasado la noche. Seguimos sin saber el nombre de la muchacha. No lo sabremos. Toma el primer tren con dirección a - Vich, la pequeña ciudad provinciana. "Regresa sumisa aún a enfren tarse con lo que ella considera incomprensión en cuanto las cir- cunstancias le son adversas", opina el realizador (96). El se - queda en su ciudad. Detrás de una tapia vomita los excesos del vino tinto. Esta imagen de un hombre devolviendo sobre la valla de una casa en construcción fue la idea de partida de Nunes para componer su película (97).

Contada así la historia, sin más, parece más bien un folle- tín por entregas. Pero no, este no es el caso, hay suficientes - ingredientes como para tomarse en serio esta personalísima pelí- cula, donde se descubre una gran inquietud artística, y unos con siderables valores dramáticos, apoyados en el extraordinario sentido de la imagen que tiene su director, característica que seña laba el siempre respetado Alfonso Sánchez (98).

Con estos personajes muy reales, llevados por la cuerda del lirismo, ese "verdadero loco del cine que siente como una mística y practica como un rito vital" (99), consideración del también --

prestigioso Manuel Villegas López, nos quiere mostrar crudamente una de las muchas consecuencias de la soledad. Y para ello, se vale de dos seres desengañados. Dos personas totalmente distintas. La viajera -así es como la llama Irazoqui- encarna plenamente el papel de la soledad no deseada y temida. Mientras - que él, la acepta como un inevitable del destino, que acoge sin rebeldía.

Anticipamos, en nuestra opinión, que "Noche de vino tinto" no es ese "monstruo maravilloso" (100), como cataloga a esta obra el crítico Juan Francisco Lasa, ni tampoco merece la frase de "sólo puedo decir cosas negativas" (101) de Carlos Romanos García. Estos ejemplos son los extremos y tienen un valor testimonial. La película tratada a base de una narrativa simple y efectista, peca en nuestro personal criterio en una excesiva carga literaria muy íntima. Esta característica es una constante en la carrera de Nunes, que no ha conseguido, ni quiere quitar sela. Este reiterativo aporte literario, en ocasiones descompone el tratamiento, dado ese tono, a veces, excesivamente cursi -término muy relativo-. Para nosotros este es el vocablo más adecuado, reflejo de un romanticismo un tanto desusado, que más bien pertenece a otra época, en la cual, seguramente, Nunes estaría más acomodado. Un romanticismo espejo de una burguesía decadente.

El realizador-guionista tuvo grandes problemas durante el rodaje, ante la negativa de los actores protagonistas a reproducir ciertas partes del diálogo, que le resultaron un tanto ridículas - (102). Nunes tuvo que soportar la indisciplina por este motivo. El punto más tirante se alcanzó cuando Serena Vergano se negó a pronunciar "márchate lágrima" en una secuencia. Sus textos carecieron de la comprensión necesaria por parte de quienes tuvieron que recitarlo. Ya hemos dicho, y reiteramos con el debido respeto a la



creación del autor, que la película soporta un excesivo tributo literario que no le acompaña. Sin embargo, el film supone seriedad y sinceridad al máximo en esa trama central que es la soledad y la incomunicación. No estamos de acuerdo con la apreciación de Jaime Picas -autor de una de las primeras críticas sobre la película, a raíz de su representación en la IV Semana del Nuevo Cine Español de Molins de Rey-, cuando asevera con firmeza que el tema de la película "se sitúa al margen de las verdaderas preocupaciones de la Humanidad" (103). Una exageración por parte de Picas, que por cierto, interpretaría diversos papeles en películas que sí entran de lleno en la "escuela de Barcelona". El tema, con todos los defectos que pueda tener en su tratamiento, sí que conlleva los suficientes ingredientes como para no situarse al margen de la Humanidad. La soledad es, desde luego, uno de los temas más universales que puedan existir. Hemos dedicado especial atención al comentario de Picas por la categoría de su pluma. El rebuscamiento literario empleado por Nunes, con excesivo lenguaje cursillón, a menudo fue confundido por pedantería, o presunción (104), como así cataloga la obra de Nunes, entre otros adjetivos, Pedro Rodrigo, crítico de cine del diario "Madrid", que compaginaba su trabajo con la de miembro de la Junta de Censura y Apreciación de películas de la Dirección General de Cinematografía -siendo de los pocos que no se perdía una sesión, caracterizándose por actuar con gran dureza y racanería económica hacia los films sometidos a clasificación, aunque para no generalizar injustamente, nos referimos a los films que incluimos en este estudio relacionado con la "escuela de Barcelona".

No, francamente no creemos que "Noche de vino tinto" resulte un producto pedante. En algunas secuencias, incluso podemos acaso sentir cierto ridículo por algún párrafo -por ejemplo, cuando la chica se desmaya, él le dice "adónde te has ido sola viajera,-

todavía estamos juntos" - . Nunes es así. También se manifiesta de la misma manera en innumerables coloquios de presentación de sus películas. El hombre es demasiado sentimentalón -las malas lenguas dicen también que es cuento-, y la emotividad no siempre se expresa de la misma forma. Y el director de "Mañana", desde luego, es el prototipo de realizador contra corriente. Su personalísimo cine, cargado de visiones íntimas, no tiene parangón en este país. Es un caso único. José María Ródenas comenta que -ese exceso de buena voluntad, ese afán de decir una verdad tan clara y con tanto acento al público, ha descolorido y retorcido el film (105). Si que existe un entusiasmo latente de comunicar, pero no están tan sueltos, ni desmelenados, esos cabos que arropan la historia como son el realismo, naturalidad, ilusión, cariño, -desengaño, esteticismo, poesía, sinceridad, amor; en definitiva, todo ese universo de sueños, sentimientos y recuerdos del autor. Tampoco pensamos que todos estos elementos están ejemplarmente conjuntados, ni que formen una unidad armónica. Hay altibajos como prácticamente en todas las películas del denominado "nuevo cine español". Sin embargo, estas imputaciones que pueden hacerse a la cinta, están sensiblemente bajadas de tono y ocultadas por una gran fuerza de la imagen. Imágenes muy cuidadas, llenas de calidad cinematográfica. La composición de los encuadres está realizada con muy buen gusto, y la fotografía en consonancia con la progresión dramática. Francamente, la historia está desarrollada con una inspiración de atinada factura, o como dijo Alfonso Sánchez en su día, "de bellísima caligrafía" (106).

El vino en la película juega un papel transcendente -Nunes lo quiso reflejar también en el título-junto con la parte vieja de Barcelona. Forman los dos conductos por donde se mueven los personajes de la historia. Con una mística que a veces raya la cursilería, Irazoqui representa una especie de sumo sacerdote que

inicia a la chica en todo un ritual en los modos de beber vino. En una ocasión asistimos a una auténtica ceremonia donde el chico levanta pausadamente el vaso, para luego con los ojos cerrados, beber lentamente el vino. Todo un rito. Efectivamente, como apunta José Luis M. Montalbán, Nunes acude a un tema poco utilizado, "el vino como fascinación" (107). Para el portugués "el vino -- fue utilizado allí porque a mí me parece un ambiente, una situa-- ción, unas circunstancias. Lo que desarrolla el proceso mágico -- que pueda darse" (108). Existe una especie de vasalleja al vino, suplido, a medida que pasa la noche, por ginebra -en el local de música moderna -, o por manzanilla en el tablao flamenco. En el ocaso de la madrugada el vino pierde su encanto, su fascinación, ocurriendo lo mismo en las relaciones de ambos. Cada vez se acentúan más las diferencias entre los dos. Lo que fue un inicio de esperanza se cierra en un inevitable fracaso. El alcohol, lejos de una dimensión viciosa, les devuelve a lo que son, a lo que -- eran antes de la borrachera: dos seres perdidos.

En todo el entorno dramático que envuelve el film, los aspectos ambientales como son esas peleas en las tabernas, los diversos personajes que pululan por el barrio como prostitutas, chulos, borrachos, guardias, y demás individuos característicos de - la noche, francamente bien plasmados, constituyen un contrapunto floklórico que sirve para definir, aún más, la soledad y la incomunicación en que se mueve la pareja protagonista.

Serena Vergano nos gusta en su papel. Seguramente Nuria Espert hubiera impuesto un personaje con mayor intensidad -entre otras cosas porque el guión se escribió, como hemos dicho, para que lo interpretara ella-. No obstante, la actriz hila bien la representación de una mujer al borde de los treinta años, temerosa de la soledad. De Enrique Irazoqui, descubrimiento de Pasolini, a quién confió el personaje de Jesucristo en "El Evangelio según San Mateo",

no podemos decir lo mismo. Sustituto de Julián Mateos, fue elegido en parte por el papel interpretado con el director italiano, y por ser el idóneo para representar una civilización decadente (D9). Su interpretación ya no nos gustó en la película de Pasolini. Esa falta de expresividad en sus movimientos y mirada la vemos confirmada en esta película.

En resumen, film ambicioso, emotivo y sincero, donde la imagen recorre magistralmente los valores dramáticos de la acción. En esta experiencia Nunes desarrolla todo su oficio al máximo. Vista hoy su corta filmografía, sin duda, nos quedamos con "Noche de vino tinto". Obra realmente importante entre las realizadas en la década de los sesenta. Aunque susceptible de rechazos o elogios -como así sucedió -, difícilmente podrá ignorarse por quien se interese por el cine de autor en España.

La película se rodó unos meses después de que se filmara "Fata Morgana". Todavía no se había oído hablar, ni remotamente, sobre la "escuela de Barcelona". Las dos películas no tienen nada que ver entre sí. Son dos productos completamente distintos, tanto si nos atenemos a la estética, argumento o a planteamientos de producción, aspectos que iremos estudiando comparativamente a medida que avancemos en nuestra investigación, pero que queremos dejar constancia ahora de pasada. Posteriormente se incluirían a los dos films en el mismo saco propagandístico, y, -mientras aquella supone una incursión en la ciencia-ficción, tomando elementos de comunicación de masas, ésta última sigue los pasos de un realismo trágico y melancólico, que nada tiene que ver con toda la filosofía de símbolos que caracterizarían a las películas realizadas a partir del año siguiente, incluidas indistintamente, según interesasen, en la "escuela de Barcelona".

Lo importante para nosotros en este momento, es que Films contacto ya empezaba a caminar. La productora había terminado una película y estaba satisfecha de la experiencia. Las ilusiones se encontraban en la cresta de la ola, y los planes empezaban a fraguarse. Esteva tenía abundante dinero y quería invertir en cine. "Hay un intento de que Filmscontacto aglutinara todo esto y se fueron haciendo ilusiones", comenta Nunes sobre este período (110).

### 2.5. "Ditirambo vela por nosotros" : un paso importante

Más que por su calidad, este cortometraje en 16 mm., realizado en 1.966 por Gonzalo Suárez, tiene un gran interés, a nuestro criterio, por converger en él una serie de circunstancias - que, en cierta medida, sí que ayudaron -junto con otras, naturalmente- al surgimiento de la "escuela de Barcelona".

Después de la desagradable experiencia propiciada por la colaboración con Aranda en "Fata Morgana", Suárez, hombre de inquietudes cinematográficas, sintió unas irresistibles ganas de pasar a la dirección. De reproducir en imágenes parte de esa -- fuente de ideas que le emanaban en abundancia. La perseverancia, el ingenio, y el inapreciable revulsivo del orgullo y la soberbia, adquiridos por la aciaga relación del intento de dirección conjunta (111), posibilitaron al novelista el empuje necesario - para embarcarse en la realización de "Ditirambo vela por nosotros".

El corto tiene el considerable interés histórico -a pesar de la escasísima difusión-, dado que fue la primera pieza de una serie en la que M. Suay se basó para hablar de la "escuela". A partir de este ensayo escribiría las primeras conjeturas, plasmadas en "Fotogramas" (112) en agosto de 1.966, apuntando la posibilidad de un cine independiente en Cataluña.

Curiosamente este primer ladrillo, que serviría de base para fabricar el nombre o la marca con que se conocería posteriormente al grupo, se realizó en Madrid en el piso del padre del autor, durante una semana de trabajo (113). Y también, en la capital de España, Suárez enseñó a M. Suay y a Berlanga su cortometraje de 27-minutos de duración. (114).

Para que la película se llevara a cabo fue indispensable la ayuda de Carlos Suárez -hermano de Gonzalo-, quien tuvo la oportunidad de disponer de una cámara Poillard de cuerda con dos objetivos y con un motor que tan sólo funcionaba a ratos, según dice el realizador (115). La historia fue escrita en Barcelona y sensiblemente cambiada en Madrid al ser diferentes los enclaves, así como financiada e interpretada por el escritor.

Esta muestra de cine independiente la hemos estudiado a través de la copia depositada en la Filmoteca Nacional. Hacemos esta precisión por la pésima impresión técnica que nos produjo la película, quedándonos la duda de que existiera otra más entonada. El guión, a priori, no deja de ser interesante, pero está desarrollado de tal manera, que más bien parece un film en super 8 mm. de un vulgar aficionado. Esta es nuestra opinión. Ahora bien, tampoco consideramos ético volcar excesivos calificativos peyorativos sobre esta primera experiencia realizada a golpe de ilusión, adoleciendo su director de los conocimientos técnicos necesarios, que más tarde sí adquiriría sobradamente.

Dejando a un lado la pésima narración, Suárez intentó -- contar una historia muy en la línea que propiciaba por aquellos años : personajes y situaciones anómalas, donde lo real y lo ficticio se confunden, creando situaciones ciertamente difusas y poco resueltas. El cortometraje empieza con una frase de Antonio Machado: "El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas, es ojo porque te ve". Este tipo de frases abundan en la primera etapa del realizador, como por ejemplo : "Mientras otros cuentan verdades de mentira, yo cuento mentiras de verdad", frase suya y signifi

cativa de lo que quería llevar a cabo a través de sus tareas literaria y cinematográfica.

El personaje protagonista de la película es Ditirambo. Una especie de detective salvador que encuentra su auténtica dimensión en el primer largometraje de Suárez, y un antecedente válido, en el papel interpretado por Marcos Martí en "Fata Morgana". Aquí, tanto la cinta como el protagonista están recubiertos con un tono surrealista. La imaginación, para que negarlo, corre a raudales con el inconveniente de estar plasmada en un medio donde se ignora el lenguaje. Ditirambo duerme con gafas negras y una flor en la solapa del pijama. Nada más levantarse hace yoga y boxeo para mantener la mente y el cuerpo en condiciones. Para desayunar, prefiere tomar la leche en un zapato. Mientras está en el cuarto de baño, oye una voz femenina que sale del desagüe del lavabo, que le llama e insiste que le quiere. Tras este ambicioso planteamiento, sale a socorrer a la anónima voz. Sube al sexto piso donde se encuentra un hombre de grandes dimensiones -Bill Dyckes que interpretaría el papel de gángster en "Ditirambo"-, que le sugiere que no investigue nada. Le da un cheque que el joven detective opta por comerse. Acude a otro piso para que le dejen pasar por la ventana, para así alcanzar el de la señora que le llama. La chica que abre, comprende perfectamente la situación y le anima a que vaya a socorrerla, porque ella -- también estuvo enamorada una vez. Entonces, se introduce un flash de Helenio Herrera entrenando en un campo de fútbol. Por fin, -- acude al piso deseado y encuentra "in fraganti" a la señora hablando por el agujero del lavabo insistiendo en que le ama. Resulta ser la mujer de Bill Dyckes. Pero éste asegura que es un fantasma, que no la tiene encerrada, que es el único lugar donde puede vivir, y que con el afán investigador lo está estro--



peando todo. Ditirambo lo niega aduciendo que ella le abandonó. Total, que una chica vestida sofisticadamente le pega un tiro - al investigador. Pero no, es un sueño. La mujer del lavabo le - dice : "Si una mujer así hubiera existido, usted Ditirambo hubiera conocido lo que significa la palabra amor". Cada uno vuelve a su casa, y el joven, a través del lavabo, nuevamente oye la voz de la mujer. Insiste en que le ama, pero que nunca le encontrará, -- porque el amor de los dos es imposible. Ditirambo, enfadado abre el grifo del agua, dando la impresión de ahogarla. La voz en off de Bill Dyckes es la que sale en esta ocasión: "usted ha asesinado de mentira pero no ha encontrado su verdad". Tiene que haber una explicación lógica, el chico la tiene. Toma un espejo y ve-- mos al equipo técnico del corto en pleno rodaje -reconocemos a - Javier Macua, ayudante de producción- . El hombre grande se lleva a su mujer en brazos. La película termina con la siguiente -- frase : "En un mundo desolado, en una ciudad de locos, qué de-- samparados estaríamos si lobo entre los lobos, fiera entre las fieras, Ditirambo no velara por nosotros".

En líneas generales este es el ambicioso argumento de Suárez. Aplaudimos la valentía de acometer el proyecto. Quizás la excesiva confianza en su talla creadora, motivó, a nuestro juicio, una deficiente narración, agravada por una calamitosa fotografía, montaje, y un doblaje carente de sincronía. Insistimos en que nuestros comentarios están formulados a tenor de la copia depositada en la Filmoteca Nacional. Por el contrario, la música del cortometraje nos parece francamente bella, y rellena, hasta cierto punto, las excesivas lagunas existentes.

Lo más interesante de este trabajo en 16 mm., entendemos es - la creación del personaje Ditirambo. Una creación completamente - original en el panorama cinematográfico español, y distanciada de

todos los prototipos representados en el cine ibérico, por su carácter insólito y el tipo de surreales aventuras que le suceden. Una aportación válida gracias a su ampliación en el primer largometraje del escritor, que aquí navega entre el chiste, lo irónico, lo pintoresco y lo detectivesco. La mejor definición de Ditirambo la expone su creador : "Ditirambo es un personaje mítico, ángel o demonio, que va pasando insensiblemente y aporta sin intervenir -en contra de los típicos justicieros- una especie de lucidez devastadora que destruye por completo los sueños y las ilusiones. A su paso, de una manera natural, se van desmoronando, por ejemplo los sueños de este personaje que tiene encerrado a su mujer, pero él tampoco puede intervenir. Este carácter un poco ideal de Ditirambo lo encuentro de una manera que debe ser sintomática en todas mis narraciones".(116)

Para José Luis M. Montalbán, Ditirambo, encarna "un nuevo tipo con pequeñas aportaciones de agente a lo 00, pero fundamentalmente hijo de la novelística y cine negro americano, Daghiell Hammett y Humphrey Bogart"(117). Puede que tenga algo de agente secreto a lo 00. Es posible. Hay una mujer que ama a Ditirambo y éste va a socorrerla con la relativa oposición de un hombre grandullón con pinta de malo. Pero francamente, no encontramos ningún ingrediente que nos haga buscar una paternidad en Bogart o Hammett. Los piropos de esta joven crítica, que tanto apoyó a Suárez en sus primeros pasos, en este caso no los compartimos. Afincado en Barcelona el novelista, contó con muy buenas relaciones en Madrid, No está demás, sin ninguna mala intención, hacer alusión a la ayudantía de producción de este cortometraje, que llevaron J. Macua y J. Oliver - la producción a cargo del propio Suárez -, dos representantes de esa joven crítica, amiga y admiradora del ingenio literario del novelista, -

que no ponemos en tela de juicio. Para éste último, "Ditirambo vela por nosotros" empieza donde termina "About de souffle" de Godard (118). Sinceramente no entendemos qué quiere decir Oliver con estas ambiguas palabras. Quizá se refiera al tono de renovación y modernidad que se aprecia. El personaje central de la película francesa lo encarna un delincuente simpático, perseguido por la policía, que acaba acribillado a balazos tras delatarse su compañera para demostrarse a sí misma que no le quiere. El tema del film de Suárez ya lo hemos comentado. Digamos que en las dos películas - salvando las distancias entre la larga duración de una y la corta de la otra, así como el formato profesional de la francesa y el 16 mm. de la española - hay una velada admiración por los "thrillers" americanos. También se puede hablar de un alejamiento de la estética clásica - utilización de la cámara llevada a mano-, pero en fin, hacer un estudio comparativo de ambas obras, raya lo ridículo. El cortometraje hay que observarlo dentro de una panorámica de cine amateur español. Y aquí, afirmamos que apunta una gran personalidad, limitada por una torpe realización, propia de un primerizo. No se lo echamos en cara, lo comentamos a modo de excusa.

Con todos los inconvenientes que hemos señalado de "Ditirambo vela por nosotros", no dejamos de reconocer la aportación que supuso dentro del campo del cine independiente, en su más pura esencia: es decir, un cine financiado al margen de la industria y del Estado, y realizado desde una posición de independencia ideológica. El cortometraje fue uno de los pioneros de esta tendencia en España -con argumento, no documental-, y Suárez gustó de decir -- por aquella época, que el bautismo recayó en su película (119). - Aseveración un tanto dudosa, aunque comentada también por su amigo Oliver (120). Enrique Vila-Matas en un estudio sobre cine ---

underground español, señala como pioneras, las películas en 16 -  
mm.: "El crimen de la Pirindola" (1.964) de Adolfo Arrieta -de -  
sobra conocida- y "Amor adolescente" (1.965) de Jorge Lladó (121).

Dejando de lado quién fué el primero que puso la piedra, no -  
hay duda que el escritor puso un entusiasmo singular en este tipo  
de cine marginal, como un paso previo hasta acceder a un puesto -  
en la industria, lógica finalidad de todo cineasta. "Hacer un ci-  
ne como sea para contar las cosas, que uno tenga que contar con -  
u rgencia o para aprender a contar las cosas que contará algún --  
día. Este es el cine que propongo, para el que tendremos colas de  
película, pedir bombillas prestadas, alquilar el tomavistas de los  
cineastas domingueros, sonorizar rechinando los dientes, acechar -  
horas enteras en los rincones del laboratorio y aceptar con grati-  
tud la condescendencia e incluso el desdén siempre aleccionador --  
del profesional"(122), éste era el eufórico Suárez del año 1966 que  
propugnaba el "cine como sea". Este estado de ánimo lo apuntamos, -  
pues fue una ilusión de poder hacer cine de la manera que fuera,--  
que intentó contagiar a sus amigos catalanes, proponiendo la idea -  
de realizar algo conjuntamente en 16 mm.. Aspecto interesantísimo,-  
que trataremos en el siguiente apartado.

Pues bien, este entusiasmo fué recogido por Muñoz Suay -primero  
que escribió el término "escuela de Barcelona" en la prensa y que -  
se convertiría en el principal difusor del movimiento ocupando el -  
cargo de director gerente de Filmscontacto-, quien en un primer co-  
mentario en "Fotograma", sobre el cortometraje, señaló que podía ser  
el inicio de un cine independiente para los amigos, como el de Nue-  
va York lo fué al principio (123). La coletilla de "para los amigos"  
nos deja un tanto tranquilos. La frase ayuda a dar una dimensión de  
lo que son en realidad los 27 minutos de proyección de la película.

Seguramente la escuela de Nueva York al principio, cuando para -- los amigos, también fuera así, ensayos que apuntaran inquietudes. En este caso, esta obra solitaria de Gonzalo Suárez, realizada -- con absoluta independencia, al margen de los dictados de la industria, que no le impedirían acogerse, meses más tarde, a la protección del Estado para filmar su primer largometraje -lo cual nos - parece muy honrado-, no es más que eso, un ambicioso trabajo realizado bajo la constante del surrealismo, jugando ~~entre~~ la realidad y la ficción, y carente del elemental rigor narrativo, pero arropada por un escritor incipiente con personalidad.

Hoy aplaudimos esta realización por dos motivos: primero por - el esfuerzo de un joven en su aproximación al cine; y segundo, por que inconscientemente, ayudó a que se creara la autodenominada "escuela de Barcelona", que por muy efímera e inconsistente que fuera, supuso un revulsivo y un toque de atención al cine de los años se-- senta en España. Esta es la importancia que le damos a "Ditirambo - vela por nosotros"; o sea, como ayuda gracias a la vista de R.M. -- Suay, que posteriormente condujo al movimiento hasta su extinción. Suárez, que se autoexclufa constantemente del movimiento, piensa que su corto fue el chispazo de la escuela", y que tuvo bastante parte en el impulso inicial, sin denominarlo. (124)

Por último, queremos resaltar que el escritor fue el impulsor- del denominado "nuevo realismo narrativo", cuya influencia se dejó notar, de una manera más o menos regular y coherente, en las pelculas "De cuerpo presente" y "Fata Morgana", autor del argumento, como ya hemos dicho, y cómo no, en el cortometraje que estamos comentando con todas las limitaciones que lleva consigo. Este alejamiento - de la realidad tradicional, también sería fórmula de alguna de las películas englobadas bajo la etiqueta de la "escuela", como "Dante no es únicamente severo", verdadero manifiesto del movimiento .

## 2.6. Una película en sketches: un intento unitario

Con este proyecto ya estamos enfilados hacia el más directo en tronque de la "escuela de Barcelona". La idea de los sketches representa el verdadero intento de unión para embarcarse en una obra de esfuerzos conjuntos. Una sólida base que propiciara un asentamiento que posibilitase recoger frutos a mediano plazo. Un bloque relativamente homogéneo que derivase en cooperación y apoyo mutuo, y con serias posibilidades de estrechar relaciones en el campo económico de la producción cinematográfica.

Ya se habían realizado "Fata Morgana", "Noche de vino tinto", y el cortometraje de Suárez. Los ánimos estaban encendidos. Todos querían hacer cine y había gente afín. Sin formar una piña, con relativa frecuencia se reunían jóvenes como Esteva, Jordá, Durán, Suárez, Bofill, Nunes, Aranda, hacia la primavera del año 1.966. Este centro de reunión, que no tenían por qué coincidir todos a la vez, solía ser el domicilio particular de Esteva, donde provisionalmente estaba fijada la sede de su productora Filmscontacto. Podemos decir que en esta casa se fraguó parte de la "escuela de Barcelona".

Como es lógico, el punto de partida de este proyecto es difícil determinarlo exactamente. El antecedente de esta frustrada colaboración hemos de buscarlo en los trabajos conjuntos que realizaron algunos de ellos, y que expusimos en apartados anteriores. Involucrados en esta intentona, podemos citar a Portabella, Jordá, Bofill, Esteva y Suárez. Este último en un primer planteamiento solamente.

Unidos a otros avatares y coincidencias -culturales, sociales, económicos, cinematográficos, de amistad, etc,- parece justo tomar como punto de partida cercano de este proyecto, a Gonzalo Suárez y su primer cortometraje. No hay duda de la fogosidad, empeño y tena

idad del joven novelista metido a cineasta. A la vuelta de Madrid, donde rodó "Ditirambo vela por nosotros", propagó su entusiasmo ante la posibilidad de hacer un cine independiente con poco dinero en 16 mm., como ya había iniciado él. Según cuenta a finales del 67, estas ideas se las transmitió sobre todo a Jordá -con quien tenía más amistad-, Ricardo Bofill y a Antonio de Senillosa -hoy diputado por Coalición Democrática - (125). Hoy -- Suárez ratifica esto e incluso va más allá. Dice que él sugirió hacer un largometraje con diversos cortos (126). Estas apreciaciones hoy no son recordadas por el resto. Aunque también es normal que les falle la memoria en según qué cosas, como hemos venido observando. Las parcelas del prestigio o de la importancia -- histórica tienen tantas versiones como sus protagonistas.

Pues bien, a pesar de los "lapsus memorísticos", Suárez estuvo en el primer planteamiento. Aparte de su reiterado testimonio, también podemos acogernos a uno de Esteva y Jordá del año 67 (127). Entrevistado Jordá en esta década, no recuerda nada (128). En un principio se habló de rodar la película de sketches en formato de 16 mm., igual que el corto de Suárez, idea que no interesó a Esteva por la mala experiencia que le supuso el hinchado a 35 mm., de un anterior corto suyo, "Alrededor de las salinas" (129).

Nada más tratarse este asunto, Suárez puso en práctica su -- aportación. "El horrible ser nunca visto", basado en un cuento de su libro "Trece veces trece". Este cortometraje en 16 mm. nunca llegaría a terminarse completamente por la falta de sonorización. Y la verdad es que tampoco puso ningún interés su realizador para concluir definitivamente el trabajo. Por lo tanto, prácticamente nada se sabe de él, a pesar de que sí fuera mencionado

en numerosas ocasiones. Recogemos dos breves comentarios sobre la cinta de diversa índole. Según su amigo Oliver : "En el horrible ser nunca visto, Suárez sigue el camino opuesto (al de "Ditirambo vela por nosotros" ). El juego teatral de los actores - nos introduce en un mundo sofisticado de comedia, que desaparece una vez contada la historia para dejar paso a una realidad - de segundo orden, subterránea y clandestina, pero no por ello - menos operante, en lugar del mecanismo de la ficción, Suárez -- nos ofrece la ficción misma para mostrarnos que, más allá de las apariencias, existen ocultas pequeñas causas capaces de desencadenar grandes efectos" (130). Para José Luis M. Montalbán, el resultado de este film realista es aburrido, soso y sin garra " la historia se ve, pero no se comprende. No se comprende en el sentido de que el espectador no sabe para qué es todo ello, ya que no se le da ningún lazo de unión entre él y la pantalla" (131). Ambos comentarios únicamente tienen un valor testimonial. Una película pensada para su realización en imagen y sonido, perdido este último elemento, es muy aventurado esgrimir cualquier criterio. El corto quedó como un ejercicio fílmico, un ensayo de imágenes que no convino sacarles mayor partido. Fue un proyecto pensado para unirlo a otros, pero se quedó solo, e inacabado. El formato y la precipitación segaron las posibilidades del nexo que se hubiera podido producir.

Quien debió sentir necesariamente, aparte de Suárez, este frustrado asunto, fue Antonio de Senillosa. Ilusionado ante el propósito del novelista, ese hombre con vocación de mecenas, como dice Juan Amorós (132), financió el cortometraje. Concretamente a -- 50.000 pesetas ascendió el precio del inacabado film (133). No es una suma muy elevada, más bien parca, pero en el año 1.966, este -



dinero no lo tenía disponible cualquiera para estos menesteres..

El diputado de Coalición Democrática por Barcelona no era - la primera vez que invertía en cine. Aportó parte de su capacidad crematística en la productora de Jaime Camino, Tibidabo Films, dinero ceñido a su primer largometraje, "Los felices sesenta" - (1.963) (134). Su señoría era amigo -suponemos que lo seguirá - siendo- de toda esta gente aficionada al cine con buena posición económica y familiar que quería abrirse camino en este medio. Participaría posteriormente como extra en "Dante no es únicamente - severo" y en "Después del diluvio".

Apartado el corto de Suárez definitivamente del proyecto, la idea quedaba limitada a los trabajos que pudieran hacer Bofill, Esteva, Jordá y Portabella. Hasta aquí hubo acuerdo, o por lo -- menos un principio de consenso. Y tal conformidad la tenemos re flejada en una carta muy interesante, fechada el primer día de -- agosto de 1.966, en la que los cuatro autores conceden permiso a la productora Filmscontacto para que presente el guión de "Dante ... " ante la Dirección General de Cinematografía y Teatro, para la obtención de licencia de rodaje (135). Dicho documento, guardado en los archivos de dicha Dirección, tiene el inapreciable va lor de ser el único escrito en el que se muestran las cuatro firmas juntas dando conformidad al proyecto común.

Otro documento ciertamente interesante y revelador de las in tenciones que tenían al respecto, es el relativo al contrato de coproducción del film de sketches en el que vemos involucrado a - Jaime Camino. Su productora se hacía cargo de la cuarta parte de la producción. Concretamente la correspondiente al corto de Ricard Bofill. "Las cinco caras del cubo -Ofelia", sugestivo título - que más tarde sería cambiado por "Cercles". Los otros tres episodios serían producidos por la marca personal de Jacinto Esteva.

Los nombres de los mismos también variarían o se eliminarían, - ante la fusión definitiva de lo rodado por Jordá y Esteva. Estos títulos fueron : "Carmen" de Portabella, "Más por menos" de Jordá y "La cenicienta : historia vertical" del dueño de Films contacto (136). Así, pues, esta idea interesó a los cuatro. Una película con duración de largometraje siempre tiene mayores posibilidades de distribución y exhibición que un cortometraje. Además, tampoco hemos de desdeñar la lógica influencia que ejercieron películas extranjeras en sketches, como por ejemplo, "París vu par" de Chabrol, Godard, y Rohmer y otros.

A tenor de lo expuesto, lógicamente hemos de pensar que, efectivamente, hubo un acuerdo que llegó incluso a establecer un nombre genérico para las cuatro historias, que necesariamente se tuvieron que realizar conversaciones para concretar o especular sobre los problemas que este tipo de proyectos lleva consigo. También se entregó en el Ministerio, conjuntamente con el resto de la documentación, el plan de trabajo de los cuatro sketches, cuya duración se extendía a los 43 días de rodaje, y el presupuesto - alcanzaba la cifra de 7.826.951 pesetas, cantidad elevada para - la época. Asimismo, el guión de los cuatro episodios se valoró en 300.000 pesetas, y se insinuaba que Esteva iba a ser el director de los cuatro guiones. Naturalmente esto era una estratagema para agilizar burocráticamente la película. En ningún momento se pensó, ni remotamente, que él se hiciera cargo, en solitario, de la dirección de los episodios.

En la sesión del día 31.3.66, la Comisión de Apreciación autorizó el guión con mínimas supresiones -ver capítulo de censura-, y toma el acuerdo de aplazar el fallo sobre los beneficios de Interés Especial solicitados hasta que la película esté rodada. La --

Comisión estaba compuesta por D. Miguel Lamet, D. Luis Gómez - Mesa, D. Victor Aúz y D. Pascual Cebollada. D. Pedro Rodrigo no figura en esta relación, pero sí consta un informe suyo con fecha 24.8.66 que no tiene desperdicio, plagado de opiniones - negativas aduciendo, entre otras cosas, que no hay posible perspectiva filmica, ni lógica, ni correlación, ni sentido (137).

Denegados los beneficios del Interés Especial, se concede - permiso de rodaje con fecha del 15.9.66. Por aquel entonces el proyecto ya se había reducido a dos medimetrojes, "Más por menos" y "La cenicienta : historia vertical", de Jordá y Esteva - respectivamente. R. Bofill y P. Portabella se habían caído del cartel. No hubo ese acuerdo suscrito en un principio.

### 2.6.1. "Cercles"

La primera fisura del previsto largometraje en sketches la propició Ricardo Bofill. Realizó por su cuenta su episodio cambiando el título inicial por el de "Cercles" y firmando la obra con su segundo apellido Levy, desechando el primero de raíces netamente catalanas.

De los supuestos integrantes de la "escuela de Barcelona", R. Bofill era el único que ejercía una profesión al margen de la cinematográfica. Entonces no gozaba de la fama que posee hoy en el mundo de la arquitectura, pero desde luego, sí que tenía un nombre dentro de ella, por lo menos en Cataluña. Su formación en este terreno la adquirió en Suiza, donde a su regreso formó el "taller de arquitectura". En España no le es reconocido el título universitario. Fue echado de la Universidad de Barcelona -- por motivos políticos cuando cursaba primer curso. En fin, Bofill hijo de un acaudalado arquitecto y sobrino de constructor, tampoco necesitaría el título para trabajar en el ramo. Sin embargo, su incursión en el cine se debe, en cierta manera, por un considerable bajón en el "taller", que estaba a punto de deshacerse en 1.964 (138). A partir de este año es cuando el joven arquitecto empezó a colaborar con sus amigos cineastas. De esta época data su trabajo en el guión de "Brillante porvenir", junto a V. Aranda y Román Gubern. Eran tiempos en que "tenía que hacerlo todo, tenía que tener una amante que fuera actriz de cine, tenía que tener un hijo, tenía que ser director de cine. Y como él decía, ni era arquitecto, ni era marido, ni era padre, ni era nada, no era titulado de nada, y luego hizo otra película" (139). Con estas palabras, el director de fotografía de "Cercles" refleja un poco el momento en que se desenvolvía el director del cortometraje.

Total, que Bofill sintió la lógica necesidad de probar en el mundo de las imágenes. Escribió un guión llamado "Las cinco caras del cubo -Ofelia" para integrarlo en una película de -- sketches, como primer paso de una incipiente y efímera carrera cinematográfica. Pero a última hora, y casi por sorpresa, decide seguir el camino en solitario. En menos de un mes -recorremos las firmas del uno de agosto - el novel realizador da marcha atrás al proyecto conjunto. Grau habla del susto soberano que les dio a todos, concretamente a la salida del cine Alexandra, sala barcelonesa en la que hizo un pase para mostrar su - última obra "Acteón". Les anunció que al día siguiente comenzaría su cortometraje. Sigue comentando el director de "Una noche de verano", que cuando Bofill empezó el corto se pusieron como locos, pues lo hizo en plan de causarles una jugarreta (140). A pesar de haber repetido este detalle en dos ocasiones durante la entrevista efectuada, nos parece una exageración. Puede que su decisión fuese algo sorpresiva, pero no hasta ese punto. Un rodaje exige una preparación, por muy precipitado que sea. Además, no olvidemos que el director técnico de la película fué Carlos Durán, y que J. Amorós se encargó de la fotografía. Y por si - fuera poco, se rodó en unos decorados de los estudios Balcazar de Barcelona. Con esto queremos demostrar que la sorpresa hay - que entenderla a otros niveles.

Desde el mismo momento en que se empezó el rodaje, la incorporación a los posibles sketches, que se hubieran podido realizar, había que desestimarla. Bofill optó por un formato cuadrado- -- Amorós también llevó la cámara-. Este tipo de técnica desbarataba los planes. La experiencia de este formato supuso un caso único en nuestra cinematografía.

Naturalmente, el joven arquitecto conocía escasamente la técnica del cine. Este campo quedó, pues, en manos del director de fotografía y del director técnico, quienes le asesoraron en todo momento. En este primer trabajo, Bofill puso gran empeño en la ambientación y dirección de actores. Como estaba previsto, -- la marca productora que representó al corto fue Tibidabo Films, de Jaime Camino. La financiación, por el contrario, corrió a cargo del realizador de la historia.

Fue un rodaje planteado profesionalmente. En los estudios - Balcazar se compuso un decorado realmente curioso : un cubo. El hexaedro debía tener la peculiaridad de ser completamente blanco. Dentro de él se iba a albergar a los protagonistas vestidos y maquillados del mismo color. También una cama cuadrada de la misma tonalidad blanca formaría parte del decorado. Con esta singular ornamentación y tres únicos personajes, Bofill encaró una filmación que dejaría un grato recuerdo a cuantos trabajaron en el cortometraje. Normalmente, se rodaba con la música clásica que se iba a incorporar en la respectiva banda de sonido, que en numerosas ocasiones, era petición de los maquinistas sensibilizados ante semejantes notas musicales, que siempre acompañaban los ensayos. Como la semana de rodaje coincidió con los mundiales de fútbol del 66, el arquitecto trajo un televisor portátil para que los operarios siguiesen las incidencias de los mismos a la vez - que se rodaba (141). O sea, una grata experiencia de tan experimental film, donde se refleja la profesión del realizador a través de ese tratamiento que hace de los espacios en la estructuración de la película.

En un principio la fotografía del cortometraje iba a ser llevada por el hoy premiado con un Oscar por su labor fotográfica, Néstor Almendros. Por aquella época estaba trabajando esporádica

mente en el cine francés, y Antonio de Senillosa, amigo del fotógrafo, le convenció para que viniese a trabajar en "Cercles". Desgraciadamente, un poco antes de empezar el rodaje tuvo un desprendimiento de retina, alejándole definitivamente del proyecto y sustituido por J. Amorós. Este accidente de N. Almendros propició la fulgurante carrera del bueno de Amorós, que sería considerado como un descubrimiento de la "escuela de Barcelona", papel que debía corresponder a Almendros, según su sustituto (142). Es posible, pues, seguramente, hubiese dirigido la fotografía de la película de Esteva y Jordá "Dante no es únicamente severo", como lo hizo Amorós, obra representativa de lo que pretendió ser el movimiento.

Así como en "Ditirambo vela por nosotros" hay un argumento, o mejor dicho, una historia más o menos convencional o más o menos ficticia, contada de una manera desigual, en el caso de "Cercles", este tipo de historias no se ven. Con una bellísima música y tres seres que no se hablan, Bofill, nos presenta un film surrealista de gran valor plástico. 23 minutos que resumidos, transcurren así: Serena Vergano, vestida de largo se tumba en una cama. Al lado hay un hombre -Salvador Clotas- con traje blanco y sofisticadísimas gafas que se quita. Parece que llora y se tira medio histérico en la gran cama cuadrada y blanca que hay. Sigue llorando. Más recuperado, se levanta. De repente, se ajusta la corbata y se vuelve a poner las gafas. En la siguiente secuencia lo vemos andando por el medio de una céntrica calle de doble dirección, plano rodado a cámara lenta. La impresión de que el hombre sufre se sigue produciendo. Gime - la música clásica de Bach que acompaña esta secuencia es soberbia-. El siguiente plano corresponde al mismo decorado del hexaedro blanco. Tumbados en la cama, están ahora Serena Vergano y Romy. Con acompañamiento de música -

francesa del momento, las dos mujeres proceden a una especie de insinuaciones mutuas de claros atisbos lésbicos. Más tarde, son los tres los que están en la cama tumbados. En otra secuencia, aparecen en una bañera llena de espuma. Risas, Al hombre se le aprecian gestos pederastas. De nuevo en la cama, más risas. Un travestí -Salvador Clotas- con traje largo rojo aparece en es cena. Vestido ya de hombre, lo vemos sufriendo en la cama. Para terminar, S. Vergano, también encima de la cama, sufre. Con -- una música de coros sublimes, el corto finaliza con la imagen de la chica en posición horizontal y estática.

Si no fuera por el soberbio acompañamiento musical, elemen to drámatico de primer orden, el cortometraje sería excesiva-- mente tedioso. La gran innovación que supone el film, ya en su decorado o en su temática, a nuestro criterio, no se sostendrían por sí solos. Aún así, hay quien dice que "Cercles" es de visión tan agotadora como "La caída del Imperio Romano" (143). Pero no, las bandas de imagen y sonido componen un retablo misterioso - elemento que apunta Cahiers du Cinéma (144)- e intrigante, su-- ficientemente extraño como para que inevitablemente nos absorba y nos obligue a seguir las pausadas incidencias, envueltas en - una elitista vanguardia. Este experimento para minorías, cada - vez más asentado en esta tendencia del cine barcelonés, fue du-- ramente criticado por el sector más catalanista, representado - por Serra d'or, que consideró el resultado como un dispendio in necesario, un entretenimiento innecesario para círculos ultrami noritarios, amigos de Bofill (145). Por muy minoritaria que pue da ser la obra, a nosotros nos parece válido el ensayo, sobre to do, por su carácter experimental, y por la aportación estética - que lleva consigo.



A través de los sucesivos planos de la película, de difícil mensaje, un aspecto se nos muestra claro : la absoluta decadencia de una clase social encerrada en sí misma, su descomposición y autodestrucción, en la que el color blanco parece representar una ironía. Una ironización que V. Molina Foix extiende a los "excesos sentimentales narcisistas" (146) de una pareja - enclavada en una sociedad occidental superdesarrollada. Aprovechamos esta opinión para apuntar que semejante experimento sería impensable en la cinematografía realizada en Madrid. Indudablemente se aprecian unas influencias extranjerizantes, cuyo eco, en las capas altas, se hizo notar en Cataluña. Además, -- Bofill, no olvidemos, estudió en Francia y Suiza. Se nota un cierto halbuceo en la plástica publicitaria, seguramente producto del influjo que pudieron dejarle revistas del país vecino de fácil acceso.

Para reflejar toda esa agonía, decadencia e incomunicación de una clase, el arquitecto catalán introduce como elemento -- provocador, alcanzando su punto álgido, la aparición del protagonista de la película vestido de mujer, emulando a un auténtico travestí. Tanto este plano, como el de las dos mujeres en la cama de claro tono sensual, están amparados en una especie de - nube onírica y esotérica, aire en consonancia con todo el desarrollo del cortometraje.

El resultado, en suma, es una muestra surrealista, espesa, ambigua, ambiciosa, renovadora, irritante, bella, valiente, experimental, elitista, y quizás con la lucidez de "una construcción de Van Der Roe" (147), o "la resolución neoclásica y plástica de la desesperación irresoluta de la mujer" (148), que sugiere la revista inglesa "Sight and Sound" - ¡por qué no!-. Entra dentro de los límites narrativos de la cinta. Ahora bien, nos negamos

mos a pensar que la película suponga el anti-Berlanga o el anti-Barden, matizando el autor de esta opinión, el francés Benayoun, " en una palabra, el único cine español que no sea deshonoroso " (149). Injusta apreciación del galo. El corto de Bofill no pretende ser anti-nada. Significa simplemente una búsqueda fílmica distinta, valiéndose de otros elementos, conjugando otras formas.

El cortometraje español causó sensación entre la crítica extranjera en el Festival de Tours para cintas de duración media. "Cercles" no compitió, se presentó fuera de concurso y causó estupefacción como dice Marcel Martín; sobre todo, por el hecho de estar firmado por un español (150). En aquella época era inimaginable que en nuestro país existiese algún cineasta con semejante sensibilidad, capaz de desarrollar un ensayo erótico-simbólico. El Certamen lo ganó el hijo de Luis Buñuel con "Calanda".

En España la película tuvo una excelente difusión gracias a su inclusión como complemento del film de R. Polanski, "Repulsi~~ón~~ón". Este trabajo significó también otro peldaño más para dar pie a Muñoz Suay a hablar de nuevo sobre una posibilidad, cada vez más real y cercana de lo que meses más tarde denominaría -- "escuela de Barcelona". (151).

A quince años vista, nos queda la duda de si Bofill salió ganando o perdiendo en su decisión de acampar individualmente con su proyecto, ya que, la fusión que se hizo de los dos cortos de Esteva y Jordá, igualmente les proporcionaron a éstos un nombre y un lugar en el cine español de vanguardia.

Por último, diremos que "Cercles" obtuvo el tercer premio de cortometrajes de la Semana Internacional de Cine en Color de -- Barcelona en 1.966.

### 2.6.2. "No contéis con los dedos"

Anteriormente titulado "Carmen", este cortometraje iba a ser otra de las piezas del ya frustrado proyecto unitario.

P. Portabella, con más experiencia en el mundo cinematográfico -y también más edad- que los demás, tampoco le pareció mal la idea de colaborar en un film de sketches. De ello tenemos prueba, no sólo verbal, sino escrita, por eso nos volvemos a referir al -concluyente documento, antes citado, presentado en el Ministerio de Información y Turismo, escrito el 1.8.66, donde aparecen las cuatro firmas dando consentimiento a "Dante no es únicamente severo", film de cuatro sketches. Insistimos en este detalle, ya que, tanto la probable participación como la posterior ruptura, se -- transforma en una oscura cueva para el investigador, donde las - contradicciones y los recelos se suceden con suma facilidad.

El productor de "Los golfos" siempre ha negado con fuerza per tener al grupo, entre otras cosas, por ser un movimiento concre to de promoción. Apreciación que nos parece muy normal. No obstan te, está claro que en un principio sí quiso entrar en esta promo- ción, aunque fuese para probar. Otro documento interesante de ello: es la instancia que Portabella, como productor cinematográfico, pro ductor de la marca Films 59, con domicilio en la calle Cerdeña nú- mero 421 bis, envió al Director General de Cinematografía y Teatro, exponiendo en cinco puntos su separación del proyecto de sketches - "Dante no es únicamente severo", y la intención de rodar "No contéis con los dedos", para lo que solicita el correspondiente permiso de rodaje, a tenor del guión "Carmen", ya censurado (152). Concluyente instancia con fecha de 2.5.67, siete meses después del rodaje de - los sketches de Esteva y Jordá, que terminaron por fundirse en una pe lícula.

Por otro lado, su señoría -hoy diputado en el Parlamento Catalán como independiente dentro de las listas del PSUC (comunistas catalanes) -, consciente de su anterior trabajo cinematográfico, desarrollado en la capital de España e incluso en Italia, cargado de relaciones y nombres tan significativos como Rosi, Ferreri Saura, etc., en fin, un nivel, según dice, asegura que todo ese rollo de los sketches se lo miraba de lejos. Pero la razón central para el diputado del Parlamento autónomo estribaba en argumentos de tipo político. La promoción de nombres que se pretendía hacer no le interesaba por el compromiso político a que estaba sujeto - (153). Recientemente, en un programa televisivo volvería a aludir al distanciamiento ideológico con el movimiento (154).

En un principio, Jacinto Esteva Grewe, iba a producir el cortometraje de Portabella, o sea, iba a financiar los gastos de "Carmen", al igual que lo iba a hacer con el de J. Jordá. Hasta aquí, como apunta J.J., el director de "Nocturno 29" estaba metidísimo en el proyecto de lo que fue "Dante ...." (155). Pero los dos amigos, que ya habían colaborado frustradamente en "Lejos de los árboles", entraron en una fase de desavenencias de tipo económico, negadas por el político (156), y testimoniadas por Amorós, Jordá, Nunes y Durán. La verdad del problema económico residía en la negativa de Esteva en pagar a su amigo el cortometraje proyectado (157) Y apurando más, entrando en la realidad, lo que provocó directamente la ruptura del propósito unitario, sufragado por Esteva y que dio marcha atrás de nuevo en el episodio de P.P., hemos de referirnos, o mejor dicho, apuntar la existencia de problemas personales íntimos, que tuvieron una fulminante repercusión en todo este asunto. Con suma discreción y sin desvelar el contenido, Jordá alude cuatro veces en la misma entrevista a "problemas personales" como únicos causantes de las desavenencias que motivaron la ruptura --

(158), las cuales, no vienen al caso y no queremos profundizar más. Únicamente hemos querido llegar a este punto para conocer los cimientos de la efímera "escuela de Barcelona", de ir marcando pasos y conocer comportamientos que, lógicamente, unidos a otros muchos, nos dan una visión más completa de lo que fue el grupo, que es lo que pretendemos con nuestro trabajo, sin frivolizar nada.

Total, que lo que iban a ser cuatro sketches para formar un largometraje, se quedaron en dos. Podemos decir que fue un grupo en desacuerdo desde el principio, en un intento de ponerse de acuerdo ya en sus comienzos.

Por lo tanto, Portabella se quedó sin la financiación de su cortometraje, pero no sin realizarlo. El productor de "El cochecito" contaba con los medios suficientes como para pagarse un cortometraje y pasar así, definitivamente, al mundo de la dirección cinematográfica, aprovechando su experiencia en el campo de la producción. Y no esperó mucho tiempo. En toda la regla, Portabella, con fecha 25.5.67, presentó la debida documentación necesaria para aspirar a la Protección económica establecida y al preceptivo permiso de rodaje, que entró en el Ministerio de Información y Turismo el primer día de junio del mismo año con el número de registro 030894. El presupuesto presentado fue de 1.578.907,63 pts., y la duración de la película estimada en quince días (159).

Con la colaboración del poeta catalán Brossa en el guión, y todos los antecedentes ya expuestos, por fin, P. Portabella encara "No contéis con los dedos". El cortometraje no trata de una historia concreta. Está compuesta por secuencias totalmente distintas, sin ningún nexo. Son en definitiva, 23 historietas independientes cuya duración oscila entre los quince segundos y los dos

minutos. Indudablemente, el film parte de las claras influencias del cine publicitario, técnica y estructura narrativa que se in corpora debidamente. Para lanzar estos mensajes en forma de -- spots o "filmets" sin interrupción y al estilo de los que habitualmente se ven en televisión o en los intermedios de las salas de proyección, el director se valió de los diversos sistemas de cine, -cortinillas, caches, etc., virajes de color, encadenados, voz en off, etc... Y todo ello para componer un film. "Film que, precisamente, se basa en las "sugerencias" que pueden provocar - al espectador, al relacionar imágenes y cosas que, en apariencia permanecen aisladas sin tener nada que ver. Establecer estas vin culaciones y de la intención y sentido en la que se orienten resulta la "historia" de este film" (160). En resumen, film de posi**bles** sugerencias, eso es cierto. Pero todo dependerá del ánimo - y de los propios códigos del espectador, al cual le presentan 23 acciones autónomas con la misma técnica que nos anuncian un deter**gente** por televisión.

A modo de ejemplo, podemos apuntar alguna de las secuencias - rodadas : Un enano observa atento, nervioso y curiosamente con - prismáticos desde un alto, a un grupo de chicas guapísimas y alegres que, lozanamente, recorren en jeep la orilla de una playa. Este minuto, pues sí, nos sugiere muchas cosas. Sin hacer mucho - esfuerzo se aprecia un mensaje de marginación e impotencia que su fre el enano en representación de todos los que padecen disminu**ciones** físicas. Otra secuencia la protagoniza Jaime Camino, que con su característico bigote -amplio-, se mete en una boca de me tro. En ese momento sale del metro otro hombre con un bigote idén tico al de Camino. Se queda parado. Mira. Piensa. Por fin, se qui ta el bigote y procede a comérselo. Quizás, con esta fachada humo**rística**, nos han querido mostrar un problema de personalidad con

ribetes políticos ocultos. Curiosa es la secuencia en la que está un cura -de los de antes, con la sotana, etc.- en una barbería, -- donde una monja le va a afeitar con el hincapié de que parece que le va a cortar el cuello. Y así, van transcurriendo los 28 minutos con sus 28 secuencias. Los símbolos se suceden sin descanso - entre cambios de color -aproximadamente la tercera parte del cortometraje es en color -, las imágenes de archivo, el mundo de la publicidad, las modelos y un buen gusto en general por la concepción de la imagen, apoyado justamente por la fotografía del ya -fallecido y maestro Luis Cuadrado, que empezaba a destacar entonces. Símbolos críticos que, a menudo, soterradamente, apuntaban aspectos políticos y de nuestra sociedad de consumo. No dejan de ser significativos la serie de látigos que muestran, o el mismo agobio de una fábrica de pepsi-cola.

La primera obra de Portabella, cuyo título original es en catalán, "No comteu amb els dits", a pesar de la disparidad de las pequeñas historias que la componen, establece la necesaria coherencia interior, capaz de transmitirnos una idea de conjunto. -- Aquí radica uno de los mayores aciertos de esta cinta, y más, -- cuando a nuestro entender hay ciertos spots que, si quieren decir algo, son impenetrables, pero en el fondo se respira una especie de tufillo unitario. Todos hablan de lo mismo. Existen unos balbuceos de contestación ante un poder establecido. Y esta fórmula de lanzarlos en pequeños -o pequeñísimos - y amenos sketches, son un buen medio de transmisión. El cortometraje pasó sin ningún -- problema el difícil escollo de la Censura como ya comentaremos - cuando abordemos el correspondiente capítulo.

También podemos observar a este corto bajo un prisma de cine experimental y vanguardista, Desde luego, la cinta supone una incursión en un lenguaje que parecía reservado únicamente para el

medio publicitario, y que Portabella, con la ayuda de Brossa, aporta una nueva dimensión dramática.

La presencia de Joan Brossa, consideradísimo poeta catalán de la dramaturgia contemporánea de postguerra, y del autor de la música, Josep Maria Mestres Quadreny, compositor de renombre internacional, introdujeron en "No comteu amb els dits" una dimensión - culta, vanguardista, recia, y sobre todo, unas inestimables coordenadas nacionalistas, agradecidas y ensalzadas por los sectores más catalanistas que vieron en el experimento un punto de partida para asentar unas bases cinematográficas de lucha, desgaste y reivindicación del hecho nacional (161) (162).

Sobre la colaboración con Brossa, Portabella comenta que el guión lo confeccionó él a través de diálogos con el poeta catalán. Este aportaba unas ideas que el director del cortometraje adaptaba al proceso dialéctico de la estructura de la obra. Una relación -- idónea para el diputado, pues la libertad de acoplamientos a su -- croquis mental podría ser máxima. "Brossa es un auténtico colaborador, es un hombre de una gran imaginación que propone ideas, a la vez que actúa de agente provocador, por otro lado, tiene un sentido crítico tremendo. Aporta una idea, por ejemplo dice : "¿Qué te parece un afeitado de un cura?" ; y entonces sobre esta idea empiezo a trabajar" (163).

Más o menos este fue el esquema de trabajo que compartieron - ambos intelectuales, y del que, sin duda, P. Portabella, con los citados colaboradores tenía las de ganar. Tuvo las espaldas muy bien cubiertas en su ingreso en el ramo de los realizadores. Y no por ello queremos restarle méritos. La originalidad y el talento de la cinta están a la vista de todos. El político catalán, además, posee un gran sentido del humor, un sarcástico y negro sentido del humor



que se reproduce finamente a través de la película. Es muy posible que en este aspecto le hayan influido M. Ferreri y Buñuel, - hombres con los que tuvo el honor de trabajar. En su siguiente - obra, "Nocturno 20", sin embargo, no quiso o no supo captar esa - chispa, ese gracejo que en el caso del cortometraje serviría para intensificar el contenido de unas secuencias bañadas por un surrealismo preciso y combativo.

Recayeron sobre él cortometraje varios premios. El más significativo, sin duda, no sólo por su valor económico, sino por su trascendencia, fué otorgado por el Jurado Especial, tribunal estipulado en la vigente legislación del 19.3.64, para elegir las mejores películas del año. La composición del jurado debía ser de sobrada independencia y al amparo del Ministerio, entidad que lo constituye. "Ningún miembro del Jurado podrá tener interés directo ni indirecto en las películas que opten a los beneficios mencionados", decía la reglamentación (164). Los beneficios supusieron el cincuenta por ciento del valor calculado de la obra. En Barcelona se le concedió el premio San Jorge, otorgado por la crítica de la Ciudad Condal, al mejor cortometraje del año 1.967.

La película está realizada y producida al margen del grupo -- concreto que potenciaba la "escuela de Barcelona". Acontecimientos personales forzaron tal situación y Portabella emprendería, cada vez más, un camino de compromiso político militante, pero no menos bañado, al igual que sus amigos, de tendencias "gauches diviniánas".

"No compteu amb els dits" fue el último sketch rodado de los cinco previstos para esta película cuyo nombre genérico iba a ser "Dante no es únicamente severo". Desde "El horrible ser nunca visto" hasta el corto de Portabella, transcurrió algo más de un año.

El proyecto no se amplió en un sentido unitario, pero eso sí, se rodaron todos, lo cual, ya es un aspecto positivo. Había ganas de hacer cine por encima de todo. Muñoz Suay lo sabía y lo aupaba. En Barcelona había un grupo que hacía un cine diferente al de Madrid. El slogan ya estaba en la calle, debidamente extendido, antes del rodaje del cortometraje del diputado catalán.

### 2.7. "Dante no es únicamente severo"

Digamos como preámbulo, que esta película, se presenta como una de las más complicadas del cine español. Su estudio se hace difícilísimo a tenor del juego visual cuajado de símbolos. El film no tiene nada que ver con lo realizado anteriormente a su año de producción en España, con excepción de "Cercles", que no en vano iba a constituir una parte del largometraje, pero como hemos comentado ampliamente, se desgajó del proyecto.

Entre otras cosas, el esoterismo radica en la manera en que fue confeccionado el resultado final. En un principio la película iba a ser el resultado de dos sketches, cuyos títulos iniciales eran "Más por menos" de J. Jordá y "La cenicienta : historia vertical" de J. Esteva Grewe. Sin embargo, una vez rodados, se prefirió fundirlos en una misma historia, con lo cual, el argumento oficial, según los autores de dicha historia fue : "Carece de argumento : sus temas principales son la luz, el color, y la música", que es como decir "tú mismo".

La yuxtaposición de los dos sketches, que eran autónomos, no fue tampoco una empresa fácil. Hubo largos parones en el montaje hasta su definitiva mezcla. También es cierto que todo este proceso se agravó al caer fulminado sobre la moviola el montador -- Juan Oliver, debido a un infarto de miocardio, al cual está dedicada la película. Gran parte del montaje se debe al malogrado -- Oliver, pero la clave del mismo hay que atribuirselo a Jordá, -- hombre de una gran inteligencia y preparación intelectual, a juicio de todos sus compañeros. El mismo se confiesa el autor de -- esa supuesta unidad, que expuesta por él, queda aún más ambigua: "Eran dos historias diferentes, y al ver que había un punto de -- contacto, el punto de contacto posible era el introducir el, o -- sea, se me ocurrió de pronto, que era la idea de un discurso --

sobre la narración, sobre la posibilidad de narración. Ten en cuenta que en aquellos tiempos estaba muy de moda esto de que si la narración se ha terminado, de si sigue adelante, si no existe, si se puede contar, de si no se puede contar, y pensé una estructura donde íbamos fraccionando el material rodado - por uno y otro lado. Se incluía material de archivo que costaba muy poco y se rodó cuatro o cinco minutos y el resultado - fue el Dante" (165). Efectivamente, ese es el resultado de la película. El material rodado al final, -después de finalizado el rodaje - fue una denterosa operación de ojo con la intención de rematar en lo posible la pretendida unidad. "Yo ví la clave que permitía, al parecer ser, combinar los elementos sueltos - de las películas. Se vio que faltaba un final, y este final se rodó conjuntamente", continúa diciendo Jordá. Dicha operación, además de ser la secuencia final, durante la proyección se intercalan varios planos de la misma, provocando una desagradable visión.

Así, pues, en cierta medida, este film está supeditado al im previsto monumental que supone fundir dos medimetros en uno de larga duración. Naturalmente, esto se pudo hacer, resintiéndose en ocasiones, ante la evidencia de puntos de contacto. Sin mucho esfuerzo extra, dado el resultado, "pasaría" estupendamente el corto de Ricardo Bofill, y apurando un poco más, también habría hueco para el de P. Portabella en este "Collage" - de imágenes sobre la destrucción e incomunicación de una sociedad burguesa imbuida en la sofisticación. No en vano, los -- cuatro sketches iban a formar parte del mencionado largo.

La importancia de "Dante no es únicamente severo" viene dada por ser considerado el film, como el auténtico manifiesto - de la "escuela de Barcelona"; donde se encuentran las virtudes y los defectos que tuvo. Donde se veía toda su intensidad. A

partir de aquí surgiría definitivamente la etiqueta y se montarían en el carro que les llevó a la cuneta. Pero no adelantemos acontecimientos. La película es vital para comprender a este movimiento aparecido en la Cataluña industrial y turística de los años sesenta.

Como hemos dicho al principio, no es fácil hablar de esta película, nada diáfana en sus intenciones y amparada en una serie de simbolismos de difícil traducción, cuya envoltura es de una belleza plástica muy bien trabajada. Esteticista, en general, parece un producto de una sociedad de un desarrollo fuera de las coordenadas reales en que vivía el español medio, e impensables a medida que nos adentrábamos en la Península. Quizás, aunque difícil, podría conectar, por su entorno, con sociedades nórdicas. De todas formas, la película también es el resultado, como apuntaba el ex-crítico y nuevo realizador José Luis García, de una serie de "sueños irrealizables" (166).

Y estos sueños irrealizables, tremendamente surrealistas, con toda una componente de mensajes soterrados, pero punzantes en la mente de sus autores, es lo que intentamos descubrir en la medida de lo posible. En la medida en la que la ambigüedad y el juego, también presentes, tengan algún sentido.

Una vez realizada la fusión de los sketches, sus autores dividieron la película en un prólogo, seis partes y un epílogo. Este parcelado poco aclara o desvela las intenciones de los realizadores. Además, resulta complicadísimo conocer la extensión de cada parte. No existe ninguna nota que lo indique. Únicamente en los rótulos iniciales se nos adelanta esta intención delimitadora muy "sui generis". No obstante, intentaremos descubrir esa división, más que nada, por razones de orden, lo cual, no es nada desdeñable dentro de la caótica historia. Desorden aparente,

pues, según sus autores, cada plano ha sido estudiado minuciosamente, y por lo tanto, el resultado es una cinta meditada (167). Veamos, entonces, esta meditación.

El título del film se debe a una frase extraída de un libro de memorias del escritor ruso Ilya Eherenburg.

### 2.7.1. Prólogo

Sin rótulos previos, una serie de técnicos, fotógrafos y no delos charlan amigablemente en un parque -Parque de la Devesa - de Gerona-. Rfen, hablan, beben, gastan bromas. Hay un ambiente distendido, alegre. Al lado se encuentra una máquina de discos. Romy pone uno. La música es anglosajana y con gran ritmo. Las -modelos se preparan para participar en una secuencia, se maqui-llan, etc.

El punto de partida del film se presenta intrigante, suelto, joven, original. Incluso aparece en un plano J. Esteva dando la orden de cortar el plano que se está rodando en ese momento. Pa rece un juego. Un juego que, sin embargo, capta lozanamente lo que es un pre-rodaje entre amigos. Unos planos desenvueltos en -los que tenemos la oportunidad de ver al equipo, caso de Durán - -muy moderno- o Amorós.

Realmente, la secuencia es más bien un documental lleno de es pontaneidad. Quizá, ahí radique su alegría que nada tiene que ver con lo que sigue a este prólogo. Tampoco se aprecia ninguna pre-tensión. La cámara se mueve con gran soltura. No se intenta bus-car ningún encuadre especial. Son siete minutos rodados por Este va sin la presencia de Jordá, el cual opina que se realizaron co mo desahogo (163), pues no estaban previstos. Para el director - de la fotografía, que elogia el talento de Esteva por saber cap-tar este momento en el que el equipo estaba esperando para rodar una escena con una modelo -concretamente unas imágenes que acom-pañan los títulos de crédito-, se debe a un pronto del realizador, posiblemente al no saber cómo iba a rodar los planos con la mode-lo (169).

El autor de la filmación justifica esta secuencia como una disposición especial para situar al público en un clima deseado. "Si hubiese podido crear este afecto de una forma química, administrando comprimidos a los espectadores, lo habría hecho" (170). No estamos muy seguros de que el prólogo nos traslade - al clima idóneo para ver la película. Aunque, eso sí, nos sumerge en unos minutos expectantes, dinámicos, musicales y divertidos.

Y no hay más que resaltar de esta acertada secuencia, denominada prólogo. A partir de aquí nos introducen de lleno en la verdadera esencia de "Dante no es únicamente severo".



### 2.7.2. 1ª Parte

Una deliciosa, pensada y triste melodía nos sirve de fondo a los rótulos que están impresos en unas delicadas y bellas fotos-fijas de una esbelta modelo rubia, que con un sofisticado, ligero y transparente traje largo de color azul, acompaña onfricamente el paisaje de un amplio paseo cubierto por un frondoso follaje. La caída de la hoja siembra el bucólico parque.

El último rótulo, impreso en la acertada combinación imagen-sonido que acompaña a los títulos de crédito, corresponde al que sus autores dedican la película al malogrado Juan Luis Oliver : "A cuya memoria, en homenaje a sus valores humanos y profesionales dedicamos esta película".

La suave música es interrumpida por unas imágenes, donde en blanco y negro, y a modo de documental, se nos muestra unos restos ruinosos producidos por un gigantesco incendio. Un gran número de bomberos están apagando las últimas brasas incandescentes. Se producen aparatosos derrumbamientos. El humo atosiga. Las imágenes pertenecen al gran incendio ocurrido en Santander. En fin, la sensación catastrófica está debidamente recogida. Pero lo incisivo de estos planos son las aclamaciones multitudinarias y -- las exaltadas frases alemanas "Heil Hitler", que oímos de fondo, solapadas con una nota oficial que dice así : "De nuevo la tragedia acaba de abatirse sobre la industriosa ciudad. Sus laboriosas gentes han visto malogrados en escasos minutos, años de esfuerzo, ahorro y dedicación. La catástrofe fue tan repentina e inesperada como un enemigo alevoso, que los habitantes apenas tuvieron tiempo de sacar de sus casas los más imprescindibles enseres personales. También cabe lamentar la pérdida de varias vidas humanas, pendientes en su mayoría de su identificación. Sin embargo, todos los observadores coinciden en que los daños podrían --

haber sido mucho mayores sin la rápida y eficaz acción emprendida por las autoridades".

Esta secuencia aislada y acompañada con la mencionada banda sonora, más bien parece el comienzo de una devastadora guerra, donde los obuses han empezado a hacer acto de presencia.

La inclusión mitinera alemana de exaltación a Hitler imprime, además, un sentido político determinado. La figura del dictador es ridiculizada, y por extensión, teniendo en cuenta el régimen político personalista reinante entonces en España, es fácil atribuirle una referencia comparativa. La frase emitida en voz en off, típica nota oficial pronunciada tras catástrofes parecidas, más bien semeja una componente satírica. Se empieza haciendo alusión a una industriosa ciudad en la que habitan laboriosas gentes. Se reconoce el esfuerzo, la dedicación y el ahorro de sus ciudadanos. Ahora bien, para terminar, se felicitan de la eficaz acción de las autoridades, "según todos los observadores". Indudablemente, con esta secuencia, Jordá -autor de esta parte-, ha querido cosquillear de alguna manera los plácidos estamentos oficiales. Esteva eleva a esta secuencia el tono de politización de la película a nivel internacional (171).

"Al principio era una mujer". Estas son las palabras que vemos escritas en la pantalla a continuación. Esa mujer es Serena Vergano, cuya foto se nos muestra. Otro letrero nos anuncia: "Y esa mujer hablaba". Acto seguido dos mujeres - Hannie Van Zantwyk y S. Vergano - se formulan la siguiente pregunta en cuatro idiomas -español, inglés, italiano y alemán - : ¿Cómo se llama el animal que vive a diez metros de la superficie de la tierra y come piedras?. Los planos en que se efectúan esta cuestión son unas curiosas panorámicas de izquierda a derecha y viceversa con la pe

culiaridad, de que a cada movimiento, aparece una de las dos mujeres, pero nunca juntas. Si se quiere, es un juego fílmico, encerrando un tono misterioso. Nos da la pauta para introducirnos en un moderno apartamento pintado de blanco -el de R. Bofill cedido - para este menester - en el que encontramos a Enrique Irazoqui, sentado en una mesa y ocupadísimo en la confección de unos muñequitos de papel, y a S. Vergano tumbada en un sofá con un vestido azul largo al estilo oriental. La pregunta del animal que retumba en el apartamento voz en off. La mujer incita a Irazoqui para que le responda. Este muestra un desinterés absoluto a la pregunta. Aduce que le deje en paz, que él trabaja -los muñequitos de papel, trabajo manual al que se dedica gran parte de la película-. Una serie de respuestas como una ballena, un avestruz, o un minero, irritan a la mujer. La solución a la adivinanza es el "comepiedras". S.V. se queja de la poca gracia que le ha hecho. La relación entre ambos es fría, distante. No existe comunicación alguna.

Rompiendo con la atonía imperante, en blanco y negro, y con una música de tambores a gran volumen, Hannle, con traje ligero, ceñido y con un considerable contorneo, se pasea por concurridas calles de la Ciudad Condal. Entre la altura de la modelo -les saca la cabeza a todos - y el inevitable tufillo erótico que rezuma, no hay transeúnte que no se fije. Trabajo espléndidamente recogido. El cámara plasma espontáneamente la acción. La tarea de camuflaje está suficientemente conseguido. La llamativa figura de la modelo atrae, aunque sea curiosamente, a todos los peatones. Parece un marciano, un ser extraterrestre, otra raza que se ha colado en la nuestra. El humor es patente en esta secuencia, un humor en base al ridículo, ridículo que no está bien claro si es el producido por la chica o por los exaltados ciudadanos.

Quizá, esta escena esté aplicada a denunciar, por un lado, el carácter provinciano imperante, aspecto proclamado por sus directores al hacer constantes referencias a culturas foráneas más modernas; y por otro lado, a distorsionar, aún más, las relaciones entre los dos personajes del apartamento, a interferirse entre ambos (172). Estos flashes de la calle con la modelo se intercalan varias veces en la escena del apartamento. La chica quiere contar le más historias, incluso apunta una de Cortázar.

La evidente incomunicación de los dos personajes y el interés de ella por contar historias tiene un sentido que Jordá aclara: "Una mujer cuenta historias a un hombre para evitar su destrucción. Desde la primera escena aparece ya la falta de interés en el hombre, y la falta de habilidad en la mujer que los destruye a ambos. Lo que destruye al hombre, es una caricatura del intelectual contemporáneo, no es su incapacidad para descubrir la evidencia del come-piedras, sino su falta de interés, quizás su egoísmo para descubrirle" (173). En cuanto al significado del continuo -trabajo de Irazoqui; o sea, la confección de una especie de muñequitos de papel, su autor apunta que se debe a una "ironía sobre la creación, el artista, el trabajo intelectual" (174). Aspecto este que Jordá señala como uno de los temas fundamentales del -film. También es un parapeto, elemento distante, otra pieza más de desesperación entre la pareja.

Cuando parece que la chica va a contarle una historia de Cortázar, da la sensación, que contra su voluntad -por comentarios en off suyos-, se cuele otra historia. Todo un documental de un desfile de modelos se intercala con otro de carrera de coches -de Fórmula I, de la década pasada. Un armonioso vals acompaña -plácidamente este montaje paralelo. El pase de modelos tiene lugar en un abarrotado local de muy buen aspecto. La gente que --

asiste al mismo son de condición social alta. Entre las modelos están Romy y Susan Holmquist -la actriz de las fotos de la presentación de la película-. Las dos secuencias montadas están en blanco y negro. El vals se torna en paso doble cuando se efectúa la entrega de premios de la carrera. Se intercalan fotos fijas - en color de S. Vergano agazapada a un volante de un bólido. Su voz en off habla de lo mucho que le hubiera gustado ser piloto de carreras.

A tenor de la incursión de esta historia o documental sobre modelos y coches, que no parece deseado por S. Vergano, y que está empeñada en contar historias, nos planteamos si existe alguna relación entre los elementos y personajes. Tal relación no existe para su realizador. No existe ninguna dominación de los elementos narrativos sobre los personajes. "Si ella no puede controlar sus historias, lo que debería hacer es ser lúcida y apartarse de ellas. Su falta de lucidez le impide salvarse a través de sus relatos", entiende Jordá (175).

Otra vez en el apartamento, se dispone a contarle una nueva historia. Esta de Julio Cortázar. Va a ser narrada, prácticamente toda ella, en fotos fijas, y va a ser interpretada por el propio Jordá. Dice así: "Una vez había un hombre. Era un hombre feo y bastante extraño. Con barba y el pelo muy largo. Este hombre tenía una casa llena de muebles antiguos, que sólo utilizaba para dormir -fotos de Jordá con barba, pelo largo y levantándose de la cama. Ahora con imágenes en movimiento camina por la ciudad con semblante serio. Un sombrero ruso llama la atención en su indumentaria. Se dirige a un acuario donde, con el dedo, señala un cartel en donde se autoriza la entrada gratis a los niños menores de siete años-. El resto del tiempo solía pasarlo en un acuario mirando los peces -Diversos planos de peces y tortugas,

así como Jordá observando atentamente los diversos animales marinos-. Cuando anochece y cerraban el acuario, volvía a su casa. Se acostaba, y con los ojos cerrados pasaba largas horas pensando en los peces que había visto. Y así, día tras día, durante varios meses -nuevas fotos de Jordá metiéndose en la cama. Pensativo. De nuevo en el acuario observando los peces. El conserje le señala que es tarde. Más fotos fijas en la cama que tienen un tono casi negro. Se ha hecho un viraje forzando un color oscuro -- ocre. La música elegida parece extraída del film "Veinte mil leguas de viaje submarino", por sus compases de sabor intrigantes y marinos-. Toda su vida se había reducido a la contemplación de los peces y a un bien merecido, aunque incompleto, reposo nocturno. Hasta que llegó un día ...- Las fotos fijas de Jordá en su casa se suceden de nuevo. Vuelve a andar por la calle con la misma seriedad y el mismo sombrero. Fotos fijas de transeúntes que le miran. La música casi aturde. Llega al acuario. Continuas fotos de los peces y Jordá -...un día en que se dio cuenta de que no veía los peces, sino que veía a un hombre con barba y pelo - muy largo que contemplaba a los peces. A partir de aquel momento no tuvo que abandonar el acuario a la hora de cierre".

El sentido reiterante de las fotos fijas de este cuento lo explica su autor : "Como el cuento de Cortázar es una relación de palabras fijadas, la película es una historia de imágenes fijadas también. Pero, además existe una desconfianza por parte de Ella para dominar esta historia, o cualquier historia que le hace tomar sus precauciones y operar con imágenes que puede controlar más fácilmente, se le escapan menos" (176). Francamente, no entendemos exactamente el juego de palabras de la aclaración de Jordá, considerado como un intelectual contumaz. A parte de la inconcreción de lo que significa "palabras fijadas", estas -

insistentes alusiones a las historias incontroladas por la chica, más bien, en ocasiones nos inclinamos a creer que son cabos sueltos que no encajan. Jordá es un hombre de muchos recursos dialécticos. Y no sería nada extraño que, sobre la moviola, o a posteriori, se compusieran significados. El film no es tan alocado e intrascendente, en su contenido, como un gran sector de la crítica ha querido airear, ni se contempla esa unidad que -- muestran otros. De todas formas sí hay un intento de establecer nuevas relaciones entre la pantalla y el espectador, que alude al autor (177).

Esta primera parte transcurre en ese clima de mensajes entre líneas. Fragmento del film bajo la dirección de Jordá, que cuenta unas historias como elemento distante y destructivo de la pareja, mediante un lenguaje insólito, anticomercial y anticonvencional.

### 2.7.3. 2ª Parte

En esta segunda parte ya vamos a tener ocasión de comprobar el resultado de las primeras fusiones. Hasta ahora, todo lo filmado ha recaído bajo la responsabilidad del gerundense.

Diversas panorámicas nos muestran un dormitorio de una buena casa. En la cama hay alguien que no podemos apreciar. Deliberadamente nos lo ocultan. Vemos una foto de Serena Vergano enmarcada. Dos noticias o partes sociales se cuelan voz en off : "El jueves 28 de julio tuvo lugar en un típico restaurante barcelonés una - cena a la que asistieron la casi totalidad de los empleados administrativos de la empresa, incluidos nuestros compañeros de la - factoría de Sabadell. Transcurrió el acto con la amistad y la camaradería acostumbrada en nuestra empresa. Ocupó la mesa presidencial, nuestro querido Director-General, Francisco Jordá, acompañado del consejero delegado. Al finalizar el acto, el señor -- Jordá, ofreció la cena, como homenaje, a los productores de la - empresa, invitando a los concurrentes a continuar en su meritoria labor en pro de la empresa, a la cual deben atenerse siempre y - por encima de todo".

Nuevamente se vuelve a hacer alusión al mundo del trabajo. Recordemos que en la nota oficial correspondiente a la secuencia - de la destrucción de las casas, se incluía el tema de la laboriosidad. En esta ocasión la referencia es mucho más directa. Más - bien constituye una parodia representada en la jerarquización de las empresas, el dominio, y el paternalismo que ejercen sobre sus empleados. Una mofa al trabajador administrativo sumiso y cumplidor. Este apartado pertenece a Esteva, y es muy posible que le -- sea tremendamente familiar. Quizás sea una autocrítica a las estructuras de sus raíces. Como simplemente graciosa se debe inter



pretar la alusión al nombre de Jordá. La siguiente nota social, mientras que seguimos en el dormitorio, menciona el nombre del amigo Bofill: "El hogar de nuestro compañero José Bofill y de Mora ha sido visitado por la señora cigüeña que les ha dejado - un precioso retoño, el cual ha sido bautizado con el hermoso -- nombre de Pedro". Este nuevo párrafo sigue en la línea anterior, la parodia de una clase. Una clase, donde en realidad, ellos -- son privilegiados y viven como tal.

El personaje que se encuentra en la cama -el único que piensa según Esteva, ya que los demás actúan movidos por una mecánica que les empuja inevitablemente (178)-, voz en off, empieza a elucubrar filosóficamente y a canalizar el episodio que se entrelazará con el de Jordá. Arranca con unos desagradabilísimos planos de una operación de ojo : "Ahora el peso de los brazos pasa también a las piernas. Las piernas pesan, se hunden en el colchón. Cuando era más pequeño mi madre me hizo un suéter rojo. Es una - historia antigua. A partir de una imagen se puede inventar una - historia. Es un juego divertido. Luego, fluyen las ideas, pero es necesario una imagen. Es como una gimnasia, uno, dos, tres. Respiración.- Imagen de un forzudo de lo más ridículo haciendo gimna--sia - No, todos andamos siempre buscando fórmulas de libertad. -- Ahora el peso de los brazos y de las piernas desaparecen.- El forzudo salta sobre una cama elástica-, apenas rozan las sábanas. Una imagen puede conducir a una historia, una historia jamás a una imagen, sino a una multitud confusa de imágenes. Veamos, veamos una historia, "La cenicienta". Ahora una imagen, sólo una imagen". La imagen que se nos muestra, es la de un león. Además, un letrero - que abarca toda la pantalla, con acompañamiento de rugido, dice - "Otro león".

Ya va siendo usual emplear un lenguaje de constantes referencias, insertos, cambios de color, e incesante voz en off, como conducto de la historia general. En este contexto, pues, -- transcurre esta difícil secuencia. Realmente complicada para un público normal. El personaje tumbado en la cama se somete a un ejercicio de juego mental a tenor de dos elementos, una imagen, representada en el león; y la historia de "La Cenicienta". Teniendo en cuenta esto, según entiende Jordá, "los dos elementos -imagen e historia- se entrecruzan y dan lugar a distintas situaciones de la película, en la que los demás personajes actúan -- zoológicamente, sin voluntad, como simples objetos movidos por la imaginación del protagonista" (179).

Inmersos de lleno en un tratamiento surrealista, como conductor para tratar "Dante no es únicamente severo", esta secuencia, compuesta por sucesivas panorámicas de un dormitorio, flashes de un forzado, operación de ojo al detalle y voz en off, en la sinopsis argumental se nos anuncia como las primeras imágenes mentales del despertar de la persona que está acostada. Escena, sin embargo, francamente mal resuelta y que tiende a confundir al espectador. Se encuentra entre el tedio y la intriga.

En la siguiente secuencia, la imaginación del protagonista se desata. Desde dentro de un coche se toma de espaldas al conductor y a un acompañante. Lluve.- Una lluvia falsísima. A través del limpiaparabrisas observamos que hace sol. A lo mejor está -- hecho intencionadamente-. El copiloto enciende la radio. Un locutor nos cuenta la historia de un león - Estos planos pertenecen a lo rodado por Jordá e insertados, por así decirlo, en la historia de Esteva- : "En una ocasión el león reunió a todos los animales de la selva y les dijo : ¡animales!, hoy es el día de mi cumpleaños y he decidido celebrarlo con una gran fiesta. Todos -

los animales a coro gritaron, ¡viva la fiesta del león!. Además, siguió el león, no será una fiesta corriente, sino la más importante de la selva. Y además, prosiguió el león, no conseguirá únicamente en un banquete, habrá también un gran espectáculo con striptease y juegos malabares. Los animales volvieron a gritar, ¡viva la fiesta del león!. Pero, atención, rugió el león, a esta fiesta están invitados todos los animales menos uno. Están invitados todos los animales menos ese bicho verde, asqueroso, que anda saltando en las orillas de los ríos haciendo croac-croac. En aquel momento se levantó la ranita y gritó: ¡Ya se ha quedado sin fiesta el cotorrillo!. -Risas-. La voz - en off de Jordá dice : "Conocida la historia no creo que los leones celebren fiesta de cumpleaños". A continuación aparece una mujer que con gran acento extranjero -la modelo rubia que ya ha salido en varios planos-, dice : "Yo sí creo que los leones celebran su fiesta de cumpleaños. Lo que ocurre es que jamás han tenido la ocasión de demostrarlo".

Suponemos que esta historia entra de lleno en lo que Jordá califica de película en clave y muy hermética, al referirse a su film (180), y sobre todo, cuando asegura su predilección contando historias que no tenían nada que ver, que no fueran atacables, para evadir la censura. Más concretamente, Jordá expresó este sentimiento en Pésaro con las siguientes palabras : "Aujourd'hui n'est pas possible de parler librement de la réalité de -- l'Espagne, nous tentons donc de décrire son imaginaire" ("Hoy no es posible hablar libremente en España, intentamos por lo tanto describir su imaginario") (181). Así, esta aparente historia absurda del león, seguramente guarda simbolismos políticos de denuncia, que es lo que en realidad les hubiera gustado exponer. Entra dentro de lo posible que el león represente el autoritarismo.

mo que margina, y que la rana simbolice esa oposición obligada a las catacumbas, sin la cual, es imposible celebrar una fiesta de cumpleaños. Decididamente nos inclinamos a atribuirle un significado político que pasa desapercibido. Tan soterrado, que el rompecabezas nunca se ha valorado. Su envoltura, en cambio, sí que ha tenido más descubridores.

Del coche donde hemos escuchado la historia del león -siempre con el mismo plano desde atrás-, sale Serena Vergano y pasea. No comprende como un individuo tan grosero ha podido inventar una historia tan deliciosa. De todos modos ella conoce la historia de un león. Su voz en off nos la cuenta. Toma unos derroteros en los que se involucra a un cazador de leones inglés, que a su regreso de Africa -anecdóticamente, ¡avatares del destino!, Esteva pasa la mayor parte del año en Africa cazando leones en la actualidad, según sus compañeros - ofrece unas fiestas tremendas en su castillo. A ellas asisten la aristocracia, que ante la abundancia de los apetitosos manjares, también gritan, ¡viva la fiesta del león!. Sin embargo, entre los leones - disecados, en una vitrina, aparecen inesperadamente un par de pelotas de golf. Todo ello sirve de fondo para mostrarnos un documental de cabezas de leones disecados, diversas fotos de un difícil cazador de los mismos -Luis Ciges-, a S. Vergano paseando delante de un panel publicitario en el que se aprecian anuncios de Persil, Fundador, etc; y un campo de fútbol, concretamente el Nou Camp, por donde corre una modelo con un sofisticado traje largo de color blanco, momento en el que termina la historia: "... esto no es un golf, sino un campo de fútbol, lo que demuestra el desconocimiento de las mujeres en asuntos zoológicos". Esta historia, en cierta medida continuación de la otra, hay que enmarcarla en el mismo contexto. La imaginación de Jordá es inagotable. Si a ello le unimos el sentido deliberado de despistar, como si fue se un niño travieso, para divertirse un rato, enton-

ces es posible que encontremos más sentido a estos absurdos - planos de absurdos cazadores de leones que dan grandes fiestas para gente importante.

Para mayor despiste, de noche, ante el mismo panel de antes y con traje largo, Serena Vergano pasea a la vez que, voz en -- off, hace una crítica al sistema de valores publicitarios. Una enorme foto de ella se encuentra en el panel. Las letras de los grafismos le recuerdan las facciones de su rostro. La L le re-- cuerda su nariz, la C sus ojos, y el gesto de sus labios es como una T. Recuerda que esto era un juego peligroso que les ha-- cían de pequeños : "usted es un cuatro, aquí tiene su retrato". La chica parece atrapada. La tristeza domina su mirada. Está cer-- cada en su propia imagen: "Me asquean mis facciones. Debo sentir me libre de mi rostro". La grimosa operación de ojo se vuelve a colar entre las imágenes del panel. Es un latigazo al plácido es-- pectador. Para sus autores es un grito de protesta, una imagen - de anticomplacencia (182).

Esta parte acaba con la imagen de la impotencia, reflejada - en S. Vergano, totalmente mustia y entregada ante su propio re-- trato de grandes dimensiones.

#### 2.7.4 3ª Parte.

Sin anuncios el panel, completamente blanco, ahora sirve como decorado a Esteva para colocar a Romy vestida de traje blanco lujoso. La modelo propina una bofetada a otra esbelta mujer, y con un lápiz de labios le pinta una línea vertical a partir de la comisura de los labios. Con el mismo lápiz rojo dibuja sobre el panel un sencillito dibujo de un animal a base de una línea horizontal a la que pone patas. La chica se divierte mucho. Se pasea por el panel como si estuviera ofreciendo un pase de modelos al compás de la música de la película. Esta tranquila visión, aunque tediosa y vulgar, vuelve a ser interrumpida por la operación del ojo. Claramente, vemos un elemento punzante introducido en la córnea. Todo un sadismo clínico que proclama Esteva.(183).

Incluso para el espectador medio de la presente década, estos planos de Romy son relacionables más con gente extraterrestre. Son seres vacíos, exhibicionistas. La modelo ha cambiado de traje en tres ocasiones. La composición de la escena es vulgar en cuanto que no ofrece ningún tipo de innovación. Ningún plano llama la atención, La curiosidad se centra en esta sofisticación de una mujer con trajes suntuosos paseando delante de un panel publicitario, que más bien parece fruto "de una sociedad superdesarrollada y capitalista, frívola y snob, como quizás sea la de sus autores" (184), apreciación que hace José Luis Garci. Y tiene razón, es difícil buscar otra funcionalidad. Pero sus autores son conscientes de esto. Deliberadamente han optado por retratar este tipo de sociedad que ellos conocen, y que sin duda, están inmersos y conscientes de su absoluta decadencia que no ocultan. El fallo, sin embargo, es que a este estadio de la vida muy pocos tienen oportunidad - por suerte - de vivir.

La originalidad no está en la composición del encuadre, ni en los movimientos de la cámara, se halla en la misma esencia de lo que vemos, los colores, el absurdo, los simbolismos, la decadencia, el hiriente plano del ojo que pone la carne de gallina, y cómo no, estos personajes que parecen marcianos disfrazados de seres humanos.

Un lujosísimo coche grande con chófer, punta en blanco, espera a Romy, que también viste sus mejores galas. La ostentación se torna en una sátira divertida. El chiste gráfico vuelve a ser usado. Según entra en el coche de la muchacha, de la boca del conductor salen unas letras que dicen : "Su príncipe azul le espera", La escena transcurre con gran lentitud, flemma acompañada por una música que nos recuerda la misticidad de unas notas religiosas. En todos los movimientos hay un palpable ceremonial. El coche la deja en un suntuoso restaurante de lujo barcelonés, "La gavía de vidre". La parsimonia de sus andares, que recorren todo el establecimiento, parece otro documental apocalíptico del lujo. J.Jordá interpreta el papel de un pianista debidamente empajaritado y enfundado en un smoking blanco, cuyas melodías acompañan a los comensales. El rico escenario está prácticamente vacío.

Después de tres minutos y pico de paseo por el restaurante - en busca de su "príncipe azul", filmados a base de metódicos -- travelings, por fin está a punto de localizarle. En este momento, la voz en off del personaje que está en la cama -recuérdese en la segunda parte -, y que se ha entregado al juego mental de la historia de "La Cenicienta" y que encarna al "príncipe azul", -- dice : "Cada encuentro contigo es como el primero de nuestros - encuentros". Romy, susurrante y sensual, responde : "¡Mi prínci

pe azul!". Su príncipe azul resulta ser una especie de vampiro de color azul oscuro, uñas pintadas, ojos rojos, etc, interpretado por Jaime Picas -conocido crítico catalán, que reconoció públicamente su simpatía, así como su apoyo y admiración hacia "Dante .....(185). Contrariado "el príncipe", agarra el mantel tirando las bebidas de la mesa. La inevitable operación del ojo cierra esta secuencia.

Basado en un humor surrealista, el absurdo en forma de paradoja, Esteva, provisto de una narración confusa, satiriza y destruye un mito como puede ser este de "La Cenicienta". Para Esteva, con este frustrado encuentro, se produce una destrucción moral de los personajes que culmina con la destrucción física, representada con la quema del panel publicitario (186), lleno de -anuncios, en el que la foto de Serena Vergano ocupa mayor espacio.

A nuestro juicio, los planos del incendio del panel, quizás sean las imágenes más bellas de la película. No deja de ser todo un espectáculo que en plena Diagonal de Barcelona se queme una -valla publicitaria de unos treinta metros de largo por seis de alto. Carlos Boué, jefe de producción de la película, lo recuerda como algo insólito en su dilatada carrera profesional. La escena se filmó enfrente de la Residencia de Oficiales. Las chapas de los coches de los amigos, que salen en la secuencia, empezaron a subir de temperatura. Los bomberos al acecho, y el ayuntamiento por medio, son algunas de las anécdotas de estos planos, que cuenta Boué, y que nos remitimos a las notas de fin de capítulo para mayor detalle (187). El rodaje se efectuó con tres cámaras, pero la insensatez, según Amorós, pudo costar quince o veinte --víctimas (188 ).



El caos está francamente bien conseguido. Una música estridente agobia aún más el ambiente. La gente corre alocada delante del panel en llamas. Un gran atasco de coches entorpece el paso -vemos a Antonio de Senillosa sin barba en un deportivo. También apreciamos a Carlos Durán -,Serena Vergano, desde el interior del lujoso coche de antes, observa el incendio de su foto. Complacida, ve en llamas su propio rostro. Desde una casa en construcción, a gran altura -más tarde será el escenario de otra secuencia-, aparecen atentos, viendo el espectáculo Irazoqui, la rubia y la propia Vergano. El símbolo de la publicidad está en llamas, y seguramente, hay otros más que se nos escapan. La fantasía se desborda. Las narraciones de Esteva y Jordá se solapan en este juego, fotografiado por ambos.

La acción se traslada a un largo pasillo de un colegio antiguo. Un cura, que por el habero típico, parece de La Salle o de Los - Maristas, viene andando. Se detiene y da unas palmadas. Estas reminiscencias infantiles nos llevan de nuevo al dormitorio de don de arranca la historia. La Vergano entra con el desayuno en la habitación pidiendo que se levante el hombre de la voz en off, que sigue susurrando : "Si mi dormitorio estuviera orientado al Este, seguramente me levantaría más temprano". Esta frase, porqué no, también podemos suscribirla dentro de ese juego de palabras de - intencionalidad política "gauche-diviniana", que flotan en los - diálogos. Definitivamente descubren el rostro de la persona que se encuentra en la cama : es un niño. Soñoliento, la misma voz en off, comenta : "No comprendo cómo a los 31 años le obligan a uno a ir al colegio".

La clave de este final de la historia de J. Esteva en que descubrimos a un niño con voz de adulto, que en su despertar se ejer

cita mentalmente a través de elementos, como un león o la historia de "La Cenicienta", la aclara el propio realizador -será mejor- ante la interpretación que el periodista Oliver sugiere, y consistente en que el juego mental, para destruirle moralmente, -le reduce a la forma de niño. El autor confiesa que no es del todo exacto, "ya que este personaje es sólo formalmente un niño, pues conserva su voz de adulto. Un niño no puede plantearse estas cuestiones. Lo que sucede es que el protagonista tiene conciencia de sí mismo y es como si viera reflejado en el espejo su figura inexacta. La sociedad lo ha convertido en un niño al imponerle unos actos casi rituales impropios de un adulto, como el de levantarse a una hora determinada para coger el autobús o cualquiera de los actos rutinarios que todo el mundo está obligado a realizar. Se trata de una toma de conciencia sobre una situación de la sociedad que reduce al hombre al nivel moral de un niño" - (189) . Explicado así parece un chiste surrealista -tono reinante en la película-, pero no, seguramente lo dice con el corazón en la mano. El que no sabe lo que es un acto rutinario de este calibre, quizá entienda mejor que nadie lo que puede suponer esa situación que reduce al hombre al nivel de un niño.

Con estas aclaraciones, no hace más que confirmar lo que venimos diciendo sobre los desaires a la moral de trabajo. Naturalmente, hoy choca este planteamiento en exceso por la carencia de este medio de vida que supone un puesto de trabajo. En la década de los sesenta, años de abundancia, este planteamiento a niveles de riqueza, como eran en los que se movían, pues resultaba incluso contracultural. De todos los posibles miembros de la "escuela de Barcelona", los únicos que no entienden ni respetan la moral de trabajo -son precisamente los dos directores de la cinta (190) (191), moral que, Jordá, por mucho que quiera, se la puede permitir sólo hasta ciertos límites, por muy visceral que sea.

2.7.5. 4ª Parte

Prosiguiendo el hilo de lo rodado por Jordá, nuevamente la acción transcurre en el apartamento de R.Bofill, donde se hallan S. Vergano e Irazoqui. Este último durmiendo. Varios flashes del incendio del panel, casi extinguido, en el que aparecen ellos dos desde la casa en construcción con la rubia, los bomberos apagando los últimos resquicios incandescentes, y varios insertos de la operación del ojo, componen los elementos del sueño que el joven ha tenido -Componentes soñados en dos ocasiones por dos personas-. El mismo lo explica : "He tenido un sueño muy extraño. Aparecías tú y otras mujeres, pero en el fondo era como si fueras tú misma y un gran panel lleno de anuncios, y al final te quemaban". Disfruta contando el sueño. La chica le interrumpe y le pide salir. No le apetece pero acepta a regañadientes. Esta contrariedad la escupe componiendo una cómica escena, recordando los gangas del cine mudo. Aprovecha la oportunidad para rendir un homenaje a los cómicos de aquella época. Así, la rubia despampanante que se interfiere entre los dos constantemente, con minifalda al uso y maquillaje a lo vampiresa, la cámara a quince fotogramas por segundo -aproximadamente-, y un color rosa forzado, ayudan a ridiculizar aún más la acción. En inglés y con un charleston de fondo, pregunta a Irazoqui : "¿Me quieres?". "Sí -responde él,- pero falta un detalle". Acto seguido le empuja una enorme tarta en la cara.

Humor tan infantil choca en todo el contexto. Sin embargo, - estos aspectos distorsionantes, sacados a colación en un momento determinado, cumplen una función a medio camino entre el desquite, el humor por el humor, la justificación de determinados --

mensajes, la búsqueda de un desasosiego en la narración -caso de este chiste -, o frustrar una plácida visión. El chiste en sus diversas facetas, humor apuntado en cada momento, sirve como hilo conductor durante el transcurso de esta historia, cuyo símbolo - más notorio es la destrucción de toda una sociedad decadente y su desesperación. Para el historiador catalanista, Miguel Porter-Moix, lo único salvable de la cinta son los momentos de inspiración humorística y algunos de tipo formal (192). Vicente Molina-Foix, sin ceñir los aciertos del film al humor, en unos comentarios favorables, resalta este especial sentido del humor traducido en el concepto del chiste oral y visual.(193)

Especial sentido del humor, tras el último chiste, digamos clásico, es el que, nuevamente, de la mano de Jordá, aparece entre la travesura, la pedantería intelectual y la nadería. Se trata de un texto que, voz en off, nos ruegan que leamos, y que la misma voz recita : "Una serie de acontecimientos donde los gestos, habitualmente consecuencias, pasen a causas. Un ejemplo muy simple : X no levanta el brazo y bebe porque tenga sed, sino que tiene sed (presumiblemente) porque levanta el vaso y bebe. A partir de esta primera inversión, que altera la habitual coherencia y continuidad - psicológica, los gestos se visten de ambigüedad. Y cuando más complejos, más equívocos. La relación significante -significado, cuyo límite sería significante =  $\infty$  significados; lo que equivale a --significante = 0 significados. 1ª conclusión, el gesto más mínimo puede originar infinitos mundos paralelos. 2ª conclusión : pero sí significante = 0 significados se descubre la imposibilidad de la creación". Una serie de carcajadas ponen punto final a esta nota.

según su inventor, "no es más que una especie de broma paradójica a las teorías de Roland Barthes, con las que no estoy muy de acuerdo, pero me divierten y gustan mucho" (194). En el contenido de la divertida proclama -en este caso para su autor- también vemos incluido la Ley psicológica de Williams James de "No lloro porque esté triste, sino que estoy triste porque lloro", al referirse a que X no levanta el vaso y bebe porque tenga sed, sino que tiene sed, porque levanta el vaso y bebe.

Pero no le demos más importancia, ni tampoco nos pongamos a elucubrar, cuando todo se trata de una broma fabricada en el cerebro de Jordá a base de sus intelectualizantes lecturas. No obstante, el siguiente letrero -inmediatamente después-, que un bedel de un centro oficial coloca en el tablón de anuncios, sí que trasluce un significado político sarcástico; reza así y no hay voz en off: "Aviso: Se suspende la proyección de la película hasta el total restablecimiento del orden. La autoridad confía en que el buen sentido y la sensatez de la mayoría no tardarán en imponer se sobre las intenciones subversivas e inconfesables de unos pocos". Huelgan comentarios sobre esta escueta nota, típica de una situación de autoritarismo, donde se invoca a la consabida actuación inconfesable de unos pocos.

El perdigoneo a las instituciones, por muy leve que sea, vemos que se desata constantemente. Sin abrirse la cabeza, entre líneas, se adivina un rechazo al sistema. En su correspondiente apartado trataremos la función de la Administración ante este tipo de películas. De todas formas, queremos dejar constancia aquí de que la película no sufrió censura alguna de tono político. Descontamos los ejercicios de autocensura, auténtico juego de "Dante no es únicamente severo". Quizás su razón de ser.

2.7.6 5ª Parte.

La acción de Serena Vergano y Enrique Irazoqui se retoma con los dos en una playa. La ambientación de la filmación se hizo en Castelldefells donde, por lo visto, su realizador tuvo que improvisar todo, resultado del que se encuentra muy satisfecho (195). A pesar de contar con un decorado tan bello y fotogénico, como puede ser una playa vacía, desaprovechado totalmente, según nuestro criterio, el tedio se ceba en esta secuencia. No hay elementos nuevos. La reiteración es constante. Ni siquiera hay originalidad en las historias que se recitan. Es una pena, pues ya se había establecido un ritmo, y más, cuando los primeros planos se anuncian prometedores. El chico camina sobre la arena con un maniquí desnudo bajo el brazo. Recita una partida de ajedrez de memoria, terreno donde se siente seguro al no estar capacitado para enfrentarse a una escena de amor, y que utiliza como si fuera un diálogo de amor (196). Esta es la teoría que expone Jordá al respecto. Puede ser. Mientras tanto, su compañera se dedica a recitar versos de Baudelaire en francés, y a coger conchas de la orilla. La incomunicación de la pareja se sigue poniendo de manifiesto. La indiferencia de él continúa dando la pauta en las relaciones mutuas. Ella insiste en sus historias para paliar el estado de frustración en que están inmersos, y él, responde con banales palabras.

Lo dicho, se recurre a los mismos ingredientes para resolver minutos de proyección. En esta ocasión la historia a colación interpretada por la rubia - roza el colmo de la tontería. Y, por supuesto, ahí estriba su importancia, pero no deja de ser otra no

ta absurda sin más. A estas alturas de película, la narración de la Vergano sobre una pareja que va en unseiscientos con una llanta baja, resulta un relleno descarado, aunque dicho así, en una línea, tenga algo de gracioso. El interés se va diluyendo ante la desaparición de cualquier tipo de estímulos, a que nos tienen acostumbrados.

El relato se le va de las manos. Se encuentra en un compás de espera hasta la aparición de la última parte. Las innovaciones de tipo formal se han eclipsado. La composición de los planos se mantiene en el mismo nivel, sin grandes pretensiones.

La presente parte finaliza con un nuevo chiste bañado de -- surrealismo. Una vieja enlutada les avisa que es tarde. Antes de marcharse andan por la playa. En un momento dado, después de unos estertores agonizantes, miran hacia abajo. Como muerta, en bikini, vemos a la rubia. La indiferencia de los dos es absoluta y de chocante coincidencia. El diálogo es el siguiente :

Ella - Mira

El - Sí, ya veo.

Ella - ¿Que podemos hacer?

El - Nada, no ves que está muerta.

Ella - Sí, ya lo veo.

El - Le sienta bien la muerte a la vieja.

Ella - Sí, sí.

El - Sí, muy bien.

Lo raro de este chiste negro, conducido por un diálogo desarrollado amigablemente por ambos, es ese consenso tan cordial, - aunque sea a costa de una supuesta vieja que le sienta bien la - muerte, representado por la rubia que, incesantemente se interfiere

entre los dos. Habrá algún sentido específico, pero se nos escapa. Entre los muchos que se pueden barajar, a tenor de todo lo expuesto, bien podría ser una agradable coincidencia ante la muerte como única solución, como una escapatoria y transformación bella de la vida. Los dos la observan con toda naturalidad, sin alterarse. De momento, la dejan y se marchan de la playa.

Hasta aquí, esta quinta parte, cuya improvisación, a nuestro criterio, se nota. Una meditación hubiera podido ser útil para enriquecer su contenido alimentado sin pena ni gloria, -- sin ninguna aportación, ahora cuando el relato más lo pedía. A diferencia de otras secuencias, en esta no se ha introducido ninguna banda musical. Y francamente, lo necesita.



2.7.7. 6ª Parte.

El final se masca en el ambiente. Con las mejores galas - -Irazoqui con smoking y ella de traje largo dorado- se presentan muy decididos en un apartamento alto, de un inmueble en construcción, del centro de Barcelona. Algunos muebles de la casa, donde les hemos visto anteriormente, están allí. Entre la suciedad de un apartamento sin ventanas ni puertas ni paredes, se haya un reloj colgando, la cama y la misma mesa donde el --chico se dedica a su trabajo de recortes de papeles. Según entran al décimo piso -de día-, desde ahí y de noche vemos el incendio del panel publicitario de nuevo. Es el contraplano de la toma de ellos, visto desde abajo, comentado en la cuarta parte. Este "leit-motiv", reflejo de la destrucción e impotencia de los personajes, vuelve a surgir como algo premonitorio.

El hastío se palpa en el ambiente. "Todavía quedan tres minutos", dice Ella. El retrasa este tiempo, corriendo las agujas del reloj. Como si diéramos marcha atrás a la moviola, los personajes hacen el mismo recorrido caminando de espaldas -Original forma de volver al pasado-. Pero no, no se trata de una nueva oportunidad para rectificar su conducta, como pregunta Oliver. Ya es tarde. Las relaciones han alcanzado un punto irreconciliable de desesperado trecho. La situación no admite oportunidades. Filosóficamente, Jordá, da lectura al significado de esta parte de su trabajo: "No, el tiempo es un sentido único, histórico - que no puede modificarse. Cada gesto aumenta más la trayectoria de los personajes, les encadena más a sus gestos anteriores y les condiciona a los posteriores. La acción no se puede rectificar. Es como si los personajes estuvieran dentro de un embudo,

Cada vez con menos espacio, sin posibilidad de retroceder, cada vez más cerca del fondo. Cuando el tiempo vuelve atrás es para revivir un momento concreto del tiempo, pero como espectador, no como actor. Un proceso histórico es irrecuperable y presenciar la historia es peor que vivir el presente, por muy malo que sea. Los personajes retroceden y caminan de espaldas hacia el vacío. El retroceso tiene una falta de sentido total. De seguir así, acabarían en una expresión única y desprovista de sentido, un gesto neutro. Por este motivo, Serena dice, ¡Basta! al fin y al cabo la destrucción es mejor que la nada" (197).

La última frase conviene retenerla, porque sintetiza brevemente el sentido de la película. O sea, ante la nada, lo mejor es destruir. Y la nada está representada en este vacío de nuestra sociedad, los mitos, los tópicos, la hipocresía institucionalizada (198), el consumo, la incomunicación y un largo etc. Toda una serie de componentes por los que, según sus autores, la única forma de lucha es la destrucción. En este sentido, desde luego, la película supuso la filmación más destructora de cuantas surgieron de las canteras hispánicas hasta entonces (199). Como sigue diciendo R. Muñoz Suay, cada escena se destruye a sí misma.

Los minutos transcurren en este mano a mano entre los dos. El tedio les consume. Ella se esfuerza en hacer algo para matar el tiempo. Su compañero se inhibe. Este tedio que les envuelve les lleva a una incursión sexual. Encima de la cama, vestidos, S. Vergano acaricia y besa a Irazoqui, que se muestra complacido. Sin embargo, de nuevo, como elemento de rechazo, aparece la rubia ocupando el puesto de la Vergano -llevan el mismo traje-.

Incluso, unos segundos, Hannie Van Zantwyk toma el lugar de Irazoqui, momentos en los que se insinúa una relación homosexual. Plano que nos recuerda al que en "Cercles", mantienen en una - cama parecida Romy y S. Vergano.

La decepción por esta incursión sexual como fórmula de pasar el tiempo, como escapatoria de algo que les tiene prisioneros, no funciona. Ha sido una idea desafortunada. Todavía queda tiempo -no se sabe de momento para qué-, tres minutos, dice Irazoqui. Duración justa para cocer un huevo, apunta ella -tiene -- gracia-. Tras algunos reproches sobre el comportamiento egoísta de él, ante la nula colaboración para matar el tiempo, segundos que alargan cruelmente sus frustradas relaciones, momentáneamente encuentran una ocupación. El varón se incorpora a sus recortes y ella opta por leer en alto el periódico -"La Vanguardia" concretamente-.

La lectura ofrece la oportunidad de sacarnos del piso en - construcción y distendir el ambiente, bastante espeso y expectante. Además, el contenido de las palabras leídas por la Vergano cumplen una doble finalidad. Aprovechando un artículo sobre la Barcelona del futuro -en primera página-, Jordá nos ofrece otro documental, esta vez sobre los diversos socavones y cañiles abiertas que afean la ciudad, enclavados en lugares céntricos como Las Ramblas, Plaza Cataluña y otros. Según explica el director de fotografía de la película, estos planos se rodaron como protesta contra el Ayuntamiento por el elevado precio que cobraban por rodar en las calles. No estaban dispuestos a pagar y sacarles una ciudad bonita que les sirviera de promoción turística (200). Cómo no, en la lectura del periódico también tiene cabida para reseñar ese chiste negro y punzante de doble inten-

cionalidad que tanto gustan al gerundense. Serena Vergano: "¡Ah mira!, el afeitado en seco al alcance de todos los españoles". Por último hace referencia a la cartelera cinematográfica de la Ciudad Condal. La cámara toma diversos planos de los cines donde se proyectan los films anunciados. Especial atención dedican a "Pierrot le fou" de J.L. Godard, homenaje que, indudablemente, le han querido rendir.

El tiempo que les queda ya está tocando casi a su fin. En concordia se entregan al último juego: el de los silogismos. Absurdo, surreal, divertido e irónico juego que no dudan en someterse.

El: 1º -Toda idea sobre mí que no pueda expresarse como forma - de silogismo es verdaderamente ridfcula.

2 -Ninguna de mis ideas sobre los plum-cakes merece ser es crita.

3 - Ninguna de las ideas que no llevo a pintar, puede ser expresada bajo . silogismos.

4 -Nunca tengo una idea verdaderamente ridfcula, sin consultarla inmediatamente con mi abogado

5 -Sólo sueño con plum-cakes.

6 -No consulto ninguna idea con mi abogado, a menos que no valga la pena escribirla.

¿Conclusión?

Ella: No es tan difícil: Todos mis sueños se realizan.

El: Perfecto.

Ella: 1 -Ningún marido que regala constantemente nuevos trajes a su mujer, puede ser un hombre arisco.

2 -Un marido metódico vuelve siempre a casa para tomar el té.

3 -Ningún hombre que cuelgue el sombrero del interruptor de la luz puede ser un marido del cual, su mujer se ocupe.

4 -Un buen marido regala constantemente trajes a su mujer.

5 -Ningún marido puede dejar de ser arisco, si su mujer no se ocupa de él.

6 -Un marido que no es metódico, cuelga siempre el sombrero del interruptor de la luz.

¿Conclusión?

El: Un buen marido vuelve a casa para tomar el té

Ella: ¡Fantástico!.

Momentáneamente la alegría -mínima- se apodera de la pareja. Han triunfado en el juego de los silogismos. "Es lo único que saben hacer al unísono. Lo único para lo que se necesitan. Pero el silogismo, como la escolástica, está desprovisto de significado y coloca a los personajes en una situación de abandono y renuncia - que les hace completa y definitivamente vulnerables" (201), afirma Jordá con estas desesperadas palabras. Este irónico juego es - un bálsamo que oculta su profunda incomunicación. El tiempo que han marcado está a punto de concluir. Se dan cuenta de ello. Por fin tan sólo quedan veinte segundos. Al unísono recitan una cuenta atrás, como si se fuera a lanzar una nave espacial. La imagen

de la rubia también se interfiere en estos segundos. Ya sólo restan seis segundos, cinco, cuatro, tres, sin llegar al cero, un -atronador ruido característico de una gran explosión, torna la -pantalla de color rojizo, amarillento, verdoso: ha estallado la bomba atómica, la destrucción física por antonomasia.

Las ráfagas de metrallata y otros ruidos catastróficos de --fondo, la rubia de siempre vestida sofisticadamente observando -unos dibujos de animales entre los que se aprecian un dinosaurio, un sapo y un puerco espín, al que un letrero le adjudica el nombre de "comepiedras", y un soldado con casco tipo nazi, que con un +lanzallamas desprende fuego, componen el retorno por donde se --cuelan las voces en off de S.Vergano e Irazoqui. Ella insiste en la historia del "comepiedras" -primer diálogo de ellos en la película-. El diálogo se termina con la respuesta de él: "Pero si el comepiedras ha muerto". Un último letrero nos advierte: "Excepto los trenes, cualquier cosa, incluso los partos, pueden adelantarse a la hora prevista".

Hasta en el último plano se aúnan el cataclismo y el humor. Ha empezado con un incendio o una guerra y acaba con la bomba -atómica. El pesimismo mostrado en el proceso autodestructivo de cada secuencia nos ha conducido fielmente hacia la destrucción final.

### 2.7.8 Epflogo.

Rodado posteriormente al plan de rodaje, se filmó por ambos realizadores una corta secuencia consistente en el traslado de una bellísima mujer -la modelo de los títulos de crédito- al --quirófano para operarla de un ojo, operación que hemos visto inserta en determinados momentos de la película. Todos los preparativos conllevan un gran ceremonial. La triste música del film acompaña estas últimas tomas de la cinta, que tocan a su fin en el instante en el que el bisturí se acerca al ojo para proceder a la intervención.

¿Qué sentido tiene este epflogo, cuya operación ha estado - interceptando desagradablemente el desarrollo de la historia?. Esteva habla de una finalidad curativa, de una posibilidad de regeneración de esta realidad tras su destrucción terapéutica - (202). A pesar del negrísimo panorama descrito, los autores han querido dejar una puerta abierta. A diferencia del ojo de "Un -chien andalou" de Buñuel, en donde se rasga y aniquila, aquí, - por el contrario, aparte de perseguir esa sensación de desagrado, de provocación y de anticomplacencia, como dice Esteva, también se le puede atribuir un fin curativo.

La película provoca un sinsabor irremediable que queda flotando en el ambiente. Transmite esta sensación a la vez que irrita. Se ha intentado comunicar un mensaje, que no ha llegado a su destino. El espectador, en su mayoría, capta una serie de sensaciones muy lejos de su composición. El film es un rompecabezas - provisto de un engranaje oscuro y complicado. Este es el mayor - defecto que encontramos en "Dante no es únicamente severo", cuyas virtudes hay que hallarlas, a nuestro juicio, en la originalidad

de la puesta en escena, su componente estética y, sobre todo, por ese punto y aparte que supuso en el panorama cinematográfico español, mérito que nadie se ha atrevido a negar.

Con "Dante...", empieza a caminar lo que unos meses más tarde se denominará "escuela de Barcelona".



### 2.7.9 El papanatismo.

"Nosotros nos enteramos del significado de la película por "Cahiers", porque cuando la presentamos en el Festival de Operas Primas de Hyères; entonces salieron en "Cahiers" unas críticas y nos explicaron lo que era la película. Es el papanatismo ese que a mí me hace tanta gracia; o sea, cuando los intelectuales se quedan con el culo al aire de repente. Tú haces una cosa y el otro saca otras conclusiones" (203). Con estas palabras, J. Amorós, quiere señalar la diversa empanada mental que provocó la película en la crítica. Realmente, tampoco es para menos. El film navega por un esoterismo exacerbado. Como hemos dicho, Jordá no oculta que ha realizado una obra hermética. Nosotros, a pesar de haber seguido la cinta paso a paso, e interpretándola con la ayuda de sus creadores, seguro que se nos han escapado ciertos aspectos, y en otros hemos "papanateado". Pero sin duda, sí que hay un contenido, un desgarrador significado que planea. "Un fondo de amargura, que induce, por lo menos, a un cierto respeto", como dice el italiano Leonardo Autera -- (204). Y cómo no, estamos convencidos de la existencia de símbolos surgidos por casualidad y que han sido explotados por los codirectores como algo profundo en base a la elasticidad narrativa, pendida de un mundo surreal, fantástico y auténtico a la vez. No olvidemos que la película es la fusión de dos sketches rodados independientemente. Inevitablemente, esta yuxtaposición se nota a pesar de los nexos existentes, gracias a los cuales, y con una gran dosis de imaginación, se ha podido montar conjuntamente. Por lo tanto, no compartimos la opinión de César Santos Fontenla, cuando calibra el film como una "obra unitaria" (205).

Quizás no se trate de desentrañar significados, argumentación de J. Picas, y se trate, simplemente, de ver (206), aunque - nosotros, desde luego, no apostamos por ello. Tanto Esteve como Jordá han creado una historia con un mensaje concreto que está ahí. La dificultad de llegar a él, es otro problema. "Dante..." pertenece a un período determinado de nuestra historia, donde la implacable censura actuaba directamente. Con esta importante salvedad hay que mirar el film. La película, a nadie se le - escapa, imaginamos, es un producto de la Censura. Gracias a ella han acicalado una obra aparentemente superficial. Y quien no - haya hecho el esfuerzo de correr las cortinas para ver, aunque sea algo, habla de cosas tan extrañas como de, "una estafa mental, un delito", o le niegan al film la pretensión de contar algo (207) (208). Por lo menos no se les puede acusar de "papanatismo". Sin esta agresividad de la crítica más catalanista, en tono jocoso, el jefe de producción de la película, nos cuenta - cómo nunca ha conseguido entender el significado de la cinta. - El relato supone una graciosa anécdota que remitimos a las notas de fin de capítulo (209).

#### 2.7.10 Más cuestiones.

Esta complicada creación de Jordá y Esteva permite seguir hablando de más aspectos. Hay un intencionado esteticismo a la hora de abordar la mediatizada realidad que han perseguido. La película nace de unos moldes culturales burgueses que muy poco tienen que ver con los esgrimidos en la Meseta. Las distintas latitudes han pesado en el contexto tradicional de realismo cinematográfico.

"Dante no es únicamente severo" es el producto de una sociedad superdesarrollada, capitalista y con grandes tintes de snobismo. De una reducida capa social enclavada en un punto determinado de nuestra geografía con acceso a una cultura foránea. En este sentido nos parece oportuno lo que dice la pluma de José María Palá, cuando afirma el falso carácter de revolución cultural del film (210). No es difícil ver ciertas asimilaciones culturales ya inventadas. En este sentido, la película es un continuo paseo por sucesivas vanguardias que van desde el surrealismo de Buñuel, hasta el carácter autodestructivo de la producción de Godard, del cual se sienten admiradores (211). Son muchas las sustancias incluidas en el film, y desde luego, nada tienen que ver con esa escuela catalana con problemática propia que invoca Juan Francisco de Lasa (212). La continua mirada hacia el exterior de nuestras fronteras es casi una constante. Las incorporaciones de idiomas extranjeros como francés, inglés, alemán e Italiano, aparte del forastero acento de Serena Vergano, que se prefirió no doblarla, lo contrario que a Irazoqui, son por sí solas, un reclamo o un acercamiento a unas culturas o civilizaciones que se hallan fuera de nuestros confines, y que se admiran.

Una de las acusaciones típicas que ha recaído sobre la cinta es el concerniente al supuesto alejamiento de la realidad circundante. De vivir en otra onda al margen de las preocupaciones reinantes, e inclusive, de conformismo (213). No, la película tiene posiciones que pueden llevarnos a dudas sobre su finalidad, su contenido o su lenguaje, pero pensamos que el calificativo de conformista le viene demasiado ancho. El experimento de Esteva y Jordá, desató, si no la furia, sí el descontento de dos sectores. Por un lado, como hemos venido diciendo, el de los nacionalista que vieron en la cinta unos esfuerzos desaprovechados en pro de una causa de tono catalanista. Los otros detractores fueron representantes del denominado "nuevo cine español", procedentes de las aulas de la Escuela Oficial de Cine de Madrid, proclives a desarrollar la herencia del neorrealismo italiano, influencias que repudiaron los chicos de la "escuela de Barcelona", formándose una rivalidad más bien interregional y publicitaria que más adelante estudiaremos.

La superficialidad y el snobismo fue el arma preferida de ataque contra "Dante...". Los directores de la obra, efectivamente, reflejaron un mundo snob, elitista y burgués, que es el que ellos más conocen, un mundo tan real como los demás, pero lo han satirizado, destruido y desmitificado. Han tratado un extracto de la sociedad cruelmente, una capa social que representa una mínima parte de nuestra colectividad, unas personas que, para la inmensa mayoría, son unos marcianos. El film trata problemas de una sociedad que no existe en España,

o simplemente en unos reductos minoritarios. Tan cierto es esto, que nadie fue a ver la película. Constituyó un estrepitoso fracaso comercial. A través de estos extraños personajes - que citan a Baudelaire o a Cortázar, que cuentan extrañas historias de leones o de "comepiedras", que aparecen súbitamente por exóticos decorados, y, que apenas se les oye porque la mayoría de las voces vienen reproducidas en off, fue casi imposible comunicar este mensaje de desesperación y de denuncia, objeto primordial que se plantearon al realizar la obra.

Sin embargo, la verdad, es que no lo consiguieron. La jeroglífica misiva no llegó prácticamente a nadie. Por lo tanto, en este sentido, la película no cumplió su objetivo. Fracásó. Su envoltura, por el contrario, no pasó desapercibida. Este bello forro por donde camina la obra, estas bonitas imágenes que sirven de marco a la aparente e incongruente realización, sí que fueron apreciadas prácticamente por todos. El "collage" de colores a base de guapas modelos, deportivos, opulentos decorados naturales, y el indudable atractivo del juego, entre otras ambientaciones debidamente fotografiadas por Amorós, dieron una gran brillantez formal a la cinta. La belleza plástica, para Pascual Cebollada -que no aprecia temática alguna-, salva con frecuencia su anarquismo interior y la vaciedad de su significado (214). Tan efectista y bella, como insólita, es la plástica. En este ensayo se busca deliberadamente una rehabilitación de la imagen por la imagen. De tal modo que, Mariñas, crítico de la Prensa", diario del Movimiento de Barcelona, afirma que si el cine fuera únicamente imagen, "Dante no es únicamente severo" sería una obra maestra (215).

Reconociendo, como lo hacemos, la belleza formal, no obstante, y a pesar de su resultado, observamos un cierto atonamiento; por ejemplo, a la hora de componer los encuadres, la mayoría de ellos están planificados por una latente vulgaridad. Toda la originalidad del contenido choca con la banalidad del aprovechamiento que se hace de los elementos filmados. En este sentido, se hubiera podido sacar mucho más partido al trabajo de los coautores de la obra. Tal vez doce días de rodaje que tuvieron cada uno para contar su historia fuese un inconveniente insalvable, aunque nos inclinamos más por la falta de madurez de ambos. Jordá tenía únicamente a sus espaldas la dirección de un cortometraje y Esteva varios documentales.

Otro aspecto del embalaje de esta obra es el concerniente a la música. Aparte del premio concedido en Pésaro a la partitura musical, en "Dante..." se incluyen muy diversas melodías, que tienden a enriquecer, amenizar y a dar oportunamente un sentido dramático a la acción. Sin los conocimientos musicales que deseáramos tener, hemos apreciado los siguientes compases: vals, pasodobles, jazz, rock, charleston, sacra, africana -en cuanto al continuo repicar de tambores- y unas notas de suspense marino, difícil de catalogar -secuencia del acuario-, independientemente de la banda musical de la película, compuesta por Marco Rosi y Eddy e interpretada por Os Duques.

En resumen, Jacinto Esteva y Joaquín Jordá realizaron un film que rompió con los moldes del cine español de aquellos años. Para ello utilizaron una serie de elementos pseudoculturales pertenecientes a una élite burguesa en estado de desintegración enclavada en una zona industrial y turística, cuyos destellos del ex-

terior se manifiestan en cada secuencia. Enseñaron un mundo - bello en su forma y podrido en su interior, donde la pedantería y la pretensión, para qué negarlo, conforma un tufillo - sospechoso. El denigrante espectáculo del estreno en Barcelona, convertido en una fiesta para los amigos, función a la que no faltó un pase de modelos a tenor de uno de los pasajes del film, donde modelos, en un momento dado procedieron a desprenderse de sus prendas y alojarlas al público, francamente, son unos signos que nos desconciertan, y nos inducen a pensar inevitablemente en un cierto fariseísmo. De esta guisa se desentiende Jordá, reconociendo el irreparable mal que se causó a la película (216).

De todas formas, el ensayo está ahí, y a pesar de sus fallos o aciertos, de su "neosurrealismo sofisticado" (217), - o su "vacío refinamiento" (218), calificativos de las más representativas revista francesas como eran "Cinéma" o "Cahiers du Cinéma", "Dante no es únicamente severo", en la España de los años sesenta, supuso una innovación, aunque fuese a nivel ibérico, y en definitiva, un aire fresco que caló en la clase cinematográfica -desapercibido en el espectador medio-, aunque, a menudo, fuese para constipar.

Este manifiesto "neo-dadaísta", como lo califica Román Gubern (219) por su carácter destructivo, nos permitió ver un - puzzle de colores y sensaciones, que si bien parecía un sueño, estaban ahí como un homenaje a la libertad expresiva, característica prácticamente nula en el cine hispánico, galopante dentro de unos parámetros definidos. "Que Dante no siga siendo - únicamente un deportivo rojo o azul, lleno de pedantería y buen gusto, de inteligencia y vaciedad, que pase de largo por Villar

del Rio, como un Mr. Marshall. De ser así, sí que Dante sería una pena", decía J.L.Garci de la película, que la consideraba necesaria para la España de entonces (220). "Dante..." era algo más que un deportivo de colores. Y no se entendió, sus autores no supieron explicarlo. Por lo que Villar del Rfo se volvió a quedar sólo. La cinta no tuvo continuación.

De la interpretación de los actores cabe decir poco. Simplemente se dejaron fotografiar. Llenan un espacio. Irazoqui es doblado por Julián Mateos. Serena Vergano lo hace con su voz, e inevitablemente desprende su acento italiano, que pasa desapercibido a medida que nos metemos en la dinámica de la historia, así como algún que otro fallo de récord. El insistente -tratamiento dramático de la voz en off merma las posibilidades interpretativas de los actores, que no apuntan dotes especiales.

El film gozó de una inapreciable plataforma de lanzamiento en nuestro país -propiciada por ellos-, gracias a los premios que le otorgaron en Pésaro: el Pentagrama de Oro a la mejor --partitura musical y el "Filmcrítica"; pero la verdad, no sirvieron para nada. La película se hundió igualmente en el olvido taquillero.

En España, el Jurado Especial para seleccionar las películas de mayores méritos artísticos de la producción cinematográfica española de 1.967 a los efectos establecidos en el artículo 37 de la O. M. de 19-8-64, le concedió esa distinción, detrás de "Pippermint Frappé" de Saura, y de "Oscuros Sueños -de agosto" de Picasso, que obtuvieron once votos cada uno. "Dante..." tuvo nueve. La mención otorgada por un jurado compuesto



por diversos sectores de la vida cinematográfica, en teoría, independientes de la Administración, supuso la concesión del 50% del presupuesto comprobado de la película.

Con sus defectos, imprecisiones, pedantería, lujo, esoterismo, belleza, banalidad, profundidad, y ese largo etc, "Dante no es únicamente severo", olvidada hoy, compone un - bastión de imprescindible estudio para entender nuestro cine de los años sesenta; por sí solo, y por el auténtico manifiesto de una tendencia denominada "escuela de Barcelona", que se opuso al cine joven que se producía en la capital de España.

## 2.8. Muñoz Suay y la etiqueta: Una jugada perfecta.

Todo movimiento, para que salga a la luz pública, para - que tenga entidad, necesita de un apoyo, de alguien que, por sus conocimientos, experiencia e inteligencia sepa desvelar - toda una serie de esfuerzos, intereses e ilusiones. Según las circunstancias ese alguien puede ser una o varias personas. - Este padrinazgo, asimismo puede tener una mayor o menor entidad, influencia, intervención, lucro o espiritualidad.

La "escuela de Barcelona" no nació por generación espontánea, se dieron una serie de pormenores -como hemos venido diciendo- que posibilitaron una coyuntura idónea. El último eslabón de esa cadena, a nuestro juicio, sin duda alguna es Ricardo Muñoz Suay, promotor y auténtico difusor de la idea de un movimiento cinematográfico enclavado en la Ciudad Condal. Es - difícil calcular el alcance de la aportación de M.Suay. Fue un hombre clave, tan importante en el grupo, que sin él, nos atrevemos a decir que muy difícilmente se hablaría hoy de la "escuela". Por otro lado, sin embargo, creemos que su intervención - poco tuvo que ver con la realización de las obras que llevaron la etiqueta.

¿Pero quién es este hombre tan crucial para el movimiento?. Pues, un hombre veterano, luchador en muchos frentes. Conocedor y protagonista del cine español de postguerra, con una trayectoria en el medio que pasa por la crítica y su industria, Suay, además, ha tenido la fortuna -buscada- de estar en casi todos los acontecimientos de interés cinematográfico de este país en las tres últimas décadas. Pocos cineastas, por no decir ninguno, se les escaparía la significación de un nombre tan ligado al ci

ne como es el caso de R.M. Suay; y no precisamente por su vital intervención en la "escuela de Barcelona" -una etapa más de su vida-, sino también por su participación en las célebres conversaciones de Salamanca, la productora UNINCI, o las revistas Índice y Objetivo, etc.

Este hombre de baja estatura, nació en Valencia en el año 1.917. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma ciudad. Fundó varios cine-clubs universitarios de vanguardia antes de la guerra a través de la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar) y de la U.F.E.H (Unión Federal de Estudiantes Hispanos). En plena guerra civil, en 1.937 se inició en la crítica cinematográfica a través de la revista "Frente Universitario".

Terminada nuestra contienda, en la que M. Suay participó en el lado republicano, se mantuvo apartado del entarimado cinematográfico por motivos obvios. En 1.945, instalado en Madrid, empezó a trabajar en una distribuidora, donde desempolva del almacén de la misma, títulos como "Don Quijote" de Pabst y "El rapto" de Kirsanoff, que sirven enormemente a los cine-clubs que empiezan a funcionar en la capital de España (221). Poco duró esta actividad, ya que dio con sus carnes en la cárcel durante un período de tres años por motivos políticos.

Tras su liberación, en 1.950 se vuelve a incorporar en la actividad cinematográfica, pero esta vez como técnico. Su debut se produce en la película de Antonio del Amo "Día tras día", en la que cubre las funciones de script y de ayudante de dirección. Con este film se fundó la productora "Altamira" en la que también están Bardem y Berlanga entre otros. La siguien

te producción de la recién creada empresa fue "Esa pareja feliz", que supuso el bautizo al unísono de los directores ya citados. El valenciano se encarga de la ayuntamiento de dirección. Más tarde, concretamente en el año 1.952, participa en la creación de la productora UNINCI con un grupo de gente, entre los que cabe nombrar a Berlanga, Bardem, Ducay, Domingo Dominguín, Fernando Rey, Paco Rabal, Fernando Fernán-Gómez, Curé y otros, que daría lugar a películas desde "Bienvenido Mr. Marshall" (1.952) de L. G. Berlanga, hasta "Viridiana" (1.961) de Luis Buñuel, pasando por las películas de Bardem "La venganza" (1.957), "Sonatas" (1.959) y "A las cinco de la tarde" (1.960), así como algún cortometraje. "Día de muertos" (1.959) de Joaquín Jordá fue uno de estos. La productora, como es sabido, cerró tras los problemas surgidos con "Viridiana". Su prohibición y una serie de contradicciones en el contexto político e industrial dejaron tras sí "un amargo sabor de boca entre muchos de los ilusionados aspirantes a regeneradores del cine español que perdieron ilusiones y años en torno a aquella productora" (222), entre los que se encontraba R.M. Suay, terminando así una importante etapa de su vida profesional.

Como hombre entusiasta y polifacético, nada más salir de la cárcel y antes de iniciar sus tareas como técnico, entra a formar parte de la revista "Índice", creando la sección cinematográfica y encargándose de la crítica. Este paso dio lugar a la posterior creación de "Objetivo", publicación de indudable importancia por su repercusión directa en las legendarias "Conversaciones de Salamanca". El equipo de dirección de la revista lo formaron Bardem, Ducay, Garagorri y el propio -

M. Suay que alentó la idea (223). La editora sólo consiguió - sacar a la calle nueve números hasta su definitiva prohibición. Semejante censura se veía venir. La revista supuso un foco político amparado en la crítica. "A través del neorrealismo italiano hacíamos una crítica del cine español oficial", afirma - M. Suay (224), gran defensor de esa tendencia italiana de post guerra. "Nuestro Cine" en un principio fue la continuación de "Objetivo", pero enseguida la publicación cambió de línea. El nombre lo puso el valenciano como homenaje a nuestro cinema - (225).

Dentro de su trayectoria como cineasta hay que señalar y reconocer el papel protagonista que tuvo en las Conversaciones Nacionales de Salamanca, mantenidas en 1.955. Escribió - el manifiesto -convocatoria con E. Ducay, que no pudo firmar por el veto impuesto por el SEU, quizás por motivos políticos relacionados con su anterior pertenencia a la F.U.E. - - Otros nombres tan variopintos como B.M. Patino, Marcelo Arroja-Jauregui, Bardem o José María Pérez Lozano, figuran en el llamamiento. La significación de estas "conversaciones" no - es motivo de nuestro trabajo, únicamente diremos -en cuanto que M.Suay fue motor, y por lo tanto, para nosotros tiene un valor biográfico y continúa una trayectoria que desemboca en Barcelona- que fueron unas sesiones destinadas a levantar -- una actitud crítica frente al cine oficial, mediante posturas comprometidas, iniciado ya desde las páginas de "Índice" y "Objetivo" e involucrando por primera vez incluso a personas adictas al Régimen.

También cabe señalar que la extensión de su actividad abarca la publicación de algunos libros como: "Canto al cinema" - (1.951), "El cine de Emilio Fernández" (1.951) y "Cinemas de habla española y portuguesa" (1.968). Ha colaborado en las revistas "Cinema Nuovo", "Cuadernos de Monza", "Cinèma", "Cine - Cubano", "Cinema Universitario" y "Fotogramas" y ha participado en la elaboración de diversos guiones.

Con este nada desdeñable bagaje, Muñoz Suay se convierte - en ese hombre clave y consejero, imprescindible para canalizar los intereses de los chicos de la "escuela de Barcelona". M.S., hombre listo -no nos cansaremos de decirlo-, por aquella época ya sabía cómo había "que torear al toro jabonero de la vulgaridad sin permitir jamás que le rocen sus pitones, peligrosísimos, por muy afeitados que le parezcan al profano" (226). - Otra componente biográfica de gran interés es su militancia en el Partido Comunista de España durante treinta años, hasta -- 1.962.

### 2.8.1 Incorporación a Barcelona.

La capacidad de trabajo, experiencia e inteligencia de este valenciano, son de por sí vertientes muy valiosas, y hasta cierto punto, normalmente codiciadas por cualquier empresa cinematográfica. ¿Pero por qué vino a Barcelona entonces?. En este sentido, no hay nada escrito. Existen algunos testimonios personales que mencionan de pasada razones de tipo profesional y personal, caso del historiador Román Gubern (227). Más explícito, aunque con cierto pudor y parquedad en sus palabras, Jordá apunta la ruptura de M. Suay con el partido comunista y problemas de tipo familiar -sin concretar-. "Se fue a Barcelona - como refugio", sigue señalando (228).

Con el vendaval propiciado por el desmoronamiento de UNINCI, M.S. se separó del P.C.. No faltan lenguas que apuntan a una -expulsión en toda la regla, salpicada por cuestiones personales que no vamos a entrar porque no nos interesan lo más mínimo y competen únicamente al señor Suay. Pero estos asuntos afectaron en cierta medida su trayectoria profesional, quedando un tanto ensombrecido. Ahora bien, no podemos hablar, ni mucho menos, de un relegamiento, su actividad sigue. En 1.964, por ejemplo, fue miembro de La Mostra de Venecia. Sin embargo, M. Suay necesitaba explayarse en algo. Toda su capacidad precisaba un desarrollo, que en la década de los sesenta, parecía agotada en España. Lógicamente sus miras podían estar perfectamente en la ciudad mediterránea, de gran envergadura industrial, aunque escasa en el campo cinematográfico.

Mientras tanto, Barcelona empezaba a albergar distintos nombres con grandes ilusiones de dirigir películas. Entre ellos

cabe citar a Aranda, Camino, Esteva, Suárez, Forn, Jordá, Ba lañá, Duran, Nunes, Portabella, Bofill, Ribas, Grau, Gubern, en fin, chicos jóvenes con preparación, futuro, y alguno de ellos con abundante dinero. ¿Qué mejor lugar tenía para aterrizar M. Suay?. Si se imponía otro lugar mejor donde intentar desplegar sus conocimientos. Si había la posibilidad de algo nuevo, Barcelona era la ciudad idónea en esos años sesenta del bullicio turístico y el esplendor económico. Esto lo vio M. Suay, que era muy inquieto, dice J. Amorós (229).

Por otro lado, también se daba la circunstancia de que parte de estos jóvenes directores, reconocida la categoría profesional del valenciano, así como sus contactos y relaciones, fueron sugiriéndole en diversas ocasiones la conveniencia de su traslado a Barcelona. Él mismo recuerda reuniones en su domicilio madrileño en el año 1.966, a las que acudieron R. Bofill, Esteva, Jordá, Aranda, Amorós, S. Vergano, con la intención de animarle a dejar Madrid y dar un impulso a la producción de aquel grupo (230). Uno de los protagonistas de esas visitas, Durán, confirma tales intenciones catalizadoras y cohesionadoras que podían imprimir al movimiento en base a su capacidad de promoción y de su "maravillosa agenda". Puntualiza también las ganas que tenía R.M.S. de "cambiar de aires" (231). Podemos hablar, pues, de mutuos intereses. Cabe destacar que en la enumeración de nombres que da Muñoz Suay, está lo que es el núcleo de la "escuela", los que de alguna manera intentaron marchar más unidos durante un tiempo, y que ampliaremos más en sucesivos apartados.



Entonces, no fue muy difícil persuadir a M.S. en vista de su buena predisposición. Más justo sería hablar de mutuo favor. Paralelamente a estas charlas en Madrid, el antiguo trabajador de UNINCI, desde las páginas de "Fotogramas" estaba "conspirando" sobre la posibilidad de un movimiento cinematográfico con características propias y con futuro en Barcelona. En fin, se iba creando un caldo de cultivo muy propicio para una comunión entre ambas partes. Naturalmente, el hombre de más peso en estas "negociaciones" no podía ser otro que Jacinto Esteva Grewe. Además de disponer de gran capital, tenía una marca productora con varios títulos a sus espaldas. El era el único que podía ofrecer a M. Suay una relativa seguridad a corto plazo, tiempo suficiente para afianzarse en su nueva residencia, caso de que no surgieran bien las cosas, como así sucedió.

A primeros de 1.967 M.S. ya se incorporó a la Ciudad Condal. Su primer trabajo fue la producción de la ópera prima de Gonzalo Suárez "Ditirambo". "Dante no es únicamente severo" - ya estaba acabado, pero se encargó de su difusión. Luego vendrían más trabajos, e incluso ese mismo año, trabaja en Madrid en la película de Picazo "Oscuros sueños de agosto", llevándose a J. Amorós como operador.

Con la llegada de este pequeño, pero sagaz valenciano a tierras catalanas, la "escuela de Barcelona" tomó el impulso necesario -aunque efímero- para remover y recorrer la conciencia de todos los aficionados al cine. Cohesionó y apuntó al mismo objetivo unos cañonazos -que ayudó a cargar- que estaban disparándose desde Barcelona por unos jóvenes realizado-

res con ideas distintas al cine imperante en la capital del -  
Estado -nos referimos al cine joven-, bajo el influjo de un -  
realismo cuyas huellas estaban en el realismo italiano, para-  
dójicamente, tan difundido años antes por él mismo desde otra  
plataforma.

### 2.8.2 La etiqueta.

Todo lanzamiento, el que sea, para cumplir mejor su función, para llegar al máximo de sus posibilidades, para penetrar con más facilidad en la mente del público, necesita de un nombre, de una etiqueta que acompañe el producto.

Estas son unas normas básicas, si lo que se pretende, es dar a conocer, de una manera unitaria o en grupo, a una serie de jóvenes cineastas, que pueden o no tener unas características parejas que induzcan a creer en la posibilidad de hallarnos ante un movimiento cinematográfico. Y así tuvieron que -- pensarlo quién o quiénes pusieron en funcionamiento tales planteamientos con claros ribetes publicitarios.

¿Quién fue el autor de la genial idea del slogan "escuela de Barcelona"? Pues, aunque a priori, existe el convencimiento de que surgió de la mente maquinadora de R.M. Suay, que por otro lado es el auténtico difusor de la etiqueta, en nuestra dilatada investigación nos hemos encontrado con puntos dudosos que hacen tambalear y dudar la tradicional teoría que adjudica al valenciano la autoría del hallazgo publicitario. El mismo - no duda en reconocerlo con un incontenible tono ligeramente orgulloso (232). Sin embargo, el contrapunto más sustentado a esta teoría lo expone contundente y vibrantemente José María Nunes, quien sin margen de duda, afirma que hacia la primavera - de 1.966, en la oficina de Filmscontacto -sita en el domicilio particular de su dueño-, productora, recordemos, que había financiado "Noche de vino tinto" del portugués, mientras estaban

reunidos Esteva, Durán, Jordá, Ruiz Camps -director de la - producción de "Dante no es únicamente severo"-, la secretaria llamada Conchita y él, salió a colación el tema sobre - cine catalán un poco como consecuencia de las producciones que con ese tono se hicieron en la misma época, "El último sábado" y "La piel quemada". Nunes saltó diciendo que su película no tenía nada de catalana, que no tenía nada que ver, momento que aprovechó Carlos Durán para sugerir la creación del nombre de la "escuela de Barcelona", de la misma manera que existe la de N. York. A Jordá le pareció bien la idea - de la denominación. "Y eso es realmente lo único que existe para la existencia de la escuela de Barcelona", termina afirmando categóricamente Nunes (233).

Semejante revelación del director de "Mañana" complica la tranquila creencia que hasta entonces se tenía de la feliz ocurrencia de la denominación por parte de Muñoz Suay. Dos testigos de la reunión que señala Nunes, Jordá y Durán, no se pronuncian decididamente. Se columpian entre la divagación, desmemorización, ocultación y las pocas ganas de explicarse en el tema, al contrario que en otros. El primero parece sufrir una amnesia chocante con la consideración de intelectual de gran capacidad memorística que le otorgan sus compañeros. Sumergido en la atonía del "no creo" o "si te lo han dicho y son testigos presenciales diré sí" (234), Se inclina por Muñoz Suay. En resumen, este hombre no nos aclara nada; y para colmo, nos quedamos con la sensación de que realmente ha perdido la memoria, de que los años no pasan - en balde para algunas cabezas tan lúcidas como la de Jordá.

Precisamente Portabella, a la vez que niega la invención de la etiqueta por parte de M. Suay, se la achaca a Jordá, único miembro del grupo que le merece cierto respeto intelectual. "Fue un rollo de Jordá que buscaba la marca", afirma su antiguo colaborador (235).

El otro testigo que mencionábamos antes, de la supuesta conversación, Durán, al igual que su compañero se parapeta en una ambigüedad intraspasable. Tras la insistencia de rigor, reconocer haber pensado en la teoría que nos aporta Nunes (236), pero no termina por decidirse.

Posiblemente nunca podamos saber a ciencia cierta el proceso maquinador que dio como resultado la acertada etiqueta, en cuanto a slogan de lanzamiento, pero introducimos una duda suficientemente sostenida que quita peso y rigor al convencimiento personal de M. Suay.

Otro dato más a tener en cuenta, y anterior a los primeros escarceos, que sobre la denominación escribió el valenciano en "Fotogramas", es la carta que, con fecha 1-8-66, Esteva dirigió al Ministerio de Información y Turismo, solicitando el Interés Especial para "Dante no es únicamente severo". Concretamente, en un párrafo se dice: "Nuestra raza ha creado estilos y sentado escuelas en el arte. Pretendemos que en el cine dejemos hacer películas "al estilo de ..." y crear el nuestro propio". (237) Semejante frase se nos presenta muy sospechosa ateniéndonos al tema concreto que nos ocupa. Puede ser una casualidad. Ahora bien, en las palabras

escritas se trasluce una clara intención de crear un estilo propio, dejando caer la idea de escuela. La película anunciada todavía iba a ser de cuatro sketches independientes. Se aprecia un tono promocional bastante claro, y no precisamente espontáneo. En la carta, además se habla de experimentación, vanguardia y alejamiento de todo realismo, acercamiento a culturas foráneas, y la incursión en el grafismo publicitario, características que a distinto nivel, representaron las diferencias con el cine joven de Madrid.

Después de todo lo expuesto, nos quedamos con la sensación de que a M. Suay le quedó la idea a tenor de conversaciones que tuvo con los chicos. Estaba al corriente de los propósitos de estos cineastas de la Ciudad Condal, que ellos mismos, como hemos reflejado, habían hecho llegar a las autoridades cinematográficas del país con suficiente claridad.

El antiguo colaborador de Bardem y Berlanga, persona avispada y de gran sentido comercial, posiblemente recogió el proyecto de la construcción gramatical de la etiqueta, tenuemente esbozada por el lógico pudor de quienes no tenían ninguna categoría profesional en el campo de la dirección fílmica. Pieza a tener en cuenta dentro de la maniobra del nombre, puede ser la realización del primer cortometraje de Suárez, rodado en la primavera del 66, así como la euforia del autor ante la posibilidad de hacer un cine independiente - recordemos que su segundo corto participaba en un primer planteamiento de la película de sketches -.

### 2.8.3.- La difusión

De lo que no cabe duda, por el contrario, es el papel difusor que Muñoz Suay imprimió al nombre. Por fortuna está recogido en letra impresa, y por si fuera poco, él mismo nos lo indica en una cronología muy "sui generis" sobre la "escuela de Barcelona", publicada en "Film Ideal" (238).

En agosto de 1.966 M. Suay inició una sección fija en "Fotogramas" llamada "Una columna" donde hacía comentarios y críticas relacionados con el mundo del cine. Justo en su primera colaboración y bajo el título de "El Match de Ditirambo", aprovecha para escribir sobre el cortometraje "Ditirambo vela por nosotros", primera aportación cinematográfica de Gonzalo Suárez. A propósito del corto aprovecha para lanzar unas ondas que hablan sobre la primera piedra de un cine independiente, como en un principio lo fue el de N. York (239).- Este cine independiente americano significó una manera de rodar en contraposición con la industria clásica representada en Hollywood-. Es un comentario extraño, ya que, no termina por alabar el ensayo -nuestra opinión, expuesta en el apartado 2.5, es que deja mucho que desear -, y, sin embargo, lo envuelve con un léxico rimbombante, alegórico, literario e incluso poético, dando la sensación de encontrarnos ante una obra maestra del séptimo arte, cuando, simplemente, se trata de un cortometraje en 16 mm., francamente mal narrado a pesar de las buenas intenciones del escritor y novel realizador. Intuimos, -- pues, un premeditado acto de lanzamiento, que en otras circunstancias, el experimentado Muñoz Suay no hubiera prestado menor importancia.

Tampoco podemos dejar pasar el detalle de que, tres semanas antes, en la misma revista, aparecieron unas líneas dedicadas al corto de Suárez -sin firma-, en la que, de una forma directa y -

rotunda, se afirma que tanto "Ditirambo vela por nosotros" como el siguiente corto sin sonorizar y en 16 mm., "El horrible ser nunca visto", "constituyen la primera manifestación de cine independiente en España, a la manera de la Escuela de N. York". (240). No podríamos decir que el anónimo comentario saliera de la mente de M. Suay. No sería justo, aunque se podría entrever ciertas connotaciones de estilo con sus glosas semanales; y como no, errar. De todas maneras, con este artículo pirata, descaradamente publicitario, se plantean dos disyuntivas. En primer lugar, ¿porqué M.S. reivindica para sí con frases condicionales la autoría de la posibilidad de un cine independiente al estilo del de N. York en un artículo concreto que sirvió como base para la posterior consecución de la etiqueta, cuando tres números antes, sin tanto rodeo se escribe ya?. Y segunda, entonces, -- ¿quién es el autor de semejante arenga y sus intenciones?. De no ser M.Suay, la verdad es que la primicia reivindicada repetidamente por él, se queda sin fundamento. Se desajusta y toma la forma de plagio por la repetición a las alusiones de primera muestra de cine independiente a la manera de N.Y., que se soslayan en los dos comentarios. Por el contrario, si resulta ser él mismo el autor de las dos explicaciones, se le verían las entrete-  
 las, lógicamente; y más, cuando la primera aportación ha quedado como un globo sonda.

De todo lo dicho, a nuestro entender queda una cosa clara: Se estaba creando un caldo de cultivo -frase que gusta decir a Gonzalo Suarez- que arropase las próximas producciones del grupo, - y concretamente de Filmscontacto, que en esos días preparaba precisamente el rodaje de "Dante no es únicamente severo". En definitiva, se estaba trabajando para establecer unas bases que pudieran servir en un futuro más o menos inmediato. No creemos en la espontaneidad de mero notario de la actualidad cinematográfica que, con



respecto al grupo, tuvo M. Suay.

Pues bien, el segundo paso de la trayectoria, hasta la consecución del definitivo nombre completo que bautizaría al movimiento en un medio de comunicación, se produjo como consecuencia del cortometraje "Cercles" de Ricardo Bofill, sketch extinguido del planteamiento inicial de "Dante ...". Nuevamente en su "columna" de "Fotogramas", en noviembre del mismo año, y bajo el encabezamiento de "Bofill ha dado en el blanco", el crítico introduce por primera vez la denominación "escuela" (241). El éxito conseguido por el cortometraje en la Semana de Cine y Color de Barcelona -consiguó el tercer premio-, el singular tratamiento -analizado en el apartado 2.6-, y el carácter experimental de la cinta, arrojaron sin duda los planteamientos del ensayista. En lo referente al manido N. York, en esta ocasión es más explícito. Establece una rglación entre Madrid-Hollywood y Barcelona-Nueva York, confiando estén, en estas últimas ciudades, el futuro cinematográfico. M. Suay ansía esa posibilidad. Está en contacto con los depositarios de esa esperanza. Está a punto de incorporarse a trabajar con --ellos. El "Dante ..." aún se encuentra en la sala de montaje. No obstante, ya se están perfilando otros proyectos : los primeros largometrajes de Suárez y Durán. Sin lanzar las campanas al vuelo -como no lo hace-, procura hablar de un futuro, que es más -rentable y apunta la posibilidad de "una escuela" a tenor de un par de cortometrajes -uno de ellos en 16 mm.-

Sin ánimo de llevar la contraria a nadie porque sí, y respetando el criterio de M. Suay, consideramos prematuro aventurarse a hablar de una "escuela", aunque fuera a un nivel condicional, con tan escaso muestrario. Seguimos inclinándonos, como venimos diciendo, sobre la teoría de una premeditación. La existencia de una "escuela", propiciada por este grupo determinado, inte

resaba a ambas partes. Ni remotamente pensamos que M. Suay recibiese notificaciones de los noveles realizadores al respecto. No, el veterano cineasta y escritor tiene una personalidad muy por encima que no le permitirían recibir ciertos consejos. El es lo suficientemente inteligente como para saber lo que les convenía a todos.

No hubo que esperar mucho hasta el definitivo bautismo. Unos meses más tarde, en marzo, en "Fotogramas", como consecuencia de la triste muerte de Juan Luis Oliver -conocido montador de la Ciudad Condal y encargado del montaje de "Dante ..."-, fulminado por un aciago infarto de miocardio en la misma moviola, donde estaban montando los últimos planos de la película de Esteve y Jordá, aparece el definitivo nombre que serviría para la posteridad como slogan de unos intereses y de unas películas realizadas en Barcelona, que sin verlas prácticamente nadie -dos cortos y un largo sin estrenar comercialmente-, marcaban ciertas distancias con la temática de las realizaciones de la capital del Reino (242). Con el definitivo montaje de "Dante no es únicamente severo", surge el slogan que se expandiría como el viento por todos los círculos cinematográficos del país.

La capacidad difusora de M. Suay logró en pocos meses, lo que parecía imposible, y que no tiene parangón en nuestra historia cinematográfica.

La autodenominación tuvo un gran valor publicitario de incalculables dimensiones en aquellos momentos. El acierto del nombre, ayudado por las diversas circunstancias socio-económicas y cinematográficas del país, les hizo ocupar un lugar, por muy pequeño -- que fuera, en las extensas páginas del cine español. Sin duda alguna fué una inteligente maniobra. Sin la etiqueta, no se hubiera hablado de un movimiento. Sin la labor difusora de M. Suay, las -

películas -que sí se hubieran realizado de todas formas, por lo menos las primeras incluidas -simplemente hubiesen representado obras sueltas rodadas en Barcelona. Vicente Aranda, director de "Fata Morgana", incluida posteriormente con fines publicitarios en la "escuela"; cuando al principio no era más que eso, una interesante película rodada individualmente por unos profesionales bajo los esquemas clásicos, considera también fundamental la dimensión unitaria de la denominación (243).

La utilización de Barcelona para componer el slogan sembró un gran descontento en los cenáculos nacionalistas. Les irritó involucrar a un nombre tan colectivo como es Barcelona para sus fines particulares, que para colmo no eran patrios. M. Porter-Moix, máximo representante del radical nacionalismo, expresa así su --contrariedad : "tomar su nombre para bautizar a una escuela de --cinematografía que, en los momentos presentes, intenta alcanzar un nivel internacional entraña gravísimas responsabilidades éticas, estéticas y aún biológicas" (244). Su amigo José María Caparrós Lera también manifiesta su disconformidad : "Utilizar el nombre de La Ciudad Condal para bautizar unas intenciones artísticas entraña una seria responsabilidad, que a nuestro parecer, no está muy clara en sus autores. Representar al cine de un foco --cultural como la capital catalana es mucho traje para tan poca --tela" (245).

Incluso, Antoni Von Kirchner escribió un artículo sobre otros bautizos sustituibles al difundido por Muñoz Suay. Habla de "escuela del Turó " - elegante barrio barcelonés-, que ha oído por Barcelona, o, "escuela de Perpignan" - por las connotaciones extranjerizantes del movimiento-, calificativo éste, extraído de --opiniones oídas en Madrid a tenor de unos pases privados. Funzante, este cronista catalán aprovechó el lance de los comentarios

procedentes de Madrid para descargar sarcásticamente, desde su espacio en la revista "Destino", las siguientes líneas, como colofón del artículo : "... lo que sí debemos advertir a estos respetables profesionales de la Península, es que, otra vez, si quieren encontrar un calificativo despectivo para unas películas de procedencia catalana no se les ocurra usar el de "escuela de Perpignan", ya que es posible, por no decir casi seguro, que los autores de estas películas se sentirán halagados por la referencia, pues como dijimos a raíz de ..... Perpignan es tan familiarmente nuestra como puede serlo Gernosa, Lérida o la misma Barcelona" (246).

Para los que esperaban un cine realista catalán de reivindicación vernácula, la utilización del nombre de la Ciudad, sentó como un insulto. Para el resto, simplemente una denominación más que, se quiera o no, supuso un excitante más dentro del aletargado cine nacional. Por otro lado, resulta difícilmente cuestionable el derecho o no de explotar el nombre de una ciudad que es de todos. Los chicos son de Barcelona e hicieron cine en su urbe. Lo que quizás choca más es lo de "escuela", término normalmente aplicado, posteriormente, por una crítica en base a una mínima perspectiva histórica que nos muestra unas trayectorias con bastantes similitudes. Incluso para el profano en materia cinematográfica, bien podría entender por "escuela de Barcelona" como un centro de enseñanza. Se esté de acuerdo o no, lo cierto es que la marca cuajó, y por ello, irritó tanto a algunos.

José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro, a primeros de Julio de 1.967 reconoce públicamente la existencia de dos escuelas de cine: la de Madrid y la de Barcelona -- (247). Y seguimos recordando que todavía no se había producido el estreno de las producciones de estos jóvenes realizadores. La la-

bor de difusión del término fué magistral. En su propagación tra bajaron también activamente -nada más surgir en "Fotogramas" - Durán, Jordá y Esteva, núcleo del grupo. Pero esto ya es tema de otros apartados que más adelante significaremos.

Como dato anecdótico a tenor de todo lo expuesto, no podemos, por menos, resaltar a continuación la socarrona frase, por no -- emplear otras palabras, de Esteva : "En realitat nosaltres no hem pas inventat el nom. Ens l'han donat des de fora" ("En realidad no hemos inventado el nombre. Nos lo han puesto desde fuera") -- (248). Resulta de carcajada. La frase, respondida sin mediar pregunta por parte del entrevistador, no puede tener otra finalidad que la de darse importancia. La entrevista fue formulada al inicio del rodaje de "Después del diluvio", siguiente película del propietario de Filmscontacto, en la que M. Suay desempeñaba la - función de Director General de la Producción.

Casi tres años más tarde, el mismo Esteva, ya separado profesionalmente de Muñoz Suay, y no de muy buenas maneras precisamente, da la sensación de desinflarse al hacer la siguiente confe-- sión : "Lo de la "escuela de Barcelona" fué una invención de un valenciano que trabaja en Madrid. Fue un slogan publicitario muy hábil para lanzar al mercado unos productos" (249). Vemos como - las circunstancias nos acercan o alejan de determinados hechos. M. Suay, imaginamos, no compondría un slogan para lanzar unos pro ductos ajenos.

En resumen, sostenemos la hipótesis de que hubo una serie de intereses mutuos que forjaron la difusión de una etiqueta publicitaria. Que hubo más premeditación y menos espontaneidad que lo que Ricardo Muñoz Suay sugiere cuando dice que vino a Barcelona reclamado como técnico de cine para intervenir en películas de -

la Ciudad Condal, para luego, ingresar como productor ejecutivo en la productora de Esteva (250). En lo relativo a la invención del nombre, nos remitimos a lo ya expuesto, y a recordar que la primera insinuación, reflejada por escrito de la palabra "escuela", la encontramos en una carta dirigida a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, y firmada por Esteva.

Protagonismos o paternidades al margen, lo cierto es que el movimiento ya gozaba de una plataforma de lanzamiento más que válida. Una nueva perspectiva cinematográfica se abría en nuestro país. Unos hombres ayudados por una etiqueta empezaban a sonar : Una nueva generación inicia su aventura.

NOTAS

SEGUNDO CAPITULO

- (12) Ricardo M. Suay. "Film Ideal" nº 208, pág. 43-47 (1.969).
- (13) Román Gubern. Entrevista personal. Barcelona 21.3.78  
 "Nunes debutó con aquella película horrenda que se llamaba "Mañana" y que estrenaron en el cine Alcázar, y creo que es tuvo dos días".
- (14) Jose Mª Nunes entrevistado por Jordi Soler. "Presencia" nº 130, pág. 13 (30 de diciembre de 1.967).
- L'any 56 vaig realitzar la primera cinta com a director. S'en deia "Mañana" i em consta que a Torrijos, un poblet de Toledo, cremaren el cinema, i a Granollers el públic comença a - trencar les butaques de la sala, que tal vegada haurien incediat si no arriba a presentarse la Guàrdia Civil".
- ("El año 56 realicé la primera cinta como director. Se llama ba "Mañana" y me consta que en Torrijos, un pueblo de Toledo quemaron el cine, y en Granollers el público comenzó a rom-- per las butacas de la sala, que tal vez hubieran incendiado sino llega a presentarse la Guardia Civil".
- (15) Ministerio de Cultura : "Boletín Informativo del Control de Taquilla". (hasta 31.12.1976). Dirección General de Cinematografía.
- (16) J.M. Nunes. Entrevista personal. Barcelona 20.4.78
- (17) J.M. Nunes. Entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1012, pág. 19 (8 de marzo de 1.968).
- (18) J.M. Nunes. Entrevistado por Jordi Soler. "Presencia" nº 130, pág. 13 (30 de diciembre de 1.967).
- (19) Vicente Aranda. Entrevista personal. Barcelona 14.2.81  
 "Nunes se autoinclufa, y creo que si realmente hay un antecedente en la "escuela de Barcelona" este es Nunes, en una película que se llama "Mañana" y que nadie se acuerda".
- (20) Carlos Durán entrevistado por Antonio Castro. "El cine español en el banquillo". Fernando Torres Editor. (Valencia, 1.974) pág. 136.
- (21) Pedro Portabella entrevistado por Augusto Martínez Torres. - "Nuestro Cine" nº 91, pág. 27 (noviembre 1.969).
- (22) La productora Films 59 cesa de 1.962 a 1.967



- (23) Pedro Portabella. Entrevista personal. Barcelona. 13.2.81  
"El enseguida se decantó por los lados más exóticos, más de costumbres religioso sexuales, paganas, etc, entonces ya no nos pusimos de acuerdo en este tema de fondo".
- (24) Pedro Portabella entrevistado por A.Martínez Torres."Nuestro Cine" nº 91, pág. 28 (noviembre 1.969).
- (25) Joaquín Jordá. Entrevista personal. Madrid 26.2.81  
"Elfas desconfiaba muchísimo de Pedro, de su capacidad técnica y laboral y entonces me llamó y me dijo si quería hacer un guión para él, con Pedro, controlando a Pedro. Hicimos un guión sobre Luis Miguel".
- (26) Pedro Portabella. Entrevistado por A.Martínez Torres. "Nuestro Cine" nº 91, pág. 28 (noviembre 1.969).  
"Pero cuando lo terminamos y le gustó mucho a Lucía y a Que rejeta, a mí no me gustó nada y dí el carpetazo".
- (27) Joaquín Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81  
"Estaba bien este guión, a Lucía le encantaba, pero Pedro - se sintió incómodo, era muy complicado, y esta fue como una torna. Mientras estábamos esperando, como convivíamos cantidad yo le puse fin a esa historia, y luego él se asustó por que le costaba trabajo pensar en hacerlo. Entonces dije, me lo quedo y lo hago yo, y el me facilita a Lucía Bosé con la que mantenía relaciones estrechas y amistosas en aquel momento, y Lucía estaba encantada, y creo que ahí discutimos.
- (28) P.Portabella. Entrevistado por A.Martínez Torres "Nuestro Cine". nº 91, pág. 28 (Noviembre 1.968).
- (29) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid 26.2.81
- (30) Miguel Picazo entrevistado por Antonio Castro. "El cine español en el banquillo", ob.cit., pág. 332.
- (31) G.Suárez. "Nuestro Cine" nº 55 y 32 (Octubre 1.966) .
- (32) V.Aranda. Entrevista personal. Barcelona 14.2.81  
"Es que nunca se habló de codirigir, ésta fue su confusión - realmente, es que no nos entendimos en lo que hablamos, o él no llegó realmente a enterarse de la parte que debía tener".

- (33) G.Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4.2.81

"Era yo también muy apasionado en ese momento, y en esa medida, muy indolente; porque a partir de haber trabajado con él en el guión, me hacía la ilusión, porque así se planteó, de que la íbamos a dirigir a medias la película, y luego, llegado el momento no fue así, cosa que era absolutamente lógica, porque eso de dirigir a medias en una incongruencia que no la entendería, y por otro lado, era lo normal que la hiciera Aranda. Pero a mi me sentó muy mal, y entonces rompimos, eso a nivel personal".

- (34) J.M. Nunes. Entrevista personal. Barcelona 20.4.78

"Lo que ocurre es que yo cuando trabajaba para Esteva, tenía que cobrar porque yo no tenía medios de subsistencia".

- (35) V.Aranda. Entrevistado por A.Martinez Torres. "Nuestro Cine". nº 87, pág. 36 (junio 1.969).

- (36) Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. Expediente 38.560. Comisión de Apreciación. Sesión del día 10.5.65

Ponentes : Luis Gómez Mesa, D.Pedro Rodrigo y D.Miguel Lamet.

Censura : Aprobado

Apreciación : La Comisión informa favorablemente el proyecto y estima que por su interés temático y destacada ambición artística, merece la concesión de beneficios del I.E. que determina el apartado 3º del artículo 3º en relación con el capítulo V de la O.M. de 19 de agosto de 1.964

- (37) Mismo expediente, cita anterior.

- (38) Mismo expediente, cita anterior. Carta con el proyecto de "Fata Morgana".

- (39) V.Aranda entrevistado por J.Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 76 (mayo 1.969)

- (40) J.Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 81 (mayo 1.969).

"J.J. es el personaje que corre en auxilio de una humanidad en peligro y lucha por una causa perdida llevando hasta las últimas consecuencias la misión en la que ha puesto su empeño".

- (41) V.Aranda. "Nuestro Cine" nº 54, pág. 25 (septiembre 1.966).
- (42) Adolfo Bellido. "Cine Club Universitario". (diciembre 1.966) pág. 20.
- (43) V.Aranda entrevistado por J.Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 79 (mayo 1.969).
- "Me ha interesado este aspecto del film, pero había tenido que poderla rodar sin inhibiciones. La escena de la violación que procede al asesinato debía haber sido una auténtica violación de Alvaro por parte de Miriam y, aunque manteniendo el montaje paralelo con la escena del novio desaparecido, debía haberse llevado más adelante la reducción para que actuara eficazmente sobre el espectador. Es el mismo problema que cuando aparecen las tiras de la combinación de Miriam, pero en el momento en que se rodó Fata Morgana no se permitía ir más lejos".
- (44) A.Pelayo. "Cinestudio" nº 65, pág. 18 (enero 1.968).
- (45) T.M. "Diario de Barcelona" (24 de noviembre de 1.967) pág. 21 "Puede el espectador sacar todas las conclusiones que desee, pues todas son válidas o ninguna vale, por no existir conclusión a la que llegar".
- (46) Josep M.López i Llaví. "Serra d'or". Año IX, nº 1, pág. 78, (15 de enero de 1.967).
- "No muestra ni explica nada"
- (47) Pascual Cebollada. "Ya". (7 de septiembre de 1.968) pág. 31.
- (48) V.Aranda entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 994, pág. 14 (3 de noviembre de 1.967).
- (49) "La prensa". (22 de noviembre de 1.967) pág, 15.
- "Fata Morgana es una película de intención vanguardista, rica en sugerencias e imaginación, planteado sobre elementos reconocibles para el espectador medio; pero exige de este, a la vez, una colaboración en el desentrañamiento de las clases abstractas contenidas en los distintos fenómenos que, paso a paso, sin retórica alguna le son propuestos en el film".

- (50) V.Aranda entrevistado por Carlos Rodriguez Sanz y José Monleón. "Nuestro Cine" nº 54, pág. 15 (septiembre 1.967).
- (51) V.Aranda entrevistado por Miquel Porter-Moix "Destino" nº - 1.509, pág. 50 (9 de julio de 1.966).
- (52) B."El Correo catalán" (18 de noviembre de 1.967) pág. 27.
- (53) José María García Escudero. "La primera apertura" Editorial Planeta. (Barcelona,1.978) pág. 198.  
"Como cine moderno que es, me impresiona su amor por la imagen, el acto de fe en la imagen... y de fe en el espectador"
- (54) Carlos Losada. "Cine Club Universitario".(mayo 1.970) pág.7.
- (55) Juan Francisco Torres. "Tele/Expres" (17 de noviembre de -- 1.967) pág. 32.
- (56) Bernard Cohn. "Positif" nº 79, pág. 95 (octubre 1.966) "El uso de los objetos y de decorados de ciencia ficción convierten al film profundamente fascinante".
- (57) Julio Carlos Bellot. "Cine Club Universitario" (mayo 1.967) pág. 11.
- (58) "Solidaridad Nacional". (12 de noviembre de 1.967) pág.14.
- (59) "Ya" (4 de septiembre de 1.968) pág. 31.
- (60) V.Aranda entrevistado por J.Oliver. "Film Ideal nº 208, pág. 78 (mayo 1.969).  
"El Doctor Mabuse puede clasificarse de personaje fantástico, mientras que el profesor de Fata Morgana es un tipo muy real, que actúa con procedimientos absolutamente caseros".
- (61) R.Gubern. "Nuevo Fotogramas" nº 1.173, pág. 8 (9 de abril de 1.971).
- (62) B.Cohn "Positif" nº 79, pág. 95 (octubre 1.966).
- (63) D.V. "Mundo" nº 1.438, pág. 55 (25 de noviembre de 1.967) "Primer reproche, una ambición desmesurada le ha llevado a concebir una obra de una ejecución cinematográfica problemática a la que quizá no se hubiesen atrevido maestros del cine consagrados".

- (64) Guillermo Sánchez. "El noticiario Universal" (15 de noviembre de 1.967) pág. 32
- (65) Mariano del Pozo. "El Alcázar" (10 de septiembre de 1.968) pág. 23
- (66) V.Aranda entrevistado por M.Porter-Moix. "Destino" nº 1.509 pág. 50 (9 de julio de 1.966).  
"Es evidente que en mí, y por tanto, en mi película, una reacción ante el cansancio producido por el realismo habitual".
- (67) J.B. "Cahiers du Cinéma" nº 179, pág. 48 (junio 1.966).
- (68) Michel Delahaya. "Cahiers du Cinéma" nº 178, pág. 61 (mayo 1.966).  
"V. Aranda se permite el lujo de hacer exactamente lo contrario de todo lo que se podía esperar o dudar de la España franquista".
- (69) J.Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 84 (1.969).
- (70) V.Aranda entrevistado por Tomás Delclós. "Nuevos Fotogramas" nº 1.506, pág. 31 (26 de agosto de 1.977).
- (71) R.Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 996, pág. 3 (17 de noviembre de 1.967).
- (72) R.Gubern. "Nuestro Cine" nº 54, pág. 6 (septiembre 1.966).
- (73) "Nuestro Cine" nº 55, pág. 32 (octubre 1.966).  
"El artículo de Gonzalo Suárez que publicamos a continuación debiera haber formado parte del bloque que en nuestro número anterior dedicamos a la película Fata Morgana, de la cual -- Gonzalo Suárez es coguionista. La causa por la que la insertamos ahora y no cuando correspondía hacerlo es, en cierto modo, ajeno a nuestra voluntad. El director y productor de Fata Morgana Don Vicente Aranda, nos comunicó que de publicar se este artículo dentro del bloque que nuestra revista dedicaba a su película, se vería obligado a retirar los textos con los que él había contribuido a dicho bloque".
- (74) V.Aranda. Entrevista personal. Barcelona 14.2.81  
"... pero el que escribía era yo, el guión quien lo escribía era yo y estaba en contacto con él, y él hizo partes de diálogo".

- (75) G.Suárez. "Nuestro Cine" nº 55, pág. 32 (octubre 1.966).
- (76) G.Suárez entrevistado por J.Oliver. "Film Ideal" nº 205-206-207, págs. 87-88 (1.969).
- (77) G.Suárez. Entrevista personal. Madrid 4.2.81
- (78) G.Suárez entrevistado por Arturo Amorós. "Presencia" nº 81 pág. 7 (21 de enero de 1.967).  
 "Si como autor me perjudica en la medida en que puede prestarse a un malentendido. Me molesta pueda juzgárseme por algo que está lejos de lo que pretendía".
- (79) V.Aranda entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 994, pág. 14 (3 de noviembre de 1.967).
- (80) V.Aranda entrevistado por José Monleón y Carlos Rodriguez - Sanz. "Nuestro Cine" nº 54, pág. 21 (septiembre 1.966).  
 "G.Suárez es un hombre de una imaginación tremenda, de una capacidad de inventiva impresionante, pero a mi modo de ver, esta capacidad está falta de rigor. En fin yo creo haberle puesto el suficiente rigor a Fata Morgana para apoyar esta inventiva en algo más sólido".
- (81) G.Suárez entrevistado por J.Oliver. "Film Ideal" nº 205-206-207, pág. 91 (1.969).
- (82) G.Suárez. Entrevista Personal Madrid. 4.2.81
- (83) G.Suárez entrevistado por A.Castro. "El cine español en el banquillo", op. cit., pág. 413
- (84) G.Suárez entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.001. pág. 23
- (85) G.Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4.2.81  
 "Yo veía Fata Morgana como una película tratada como documental, como algo que ha sucedido, como si fuera algo normal y claro, es todo lo contrario. Se convirtió en una película así como esteticista y resulta muy pedante".
- (86) Jacinto Esteva entrevistado por J.Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 89 (mayo 1.969). Entrevista recogida en la primavera de 1.967.

- (87) J. Esteve entrevistado por A. Martínez Torres. "Nuestro Cine" nº 95, pág. 64 (marzo 1.970).
- (88) P. Portabella. Entrevista personal. Barcelona 13.2.81  
 "Yo no tengo nada que ver con Filmscontacto, él la hizo por su cuenta, yo no intervine para nada".
- (89) R. Muñoz Suay. Conferencia sobre "Historia del cine español - 1.939-1.975". (7 de julio de 1.981) Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Santander.
- (90) Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. Expediente 39.968.  
 Comisión de Apreciación. Sesión del día 21.7.65  
 Beneficios solicitados : Apart. 3º del art. 3º de la O.M. de 19.8.64  
 Ponentes : Rvdo. Manuel Villares. Rvdo. P. Carlos Staehlin, D. Sebastián B. de la Torre.  
 Apreciación : Se acuerda informar que el guión posee las condiciones suficientes para su calificación como Interés Especial. No obstante, la calificación definitiva del proyecto como tal, queda subordinado a la presentación y examen de documentación completa y equipos que han de intervenir en la realización de la película.
- (91) Mismo expediente cita anterior.  
 Comisión de Apreciación. Sesión del día 22.9.65  
 Beneficios solicitados : Apart. 3º. art. 3º O.M. 19.8.64  
 Ponentes : D. Manuel A. Zabala, Rvdo. P. Carlos Staehlin, D. Pascual Cebollada, D. Pedro Rodrigo, D. Sebastián B. de la Torre, D. Marcelo Arroita, D. Victor Aúz.  
 Apreciación : La Comisión informa favorable el proyecto y estima merece la concesión de beneficios del Interés Especial que determina el art. 3º apart. 3º, en relación con el Capítulo V de la O.M. de 19.8.64
- (92) J.M. Nunes. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78  
 "Pero yo con el guión acabado. Yo ya trafo la aprobación de Ministerio y la concesión del I.E.

- (93) J.M. Nunes entrevistado por J.L. Guarner y otros. "Film Ideal" nº 208, pág. 111. Entrevista realizada entre 1.966 y 1.968 - (1.969).
- (94) Pascual Cebollada. "Ya". pág. 31 (19 de enero de 1.968).
- (95) J.M. Nunes entrevistado por J.L. Guarner y otros. "Film Ideal" nº 208, pág. 113. Entrevista realizada entre 1.966 y 1.968 - (1.969).
- (96) J.M. Nunes. "Nuestro Cine". Nº 54, pág. 35 (septiembre 1.966)
- (97) J.M. Nunes entrevistado por Ana Maria Mola. "Presencia" nº 97, pág. 4 (13 de mayo de 1.967).
- (98) Alfonso Sánchez. "Informaciones" (20 de enero de 1.968) pág. 23.
- (99) Manuel Villegas López. "El nuevo cine español". Ediciones Festival de San Sebastián, Junio 1.967. pág. 128
- (100) J.F. Francisco Torres. "Imagen y Sonido" nº 45, pág. 25 (marzo - 1.967).
- (101) Carlos Romanos García. "Otro cine". nº 91, pág. 12 (julio-agosto 1.968).
- (102) J.M. Nunes entrevistado por J.J. Guarner y otros. "Film Ideal" - nº 208, pág. 112. Entrevista realizada entre 1.966 y 1.968 -- (1.969).
- (103) Jaime Picas. "Fotogramas" nº 958, pág. 16 (24 de febrero de -- 1.967).
- (104) Pedro Rodrigo. "Madrid" (19 de enero de 1.968) pág. 15
- (105) José María Ródenas. "Reseña" nº 22, pág. 130 (abril 1.968).
- (106) Alfonso Sánchez. "Informaciones" (20 de enero de 1.968) pág. 23.
- (107) José Luis M. Montalbán. "Cinestudio" nº 65, pág. 20 (enero -- 1.968).
- (108) J.M. Nunes entrevistado por Josep Planas. "Imagen y Sonido" nº 59, pág. 31 (mayo 1.968).



- (109) J.M.Nunes entrevistado por A.M. Moix. "Presencia" nº 97, pág. 4 (13 de mayo de 1.967).
- ¿Eligió a Irazoqui para su película porque había interpretado a Cristo?
  - En parte, sí. Es un personaje símbolo de una época, en una civilización que va hacia su ocaso.
- (110) J.M.Nunes. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78
- (111) G.Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4.2.81
- "Y efectivamente, yo creo que nunca debí en aquella ocasión haber llevado las cosas al extremo de enfadarme, por que debí haber entendido, por mucha ilusión que me hiciera hacer cine. Esto era antes de hacer el corto. Fue también, curiosamente, lo que luego me impulsó a acampar a mi aire y a lanzarme a hacer "Ditirambo vela por nosotros".
- (112) R.M.Suay. "Fotogramas" nº 924, pág.10 (5 de agosto de 1.966).
- (113) G.Suárez. "Nuestro Cine" nº 54, pág. 37 (septiembre 1.966).
- (114) R.Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona 20.4.78
- "El había hecho dos cortos. Recuerdo que estas películas nos las enseñó a Berlanga y a mí en Madrid".
- (115) G.Suárez entrevistado por J.Oliver. "Film Ideal" nº 205-206-207, pág. 90 (1.969).
- (116) G.Suárez entrevistado por J.Oliver. "Film Ideal" nº 205-206-207, pág. 91 (1.969).
- (117) J.L.Montalbán. "Cinestudio" nº 65, pág.22 (enero 1.968).
- (118) J.Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 66 (1.969).
- (119) G.Suárez. "Nuestro Cine" nº 54, pág.36 (septiembre 1.966).
- (120) J.Oliver. "Film Ideal" nº 205-206-207, pág. 81
- "En abril de 1.966 Gonzalo Suárez, tras su experiencia frustrada de Fata Morgana, y después de acabar "Rocabruno bate a Ditirambo", realizó un pequeño film en 16 mm. titulado - "Ditirambo vela por nosotros". Este hecho, importante porque se trataba de la primera película independiente de ficción - rodada en España".

- (121) Enrique Vila-Matas. "Nuevo Fotogramas" nº 1.102, págs. 8-9 (28 de noviembre de 1.969).
- (122) G.Suárez. "Nuestro Cine" nº 54, pág. 37 (septiembre 1.966).
- (123) R.Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 929, pág.10 (5 de agosto de 1.966).
- (124) G.Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4.2.81  
 "Creo sí, que tengo bastante parte en el empleo inicial, sin denominarlo, esto no quiere decir que sabía si era la escuela de Barcelona o lo que fuera, pero vamos, la idea de querer hacer cine y de impulsar y activar a determinadas gentes que también querían hacer cine, para que lo hicieran y por poner todo el entusiasmo en hacerlo, en eso no cabe duda de que sí, que he contribuido".
- (125) G.Suárez entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1001, pág. 23 (22 de diciembre de 1.967).  
 "El génesis de la escuela de Barcelona estaba en el guión de Fata Morgana, pero el chispazo que hizo pasar a la realidad práctica de toda esa serie de películas que ha hecho valido el sobrenombre fue la pelculita en 16 mm. "Ditirambo vela por nosotros". Yo la rodé y dije a Jordá, a Bofill, a Antonio de Senillosa que con este tipo de cine, que costaba muy poco dinero, se podía hacer un cine independiente".
- (126) G.Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4.2.81  
 "Entonces vine muy exaltado (de Madrid) diciendo que se podía hacer cine y porqué no hacíamos una cosa conjunta buscando el dinero e incluso que fuera un largometraje con diversos cortos. Y a partir de aquella reunión, después lo que pasó es que unos hicieron ..., yo hice el "Horrible ser nunca visto". Antonio de Senillosa estaba también en aquella reunión".
- (127) J.Jordá y J.Esteva entrevistados por J.Francisco Torres. "Fotogramas" nº 993, pág. 15 (27 de octubre de 1.967).  
 "Los episodios tenían que ser rodados por Bofill, Suárez, Portabella, Esteva y yo (Jordá). Bofill había rodado ya "Cercles" que quedaba una obra muy cerrada, con una vida propia. Suárez rodó un corto en 16 mm. "El horrible ser nunca visto" y Portabella "No contéis con los dedos", obras que quedaban fuera de la idea original".

- (128) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid 26-2-81
- ¿Cómo fue el proyecto de la película de sketches, de quién fue la idea?.
  - Pues no recuerdo muy bien, pero la base productiva estaba en Esteva que tenía una pequeña productora que se llamaba Filmscontacto; y lo que había previamente a esto eran relaciones amistosas antiguas. O sea, no eran fuertes entre unas y otras, eran muy desiguales y se planteó el hacer una película de sketches que tenía que intervenir Esteva, Portabella, Bofill y yo. ¿Por qué esta elección? No lo recuerdo muy bien, supongo que nos veíamos más en aquel momento.
- (129) J. Esteva entrevistado por A. Martínez Torres. "Nuestro Cine" nº 95, pág. 61 (mayo 1.970).
- (130) J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 66
- (131) J.L. M. Montalbán. "Cinestudio" nº 65, pág. 22 (enero 1.968).
- (132) Juan Amorós. Entrevista personal. Barcelona 21-2-81
- "Antonio de Senillosa tiene vocación de mecenas, aunque no sé si tenía dinero para ejercer este mecenazgo, pero era un tío muy divertido que dice cosas muy interesantes".
- (133) G. Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4-2-81
- "El horrible ser nunca visto, que era la que iba a salir en ese proyecto en común, y que puso el dinero, concretamente 50.000 ptas. Antonio de Senillosa, porque estaba en ese proyecto, y apenas se habló de la posibilidad de rodar yo salí corriendo y rodé".
- (134) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21-2-81
- "Luego puso dinero en la compañía de Tibidabo Films de Camino, Cuando Camino hizo el primer largo había dinero de Senillosa, seguro".
- (135) Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. Expediente 45.166 Escrito con fecha 1-8-66. Registro de entrada en el Mº de Información y Turismo nº 130074 y fecha 9-8-66. Registro de entrada en la Sección de Cinematografía nº 5171 y fecha 18-8-66.

R. Bofill, P. Portabella, J. Jordá y J. Esteva, autores del guión titulado "Dante...", declaran: "Que concedemos autorización a la productora Filmscontacto- Esteva para que presente el citado guión ante la Dirección General de Cinematografía y Teatro a efectos de la obtención de licencia de rodaje de la película basada en el citado guión. Firma de los cuatro.

(136) Mismo expediente anterior.

Contrato firmado el 1-8-66 entre Esteva por Filmscontacto y J. Camino por Tibidabo Films por el que convienen la producción de "Dante..."

1º .....

2º La proporción en que cada una de las partes interviene en la producción de la citada película será: un 75 % a cargo y beneficio de Filmscontacto; y un 25 % a cargo y beneficio de Tibidabo Films. El 25 % de Tibidabo Films se concreta en el coste íntegro del episodio, "Las cinco caras del cubo-Ofelia" del que es autor R. Bofill y que se incluye en el título "Dante no es únicamente severo". El 75 % de Filmscontacto se concreta en el coste total de los otros tres episodios de la película titulados: "Carmen", "Más por menos", y "La cenicienta: historia vertical" de los otros tres autores

(137) Mismo expediente anterior.

Sesión del día 31-8-66. Comisión de Apreciación.

Ponentes: D. Miguel Lamet, D. Luis Gómez Mesa, D. Victor Aúz, D. Pascual Cebollada.

Apreciación: La Comisión tomó el acuerdo de aplazar su decisión en cuanto a los beneficios al examen de la película, una vez realizada, art. 35 O.M. de 19-8-64

Informe de Pedro Rodrigo. Madrid 24-8-66

Asunto: Sencillamente inexplicable. Cuatro historias o episodios, por llamarlos de alguna manera, en los que se manejan personajes abstractos, con diálogos sin ton ni son, poemas, peroratas, monólogos, etc.

Informe: El afán preconcebido de extravagancia más que de originalidad ha movido a los autores de las cuatro partes que componen este guión (Las cinco caras del cubo-Ofelia...) a mostrar este disparate donde hay acción, ni posible perspectiva filmica, ni lógica, ni correlación, ni sentido. El disparate se combina con la naderfa, los diálogos estúpidos

con la vana retórica....Nada, en definitiva. No merece la menor atención.

- (138) Victor Márquez Revisiego. "Triunfo" nº 341, pág. 46 (14 de diciembre de 1.968).

"El porvenir parece claro. Se goza de cierto renombre, se construye cosas cada vez más caras reseñadas en las revistas especializadas, aumentan los ensayos y, así, R. Bofill va camino de ser un señor molt important. Pero en ese momento, año 1.964 el "taller" está a punto de deshacerse".

- (139) Juan Amorós. Entrevista personal. Barcelona 21-2-81

- (140) Jorge Grau. Entrevista personal. Madrid 3-7-81

"Pues antes de Dante yo había hecho "Acteón", y pasé "Acteón" en el cine Alexandra en Barcelona y estuvieron Bofill, Jordá Durán, todo el mundo. Y a la salida, Bofill nos anunció a todos que él, al día siguiente empezaba un corto llamado - "Cercles"....." El día ese de la proyección de Acteón que te dije, a la salida R. Bofill me dijo: les voy a pegar un susto a estos. Tenemos el proyecto de la película y lo voy a empezar mañana yo. Y cuando él lo empezó se pusieron como locos. Ricardo lo hizo en plan de hacerles la jugarreta a - los demás

- (141) J. Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21-2-81

"...pero cuando empezábamos a rodar quitábamos la música, - pero los maquinistas la pedían porque les iba mucho mejor. Y claro, aquellos tíos con un martillo así de gordo, con unas manazas así, y la boina, y que te pidan música de Vivaldi para rodar; a Bofill, pues claro... Rodábamos con la puerta del plató cerrada a cal y canto. Sólo estábamos los imprescindibles, nadie más. Fue un rodaje maravilloso. Y entonces daban por las tardes los partidos del mundial por televisión y R. Bofill trajo un televisor portátil al estudio para que los maquinistas pudieran ver los partidos sin sonido".

- (142) J. Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21-2-81

"Fue por un accidente, y no mío, si no por un accidente que tuvo N. Almendros, porque él tenía que ser el director de fotografía de la escuela de Barcelona".

- (143) Luis Izquierdo. "Presencia" nº 133, pág. 13 (20 de enero de 1.968)
- "cansado, cansado, cansancio repite una y otra vez el protagonista de Cercles, cortometraje de visión tan agotadora como La caída del Imperio Romano".
- (144) V.M. "Cahiers du Cinéma" nº 188, pág. 11 (marzo 1.967).
- (145) Josep Maria López i Llaví. "Serra D'or" año IX nº 1, pág. 79 (15 de enero de 1.967).
- "En aquest cas pensem que hi ha mitjans mes economics de solucionar -ho que no pas lleçat els divers- fer cinema en val molts en un pur entreteniment per a cercles ultra minoritaris d'amics de l'autor"
- (146) Vicente Molina-Foix. "Nuestro Cine" nº 84, pág. 4 (abril 1.969).
- (147) José Luis del Rio. "Cinestudio" nº 65, pág. 23 (enero 1.968).
- "ha hecho un film tan lúcido como una construcción de Van Der Roe, y ha aportado en suma, uno de los pocos experimentos aprovechables que ha dado el cine español"
- (148) "Sight and Sound" Volumen 36, nº 2, pág. 70 (abril-junio 1.967).
- "Its statement seems to lie in its texture -a neo- classic plastic revolution of the woman's unresolved despair".
- (149) Robert Benayoun. "Positif" nº 83, pág. 8 (abril 1.967).
- "C'est dans de pareil films qu'on peut trouver l'anti-berlanga, l'anti-Bardem, bref le seul cinema espagnol qui ne soit pas déshonorant".
- (150) Marcel Martin. "Cinèma 67" nº 114, pág. 87 (marzo 1.967).
- "Cet audacieux et superbe essai-érotic-symbolique est d' autant plus stupefiant qu'il est signé par un espagnol".
- (151) R. Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 943, pág. 3 (11 de noviembre de 1.966).

(152) Dirección General de la Promoción del Libro y la Cinematografía. Expediente 47.401

ILMO. SEÑOR

Pedro Portabella Rafols, productor cinematográfico, propietario de la marca Films 59, con domicilio en la calle Cerdaña 421 bis. Barcelona

a V.I. EXPONE

- primero: que con fecha 15-9-66 fue concedida a las productoras Filmscontacto y Tibidabo Films licencia de rodaje para la película "Dante no es únicamente severo"
- segundo: que por rescisión de contrato de guión, fue separado de dicha película el sketch "Carmen" del que es autor el solicitante.
- tercero: que con el material rodado interesa a Films 59 producir el sketch antes citado según el guión ya censurado a Filmscontacto en régimen de subvención para películas de cortometraje.
- cuarto: que el cortometraje resultante llevará el título "No contéis con los dedos"
- quinto: que a tal fin presenta a V.I. solicitud de licencia de rodaje con los documentos exigidos, excepto el guión censurado.

En virtud de lo anteriormente expuesto.

SUPLICA a V.I. se sirva, si lo estima oportuno, admitir favorablemente solicitud de rodaje de la película de cortometraje titulada "No contéis con los dedos" de la productora Films 59.

Dios guarde a usted muchos años.

Barcelona a 2 de mayo de 1.967. P. Portabella.

(153) P. Portabella. Entrevista personal. Barcelona. 13-2-81

"Yo venía de hacer "Viridiana", me había hecho la película - con Ferreri, coño, había estado en Italia con Rosi, a este nivel, yo me lo miraba de lejos; es decir, era otro rollo. Lo que pasa es que yo tengo amistad personal con ellos"....  
.... "A mí, la idea de formar una película de sketches, es que me resistí. Por la razón de que ellos intentaban hacer esto, cuya finalidad era hacer una promoción de nombres, y entonces le daban la doble finalidad a un largo. Es decir, bueno, un corto no es comercial fácilmente. Su comercialización es más

difficil y en cambio en un largo será más fácil. Además to dos en un film ayuda más a dar esta imagen de movimiento, de grupo, y a mi esto jamás me atrajo, porque si tienes - relación de amistad, siguen siendo buenas. Pero yo entonces mantenía una actitud ideológica mucho más ligada a una práctica política cotidiana, no testimonial que habíamos - hecho todos. Yo ya estaba vinculado a la Mesa Redonda, con los movimientos democráticos, con las mesas de partidos. - Entonces, vamos, tampoco me interesaba la promoción".

- (154) P. Portabella entrevistado por Diego Galán. "Memorias del cine español" T.V.E. 1.978

"En cuanto a planteamientos ideológicos yo jamás estuve - en la línea de ellos".

- (155) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26-2-81

- (156) P. Portabella. Entrevista personal. Barcelona 13-2-81

- (157) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21-2-81

"Ahí había un problema, que Portabella pensaba que Esteva le tenía que pagar la película, y Esteva que no le pagaba la - película. Y a Joaquín se la pagó por razones que le interesarían a Esteva como amistad o cosas así, pero con Portabella no, y ahí yo ví como se rompía, lo que no estuve en la conversación de si fueron tan crudos los términos o no, pero en el fondo me parecía eso, de ideológico nada".

- (158) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26-2-81

"Bofill se despegó por razones muy formales, planteaba un - nivel muy arquitectónico. Se planteaba la pantalla cuadrada, y al final, entre Portabella y Esteva, por razones personales, Portabella se desgajó también del proyecto".

"Eran diferencias personales que surgieron en un momento determinado entre Esteva y Portabella, cosas muy personales"

"Y luego nos distanciamos en cuanto él quedó excluido del a asunto de los sketches, porque Jacinto se negó a producir a - Portabella".

"Fue rechazo por problemas personales con Jacinto, y esto le sentó muy mal".



- (159) Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. Expediente 47.401  
Pedro Portabella en calidad de Productor cinematográfico - de la marca Films 59, solicita le sea concedido el preceptivo permiso de rodaje y la Protección económica que se solicita; Régimen de subvenciones para películas de cortometraje (Cap. VI O.M. 19-8-64) Registro de entrada en el Mº 080894 y fecha 1-6-67. Registro de entrada en la Dirección General de Cinematografía 003102 y fecha 2-6-67
- (160) P. Portabella entrevistado por A. Martínez Torres. "Nuestro Cine" nº 91, pág. 29 (noviembre 1.969).
- (161) J.M. López i Llavf. "Serra D'or" nº 100, pág. 80 (5 de enero de 1.968).
- (162) M. Porter-Moix. "Destino" nº 1.581, pág. 73 (25 de noviembre de 1.967).
- (163) P. Portabella entrevistado por A. Martínez Torres. "Nuestro Cine" nº 91, pág. 29 (noviembre 1.969).
- (164) Orden Ministerial (Ministerio de Información y Turismo) de 19-8-64 art. 40
- (165) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26-2-81
- (166) José Luis Garci. "Cinestudio" nº 65, pág. 14 (enero 1.968).
- (167) J. Jordá y J. Esteva entrevistados por J. Francisco Torres. "Fotogramas" nº 993, pág. 15  
"Dante es un film pensado, meditado, donde cada plano ha sido estudiado minuciosamente. No es un "Viva la pepa", tiene libertad de lenguaje sobre el caos, pero no es caótica. Es libertad sin libertinaje".
- (168) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid 26-2-81  
"Se hizo un poco al azar. Fue una especie de desahogo y no estaba previsto. Fue un día que se iban a Cadaqués y yo no fui, y empezaron a rodar aquello, pero no era un plan de rodaje; era que había cámaras".
- (169) J. Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21-2-81  
"No están puestas las claquetas de milagro. Todo lo rodaba-

mos, ¡venga aquello!. Estábamos esperando para rodar una -  
 secuencia de la señora aquella que salta de los árboles y  
 hacia aquellas cosas maravillosas. Y ahí sí que hay que re-  
 conocer el talento de Esteva de captar en un momento la si-  
 tuación de estar esperando el equipo mientras que aquella  
 señora se vistiera; y aquello era muy bonito porque estába-  
 mos cargando la película y tal, lo que pasa antes de rodar.  
 Fue un repente de él, posiblemente porque no sabía cómo iba  
 a rodar lo otro, y pensó, ¡coño!, vamos a empezar aquí, y  
 algo saldrá".

- (170) J. Esteva entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208,  
 pág. 90 (1.969).

"Lo que he pretendido en el prólogo ha sido introducir y -  
 preparar al espectador para la película, creándole una dis-  
 posición especial para situarlo en el clima deseado. Pero  
 no tiene ningún sentido especial. Si hubiera podido crear  
 este efecto de una forma química, administrando comprimidos  
 a los espectadores, lo habría hecho".

- (171) J. Esteva entrevistado por J. Oliver. "film Ideal" nº 208,  
 pág. 90 (1.969).

"Lo que hace este episodio es hacer explícito el contexto  
 político muy amplio del film. La politización de la pelícu-  
 la no es sólo a nivel español, sino internacional".

- (172) J. Jordá entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208,  
 pág. 88 (1.969).

- (173) J. Jordá entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208,  
 pág. 87 (1.969).

- (174) J. Jordá entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208,  
 pág. 88 (1.969).

- (175) J. Jordá entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208,  
 pág. 87 (1.969).

- (176) J. Jordá entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208,  
 pág. 88 (1969).

- (177) J. Jordá entrevistado por "Destino" nº 1.581, pág. 10 (25  
 de noviembre de 1.967).

- (178) J. Esteva entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 90 (1.969).
- (179) J. Esteva entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 91 (1.969).
- (180) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26-2-81  
 "Lo que pasa es que no hablaba de la realidad inmediata por que iba a hacer el juego a la censura y prefería evadir a la censura contando historias que no tenían nada que ver, - que no fueran atacables y que actuaran en la subversión a - un nivel más profundo".
- (181) J. Narboni. "Cahiers du cinéma" nº 192, pág. 25 (julio-agosto 1.967).
- (182) J. Jordá entrevistado por "Destino" nº 1.581, pág. 10 (25 de noviembre de 1.967).
- (183) J. Esteva entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 90 (1.969).
- (184) J.L. Garci. "Cinestudio" nº 65, pág. 15 (enero 1.968).
- (185) J. Picas. "Fotogramas" nº 996, pág. 14 (17 de noviembre de 1.967).
- (186) J. Esteva entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 91 (1.969).
- (187) Carlos Boué. Entrevista personal. Barcelona 20-2-81  
 "Tanto el rodaje de Dante como el de "Después del diluvio" (siguiente película de Esteva), que los viví muy metido - dentro, eran perfectamente normales, aunque parezca mentira. Lo que ocurre es que a un director normal no se le ocurre cortar la Diagonal a las diez de la noche para estar toda la noche rodando. Poner un cartel que no sé si tenía cien metros de longitud o cincuenta, como las vallas que hay ahora. Pues bueno, de cincuenta metros de longitud por seis de alto. Todo esto en una acera de la Diagonal y meter los coches de todos, de todos los amigos, ¡jo el atasco que producimos!. Cuando estaba este atasco, quemar el cartel. Estaban los coches que tocaban las chapas y decías: menuda explosión que va a ver aquí. Esto no se le ocurre a

un director normal, porque claro, esto suponía un riesgo - en todos los aspectos. Vamos, esto fue delante de la Residencia de Oficiales, en la Diagonal. Y tuvimos, con este - motivo, no veas, porque resulta que el que entonces estaba en el Ayuntamiento, que llevaba no sé que sección, pero que estaba en el asunto de los anuncios en la ciudad, pues resulta que este señor, nos enteramos en aquella ocasión, - que estaba in con una empresa que tenía la exclusiva, y resultó que nosotros pusimos un cartel quince veces más largo que los de ellos y seis veces más alto. Y claro, todo - esto en la Diagonal, ocho días, claro, cuatro o cinco días ese cartel ahí sin publicidad alguna. La gente que pasaba se preguntaba qué iban a poner ahí. Se empezó a rodar a - partir de las 10,30 de la noche y estuvimos toda la noche .....Tuvimos problemas muy serios con el Ayuntamiento por lo del cartel. El alcalde mandó que derribaran el cartel. Gracias a Dios no pudieron ir los bomberos porque para desgracia de todos los barceloneses, ardió la estación de ferrocarriles catalanes de la Plaza de España. Entonces el jefe de los bomberos me dijo, mira no te voy a retirar el cartel porque resulta que no tengo personal. Y al día siguiente rodamos todo lo del cartel y lo incendiamos. El incendio fue realmente importante. Vinieron también los bomberos, pero no a quitar el cartel, sino a proteger por si ocurría cualquier cosa".

(188) J. Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21-2-81

"Montaron lo equivalente a lo que se llamaban las vallas publicitarias. Unos veinte metros de largo por unos seis de alto en una sola valla con muchas marcas y una gran foto de Serena Vergano. Esto sí que era propio de la "escuela de Barcelona": la insensatez, ¡lo que podía haber pasado aquel día!; o sea, podíamos haber muerto quince o veinte y achicharrados.... Los bomberos no hubiesen podido hacer nada, porque lo que no se puede hacer es montar eso y luego llamar a los amigos para que vinieran con su coche y entonces hacerles aparcar allí para provocar un atasco, y poner nuestros coches por fuera para no dejarles salir. Aquello ardió en cinco minutos. lo rociamos con gasolina y rodamos con tres cámaras. Era precioso, pero el calor que llegó a desprender en un momento determinando....."

(189) J. Esteva entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208 pág. 91 (1.969).

- (190) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26-2-81

"Carlos (Durán) tiene moral de trabajo y yo no. Carlos procede de un medio distinto al mio, es de dinero, pero de un dinero ganado, un dinero de una industria, o sea, mi dinero es de un dinero no ganado; o sea, yo he despreciado mucho el trabajo".

- (191) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21-2-81

"Para Esteva no existía el tiempo. Era un tío que se empezaba a organizar a partir de las dos del mediodía. Pues claro, el tiempo no existe, tiene otras dimensiones, y este era el problema de Jacinto".

- (192) M. Porter-Moix. "Historia del Cinema catalá". Editorial Táber. (Barcelona, 1.969), pag. 274.

"la cinta conté moments de verdadera inspiració formal i humorística, però no troba el camí de la de la provocació que, de manera normal, sembla que buscava" ("La cinta tiene momentos de verdadera inspiración formal y humorística, pero no encuentra el camino de la provocación que, de manera normal, parece que buscaba").

- (193) V. Molina-Foix. "Nuestro Cine" nº 77-78, pág. 38 (julio-agosto 1.968).

- (194) J. Jordá entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 88 (1.969).

- (195) J. Jordá entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 86 (1.969).

"Por dificultades de rodaje hubo que trasladar la escena a Castelldefels donde los elementos eran completamente distintos. Por consiguiente tuve que improvisar todo y ahora me siento muy satisfecho de haberlo hecho así por un problema personal".

- (196) J. Jordá entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 86 (1.969).

- (197) J. Jordá entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 88 (1.969).

- (198) J. Francisco Torres. "Tele/exprés" (10 de noviembre de - 1.967) pág. 36
- (199) R. Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 976, pág. 3 (30 de junio de 1.967).
- "Es la película más destructora que ha salido de nuestras canteras. No sólo destruye muchos tópicos al abuso, sino que se autodestruye sin piedad. Cada escena se destruye a sí misma, para renovar la destrucción en la siguiente".
- (200) J. Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21-2-81
- "Decíamos, ¿por qué tenemos que hacer el caldo gordo al Ayuntamiento de Barcelona, si nos cobra por rodar en la ciudad?. Si tenemos nosotros que retratar una ciudad bonita y bella que les sirva a ellos como documental de turismo, que nos den facilidades para rodar, no que nos cobren".
- (201) J. Jordá entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 209, - pág. 88 (1.969).
- (202) J. Esteva entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, Pág. 90 (1.969).
- (203) J. Amorós. Entrevista personal, Barcelona 21-2-81
- (204) Leonardo Autera. "Bianco e Nero" n<sup>o</sup> 7-8-9, pág. 127 (Luglio-agosto-settembre 1.967).
- "E in aquesta espresione evasiva, completamente estraniata da qualsiasi aggancio con la realtà, nom é difficile intravedere un fondo di amarezza che evasiva, almeno, a un certo rispetto" ("En esta expresión evasiva, completamente extraña a cualquier lazo con la realidad, no es difícil - entrever un fondo de amargura de induce, por lo menos, a un cierto respeto").
- (205) César Santos Fontenla. "Triunfo" nº 285, pág. 43 (18 de noviembre de 1.967).
- (206) J. Picas. "Fotogramas" nº 996, pág. 14 (17 de noviembre de 1.967).
- (207) Jordi Soler. "Presencia" nº 125, pág. 4 (25 de noviembre de 1.967).

- (208) J.M. C.L. "Mundo" nº 1.438, pág. 55 (25 de noviembre de 1.967).
- "Para empezar no tiene argumento, no pretende contar nada y apenas sugerir. Cuenta... ¿qué cuenta? Eso es lo que -quisiéramos saber".
- (209) C. Boué. Entrevista personal. Barcelona. 20-2-81
- "A mi me dieron el guión una tarde a las siete. Yo me fui a casa porque, además de que tenía película, trabajaba - con gente estupenda, y sobre todo educada. Entonces yo me leí el guión aquella noche con un entusiasmo estupendo, y una vez leído el guión, me dije, Carlos, tú estás mal de la cabeza, te pasa algo, o te falla el cerebro, o has bebido más de la cuenta; en fin, dejémoslo para mañana. A la mañana siguiente me levanté y me volví a leer el guión y no me enteré de nada. Terminada la película fui al estreno y todavía sigo sin enterarme de nada de lo que pasa".
- (210) José María Palá. "Film Ideal" nº 208, pág 95 (1.969).
- (211) J. Narboni. "Cahiers du cinéma" nº 192, pág 25 (julio-agosto 1.967).
- "Nous sommes des admirateurs de Godard, nous employons ses méthodes, tout en les parodiant dans un même mouvement; - nous espérons que cet imaginaire deviendra, un jour réalité" (Somos admiradores de Godard, empleamos sus métodos, - parodiándolos en un mismo movimiento, esperamos que ésta - imaginación llegará un día a ser realidad").
- (212) J. Francisco de Lasa. "Imagen y Sonido" nº 54, pág. 40 (diciembre 1.967).
- "No es más que un "puzle" de cintas y alusiones más o menos veladas que nada tienen que ver con una escuela auténticamente catalana y con una problemática propia".
- (213) Antonio Giménez-Rico. "Cinestudio" nº 65, pág. 15 (enero a.968).
- (214) Pascual Cebollada. "Ya" (12 de octubre de 1.968) pág. 29.
- (215) Mariñas. "La Prensa" (15 de noviembre de 1.967) pág. 15.
- (216) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid 26-2-81
- "Me pareció demencial y muy insultante, pero no demasiado

lo cual fue horroroso y supongo que mató a la película".

- (217) H. M. "Cinema 67" nº 117, pág. 85 (junio 1.967).
- (218) J. Narboni "Cahiers du cinéma" nº 192, pág. 25 (julio-agosto 1.967).
- (219) R. Gubern. "Historia del Cine" Vol. II Ed. Lumen (Barcelona, 1.971), pág. 227
- (220) J.L. Garci. "Cinestudio" nº 65, pág. 15 (enero 1.968).
- (221) R. Muñoz Suay entrevistado por Joan Simo. "Cinema 2.002" nº 38, pág. 36 (abril 1.978).
- (222) Marta Hernández y Manolo Revuelta. "30 años de cine al alcance de todos". Ed. Zero. (Madrid, 1.976), pág. 45.
- (223) R. Muñoz Suay entrevistado por Ignacio Francia. "Cinestudio" nº 79, pág. 34 (noviembre 1.969).
- (224) R. Muñoz Suay entrevistado por Joan Simo. "Cinema 2.002" nº 38, pág. 37
- (225) R. Muñoz Suay entrevistado por Ignacio Francia. "Cinestudio" nº 79, pág. 34 (noviembre 1.969).
- (226) Juan Francisco Torres. "Imagen y Sonido" nº 75, pág. 27 (septiembre 1.969).
- (227) R. Gubern. Entrevista personal. Barcelona. 21-3-78  
 "Por una serie de razones que serían muy largas y que no voy a entrar, prefirió establecerse en Barcelona; o sea, por una serie de razones profesionales y personales se estableció aquí".
- (228) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26-2-81  
 "M. Suay estaba quemado en Madrid, estaba quemadísimo en Madrid... Vino porque había roto con el P.C.E. Se había quedado sin trabajo, había tenido problemas familiares. Se fue a Barcelona como refugio. Aquí no tenía nada que hacer. Y entonces se agarró a lo de Barcelona..."



- (229) J. Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21-2-81

"M. Suay como siempre ha sido un tío muy inquieto y siempre le ha gustado ser pionero de cosas, como ya había sido con Berlanga y Bardem, entonces vio la posibilidad de que si había algo nuevo en el país era en Barcelona, y en tonces él quería estar".

- (230) R. Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona. 20-4-78

"En un momento determinado yo contacté con los que después fueron los elementos de la "escuela de Barcelona". Contacté en Madrid. Tuvimos muchas reuniones en Madrid al principio para animarme a que yo viniese aquí a Barcelona, da da la experiencia mía profesional, de que fuese un poco - en cierto sentido el motor de producción de aquel grupo"

- (231) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21-2-81

"Ricardo había tenido un pasado en Madrid y decidió cam biarlo por el de aquí.....Nosotros pensábamos con respecto a la venida de Ricardo, tuvimos unas conversacio nes en Madrid. Su deseo era también, me parece, de querer cambiar de aires. Ricardo era un buen promotor. en este sen tido; es decir, que podría a través de su maravillosa agenda que es la biblia del cristiano; sin esta agenda estaría perdido. Y él es un individuo que a mi juicio sabe moverse bien.....Ricardo podía ser una especie de catalizador de todo este pequeño movimiento que fue la es cuela de Barcelona"

- (232) R. Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona. 20-4-78

"Sí, es cierto que fui yo el que bauticé y que inventé la denominación de la escuela de Barcelona"

- (233) J.M. Nunes. Entrevista personal. Barcelona. 20-4-78

-En marzo del 67 fue cuando M. Suay escribió por primera vez el nombre de la "escuela de Barcelona"

-Fue la conversación en la oficina de Esteva fue en marzo del 66.....y entonces ellos dijeron, ¡hombre!, entonces podemos decir que es "escuela de Barcelona". Durán fue el que lo dijo, "escuela de Barcelona" como hay la de N. York. Yo dije, hago cine de Barcelona no cine catalán. Me interesan los films al margen de Cataluña. A mi lo de las nacionalidades me parece.....Entonces, Durán dijo

podemos crear la "escuela de Barcelona" como hay la de N. York. ¡Hombre, eso suena muy bonito!, dijo Jordá. Y eso es realmente lo único que existe para la existencia de la escuela de Barcelona"

(234) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26-2-81

(235) P. Portabella. Entrevista personal. Barcelona. 13-2-81

- (niega la invención a M. Suay)...no, no, esto no. Jordá es el que más aquinaba, era el único que estaba enterado de las cosas. Jordá sabía muy bien que si a esto no se le daba una marca, no pasaba nada.

- M. Suay dice que es el autor, el que aupó la bandera de la "escuela de Barcelona"

- Bueno, pues déjale con la bandera. M. Suay no tiene ninguna....., es un profesional pero no, no, esto fue un rollo, bueno, no es que te lo afirme notarialmente, pero sobre todo, esto fue un rollo de Jordá que buscaba la marca"

(236) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona 21-2-81

"¿Si el nombre lo inventó M. Suay realmente?. Es posible, yo no lo recuerdo en estos momentos, tuvimos tantas conversaciones, se habló tanto; y si la primera vez fue él en Fotogramas, o venía de conversaciones anteriores, yo no lo recuerdo, lo intentado buscar, y ha quedado él como el inventor del nombre más o menos. (ante la pregunta directa sobre la teoría de Nunes)....Yo eso lo he pensado algunas veces, pero la verdad es que no lo recuerdo exactamente".

(237) Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. Expediente 45.166

Con fecha 1-8-66, Esteva solicita Interés Especial para Dante a tenor de la "índole experimental del proyecto que presentamos a la consideración.....Voluntariamente alejado de cualquier pretensión realista, el film se ofrece como un producto decididamente cultural, que reúne tendencias más representativas y avanzadas, desde el "ballet" abstracto a la manera de un Béjart en "Ofelia" hasta el grafismo publicitario de la plástica moderna en "la cenicienta", pasando por el "filmlit" y el teatro del absurdo, tratados, respectivamente, en "Carmen" y en "Más por menos".

Nuestra raza ha creado estilos y sentado escuelas en el arte. Pretendemos que en el cine dejemos hacer películas "al estilo de..." y crear el nuestro propio"

- (238) R. Muñoz Suay. "Film Ideal" nº 208, págs. 43-47 (1.969).  
 (239) R. Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 929, pág. 10 (5 de agosto de 1.966).

".....

Pero ni el vello de la axila, ni los baberos maristas, ni la navaja en el ojo ajeno, resucitan en esta historia de G. Suárez. Es otro mundo, al cabo de los años, tan español como aquel de Buñuel, pero impregnado este de ahora por la aparente irrealidad del hombre estepario, "en una ciudad de locos" donde se es lobo cuando los lobos dictan.

La significación de este ensayo cinematográfico sobre valor, dado el cultivo donde se ha criado y ha echado a andar. Hasta ahora los cinemas amateurs -y en especial, en esa zona industrial de Cataluña, que es donde han adquirido una ciudadanía reconocida- estaban en manos del aficionado pequeño-burgués que encandila a los bien pensantes ("fantasía, poesía y belleza" en concurso). Por contra G. S. al proyectarnos su misterio, sus imágenes adquieren el valor de lo insólito. No hace sino prolongar en imágenes cinematográficas el mundo aparentemente hermético de sus historias escritas.

Aquí, por rudimentario que parezca este cinema, sí que puede hablarse de cámara-stylo. Ya que lo que logra el autor es desarrollar un ensayo personal e intransferible, - cámara en mano y ante nuestros ojos.....

Dentro del mundo no -mundo del cinema no- cinema de - las Españas, este primer ensayo de G.S. podría ser la primera piedra -sin monedas ni periódicos conmemorativos- de un cinema independiente, para los amigos. Como fue, al principio, el de N. York".

- (240) "Fotogramas" nº 926, pág 17 (15 de julio de 1.966).  
 (241) R. Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 943, pág. 3 (11 de noviembre de 1.966).

".....El segundo objetivo, referido a la existencia de un cinema de ensayo, cinema de señorito, que partiendo desde un rigor intelectual contemporáneo, aborda los problemas que el cinema industrial ni puede ni quiere refle-

jar, pero que supone la existencia de una escuela que, por lo menos en el propósito, puede ir adquiriendo una personalidad que ya hemos apuntado en otra ocasión (1) -se refiere al artículo de la cita 226-. En todo caso, el que R.B., sin abandonar su consolidada profesión, aborde el cinema, es un síntoma significativo de que la cultura de nuestros días lleva implícitamente la existencia del cine como forma de expresión directa y fácil. Lo de menos ahora, es encontrar en el corto de R.B. residuos conocidos del surrealismo o del feliñismo. Lo que importa es que esa posible escuela que surge entre amigos y que, de momento, florece como espectáculo para los amigos, devenga testimonio, incluso industrial, de una crisis que nos entorna y alinea. Todavía Madrid no es Hollywood y, por tanto, Barcelona todavía no es Nueva York, pero en esa coordenada puede cobijarse un futuro cinematográfico".

- (242) R. Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 961, pág. 3 (17 de marzo de 1.967)

"La muerte de un segundo"

"Tal vez fuera de Barcelona la noticia sea no tan sobrecogedora. La muerte de Juan Luis Oliver, en eso que se llama lugar de trabajo, en este caso moviola, muerto con botas puestas, ha conmovido a muchos aquí, y sobre todo a estos que forman la que denominaremos, provisionalmente, escuela de Barcelona".....

- (243) V. Aranda. Entrevista personal. Barcelona. 14.2.81

"Mira, si realmente hay un fenómeno de "escuela de Barcelona, es decir, si no se hubiese inventado la etiqueta, a lo mejor no existiría; es decir, si M. Suay no hubiese dicho esto se llama "escuela de Barcelona", si no le hubiese puesto el nombre, pues hubieran sido unas películas hechas en Barcelona".

- (244) M. Porter-Moix. "Destino" nº 1.581, pág. 72 (25 de noviembre de 1.967).

- (245) J. M. Caparrós Lera. "Pantallas y Escenarios" nº 79, pág. 25 -- (febrero 1.968).

- (246) Antoni Von Kirchner. "Destino" nº 1.567, pág. 40 (19 de agosto de 1.967).

- (247) J.M. García Escudero entrevistado por Del Arco. "La Vanguardia" (5 de julio de 1.967) pág. 23.

"En particular creo que en estos años la Protección oficial a las películas artísticas han permitido la aparición de toda una promoción de directores jóvenes, entre los que se pueden incluso hablar ya de dos escuelas de cine distintas pero complementarias: la de Barcelona y la de Madrid que están empezando a dar a el cine español esa línea por la que me pregunta usted"

- (248) J. Esteva entrevistado por Pius Pujades. "Presencia" nº 139 pág. 8 (2 de marzo de 1.968).

- (249) J. Esteva entrevistado por E. Ripoll-Freixes. "Imagen y Sonido" nº 87, pág. 33 (septiembre 1.970).

- (250) R. Muñoz Suay entrevistado por Joan Simo. "Cinema 2.002" - nº 38, pág. 37 (abril 1.978).

"Mi relación con la "escuela de Barcelona" fue la siguiente: por problemas profesionales, me vengo desde Madrid a Barcelona a trabajar; primero se me llama como técnico de cine para que intervenga en películas hechas en Barcelona, y en un momento determinado ingreso como productor ejecutivo en una productora que Jacinto Esteva había constituido Barcelona y que se llamaba Filmscontacto".

3. "CADA VEZ QUE ..." Y "DITIRAMBO" : UN PASO --  
DECISIVO PARA LA CONSOLIDACION DEL MOVIMIENTO

Aún no se había montado definitivamente "Dante no es únicamente severo", cuando Carlos Durán y Gonzalo Suárez ya estaban preparando sus respectivas óperas primas. Dos obras que no tienen nada que ver, y planteadas con esquemas de producción totalmente distintos.

A pesar de la exigua analogía y del escaso -por no decir ninguno- interés de Suárez ante la idea de ser miembro de un movimiento, "Cada vez que..." y "Ditirambo" supusieron dos nuevos cañonazos destinados a dar consistencia al grupo de la "escuela de Barcelona". Dos "primerizos" que con sus dos largometrajes iban a fortalecer momentáneamente la idea y la proyección de un movimiento con intereses comunes. Unidad que publicitariamente resultaba rentable.

Así, pues, la importancia de estas dos películas en la trayectoria de lo que se entiende comúnmente por "escuela de Barcelona", es histórica. Componen otro eslabón clave en la vida de la misma. Es el puente entre "Dante ..." -auténtico manifiesto- y el declive final. A nuestro criterio las dos cintas, aunque valiosas en el aspecto promocional, en la realidad son dos balones de oxígeno que alargaron una situación. No innecesariamente, por supuesto, porque este privilegiado lugar de primera fila les podría permitir tomar ese tren cargado de posibilidades, de potenciar verdaderamente la existencia de un grupo.

Aparte de la amistad, los únicos nexos entre los dos trabajos son la presencia de C. Durán como ayudante de dirección en la película de Suárez, pero únicamente debido a su valía personal, según afirma el novelista (251), la habitación que Filmscontacto -marca que arropó "Cada vez que ..." -alquiló a Hersua Interfilms -productora financiadora de "Ditirambo"- durante el rodaje de la

película, y por último, la fotografía dirigida por el mismo -- hombre: Juan Amorós. Por lo demás son dos andaduras diferentes. Y el tiempo transcurrido desde entonces, ya se ha ido encargando de separar ambos trabajos. Estos aspectos los retomaremos -- más profundamente en otro capítulo.

Nexos o comuniones aparte, el movimiento bajo la aguda batuta de R. Muñoz Suay, las ilusiones y el discutido talento y dinero de unos jóvenes --o facultad de conseguirlo--, lo cierto es que en la primera mitad de 1.967 transmitía la sensación de -- haber construido una montaña, cuyo nombre cobijaba el interés del aficionado hispano. "Cada vez que..." y "Ditirambo" tuvieron mucho que ver con esa sensación.

Además, dos nuevos jóvenes se incorporaban por primera vez en la lista de realizadores de largometrajes.



### 3.1. "Cada vez que ..."

A diferencia de la película de Joaquín Jordá y Jacinto Esteva, "Cada vez que..." se presenta como un canto de esperanza. - Las dos provocan. Pero si una destruye, la otra, en el fondo construye. Si la primera es cerrada, hermética, ésta es diáfana en - su contexto y en sus intenciones finales. Mientras que una es triste, la otra es alegre. Estas son las diferencias básicas argumentales entre las dos cintas.

El film de Durán trata básicamente sobre el amor. Así de  sencillo o así de complicado. Una visión muy particular de las relaciones entre una joven pareja de chicos guapos y bien alimentados que se plantean un trato sin tabúes, sin intereses y sin egos--mos. Como contrapunto a este tipo de relaciones tiernas, el director nos muestra otra pareja más madura y absorbida por la sociedad de consumo; y por lo tanto, envuelta en sus defectos y circunstancias.

Para introducirnos convenientemente en la historia esbozamos el argumento de la misma: Dos jóvenes -Mark de veintinueve años, interpretado por Daniel Martín y Salva de veintidós, interpretado por Jap Guyt - socios y dedicados a la publicidad esperan la llegada de Serena Vergano, directora de una casa de modas italiana que viene a Barcelona para trabajar en una campaña publicitaria. Este asunto hace que Salva y Ana -interpretado por Irma --Wallig - se conozcan, y entre los dos surja un cariño que termine en amor sincero y esas cosas. Por el contrario, la otra pareja -S. Vergano y D. Martín-representan unas relaciones frías y sin comunicación, cuyos únicos intereses comunes son los comerciales, impidiendo otras incursiones más tiernas.

Esquemáticamente este es el contenido de la historia que nos quiere contar Durán. A priori ningún argumento es bueno ni malo.

Todo depende de cómo se cuenta, de los elementos introducidos en la narración. Pues bien, el realizador, sobre todo procura centrarnos en los avatares de la historia que mantiene la pareja -- más joven, a la que tiene más simpatía, con la que más se identifica. La otra, únicamente es utilizada como contrapunto para resaltar lo que deben ser unas relaciones sanas. El mismo Durán -- centra así a los personajes de la pareja más joven : "Aparece un amor naciente y apenas esbozado entre dos seres puros, frescos, espontáneos y llenos de ganas de vivir. Los personajes, un joven fotógrafo y una periodista de ascendencia francesa, viven segundo a segundo el nacimiento de sus sensaciones, de sus gestos, de sus palabras, de sus caricias, y hacen del futuro una rememoración permanente del presente" (257). Sus intenciones están claras. Ante todo quiere filmar una historia de amor. Es lo que -- más le interesa. El segundo paso es el entorno de esta pareja.

Y cómo no, Carlos Durán ha elegido el mundo de la publicidad de las modas, de la frivolidad, en fin, decorados y universos de sobra conocidos por los autores de esta naciente "escuela de Barcelona". El propio Durán había trabajado antes como fotógrafo de modelos, igual que su protagonista masculino. Indudablemente, la historia debe tener grandes aspectos autobiográficos que se le -- escapan ante la excesiva atracción que siente por sus personajes. La ironía y el cinismo de la otra pareja, de la madura, es la contribución de J. Jordá al guión.

Excesivamente limpios y naturales nos muestran a Ana y Salva, unafrescura chocante con la superficialidad que constantemente -- nos lanzan sobre el medio publicitario. Choca enormemente el aspecto rubio, arrogante y centroeuropeo de la pareja, que nada -- tiene que ver, ni tan siquiera, con una media nacional bien parecida. Pero Durán ve así a sus personajes, o así le gustaría que

fuesen; y quizás en Francia, donde estuvo varios años estudiando cine en el IDHEC, vivió una historia parecida. Incluso se utiliza el idioma francés en varias ocasiones. La buena cuna, su conexión al mundo, siempre bello de las modelos, y su paso por el -- país vecino en una época singular, son elementos a tener en cuenta a la hora de confeccionar Durán un prototipo de mujer. Jordá se refiere a este espíritu estético de su compañero así : "Carlos había estudiado en Francia y venía muy afrancesado. Carlos tenía una cultura de leer el "Marie Claire" y esas cosas. Para -- Carlos las mujeres tenían que ser limpias, sonrosadas, higiénicas, volátiles, delgadas, flacas, incorpóreas, espirituales y así -- (253).

El concepto de la belleza física ocupa un lugar de primer orden dentro de la intención estetizante que desprende la cinta a cada momento, o por lo menos lo intenta. "Pero a mis personajes les parece casi imposible ver a dos personas gordas haciendo el amor" (254). Así piensan los protagonistas de la historia, según su autor. Durán se vale de unos hermosos parámetros para contar un relato de amor. Piensa que se está gordo cuando uno a uno se cuida, y que por lo tanto, tiene que pagar las consecuencias; y si quiere amar, tendrá que ser con una gorda. Realmente abordar un tema como este del amor ensalzando de tal manera la belleza, además de simplón, parece muy peligroso.

Durán se abstrae de todo el mundo y prefiere centrarse en la juventud de una pareja. La unión sentimental de ambos personifica las únicas virtudes de la sociedad. Los compañeros jóvenes se comunican por razón de su edad, no porque sean mejores. De la misma manera que los jóvenes, dice el autor, siempre tiene razón por mucho que se equivoquen, el realizador reprocha a las anteriores generaciones el descalabro de la guerra mundial

y por lo tanto, no pueden tener capacidad moral para dar consejos a la juventud (255). Con estas premisas y con esta rabia - suponemos- se pretende crear un canto a la juventud, única depositaria de unos valores limpios que se irán perdiendo con el paso de los años.

Semejante pretensión roza cotas de lo ridículo y alcanza lo absurdo. Una juventud así, encerrada en sí misma no puede tener la frescura que reclama Durán para sus protagonistas. Corre el riesgo de que se les trate de ñoños, blandos y miedosos (256). Posiblemente estas declaraciones del director sobre la juventud, reflejada en su película, representan una buena parte de la promoción que se quiso dar a costa del cine joven de Madrid, el cual, como dijo Durán y causó tanto alboroto, "aparecen chicas feas que dan la sensación de oler mal y que se suelen quedar embarazadas a la más mínima escena amorosa" (257).

Al joven realizador le parecen tercermundistas los planteamientos de este cine mesetario en el que ocurren tales cosas. Frente a los embarazos y a las tragedias que ello conlleva, Durán opone humor y liberación. Se permite contar chistes al respecto en su película: "Un día tendré veintitrés niños de golpe y dirán que es por la píldora", comenta tan tranquila la joven protagonista. En los años de la producción de la película-1.967-, el uso de la píldora, recordemos, estaba muy limitado, y su utilización prácticamente se reducía a una clase privilegiada.

A través de los minutos de proyección se observa un propósito liberador, una aspiración y deseo de alcanzar mayor libertad. Cada movimiento, cada palabra de la joven pareja va encaminado a obtener niveles de emancipación. Independencia que, sobre todo, se quiere canalizar por el sendero del amor. Tema manido en su -

esencia, pero que centra el interés de la película. La idea de Durán no es otra que : "mostrar al público español unos personajes jóvenes que practican el amor sin misticismos y que precinden de los tabúes amorosos impuestos por la sociedad burguesa" (258). Este tema de las relaciones sexuales o amorosas sanas, supuso una constante en las declaraciones del director (259) (260). Hizo tanto hincapié en este sentido salubre del amor que seguramente algún ciudadano medio se sintió convencido y favorecido a la vez. Bromas aparte, lo cierto es que aunque hoy nos parezca ridícula la reiteración de Durán en la prensa, no podemos estudiar el film fuera de su contexto social. Estos planteamientos hoy no ruborizan ni a las monjas de clausura. Entonces era un alarde de valentía, rebeldía y provocación, a la vez que denuncia a la estrechez mental de una juventud enclavada en esquemas caducos, de una juventud que está dejando pasar los mejores años de su vida por no desprenderse de los tabúes absurdos que atenazaron a sus padres. Este es el planteamiento básico -- que se hace Durán y que se resume muy elocuentemente en el siguiente diálogo extraído de la película :

Ana - ¿Te gusta una mujer que te ponga dificultades para conquistarla o pierdes enseguida la paciencia?

Salva - La pierdo

Ana - ¿Puede bastarte la compañía de una mujer sin intimar ?

Salva - No.

Ana - ¿Has recibido alguna bofetada de una mujer ?

Salva - Sí

Ana - ¿Te enfadas si una chica te propone acostarse contigo ?

Salva - No.

Ana - ¿Tiene importancia para tí ser el primer hombre en la vida de una mujer, o lo consideras como una casualidad ?

Salva \* Casualidad.

En este corto diálogo se simplifica el mensaje que Durán, por medio de sus personajes, quiere transmitir : el amor libre de la juventud. Insistimos, en la década de los ochenta tales planteamientos tan sólo son un chiste, pero en los años sesenta tenían cierta vigencia. "Cada vez que ..." acomete la temática de la juventud con un prisma nuevo e inimaginable en otra circunscripción que no fuese Cataluña. El film es la primera manifestación de imágenes en movimiento donde se plasma esta problemática del amor libre y sin inhibiciones en España; y que en el resto de Europa estaba bastante superado. Al igual que "Dante no es únicamente severo", esta cinta es otra ventana por la que se podían ver algunos destellos culturales europeizantes de tono sofisticado en la mayoría de los casos.

Apartando momentáneamente la inevitable pedantería que envuelve el trabajo, debido al empeño de fotografiar a unos personajes que el director considera sanos y limpios en función de unas coordenadas estéticas que quiere para nuestra sociedad, la película desprende una alegría de vivir frente a una sociedad trasnochada. Propone un amor juvenil sin complejos y sin prejuicios. En este sentido creemos en la sinceridad del autor cuando habla de frescura y todas esas cosas.

Sin embargo, todo este ataque que podríamos llamar institucional, de herir unos estamentos conservadores a base de la provocación liberadora del amor, la crítica a las personas mayores, o la música moderna, se queda cojo cuando en el fondo se les ve atrapados por el propio sistema. Alvaro del Amo opina que la búsqueda de la libertad pierde su valor al ser buscada dentro de -- manifestaciones convencionales del neocapitalismo(261). César --

Santos Fontela, por el contrario, cree firmemente en la autenticidad, honestidad y sinceridad de los protagonistas y sitúa a estos personajes al margen de significaciones ideológicas - (262). El ataque más iracundo contra la película en este sentido - y en todos - fue lanzado desde las páginas de la catalana revista "Mundo". De "conformismo reaccionario" califican la exposición de la joven pareja, a la vez que su tierna crítica al sistema, no es más que una manera de hacerle el juego (263). - Esta línea de censura en realidad va más lejos : encierra una rabia semicontenida extendida al movimiento en general por la creación de prototipos al margen de la realidad catalana.

Ya hemos comentado la alta procedencia social del núcleo central del movimiento. Desde esta preferente posición optaron por configurar los papeles de los actores de sus películas. En el fondo son como ellos con algunas variaciones. En este caso concreto nos atrevemos a decir que los personajes de "Cada vez que ...", son una clara referencia de cómo es su director y el momento en que vivía. Son seres divertidos, alegres, bien parecidos, despreocupados, idealistas, lujosos, pretenciosos, modernos, orgullosos, rebeldes, desprendidos, abiertos y cerrados a la vez, atrevidos, extravagantes, adinerados, y con una gran aspiración de trascendencia. Con estas características es muy difícil que consigan salir del círculo que les han y se han formado. Por mucho que los personajes adopten una posición liberadora, pensamos que están demasiado atrapados en un contexto social determinado, que hace difícil una posible comunicación directa con ese joven espectador, al cual se ha querido dirigir - Durán con su película.

El bello celofán que recubre la obra tiende a desvirtuar el aspecto puro y sincero de las intenciones de los protagonistas

y a dejar en suspenso la voluntad del realizador catalán, cuando al referirse a su cinta dice que "puede ayudar a los jóvenes para que aborden el amor sin falsos tabúes ni convencionalismos". Esta honrada pretensión fue objeto de mofa por parte de Miguel Marías, que de paso lanzó un violento ataque contra el realizador por las declaraciones de éste sobre las mujeres feas del cine mesetario (264). La verdad es que extraña ver a estos jóvenes tan "inocentes" en un mundo tan público y snobista como el publicitario, donde están sujetos a convencionalismos de los que no pueden salir. Puede ser, como dice Juan Francisco Torres, que toda esta "carrocería contemporánea" a base de modernos buildings, aeropuertos, la playa de la Costa Brava, los night clubs y toda presencia "in", únicamente sirve para enriquecer el aspecto informal de la película (265). Nosotros nos inclinamos más a considerar todos estos ingredientes como unos decorados que pesan y absorben a las dos parejas, a la adulta de una manera consciente, y a la otra inconscientemente. La diferencia de edad de las parejas es escasa. Disfrutaban de los mismos ambientes. Lo lógico es la misma decadencia.

Posiblemente si Durán hubiese encarado la problemática del amor, de este amor tierno -y sano como él se empeña en decir- y juvenil sin tabúes y libre desde la perspectiva de unos protagonistas más identificados física y cotidianamente con el joven espectador medio, pensamos se hubiese producido una comunicación más profunda y más directa. De todas maneras, estos personajes al lado de los de "Dante no es únicamente severo" son agua transparente. La presión ambiental al sí que tiene bastantes puntos afines en ambas realizaciones. También hay una concepción estética similar que se nos escapa. Y fundamentalmente, mientras que una es hermética, la filmación de Durán es abierta y se nota este esfuer



zo a pesar del fastuoso pringue "in" y "ye-yé" de la época que invade la cinta.

Ahora bien, dejando aparte banalidades o profundidades, éticas moralizantes o liberadoras, escapismos, pedanterías, realidad, compromiso, vanguardia y este largo etcétera de términos - que se repartieron las películas de la joven cinematografía española de los años sesenta, "Cada vez que ..." es una obra amena y entretenida dirigida a un público joven. Juventud, también sea dicho, más próxima a un sentimentalismo de resistencia pasiva y cursilona en ocasiones - como reza la propaganda de la película en la prensa de "Amar no es esperar a un príncipe azul, sino estar mejor con una persona que con otra"-, que cercana a una actitud agresiva. El desafío a la sociedad es lanzado desde una postura más a lo "beatle" que a la representada por los -- "Rolling Stones" de tono más violento.

El grupo musical Adam Grup es el encargado de aportar las - necesarias vibraciones musicales que sirvan para enlazar más directamente con esa juventud a la cual va dirigida la obra. En pleno apogeo del movimiento "ye-yé" -que no es clasista- y teniendo en cuenta que Los Beatles ya habían actuado en España -- con más éxito y repercusión en Barcelona que en Madrid-, la incorporación de un conjunto musical se hacía imprescindible para conectar con las posibles conciencias en trance de su liberación sexual-amorosa. El conjunto, un tanto hortera y de una sonoridad solamente para andar por casa, en pleno parque Güell de Barcelona nos cantan la canción : "Why de las covers-girls". La realización del play-back deja un tanto que desear. Hay una desincronización evidente. Para más provocación o "quede", la canción no sólo está cantada en inglés, sino que, por si no se entiende -- bien la letra, hay un subtítulo en el idioma anglosajón.

Este especial sentido del humor, muy concomitante con el de "Dante...", es uno de los aspectos que más nos atraen de estas obras. Al terminar la estridente melodía de los Adam, - un letrero que abarca toda la pantalla nos recuerda: "Vea "Cada vez que..." esta semana y la siguiente en este mismo local". Bien, pues esta originalidad, esta informalidad en el desarrollo de la narración es muy típica de estos chicos, y en "Dante" tenemos bastantes ejemplos. El colmo de este descaro de la autocita autopromocional -que "cuela" muy bien porque está recubierta por una espontaneidad humorística-, lo introduce Durán al principio de la película cuando hace la presentación -voz en off- de una serie de modelos esbeltísimas. Al referirse a Romy comenta que es la mujer del productor de su película. A otra la presenta como modelo participante en "Dante no es únicamente severo", estando tan bien en este trabajo que "todos los productores franceses la quieren contratar". Y así, de esta manera, se autocitan, se autopromocionan, y pasan un rato muy divertido.

La evidencia de unas influencias extranjerizantes se hacen patentes. No sólo no se ocultan, sino que hay un arrogante orgullo en su filmación. Musicalmente, de las tres canciones centrales de la película, dos son en inglés y una en francés. El montaje paralelo que hace de un desfile de modas por el parque Güell y las divetidas andadas del conjunto Adam - Group por diversos enclaves, nos recuerdan bastante al Richard Lester que dirige a los Beatles en "¡Qué noche la de aquel día!". La admiración a los chicos de Liverpool se transmite intencionadamente al mostrarnos varios discos en casa de Salva, aunque también se aprecia alguno de los Rolling Stones.

Tanto o más entusiasmo expresó Durán hacia el mundo galo.

Al igual que en "Dante...", las citas en el idioma del país vecino se suceden con regularidad. A la protagonista, Ana, - el realizador le coloca un padre francés y la frase de: "No me gustan los picadores ni los bailaores de Flamenco". Los años pasados en Francia, no cabe duda que dejaron una profunda huella en el catalán. En la película se quiere rendir un homenaje a Brigitte Bardot. El título de su obra precisamente está sacado de una frase de la actriz, recogida en un libro de Simone de Beauvoir, sobre la mujer contemporánea, -- "Cada vez que estoy enamorada creo que es para siempre" -- (266). Como ha repetido en varias ocasiones, le hubiera gustado haberla tenido como protagonista en su película. Durán pertenece a esa generación marcada por la mitología de la liberación sexual que representó la Bardot, sobre todo a través de sus películas prohibidas en España.

El mundo godardiano inevitablemente también fluye en esta película. Las repetidas reflexiones y los frecuentes monólogos tienen el claro antecedente del director de "Pierrot le fou", film que al igual que en "Dante..." se cita como algo entrañable y digno de admiración. Otras películas de la "nouvelle vague" como "A bout de souffle" y "Jules et Jim", también reciben el homenaje al ser nombradas como una parte más del diálogo de "Cada vez que...". Diálogos que pretenden tener la inspiración, fantasía, frescura, espontaneidad e informalidad de la tendencia francesa. En fin existe un cierto cariño a lo que huele a francés. Se muestran fotos de B. Bardot varias veces y la de Francoise Hardy. Esbeltas damas representativas de dos concepciones distintas de encarar la vida, pero igualmente rebeldes y retadoras. Y no hay nada de que es hermoso. La diferencia es que Durán -

no ha inventado nada. Nos ha abierto una ventana, que en nuestra opinión se agradece. Prefiere ese mundo foráneo -nosotros también en aquellos años a pesar de la corta edad- que el de fronteras adentro. Juan Francisco de Lasa, próximo a la onda vernácula, critica durante estas influencias captadas en el film, y en pleno arrebatado manifiesta: "... las paradojas dialécticas y los machacones homenajes al dios Godard, al profeta Lester, al arcángel Polanski y a otros menos admirables - pero a quienes nos molesta encontrarnos siempre en la sopa de la pantalla" (267). Pensamos que no era tan fácil encontrarse en la sopa semejantes admiraciones. No entramos si -- por desgracia o afortunadamente. De la misma manera se podría quejar de las influencias neorrealistas, convertidas en el pan de cada día de la pretendida cinematografía nacional.

Cuestionado el simplón calificativo de "banalización -- europeísta, pretenciosa y hueca" que los hermanos Pérez Merinero endosan a la película de Durán (268), podemos decir dos cosas: que, efectivamente, el tratamiento de la obra supone un homenaje a una cultura europeizante, y que, desde esta admiración también se intenta golpear y surcar en las conciencias de un país que geográficamente pertenece al continente, pero que lleva una década de retraso. Y a pesar del aislamiento político, opinamos que el trabajo de Durán cumple esta labor de avisar y comunicarnos que al otro lado de la frontera existen unos movimientos y unas costumbres que no son pecado y que pueden aportarnos algo; y sobre todo, que están ahí. - Con todas las limitaciones -que son muchas-, el trabajo del director catalán es un punto más de los diversos apuntes que se colaron entonces al respecto. Por supuesto, el turismo y la irrupción de la música "pop", fueron los más importantes

los que abrieron las primeras conciencias.

Este acercamiento es evidente. Su condición le arrastraba a la vanguardia de la moda. Sin embargo, nos tememos que la cinta se desarrolla de tal manera, que desconcierta al joven medio con el que Durán quiere comunicar, y ha hecho pasar un rato agradable al que no necesita precisamente conectar, porque ya está en su onda. Las intenciones son buenas, pero cojean en sus planteamientos. Le falta cohesión ideológica. Se desparraman y se tuercen conceptos. Como dice la magistral pluma de José María Palá, no es que evada los problemas, sino que los coloca a otro nivel (269).

La película representa una época muy concreta de nuestra historia. Obvio es decir que hoy sólo la encontramos un valor "retro". Es un trabajo que no ha resistido el paso de los años. El desfase es mayúsculo. Lo cual, visionada en nuestros días, encierra ese encanto que nos producen las manifestaciones "in" de los años sesenta. El film está hecho tan a la moda del momento, que en su estreno, año y medio después de su realización, tuvo que notarse algún desfase, teniendo en cuenta la evolución galopante de aquellos años. En cambio, "Dante..." es más intemporal. Tanta perplejidad y desconcierto causaría en esta década como la que produjo en su año de estreno. De todas formas, la película de Durán es un testimonio, con sus defectos, de necesaria lectura para componer una amplia visión de la juventud española de entonces.

Irma Walling y Jaap Guyp, los dos jóvenes que encarnan a Ana y Salva respectivamente, deambulan por Barcelona. Van de un lado a otro durante toda la película. Quien no conoz-

ca la ciudad se le ofrece una buena oportunidad para ir tomando contacto y hacerse una idea sobre ella. A Durán le gusta - mucho la urbe en que vive y la elige como el marco idóneo para sus personajes. Los chicos visitan el parque Güell - decorado muy visitado por todos los personajes centrales del film - y otros lugares gaudianos, que combinan con Bocaccio, rindiendo un directo homenaje al barroquismo de la arquitectura del reusense universal, por el cariño con que están rodadas tales secuencias. El empleo de estos escenarios naturales están -- francamente bien conseguidos. Personajes y escenarios se conjugan armoniosamente con gran naturalidad.

A la vez que modernos, Durán nos muestra unos chicos intelectualizados que visitan exposiciones pictóricas futuristas y que parafrasean a Laurence Durrell como si tal cosa. "Dijo Clea -dice él-, hay tres cosas que se pueden hacer con una - mujer, amarla, sufrir por ella, o hacer literatura". Como si recitase una oración sabida, la joven responde instantánea e inteligentemente con un fondo filosófico que ya quisieran para sí muchos: "Si sufres por ella, acabas cansándola, si haces literatura acabas aburriéndola, creo que es mucho mejor amarla". Y así, enlaza directamente con el contenido liberal amoroso, propiciado, sobre todo, por la bella muchacha.

Se creen tan superiores, liberados y sanos que, inevitablemente, surgen unos diálogos cargados de pedantería. Se nota un esfuerzo desmesurado de ser original, de marcar una pauta que a menudo queda desencajada e ingenua y pretenciosa a la vez. Si lo que se pretende es jugar a hacer de "enfant terrible", hay que hacerlo a conciencia como resalta J.J. - Sánchez Costa (270), apartándose de esas medias tintas que

mantienen la historia en un tono superfluo. Queda clara la intención del realizador de abogar por un amor sin fronteras y tierno, sin tabúes, etc - lo repite hasta la saciedad-. Pero resulta insuficiente. El tema del amor es lo suficientemente profundo como para ahondar en él. A nuestro juicio carece de la necesaria expresividad para cumplir la finalidad deseada. Se queda en ese medio camino, que a buen seguro alienó la mente "sana" de algunos, irritó a otros, o, aburrió o hizo pasar unos minutos agradables a la mayoría.

Coincidiendo con Diego Galán en la visión ingenua del amor - que nos narra Durán (271), nosotros concedemos a la película un mayor grado de protagonismo e interés. Independientemente de la trama argumental, la cinta presenta una frescura evidente. Aunque tengan poco que ver entre sí, el realizador se lanza sin inhibiciones a una serie de ejercicios fílmicos sin normas establecidas. En general son trastadas que tienden a dar un tono de senfadado y jocoso. Y, como no, de paso, aprovechando esta tónica de jolgorio se sacan a colación protestas políticas, o mejor dicho, consideraciones políticas más o menos soterradas. En las correrías del grupo Adam Grup hay unos planos muy significativos de matiz pacifista. A cámara rápida los integrantes del conjunto musical nadan, corren, etc, y llegan definitivamente exhaustos a una playa. Allí se encuentran con un letrero que dice: "To Vietnam". Cabizbajos, desmoralizados, derrotados y con cascos, - pasan delante del cartel. En el plano siguiente vemos a dos de ellos en sillas de ruedas.

Esta alusión de política internacional pasó sin ninguna dificultad el problemático escollo de la censura. Pero en ese, "como quien no quiere la cosa meto de sobaquillo una puya", Durán se estrelló al querer colar una referencia al 18 de julio. Pretendió

relacionar la fecha con la inauguración de la discoteca Bocaccio. Tuvo que sustituir el letrero alusivo a la fecha por otro con dis tinto día, como se lo indicó la correspondiente Comisión y que nos extenderemos debidamente en el correspondiente capítulo.

No podemos sustraernos a hacer la obligada referencia al mun do publicitario y de la moda, tan presente en la película. Los - desfiles de modelos se suceden aquí con más frecuencia que en - "Dante...". Es una constante a medio camino entre el rechazo de este sofisticado y hueco universo y la integración en el mismo. La utilización de las estilizadas chicas son piezas destinadas a componer un film estéticamente bonito. Pertenecen al engranaje - general. Se recurre a ellas porque son parte de ellos mismos. Los vínculos amorosos son frecuentes entre las modelos y los jóvenes cineastas. En esta película colaboran muchas, y Durán, agradecido, nombra a todas en los títulos de crédito. Reproducimos los - nombres de las mismas, pues es una lista llamativa y francamente graciosa: "Alia, Anita, Elsa, Eve, Evelyn, Gudy, Ivana; Nuria, - Renata, Romy, Susan, Susy, Yadjia, y Willy". Una de las secuencias mejor construida del film es la llegada al aeropuerto del - Prat de media docena de las modelos arriba enumeradas. Estos pla nos están filmados en color, a diferencia del resto de la cinta, trabajo realizado en blanco y negro. La escena es de una pomposi dad insultante, pero atractiva. Las hermosas jóvenes se marcan - un desafiante desfile por la pista del aeropuerto. Son esperadas por unos apuestos caballeros con sus respectivos coches Simca - 1000 con matrículas correlativas. Se nos escapa exactamente la - categoría que el vehículo pudo tener en el año 1.967. Por muy - bien considerado que estuviera, nos inclinamos a encuadrarlo den tro de un turismo medio. Evidentemente choca con el estilo y el vestuario de las mozas. Definitivamente es un chiste. Un deporti



vo extranjero ayudaría a componer un cuadro más armonioso. De la misma manera que, a los personajes centrales, les pega mucho más - ilustrarse con revistas francesas, caso de "Salut les copains", que con el hispánico "Discóbolo" en cuanto al mundo juvenil. Así, el vestuario de las espigadas modelos no es precisamente un reflejo de la alta costura del afamado Balenciaga, responde más - bien a un sofisticado y atrevido juego de colores de patente ex tranjera. Mundo de la publicidad y la moda que en Cataluña tuvo mucho empuje en aquellos años.

Cabe señalar que la aportación de Jordá a la película -la - corta historia de la pareja adulta-, tiene bastante que ver con la historia dirigida por él en "Dante...", y que supone la espina dorsal del film codirigido. Los dos argumentos se basan en - lo mismo. Tienen el mismo esquema. Ponen de manifiesto la incapacidad para amar y comunicarse. La única diferencia estriba en el tono desesperado y esotérico de la primera, y que en la obra de Durán se muestra más cínico y aliviado por una serie de intereses que hacen soportable su existencia. El amor para Daniel Mar tín es un "absoluto que lo tomo todo y lo pierde todo" como si fuera una mercancía. Durán esboza escuetamente esta parte de su realización. No le interesa demasiado. Unicamente la muestra como contrapunto de las candidas y tiernas relaciones de la pareja ideada por él. Este canto, como hemos venido diciendo, lo vemos desdibujado. No es la simple y llana historia de amor que - el catalán sigue invocando (272).

No es que el prototipo de los actores jóvenes elegidos pue dan o no parecer convencionales - que es lo mismo a la hora de tratar una historia de amor simplemente-, es que a nuestro juicio la selección no fue muy afortunada. La fuerza y elasticidad

narrativas se quebrantan seriamente ante la falta de expresividad de los chicos. Independientemente de que no sean profesionales -podría haber sido una ventaja-, no se logra la espontaneidad que cabía esperar. Constantemente pende un halo snobista sobre todo lo que tocan o lo que hacen, atenazando la naturalidad de su comportamiento. A esta pareja le falta recursos para penetrar simplemente en la conciencia del joven espectador. Irma Walling, modelo y amiga de Durán, sabe moverse. Es joven, bonita, pero su expresión es distante. Su mirada se pierde en una indiferencia preocupante. Durán cuenta que tardó un año en encontrar a la chica que deseaba para su película. Reunidas las características -- que ansiaba el director en la figura de la modelo, encontró el increíble y anecdótico problema de que estaba tan enamorada de su novio -Jaap Guyp-, que distorsionaba la imagen que quería transmitir el director. Total, que se vio en la necesidad de incluir en el reparto al pretendiente de la juvenil y novel actriz (273).

El realizador barcelonés pensó que con una pareja enamorada en la realidad podría expresar con más facilidad en imágenes este sentimiento tan humano y universal que es el amor. El novio -en la realidad y en la ficción- lo vemos desencajado. La inexpresividad es absoluta. Pone demasiada seriedad en su interpretación. Parece que tiene miedo. El no saber una palabra de castellano ninguno de los dos, indudablemente debió contribuir a restar imaginación e instinto interpretativo. Para paliar este inconveniente, bastantes diálogos se desarrollan voz en off. Memorizar los diálogos en un idioma extranjero para unos jóvenes novatos en la interpretación, es un esfuerzo que, normalmente, se tiene que notar y repercutir en el trabajo realizado. Y así ocurre. - Esta es nuestra opinión y con ella no pretendemos sentar cátedra

Es un criterio personal después de visionar numerosas veces la copia. No conseguimos ver esa naturalidad y frescura pretendida, a pesar de hacerse simpáticos al espectador. Por supuesto, no compartimos la corriente de opinión que magnifica el saber hacer de estos chicos, caso de José Luis Garci (274). El otro tronco argumental del film, protagonizado por S. Vergano y Daniel Martín, únicamente comentar que están en su sitio, sin más, porque tampoco se les da oportunidad para lucirse. En suma, la deficiente actuación de la pareja extranjera -de la joven ya que la otra también es foránea en la realidad- condiciona la verosimilitud y el resultado de la historia de Durán.

Reseñable es el pequeño papel que interpreta Jordá. Un par de minutos para encarnar a un "voyeur" que mira a escondidas a la juvenil chica. Al final ésta le pega un tiro con la mano, y cómicamente, el codirector de "Dante..." cae abatido sobre el suelo. También hacen una "pasadita" delante de la cámara algunos amigos como Jaime Camino y el propio Durán. Ninguno ha tenido pretensiones serias de convertirse en actor cinematográfico, pero el hecho de salir retratados, siempre les ha complacido. Tal actitud no sería nada extraña centrarla a medio camino entre la pura diversión y la vanidad personal de los jóvenes realizadores barceloneses.

La película de Durán, está dirigida a golpe de ilusión, paciencia y un gran amor a la profesión -de lo que no nos cabe la menor duda-. Aunque los rótulos de crédito sean muy rimbombantes, toda la parte técnica se la repartieron el propio realizador, Juan Amorós y Ricardo Albiñana. En este sentido fue un rodaje prácticamente en familia y llevado a cabo a base de un gran empeño para sacar a flote la producción, muy limitada

por el escaso presupuesto. Por lo visto fue un rodaje maravilloso sin ningún problema y todo perfecto, según cuenta el director de fotografía (275). De todas maneras, suponemos que un coste más holgado, seguramente habría imprimido un pulimiento que se habría notado en el resultado. A pesar de estos inconvenientes -hasta - cierto punto bastante parecidos a los soportados por la gente - que empieza-, y que en el caso de Durán son reflejo de esa alegría de vivir que intenta inculcar a sus personajes, el director, gracias a su profesionalidad, consigue tal agilidad en la acción, que sostiene un equilibrio narrativo que permite seguir plácida y atentamente la visión de la obra. Precisamente todo lo contrario que ocurría con el trabajo de Jordá y Esteva que apuntaba otras preocupaciones.

Especial atención merece el trabajo de Amorós. Al final de la década de los sesenta, aupado desde Barcelona, se convirtió en el operador de moda. En todas las críticas de las películas que participaba, por muy malos que fueran los comentarios, su tarea siempre era ensalzada. Los resultados de su labor, efectivamente, - siempre fueron buenos. Hubo una unión perfecta con sus inseparables amigos de "escuela". Supo captar a la perfección las intenciones de los realizadores con los cuales trabajaba, e imponer - su marca personal. En "Cada vez que..." se permitió fotografiar la película sin focos. Únicamente se utilizó luz natural, excepto en una secuencia de un estudio publicitario donde se aprovecharon los propios focos como pertenecientes al decorado (276).

Para ser la obra de un novel realizador, la cinta es un trabajo más que satisfactorio. Durán ha confeccionado una película alegre, divertida y explorando en los múltiples resortes de la técnica cinematográfica, demostrando conocerla bastante bien.

Sin sacudirse la enorme pedantería que rezuma el film, en el -  
 cual se encontraba muy a gusto el director, "Cada vez que..." -  
 es una parte del reflejo desprendido por una juventud inquieta,  
 rebelde, pretenciosa, sincera, orgullosa y cerrada y abierta a  
 la vez. Una juventud cuya razón de ser es el placer inmediato  
 ( 277 ).

La película no tiene un fin concluyente. Los chicos siguen  
 su vida. Como dice el coguionista: "Hay cuerpos jóvenes y boniu  
 tos que están juntos cuando se quieren y se separan sin drama-  
 tismos inútiles cuando dejan de quererse" (278). Seguramente, -  
 cuando cumplan más edad, civilizadamente se desligarán. El fin  
 de esta historia no tiene nada que ver con los tradicionales -  
 planos finales de la típica historia de amor. No existe beso -  
 final, ni nada parecido. Durán prefiere acometer el final por -  
 otros derroteros. Ve más positivo enfundarlo entre el humor y  
 la protesta social. Alguien reparte propaganda alusiva a la -  
 compra de terrenos. Una voz en off intenta convencernos de lo  
 práctico, productivo e interesante de tal compra. Paralelamen  
 te varios letreros interrumpen la imagen con la palabra "por  
 qué". La pareja, mientras tanto, leyendo el panfleto, caminan  
 hacia atrás por la noche barcelonesa. El último consejo de la  
 voz en off no escapa a las continuas alusiones a la profesión  
 que tanto ama el realizador: "Venga a visitarnos y le informau  
 remos de cómo ganar dinero comprando dinero y de cómo perderlo  
 de golpe haciendo una película". Con esta ironía, Durán pone -  
 punto final a su obra.

"Cada vez que..." continúa a su manera la línea provocatiu  
 va iniciada en "Dante no es únicamente severo". De toda la -  
 producción barcelonesa de aquellos años, estas dos películas  
 son realmente las únicas con puntos en común. Muñoz Suay es-

taba a punto de incorporarse, inmediatamente iba a comenzarse -  
el rodaje de "Ditirambo".

### 3.2.-"Ditirambo"

El interés y el entusiasmo de Gonzalo Suárez por la realización cinematográfica eran irrefrenables. Ya había decidido - conceder al cine un primer plano en sus actividades artísticas. Se sentía cautivado por este medio de expresión. "Recurro al cine porque me parece hoy un medio más importante que la literatura" (279), decía entonces el novelista.

La etapa del cine independiente estaba superada. Pertenecía a la época de los cortometrajes en 16 mm. El hacer cine como -- sea, que había propiciado hace unos meses, ya no le servía. Aspiraba a mucho más. Deseaba plasmar su radiante imaginación a través de noventa minutos y en un formato enteramente profesional. Era lógico. Se dio cuenta que el 16 mm., necesariamente, le iba a mantener en las catacumbas a pesar del apoyo que recibía. Sus amigos, además, estaban dando este paso de la profesionalización de sus obras. El cine independiente, lo que realmente se entiende por este cine, no posibilitaba ningún futuro. La única solución para poder demostrar la auténtica valía de su ingenio en este campo, se reducía a la posibilidad de realizar un largometraje dentro de los cauces establecidos por la dinámica del cine nacional. O sea, a instancias de una Protección Estatal, lo cual - significaba someterse a unos baremos de censura e introducirse - en la rueda de la distribución-exhibición.

Como este era el único cauce encaminado a la explotación del producto y de sacarle alguna rentabilidad, Suárez optó por esta alternativa al margen completamente de los planteamientos independientes iniciales que no conducían a nada definitivo. Ante la disyuntiva que se le planteaba, sólo cabían dos posturas, o dejar de hacer cine, o "intentar luchar para hacer el cine que te interesaba, apartando hacer el que te imponen" (280). Sin dudarlo, se

inclinó por la segunda postura, como hemos dicho.

El siguiente paso consistiría en la búsqueda de la financiación del proyecto, guión basado en su origen en el libro del -- propio Suárez, "Rocabrúno bate a Ditirambo". Tras una larga historia, y por mediación de Helenio Herrera, consigue el dinero -- en Italia. Ponda la productora Hersua Interfilms, y con la ayuda de R.M. Suay prepara la producción de "Ditirambo". Desde el primer contometraje hasta esta película transcurrió justo un -- año.

El argumento no podía ser más original. Suárez se disponía a rodar un film de cine negro basado en el clásico género americano. La viuda de un gran escritor -Jaime Picas- contrata a José Ditirambo, un periodista y hábil aficionado a la investigación, para que lleve a cabo la misión de "arruinar la vida" de una mujer llamada Ana Carmona -Charo López-, que odia profundamente porque destrozó la vida de su marido en una frustrada aventura sentimental. El joven periodista -Gonzalo Suárez - acepta el encargo. La investigación le lleva a un moribundo -- que había sido amante de la chica. Este le entrega una maleta llena de dinero con el ruego de que se la de a Ana Carmona. - La siguiente pista le lleva a un exboxeador, antiguo acompañante de la joven que tiene que destruir. Por fin el luchador le indica donde se encuentra. La mujer vive en un hotel de Barcelona con una especie de gángster sin escrúpulos, Jaime Normando -José Prada-, muy influyente y que maneja una pandilla de asesinos y traficantes. La viuda de Urdiales -Yelena Samarina- le indica que secuestre a la chica. Tras una serie de forcejeos con Normando, Ana Carmona sigue a Ditirambo al ver el dinero - que le ha de entregar. En una escondida casa de una playa -donde ha quedado con la viuda de Urdiales -Ditirambo le comunica



las intenciones de arruinar su vida por encargo de la mujer del escritor. Ella nunca había oído hablar de Urdiales. Únicamente conoce a Palacios -el que le ha dado la maleta con dinero- pues es el padre de su hija. En ese momento es asesinada por uno de los matones de Normando. Seguidamente, el gángster, amargado por su venganza sobre Ana, se suicida. Las destrucciones se suceden. Un matón acaba con el otro y el que queda, es finiquitado por -- Ditirambo. Acto seguido, periodista y viuda se dirigen a entregar el maletín a la hija de Ana Carmona. En el coche, la mujer - de Urdiales le dice que tan sólo había querido vivir realmente las reacciones de los personajes de una novela que su marido - había dejado inacabada, "escribirla en el tiempo y en el espacio, sin condenarla a las páginas muertas de un libro". Los personajes los escogía ella sobre "ejemplares" de la vida real.

En pocas líneas este es el sugestivo argumento de la historia de Suárez, cuyo antecedente directo lo encontramos en su -- primer cortometraje "Ditirambo vela por nosotros". La película es atractiva y extraña a la vez. Si original es el tema, más lo es aún el tratamiento, aunque pensamos se le podía haber sacado mejor partido. El film tiene un arranque espléndido. En pleno entierro de Urdiales, su viuda interrumpe: "Lo que están diciendo ustedes es mentira. El era distinto". Decidida se dirige a la fosa y cubre el féretro con billetes de banco. Ditirambo - observa la escena. El gran logro del novel realizador es haber conseguido mantener la expectación y el interés durante toda - la proyección. Mérito realmente destacable por conseguirlo en un género tan proclive a altibajos narrativos; y más, teniendo en cuenta la atmósfera de un escenario tan distinto al que marcaron la pauta en este tipo de películas eminentemente americanas.

¿Cómo es Ditirambo?. El personaje que interpreta el propio director desprende, a nuestro criterio, valentía, timidez, generosidad, seriedad, orgullo, voluntad, habilidad, y como apunta A. Martínez Torres, provisto de un gran sentido quijotesco, y por lo tanto, típicamente español (281). Ditirambo es un personaje extraño, nuevo e insólito, que arremete sin complejos en nuestra cinematografía. Un prototipo completamente normal como es la figura de Suárez. A diferencia de -- otros investigadores, éste nunca ríe. Posiblemente sea la prolongación del carácter reprimido que hace gala. El creador -- del personaje, amparado en este amor paterno hacia sus crea-- ciones, y a un año y pico del estreno mundial de la obra, no dudó en proclamar que : "Ditirambo es ya -fallido o no- el - primer héroe o prototipo de la juventud española. El cine de otros países ha dado héroes : Belmondo en Francia; los Beatles en Inglaterra; James Dean en Estados Unidos. En cambio - en España no hay ninguna oportunidad de identificación con - ningún personaje de la pantalla. A mí me ha surgido espontáneamente. Se me ha impuesto, sin buscarlo, de una manera precisa" (282). La inmodestia y el ímpetu de Suárez, sin duda, fueron unas características que le ayudaron mucho a alcanzar las cotas que logró. Ditirambo, efectivamente, es el héroe, pero de esta historia. Es el protagonista absoluto de la cinta. La autopromoción constituyó un arma de inapreciable valor para estos valerosos cineastas -y nos pareció muy bien-. Sin embargo, este insólito héroe de la pantalla, tuvo que cobijarse en el refugio del anonimato.

Pero no importa, superado hoy este revés económico, nos - queda el valor de la obra, auténtica creación del cine español de aquellos años. Fuera de las alusiones a prototipos o héroes

de otros países, que señalaba Suárez, la obra tiene un carácter innovador de singular significado en España. Por otro camino distinto al de "Dante no es únicamente severo" o "Cada vez que ...", Suárez también rompe con los moldes neorrealistas del cine joven. No le interesa el camino surrealista y de exaltaciones extranjerizantes de intencionalidad experimental o vanguardista. Prefiere ahondar en la originalidad de unos parámetros extraídos directamente del cine negro americano, ya exhibidos en algunas de sus novelas -"Trece veces trece", "El roedor de Fortimbrás", y en "Rocabrundo bate a Ditirambo"- que le valieron calificativos de renovador de la narrativa española contemporánea (283).

Con "Ditirambo", Suárez se desprende del mediatizado realismo imperante y surca en el comportamiento humano a través de una ficción desenvuelta en el terreno de lo real. Y así, el escritor compone una acción y una intriga, elementos básicos para desarrollar una historia de este tipo amparada en turbios personajes.

De la misma forma que el film representa una temática nueva en nuestro panorama, se introduce también una exposición -fílmica cuajada de actos no convencionales que navegan entre la carencia de una buena técnica y la originalidad del autor. No obstante, ambas se conjugan con el suficiente acierto, ofreciéndonos un resultado más que positivo.

Con perplejidad y hasta con asombro, leemos dos extensas críticas sobre la película -de mayor extensión de lo normal - en que, con parecidos términos, se "sacraliza" el trabajo de Suárez hasta el delirio (284) (285). Las nada despreciables plumas de Oliver y Miguel Marfías -que no simpatizaban precisa

mente con las obras de la "escuela de Barcelona"- se entregan a una admiración sin límites hacia la película del novelista. Nos llama la atención, pues nunca habíamos observado postración semejante en el comentario de un film, que por otro lado es francamente apreciable. Ambos ensalzan la técnica. Pero -- Marías es el que va más lejos. Dice de "Ditirambo", que, sin género de dudas, es el primer film mejor hecho técnicamente en España, con una calidad de factura que sólo supera "Viridiana", y que sólo alcanza "Peppermint frappé", sin que por ello caiga nunca en el virtuosismo ni en una excesiva brillantez. Francamente no entendemos las palabras del crítico. No las comprendemos por dos motivos, primero por la contradicción en que se desenvuelven, y segundo, porque la calidad técnica de la película no es precisamente -a nuestro criterio- lo más reseñable. Muestra unos recursos normales que apuntan originalidad en algunos movimientos de la cámara, de clara influencia godardiana. Una mayor pericia técnica hubiera enriquecido la intrigante historia llena de matices. Y no por ello queremos resaltar que la trama no esté suficientemente bien llevada. Ahora bien, nos reafirmamos en la opinión de la escasez de recursos técnicos para conducir el guión por unos senderos de intensidad fílmica que clama, tomando unos derroteros un tanto esquemáticos.

A través de los comentarios de los críticos, y más concretamente de Marías, se vierten elogios y términos que sitúan a G. Suárez como el primer autor que surge en España tras Buñuel, o, a "Ditirambo" como el primer film moderno que se hace en España. O también, que la cinta de Suárez es algo nuevo -- dentro del cine mundial, así como un toque de atención a toda una serie de directores que van desde Saura a Fons, pasando -

por Picazo y Patino, para que se mantengan en el camino de la independencia. Si el tiempo transcurrido desde su concepción hasta ahora fuese un juez justo, los años transcurridos delatarían una vulgaridad absoluta en la película por el olvido total en el que se ha sumergido la obra; y por lo tanto, cuestionado por sí solo la dimensión trascendente para el cine español que le da Oliver y Miguel Marías, sobre todo. Pero el tiempo, también es injusto en ocasiones, y quizás, todavía falta una mayor perspectiva histórica. Con todo ello queremos señalar el excesivo tono triunfalista y de culto de los comentaristas que, a lo mejor, sinceramente creyeron ver en el novelista un nuevo Godard por el indiscutible carácter innovador del film de Suárez; que para nosotros, reside en la propia originalidad del tema, fruto de la imaginación del autor, ya esbozada en sus novelas.

Originalidad que no restamos méritos, pero que conviene apuntar el claro antecedente que supone la "serie negra", fuente de inspiración que anteriormente regó a Godard. En la película se encuentran personajes tan típicos como el del ex-boxeador Pak Spak o el del gángster interpretado por su amigo Bill Dyckes. O situaciones tan clásicas como las amenazas e intimidaciones a base de bofetadas que somete Normando a Delmás -su segundo de a bordo- en unos lavabos. En cuanto a la libertad expresiva, como todos los jóvenes realizadores de la "escuela de Barcelona", tiene una clara referencia en el cine de Godard. Fijados estos puntos, el film de Suárez es esa fábula con el doble "leit-motiv" de muerte y dinero dentro de una atmósfera de presagio, que él mismo dice (286), característica esta última utilizada ya en sus argumentos, caso de "Fata Morgana". Premonición que en "Ditirambo" le viene dada a

Delmás mediante un sueño mantenido en el departamento de un - vagón de un tren compartido con Ditirambo. Es una secuencia - que nos recuerda a Hitchcock, el gánster soñoliento le dice al investigador de la viuda de Urdiales, que cuándo le va a matar. Y lo único que le pide es que cuando lo haga sea al primer dis paro. El presagio no se cumplirá, pero el miedo hace que Dell más contrate a otro gánster -Bill Dyckes- para cubrirse las espaldas, guardando todo ello relación con el desenlace de la película.

La inclusión de esta especie de profecía trastoca el sentido realista-aventurero que despuntaban las primeras secuencias, y conecta con las coordenadas de lo ficticio. Penetra - en el mundo de lo etéreo dando una nueva dimensión al mundo - de lo real, pero sin incursiones surrealistas como sus amigos de Barcelona, o en propia experiencia, como en su primer corto metraje. Aquí la ficción es utilizada para adentrar más direc tamente en el mundo de lo real, de lo verdadero.

Hay ciertos aspectos, personajes y acciones del film que nos llaman la atención, que no sabemos enmarcarlos dentro del contexto. Nos invade la duda de si se trata de un agudo senti do del humor, de un juego realidad-ficción que se nos escapa, o parquedad de medios, tiempo, recursos, etc, en fin, escenas que chocan con el desarrollo lógico a tenor de cómo nos ha - ido preparando el realizador. José María Prada, ese gánster tan peligroso e influyente que arruinó la vida de Pak Spak, y que vive con Ana Carmona, reside en un hotelucho de tres al - cuarto y se comporta como un pistolero de andanada de sol, ex cepto cuando zarandea a Delmás en unos lavabos por cuestio- nes de celos -y aun así es un aficionado a pesar de los ges- tos-. Los planos de acción tienen un aire cómico que nos des

pistan, como la huida y la entrada en la casa del agonizante Palacios, o la pelea entre Normando y Ditirambo, que parece un chiste. Suárez dice que puede demostrar, pegándose con quien opine lo contrario, de que la pelea es real (287). Sin querer caer en las garras del escritor, y sin querer entrar demasiado en este asunto, esta especie de match pugilístico que mantienen, sintoniza más con una pelea en broma de dos amigos para hacer ejercicio, que un enfrentamiento entre un peligroso e influyente gángster y un detective que pretende llevarse a su chica. En este sentido también es notorio el plano de la muerte del gángster americano, y el balazo que hiere a Ditirambo que roza lo ridículo. Con estos apuntes y otros que realmente no desvirtúan demasiado el sentido del film, aunque llamen la atención, queremos señalar unos altibajos en el conjunto de la narración que se nos escapan de la totalidad de la película, y que quizás, guardan una intencionalidad unida a unos esquemas interpretativos, satíricos y parodiantes, pero que por nuestra mente no entran como tales a tenor de toda la exposición del director.

En la línea de lo comentado está la última secuencia del film. Después del desenlace de todas las muertes, la viuda de Urdiales y el herido Ditirambo se dirigen a dar el maletín de los billetes a la hija de Ana Carmona. Encuentran a la niña en un prado. Es una adolescente que cuida una vaca y que niega ser hija de Ana. Parece ausente. Casi sin fuerza, Ditirambo le deja el maletín y vuelve al coche. La viuda pregunta al periodista: "¿Ahora qué hacemos?". El responde: "Ahora ya podemos volver a casa". Este es el final de la historia y de la ficción del libro que había empezado Urdiales, y que su mujer propició se desarrollara en la vida real, utilizando a Ditirambo y a Ana Carmona, personajes, que, según la viuda, le pertenecían. Pues

bien, el plano de la niña escuálida y triste cuidando una vaca en pleno prado, y el detective herido entregando el maletín, - están contados de tal manera, que el colofón de la película toma un cariz cómico que suponemos que Suárez no quiso introducir en ese momento. Da la impresión como si le faltase medios de producción para poner broche final de otra manera más en consonancia.

En definitiva, el trabajo de Gonzalo Suárez está apoyado en un buen guión cuajado de originalidad, pero le falta ese toque de maestría, de sentido narrativo de un lenguaje, como es el cinematográfico, y que tenía para expresarse literariamente. El tratamiento de ambos medios es completamente diferente. Suárez no había asimilado hasta sus últimas consecuencias la diferencia, pensamos nosotros. Como contrapunto a las respetables opiniones de Oliver y María, que rozan la veneración, los comentarios de Diego Galán cuajan más en nuestro esquema, cuando dice que Suárez, al plantearse su primer largometraje, no ha podido o no ha sabido superar el guión, auténtico valor del film, y - más concretamente, cuando opina que el mundo literario del autor no se ha concretado en un mundo cinematográfico (288). Habilidad y sentido, que en su siguiente película sí que supo inculcar, así como en sus obras posteriores.

La película, sobre todo, tiene gran relieve porque unido a la novedad del tema, demuestra que existe otra vía por explorar. Que el cine joven español no sólo tiene los caminos del realismo limitado o el simbolismo frívolo, pedante y sugerente que - representa "Dante no es únicamente severo". Suárez aporta su ingenio y su mundo personal, ya filmado en "De cuerpo presente" y "Fata Morgana", que bien pudo convertirse en un acertado sendero -sin desdeñar los demás- para nuestro cine. Camino que,



a diferencia de los otros, todavía hoy sigue vigente.

"Ditirambo", como dice su autor, se rodó con entera independencia, "con absoluta libertad" (289), y con la única limitación que deriva del factor económico. Incluso se rodaron escenas en Italia y en Francia. Secuencias que tienen un valor, si no de relleno, sí incluidas en función de los personajes - reales de Helenio Herrera y Courregés. Tales planos son recuerdos de Ana Carmona en estos países. Por ejemplo, en Italia - cuando era amante de un entrenador de fútbol famoso. H.H. entrenador de Milán en aquella época sale con Charo López en la Plaza del Uomo. La popularidad del "mago" hace que se rueda - con la multitud que le pide autógrafos, todo muy acorde con la identidad del personaje que se interpreta a sí mismo. En el primer cortometraje de Suárez también es utilizado su expadrasto, que según Amorós, decía con gran sentido del humor: "Ahora ya sé lo que es ser director de cine, es tener un chásis en la mano, y de puntillas, intentar ver que es lo que - sucede" (290). En París filma un pase de modelos del modisto Courrèges, el cual le proporcionó gratis todos los elementos ambientales para poder llevarlo a cabo, convirtiéndose en - otro escenario de los flashbacks que, voz en off, cuenta Ana Carmona a Ditirambo después de que éste le cuenta en la cabaña -donde va a morir- la misión que le ha encargado la viuda. Ella no conoció al difunto escritor, pero en esos países nota ba que alguien le espiaba, sensación que sentía en este momento -La viudad les está mirando a escondidas-. Y así, enlaza con la Plaza del Uomo y con el desfile de modelos; esta última secuencia muy ligada a la constante de sus amigos de la - "escuela de Barcelona", que como él, y en una práctica de cine con independencia -únicamente referida a una libertad no -

no sometida a las directrices de un productor convencional- se dejaron llevar en ocasiones, según las circunstancias, hacia la filmación de planos, que aún encajando en el contexto, supusieron un relleno en aras de satisfacer intereses para el bien de la película, lo cual, nos parece muy lícito. El novelista asturiano no reconoce la pretensión que anunciamos referida a los planos comentados. Alentado por el entrevistador M. Marías, que se responde a sí mismo con incesantes elogios a cada milímetro del film y solamente dejando dar la puntilla al director de "Ditirambo", inteligentemente alude solamente funcionalidades a las secuencias rodadas en el extranjero (291), pero que están basadas en unas concesiones, aunque sean útiles; y si el dinero hubiese llegado por otras fuentes, estos escenarios hubieran sido distintos.

A pesar del olvido y del estrepitoso fracaso comercial, "Ditirambo" es una película con los suficientes ingredientes como para haber merecido mejor suerte. Ciertas pretensiones intelectuales no alcanzan las cotas de los films de Jordá, Esteva o Durán, por mucho que irrite al siempre crítico P. Rodrigo que el boxeador Spak cite a Demócrito (292). La obra de G. Suárez está al alcance de todos los públicos y condiciones. Básicamente es una película en la que se conjugan la acción, la intriga y la aventura dentro de unos resortes ya enmarcados en el cine americano, pero pulidos bajo la personalidad y el propio estilo del novelista, que sin duda, supo imprimir.

Sin conseguir el dramatismo final que se pretende con el asesinato de Charo López, el suicidio de Normando, la herida de Ditirambo, la desconsolada imagen de la hija de la asesinada, y otras consideraciones de tipo formal, la cinta logra una unidad meritoria y un tono compacto que permite que el especta

dor siga atentamente el transcurso de la historia. Este es uno de los grandes méritos del trabajo del realizador. Sinceramente mereció mejor suerte. Su exhibición en salas de Arte y Ensayo y la mala fecha de su estreno, sin duda, influyeron en el descalabro sufrido.

La interpretación que Suárez hace del principal personaje de su historia, un prototipo tan singular y sin precedentes, quizás le falta expresividad; y si la seriedad y tristeza que transmite, son características propias de Ditirambo, el novelista está a tono. El director se eligió a sí mismo por el obvio motivo de no considerar a nadie para hacerlo mejor que él (293). Lo entendemos. Además, no en vano, En Madrid asentó las bases de una incipiente carrera como actor de teatro, debutando con el TEU en el Marfa Guerrero (294).

Por esta película, el director de "Reina zanahoria", merece nuestro respeto por su valentía al acometer en su "ópera prima" un film renovador en la España de los años sesenta.

Con "Cada vez que" y "Ditirambo", la "escuela de Barcelona" cargaba oxígeno para afrontar el camino de la difusión. Lo de menos era que conectaran la misma onda. Ya se había filmado el suficiente material y, el número de amigos dispuestos a entrar en este juego, tenía el suficiente empaque como para dar una imagen jovial, emprendedora, dinámica, contestataria, rebelde osada, y decidida, capaz de transmitir una opción seria y resuelta que les permitiera alcanzar un grado de notoriedad tal, que tras conseguir mentalizar a un público ansioso de ver un nuevo cine, la industria les abriera las puertas.

Las películas de Carlos Durán y Gonzalo Suárez, realiza-

das a comienzos de 1.967, representan dos piezas importantes - del engranaje de las expectativas creadas. Las ilusiones y las esperanzas estaban en la cresta de la ola.

238

N O T A S

TERCER CAPITULO

- (251) G. Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4.2.81  
"Durán era un maravilloso ayudante de dirección, entonces era lógico que estando en Barcelona fuera él".
- (252) C. Durán. "Fotogramas" nº 956. pág. 9-10 (10 de febrero de 1.967).
- (253) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81
- (254) C. Durán entrevistado por Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 98 (1.969).
- (255) C. Durán entrevistado por Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 97 (1.969).  
"Los jóvenes siempre tienen razón, porque, por mucho que se equivoquen, siempre se equivocan menos que la sociedad que los condiciona. Los señores que aconsejan a la juventud actual han hecho una guerra que ha costado catorce millones de muertos a Alemania, veinte a Rusia, cuatro millones a los aliados, seis millones a los judfos, y todo lo que más quieran...".
- (256) J.A. "Ya" (17 de Julio de 1.968) pág. 34.
- (257) C. Durán entrevistado por J. Jordá. "Nuestro Cine" nº 61, pág. 38-39 (1.967).
- (258) C. Durán entrevistado por F. Gabardós. "Pantallas y escenarios" nº 38. pág. 22 (junio 1.978).
- (259) C. Durán. "Cinestudio" nº 65, pág. 12 (enero 1.968).
- (260) C. Durán entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.004, pág. 10 (12 de enero de 1.968).
- (261) Alvaro del Amo "Cuadernos para el diálogo" nº 59-60, pág. 46 (agosto-septiembre 1.968).
- (262) César Santos Fontela. "Teleguía" nº 185, pág. 15 (10 al 16 - de agosto de 1.968).
- (263) D.V. "Mundo" nº 1.457, pág. 45 (6 de abril de 1.968).

- (264) Miguel Marfas. "Nuestro Cine" nº 77-78, pág. 22 (1.968).  
"Carlos Durán tiene unas pretensiones verdaderamente asombrosas, sobre todo si se releen al salir de su insignificante pero, eso sí, significativa- película. No sólo afirma que "aún desde fuera le interesa el problema que plantea" (?) "Cada vez que...", sino que llega a sostener que puede ayudar a los jóvenes para que aborden sin falsos tabús ni convencionalismos".
- (265) Juan Francisco Torres. "Tele/Expres" (27 de marzo de 1.968) pág. 27 .
- (266) C. Durán entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.004, pág. 10 (12 de enero de 1.968) .
- (267) Juan Francisco de Lasa. "Imagen y sonido" nº 59, pág. 39 - (mayo 1.968) .
- (268) Carlos y David Pérez Merinero. "Cine español : Algunos materiales por derribo". Editorial Cuadernos para el diálogo. (Madrid, 1.973), pág. 24 .
- (269) José María Palá. "Film Ideal" nº 208, pág. 100 (1.969) .
- (270) J.J. Sánchez Costa. "El Noticiero Universal" (26 de marzo de 1.968) pág. 29 .
- (271) Diego Galán. "Nuestro Cine" nº 80, pág. 59 (octubre 1.968).
- (272) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona 21.2.81  
"Lo tenía claro, la ternura era muy importante para mi vida y para seguir viviendo, y pensaba que era uno de los modos, de los pocos modos de comunicación que existía entre los individuos".
- (273) C. Durán entrevistado por Oliver. "Film Ideal" nº 208, págs. 98-99 (1.969)  
"Tardé un año hasta encontrar la chica que necesitaba para la película en casa de un fotógrafo de modas. Pero estaba muy enamorada de su novio y era imposible que me diera la imagen de lo que yo quería sin el chico que amaba, por lo que éste hizo el otro personaje joven de la película. Luego me di cuenta de que vivían unos problemas muy parecidos a los de mi historia. Ensayábamos hasta que se aprendían de memoria los diálogos, lo más difícil a causa del idioma, y luego les dejaba vivir".

- (274) José Luis Garci. "Cinestudio" nº 65, pág.17 (enero 1.968).
- (275) Juan Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81
- (276) Carlos Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81  
"Es una película que no hay un solo foco en toda la película, todo es luz natural. No hay ninguna iluminación en toda la película, es decir nunca se trabajó más de seis horas -- diarias".
- (277) C.Durán entrevistado por Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 87 (1.969).
- (278) J.Jordá. "Nuestro Cine" nº 61, pág. 41 (1.967).
- (279) G. Suárez entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.001, pág. 20 (22 de diciembre de 1.967).
- (280) G.Suárez entrevistado por Antonio Castro. "Cine español en el banquillo" op. cit. pág. 415.
- (281) A. Martínez Torres. "Cine español, años sesenta". Ed. Anagrama. (Barcelona, 1.973) pág. 37.
- (282) G.Suárez entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.001, pág. 22 (22 de diciembre de 1.967).
- (283) Jesús García de Dueñas. "Triunfo" nº 245, pág. 53 (11 de febrero de 1.967).
- (284) J.Oliver. "Film Ideal" nº 208, págs. 121-125 (1.969).
- (285) M.Marfás. "Nuestro Cine" nº 85, págs. 26-28 (mayo 1.969).
- (286) G.Suárez entrevistado por Arturo Amorós. "Presencia" nº 81, pág. 6 (21 de enero de 1.967).
- (287) G. Suarez entrevistado por Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 120 ( 1.969).
- (288) Diego Galán "Nuestro Cine" nº 80, pág. 60 (octubre 1.968).
- (289) G.Suárez entrevistado por Maruja Torres. "Fotogramas" nº 982, págs 15 (11 de agosto de 1.967).



- (290) J.Amorós, Entrevista personal. Barcelona, 21.2.81
- (291) G.Suárez entrevistado por M.Marfias. "Nuestro Cine" nº 85, pág. 34 (mayo 1.969).  
 "Primero sacar a los espectadores momentáneamente de la película para que la muerte de Charo López y la parte final le resultara más brutal e inesperada. Segundo, remitir a los espectadores a personajes reales como Herrera y Courrèges para que se sintieran de pronto más concernidos. Tercero en general los flashbacks suelen tener un carácter onírico dentro de las películas pretendidamente realistas. Yo quería que en "Ditirambo" sucediese a la inversa: la película es onírica, luego el flashback es realista como un documental".
- (292) Pedro Rodrigo. "Madrid" (13 de junio de 1.969) pág. 12 .
- (293) G.Suárez entrevistado por M.Marfias. "Nuestro Cine" nº 85, pág. 32 (Mayo 1.969).  
 "Siempre he dicho que lo hice yo porque era el actor que tenía más a mano, y algo hay de ello, pero no he sido sincero del todo. Me da cierto reparo presentarme como guionista, - director, coproductor, y encima actor principal, pero la verdad es que no encontraba a nadie que pudiera interpretar mejor a Ditirambo. Pensé por algún momento en que lo interpretara Enrique Irazoqui, pero no lo intenté de verdad, porque en el fondo sabía que el actor iba a ser yo mismo".
- (294) Angel A.Pérez Gómez y José L.Martínez Montalbán. "Cine español (1.951-1.978)" Ediciones Mensajero (Bilbao, 1.978) pág. 298 .  
 "Debuta como actor del TEU en Madrid en 1.953, con la obra -- "El momento de tu vida" de Willian Saroyan, en el teatro María Guerrero. A continuación interpreta "Medea", "Las nubes", "El pan de todos", "Antígona", "El retorno de Ulises", "El jugador" "La tempestad", etc".

4. LOS LIMITES DE LA ESCUELA DE BARCELONA:

DIRECTORES Y PELICULAS

#### 4.1. "Consideraciones generales"

Antes de seguir avanzando en nuestro trabajo, creemos que ya es hora de fijar las posiciones mantenidas por estos jóvenes cineastas, residentes en Barcelona, respecto al movimiento. Es más, lo consideramos imprescindible para ahondar en el tema, a la vez que necesario para alcanzar un punto de vista lo más amplio posible que nos permita aclarar la relación de la autodenominada "escuela de Barcelona" con sus miembros.

Como la componente promocional jugó un importante papel en la adjudicación de plazas para la "escuela", el número de matriculados, además de variar, originó una empanada mental de enormes dimensiones. Prácticamente nadie se pone de acuerdo. Ni siquiera el "núcleo central". Cada crítico tuvo su lista, y por lo tanto, las combinaciones fueron de lo más rocambolescas. Definitivamente no existe ninguna unidad en este sentido.

Los márgenes de cualquier movimiento artístico siempre son difíciles. Pero en este caso, se agravan más aún dado que fue un montaje de dentro hacia afuera. La confusión nace de la propia difusión que se hace del grupo desde las propias filas del mismo. En realidad no existen criterios sólidos de relación crítica. Esta es la verdad.

Si queremos llegar a una conclusión lo más diáfana posible, si queremos verter un poco de luz sobre el despiste general en torno a este singular movimiento -en cierta manera lógico, pues nunca se ha estudiado a fondo-, no queda más remedio que recabar en la obra y en el individuo de todo aquel que, por toda una serie de circunstancias, se mantuvo afín, aunque fuese publicitariamente, a la "escuela de Barcelona". A través del estudio de las obras ya descritas, fácilmente es observa-

ble una división entre aquellas que reúnen una características comunes y las que no. Y no hay duda que para llegar a unas conclusiones válidas, es insalvable acometer las obras que rondan esta posibilidad unitaria.

A modo de introducción queremos constatar el diverso grado de pretensión: se puede hablar de alumnos de primera, segunda e incluso de tercera, si se nos permite; clasificación que, naturalmente, no se atiene a criterios de aplicación, - sino más bien a consideraciones de tipo estéticas, de producción, personales, propagandísticas, amistosas, éticas, históricas, etc.

Conjugando toda esta serie de elementos, establecemos un núcleo central de realizadores - Esteva, Durán y Jordá - implicados directamente en el "affaire" de la "escuela de Barcelona". Después tenemos otras filas más retrasadas, que si bien no tuvieron la matrícula en regla, contribuyeron a su difusión. Curiosa y anecdóticamente, también se dieron casos de matriculados a la fuerza, negaciones, contradicciones, que además de confusión, crearon una dimensión poco seria.

Así, con este capítulo, intentaremos ajustar obras y directores a la "escuela de Barcelona".

#### 4.2 "Núcleo central"

Independientemente de los posibles nexos artísticos vertidos por las distintas obras realizadas, el mero empeño difusor de Esteva, Jordá y Durán y de autoproclamación de miembros de la "escuela de Barcelona", por lo menos, ya les otorga el rango de alumnos honoríficos. De la misma manera, si hubo alguna productora que aunó los esfuerzos e ilusiones de los jóvenes cineastas barceloneses, ésta fue filmscontacto. La productora financió "Dante no es únicamente severo", "Noche de vino tinto" y posteriormente "Después del diluvio" - (1.968), dirigida por el propio Esteva, y que, naturalmente, fue incluida publicitariamente en la "escuela". También puso la marca, así como el negativo color -unos seis minutos- de "Cada vez que..." de Durán; film que por cierto, en un principio iba a ser realizado bajo la productora de Jaime Camino, Tibidabo Films (295), pero que a las dos semanas de haberse inscrito así en la solicitud de permiso de rodaje en el Ministerio de Información y Turismo, el mismo Esteva lo solicita para su productora.

Ya desde su creación, la marca personal de Esteva, fue un punto de referencia para todos. En su sede se reunieron a menudo los nombres que posteriormente se barajarían. Según Nunes, entonces -1.966-, uno de los proyectos era sobre quienes podrían ser de la "escuela". Y se contabilizaron -ocho: Bofill, Esteva, Jordá, Durán, Aranda, Portabella, -Suárez, y el propio portugués (296). Todos más o menos amigos y con escasa experiencia como realizadores cinematográficos. Quizás aquí se podría hablar de la esperanza del proyecto de un movimiento unitario potenciado desde dentro

de sus filas.

Sería impensable la existencia de un grupo como el que nos ocupa sin la productora Filmscontacto de Jacinto Esteva. Concretando, esgrimimos los siguientes argumentos:

- 1.- Bajo su tutela y financiación se rueda "Dante no es únicamente severo", auténtico pilar del movimiento, así como el proyecto inicial de los cuatro sketches que iban a componer el largometraje.
- 2.- Muñoz Suay va a Barcelona y es contratado por Filmscontacto, empresa desde donde desata a fondo su labor difusora y propagandística de la "escuela de Barcelo  
na".
- 3.- Jordá y Durán, firmantes de las películas con más puntos en común, así como asiduos colaboradores y máximos defensores y difusores del movimiento (297) -en sus papeles de realizadores-, fueron los más estrechos cooperadores de Esteva, a la vez que amparados por su marca productora.
- 4.- Por el potencial económico de Esteva, sin el cual, nada hubiese ocurrido.

Con estos apuntes sobre Filmscontacto, lo que pretendemos demostrar es la plena integración, y en primera fila, de Esteva, pieza clave del movimiento junto con R. Muñoz Suay, persona de trascendental relieve como ya hemos comentado. El propietario de la productora, desintegrado el movimiento, pero agarrándose todavía al nombre y confiando en su fuerza, manifestaba en el año 1.969 que iba a abrir la "escuela" y "Filmscontacto a los jóvenes que quisieran hacer cine (298). Afirmación

que -su empresa tenfa los días contados- contrasta con los -números clausus de la "escuela", citados por él un año y medio antes, y que eran los siguientes: Jordá, Durán, Aranda, Bofill, Suárez, Grau y él (299). A simple vista choca la exclusión de Nunes y la inclusión de J. Grau, posibilidades que estudiaremos dentro de unas líneas. Sin embargo, lo importante era la enumeración de un número determinado de integrantes. La relación se hacfa desde dentro. Concretamente desde un miembro. Y este tipo de vínculos sólo se les ocurrfa formularlos a tres realizadores. Los demás podfan considerarse parte del movimiento o no, pero no se pronunciaban sobre su extensión.

Carlos Durán, que habfa trabajado en algunos largometrajes como ayudante de dirección y realizado un cortometraje sobre Raimon en 1.965, halló en la "escuela de Barcelona" la oportunidad de su vida para salir del anonimato. Seguramente hubiese realizado su primer largometraje, "Cada vez que...", fuera de las circunstancias que rodearon a la "escuela". Aunque el empuje del grupo y la ayuda de J. Jordá y de J. Amorós -también lanzados por la E de B"- fueron de suma importancia para la consumación del proyecto, el director de la prohibida "Liberxina 90" se agazapó como una lapa al tren de la "escuela". No tenfa nada que perder, únicamente favorecerse de los destellos que pudiera desprender. Anecdóticamente, el realizador catalán era el único con formación académica -IDHEC de París-. A él se le deben las polémicas declaraciones de "las mujeres feas que dan sensación de oler mal que salen en el cine de Madrid" (300), que tan buen juego publicitario dio. Durán ejerció hasta tal punto el academismo del grupo, que no dudó en declarar: "Yo no ptedo trabajar en ningún film que -

no pertenezca a la escuela de Barcelona" (301). Este miembro apareció absolutamente en todas las listas o relaciones que se hicieron y se hacen del grupo, plaza ganada realmente a pulso. No olvidemos tampoco la teoría de Nunes sobre - que fue precisamente Durán el primero que mencionó la etiqueta, y que éste, en su amnesia, no desmiente estas ca ila ciones. De este núcleo central, sin duda alguna, es el menos intelectual. Jordá fue la persona que redondeó los guiones de sus largometrajes, así como la inclusión del tono intelectual reinante en ellos. Durán introdujo el elemento "ye-yé" en el campo estético" (302), apreciación debidamente re cogida por Oliver. Su valía se desenvuelve mejor en el terreno de lo artesanal. Es un hombre conocedor de la técnica del medio y un enamorado de mismo, por lo que, fue una pieza clave en la resolución de los distintos problemas prácti cos sucedidos en los diversos films de sus amigos. Fue el - ayudante de dirección ideal para todos.

Tampoco se podría hablar de la "escuela de Barcelona" - sin incluir automáticamente al gerundense Joaquín Jordá, - considerado como el teórico del grupo por sus rimbombantes y concluyentes frases filosóficas como: "Si no podemos hacer Victor Hugo, hagamos Mallarmé" (303), conocidas palabras explicativas del cine que hacían ante la imposibilidad de hacer un cine directo y real. Su inteligencia constituyó - un pivote esencial en la construcción de esta "escuela". De este núcleo central, Jordá, a diferencia de los otros - dos, no desciende de una familia de dinero amasado a base de propiedades industriales; como hijo de notario gozó de una buena posición sin llegar al status que le permitiera



disponer del dinero suficiente para la realización de sus películas. Por lo que, una baza importantísima para convertirse en realizador cinematográfico con alguna garantía de continuidad, residía en el éxito del tren que se había montado en Barcelona. Y en este camino, tenía que animar a Esteva, único con capacidad para financiar sus proyectos. P. - Portabella, exagerando un poco, no va mal encaminado cuando afirma que Jordá montó el tinglado para poder hacer su película (304). Desde luego, Jordá tenía muy poco de tonto y sabía muy bien lo que le convenía. Se arrimó a Filmscontacto y su director le financió el sketch que definitivamente se fusionaría con el de Esteva para formar el largometraje "Dante...", verdadero inicio de la "escuela de Barcelona".

Normalmente nadie da algo a cambio de nada. Esteva, por muy desprendido que fuera, no era tonto. La asociación con Jordá suponía una inversión. Interesaba disponer de la tabla intelectual del gerundense, que a la postre, era un hombre con bastantes relaciones en el medio. La prueba de esta colaboración es que al no haber frutos inmediatos a la labor propagandística y promocional desatada por él, optó por separarse y desentenderse de la "escuela" sin ambigüedades y de una manera real. El trece de octubre de 1.968 - en una entrevista sobre la "escuela de Barcelona", formulada por Augusto M. Torres y Manuel P. Estremera, Jordá trata de poner fin al movimiento (305). Meses más tarde ya le da igual, su posición es que no tiene nada que ver con el grupo. (306)

Hemos tocado estos aspectos relacionados con la definitiva ruptura para remarcar aún más la ligazón de Jordá a este núcleo central. Antes de comprobar la esterilidad de sus esfuerzos y de que por el camino de la "escuela" no alcanzaría jamás la posibilidad de realizar sus infinitos proyectos, el director del cortometraje "Día de muertos", producido por UNINCI, en sus diversas proclamas, gustaba también de comentar la relación de los miembros del movimiento. En una ocasión, incluso los enunció por orden alfabético: - "V.Aranda, R.Bofill, C.Durán, J.Esteva, J.Grau, yo, J.M. Nunes y G.Suárez" (307). Del grupo inicial pensado, excluye a P.Portabella. Todo un gesto que sin duda debió agradecer el director de "Nocturno 29". Asimismo, también tenemos al propio Jordá exceptuado del grupo por la enciclopedia del cine de Salvat (308), que sí incluye a Portabella, Suárez, Nunes, Aranda, Esteva y Durán. Un craso error, evidentemente. En el bailoteo de nombres apuntados sin ningún criterio, Durán y Esteva siempre han sido fijos.

No sólo la fe de "escuela" hace alumno a uno. Pero en el caso de estos tres promotores, son palpables los puntos comunes de sus obras durante un determinado período. Como hemos visto, hay una cooperación bastante estrecha en el campo laboral y de producción. Y lo que más une, se dan visibles muestras de una idea estética parecida, partiendo de argumentos muy diferentes como el caso de "Dante no es únicamente severo" y "Cada vez que ...".

Los dos trabajos reflejan un mismo encanto por la música anglosajona -interpretada en ambas películas por Adams Grup-, y en general, por los compases de influencia foránea. Admiración también idiomática y cultural que se desprende de las continuas parrafadas que se pronuncian en lenguas extranjeras como francés, inglés e italiano. Los personajes principales de estas películas son de estos países, incluyendo así una clara predilección. Eligen a estos actores porque son los que representan mejor los pa-

peles que hay que interpretar. Serena Vergano, Irma Walling, - Jaap Guyp y Susan Holmquist son un ejemplo de este elenco. Y no sólo se traduce una clara influencia de Godard y de la "nouvelle vague"- más en Durán-, sino que en ambas producciones se mencionan directamente films del realizador francés como "Pierrot le - fou" o "Abbout de soufflé" en señal de admiración.

La publicidad y la moda son otros aspectos muy característicos de las dos películas y que ayudan a confeccionar una estética determinada, un mundo hueco y de apariencias muy en consonancia con los argumentos de los tres realizadores. Son frecuentes los pases de guapas y esbeltas modelos, introduciendo así una dimensión bella y estilizada, también próxima a una concepción física extranjerizante.

Esta búsqueda de unos canales, que por aquel entonces eran más representativos de otras latitudes, centra fielmente el sentir-- de este núcleo central a través del cual se promocionó la "escuela de Barcelona". El movimiento, fue lo que ellos fueron y lo -- que filmaron. Todo lo demás son sucedáneos adosados por diversos motivos directamente relacionados con la promoción personal. La "escuela" fué una manera determinada de producir, de provocar, - de romper con el realismo, de mostrar un lujo, un erotismo, etc. Una estética diametralmente opuesta a las constantes que inquietaban a los jóvenes cineastas de Madrid, actitud beligerante contra el cine joven de la capital del Estado, característica de -- primer orden de la "escuela". Todas las actitudes personales junto con las escasas muestras cinematográficas son la esencia de - esta tendencia barcelonesa que consiguió dar animación al mundo cultural que nos ocupa. Las demás películas englobables en esta corriente arañan algunos aspectos arriba señalados, pero sin la existencia de las películas de Jordá, Esteva y Durán, no hubie-

ran sido motivo de la clasificación que fueron objeto.

El cortometraje de Ricardo Bofill, "Cercles", encaja perfectamente en la estética del movimiento, aportando un tono experimental que invade la cinta. No en vano el corto formaba parte de la idea del film en sketches independientes que inicialmente iba a ser -- "Dante...". Temática y plástica que tiene mucho que ver con la película de Esteva y Jordá. El joven arquitecto mantuvo una posición muy discreta en torno a la "escuela de Barcelona". Realmente lo suyo era proyectar inmuebles. En ningún momento alardeó de cineasta, aunque quisiera abarcar este medio de comunicación entre sus actividades. Es el más joven de todo el grupo, y su mujer -Serena Vergano- fue considerada como la musa del movimiento. Bofill se dejó querer entre sus compañeros. Nunca desmintió su pertenencia a la "escuela". Su inclusión en una corriente de vanguardia siempre era interesante, o cuanto menos, divertido. Existen muy pocas fotografías del joven arquitecto con sus amigos. Aunque no dudó fotografiarse con todos en un reportaje de César Santos Fontenla para la revista "Triunfo", artículo que supuso un gran empujón publicitario para los chicos de Barcelona (309). Una publicación de ámbito nacional, y no especializada en cine, dedicaba un gran espacio al fenómeno de la "escuela de Barcelona". A Pedro Portabella ni se le menciona en el reportaje. A G. Suárez sí, pero no estaba presente en el momento de efectuarse.

Pues bien, el cortometraje de Bofill Levi fue la primera muestra de la esperada tendencia en estrenarse comercialmente. Fue el primer obús destinado a provocar e irritar al espectador medio acostumbrado a las comedias o dramas imperantes. Este choque con la plástica tradicional alcanzó sus últimas consecuencias en la película del urbanista, que además, introduce una dimensión arquitectónica en el tratamiento de los espacios. La obra, sumergida -

en un férreo hermetismo, conecta directamente con unos parámetros muy lejanos a los extendidos en nuestra sociedad. El particular tratamiento de la incomunicación entre dos seres humanos, muy parecido al expuesto en "Dante ...", aparte de colisionar frontalmente con el potenciado NCE de Madrid, lanza unas intencionadas señales de acercamiento estético que nos transportan al otro lado de la frontera. Personajes, vestidos, ambientación, música, de latan estas intenciones, ya explicadas en el comentario que hicimos sobre el film.

Podemos hablar de antecedentes de la "escuela" al referirnos -- a este trabajo de veintitrés minutos. Es un ejemplo típico de todos los defectos y virtudes que caracterizaron a las películas -- de sus amigos Jordá, Esteva y Durán, realizadas en los años 1.966-1.967. Está filmada en un mismo ambiente y con las mismas inquietudes de potenciar un nuevo cine. El inseparable binomio C.Durán y A. Amorós trabajaron estrechamente con Bofill. Esteva realizó -- estudios de arquitectura varios años con él en Suiza. El arquitecto vivió con ellos los momentos de euforia y planteamientos comunes. Sin embargo, el cine ocupó un segundo lugar. En seguida encarrilaría su polémica carrera en el campo de la arquitectura. En -- 1.970 realizó junto con otras personas un largometraje llamado -- "Esquizo", también relacionado con su profesión, que no ha tenido ninguna difusión.

"Cercles" es un cortometraje impensable fuera de las coordinadas lanzadas por la "escuela de Barcelona" y representada por su núcleo central. Establece unas claras fronteras que lo diferencian de todo lo filmado en la Península Ibérica por aquellos años límites, que no se aprecian tan llanamente en las demás películas que, por conveniencia, se incluyeron en este singular movimiento, y que de no producirse en la Ciudad Condal, en ningún momento se --

la hubiese seleccionado.

Así, pues, resumiendo, la esencia de la "escuela de Barcelona" hemos de encontrarla -aparte de en M.Suay- en los directores Esteva, Jordá y Durán, en sus películas "Dante no es únicamente severo", "Cada vez que..." y en el cortometraje "Cercles". Formuladas estas conclusiones concretas a C.Durán, terminó por reducir también la "escuela" al triunvirato de nombres enunciado (310). Pedro Portabella, igualmente nos da la razón y hace un reparto de funciones : Esteva el dinero y la sensibilidad, Jodrá la inteligencia y la maquinación y Durán el trabajo ( 311). El propio Jordá, poco después de romper con el grupo, completamente desengañado de la - experiencia unitaria y sin que se llegara a publicar sus declaraciones, manifestó que "en realidad los únicos productos de la "escuela de Barcelona" son uno y medio, "Dante..." y "Cada vez que..." (312). Este medio punto que Jordá resta a la película de Durán, nosotros se la otorgamos plenamente en función de su estética y - de la dinámica de producción arropada por Filmscontacto. Y además, añadimos el corto de Bofill por las razones arriba mencionadas.

A medida que vayamos avanzando en nuestro trabajo, tendremos -- múltiples ocasiones de ir comprobando esta hipótesis de la existencia de un núcleo central sobre el que se sustentaban las bases de la denominada "escuela de Barcelona".

Antes de finalizar el presente apartado queremos hacer mención al segundo largometraje de Jacinto Esteva, "Después del diluvio" (1.968). La película es otra de las inclusiones fáciles y lógicas, teniendo en cuenta que está realizada en pleno período promocional. Sin embargo, Jordá, prácticamente ya había dado la espantada. La "escuela" ya estaba en franca descomposición. El film supuso un intento a la desesperada de frenar algo que se venía abajo. El es-

píritu escolar ya no era el mismo. La nula repercusión en el público de las cintas "Dante .." y "Fata Morgana" ya se habían consumado.

"Después del diluvio" es un film con unas características directamente relacionadas con el declive total del movimiento. Así, para un mejor ordenamiento del trabajo nos remitimos al apartado -- 10.2., correspondiente al declive del grupo. No obstante, diremos que esta realización de Esteva se aparta del camino iniciado en - "Dante..". Intenta buscar un sendero más comercial con la inclusión del popular Francisco Rabal y la francesa Mijanou Bardot -- -hermana de Brigitte-, pero no lo consigue. El fracaso fué estrepitoso.

Mediante el descarado argumento -para la censura de aquellos - tiempos- de dos homosexuales que viven aislados de la civilización en un caserón abandonado junto a los restos de un bosque quemado, Esteva construye una historia de extrañas realaciones entre dos - hombres y una francesa -casada con un millonario americano dispuesto a invertir dinero en nuestro país-, que no habla una palabra - en castellano en toda la película y que, casualmente, llega hasta el refugio de la pareja masculina. La chica mantiene diversos idilios con los dos. Definitivamente, se marcha con Mauricio a Londres -Francisco Viader-, el más joven de los dos. Pedro -Paco Rabal- va en busca de ellos y regresa con su compañero. La francesa termina por matarlos en el bosque quemado.

El elemento destructivo y violento del film está en la línea - ya iniciada por el realizador en su aportación en "Dante..". En pocas palabras es un drama pasional con la inclusión de componentes socio-políticos más o menos solapados. El elemento extranjerizante -actores, decorados, modas, ambientación- también ocupa un lugar destacado, aunque aquí se intenta conjugar con un medio rural.

"Después del diluvio" está mucho más próxima, estéticamente, a "Dante.." o "Cada vez que ...", que por ejemplo a "Ditirambo" o a "Nocturno 29". Esteva insiste en realizar temas provocadores - e inauditos en la España de los sesenta. El trabajo resultó medio cre. Carlos Durán trabajó como ayudante de dirección. La película fue invitada a la Mostra de Venecia.



#### 4.3. Dos inclusiones sin reparos

Absolutamente ningún reparo tuvieron Vicente Aranda y José María Nunes para integrarse, de palabra y publicitariamente, en este movimiento denominado por sus amigos "escuela de Barcelona". No tuvieron ningún pudor en proclamar su pertenencia al mismo, así como dejarse incluir.

Estos dos hombres representaron un segundo cordón, o un alumnado de segunda fila. Se dejaron querer, pero sus obras apenas representan el espíritu de la "escuela". Aunque eso sí, fueron unos embajadores notorios que encarnaron bastante bien su papel de escolares. La publicidad del momento interesaba a todos, incluso a estos directores - no tan jóvenes como los otros - con cierta experiencia a sus espaldas.

Con la característica común de ser dos inclusiones sin reparos, conviene analizar los dos casos por separado. Son dos mundos con peculiaridades que no tienen nada que ver.

Empecemos con el barcelonés de origen aragonés, V. Aranda, que dice que Nunes se autoincluía (313), pero que su película "Mañana", es un antecedente de la escuela. De todas maneras, el cine de su amigo portugués le parece muy ajeno. El caso de Aranda es curioso por cuanto que su nombre y película, "Fata Morgana", fueron utilizados como un resorte importantísimo para crear la institución escolar. Su film fue una baza publicitaria de inapreciable valor a la que se prestó encantado. Aunque el trabajo fuese del año 1.965, el estreno no se produjo hasta noviembre de 1.967, cuatro días después del estreno de "Dante ..", y con el mismo estribillo de "una película de la escuela de Barcelona" (314).

"Fata Morgana", más que un antecedente, es un accidente o incidente en el tiempo. La cinta del director de "La chica de las bragas

de oro", cosechó una buena impresión en la Semana de la Crítica de Cannes de 1.966, e inició un camino en solitario por nuestro panorama cinematográfico. Pasado el "boom" de la "escuela", Aranda manifestó la ya citada frase de: "Estimo como pura casualidad que "Fata Morgana" fuese la primera de esa tendencia barcelonesa. Jordá y Esteva habían terminado ya su película antes de ver "Fata Morgana", y "Dante" es seguramente más representativa del cine escuela de Barcelona" (315). Transcurridos doce años se reafirma en la teoría de la casualidad; y por lo tanto, como "las casualidades también cuentan" era de la "escuela de Barcelona". Nuestra teoría es que de casualidades nada. Fue una premeditación alevosa, que, al parecer, el propio Aranda - todavía ignora puesto que al reflexionar sigue diciendo: "Yo no sé muy exactamente que es eso de la escuela de Barcelona, - Lo viví muy de cerca pero no lo sé exactamente... Yo me sentía ligado, pero en realidad de una manera automática y no reflexionada, es decir no me importaba. Si yo había hecho "Fata Morgana" y los demás decían que esto constituía el comienzo de una serie de películas o realización de una manera de hacer cine - bajo la etiqueta de la escuela de Barcelona, pues yo lo único que tenía que hacer era proseguir con mis gustos personales y, aparentemente, ya estaba dentro de la escuela de Barcelona. A mí no me parecía conveniente rechazar eso" (316). No sólo él, todos respetaban sus gustos personales. Ahora bien, la venta del producto era otro problema. Jordá, en esa vena de confesión no publicada, reconoce -como núcleo conspirador- que tanto "Fata Morgana" como "Noche de vino tinto" son precedentes que nos hemos inventado, y es mentira que sean de la "escuela de Barcelona". Son películas que han existido, pero por este camino podríamos llegar lejísimos y haber hablado de una pequeña película del año 32, o de una pequeña producción del año 49. Yo en Italia lle

gué hasta dar lista de diez películas, unos proyectos que me - sacaba de la manga y que daba por realizados y otras cosas que iba relacionando" (317). Estas palabras, dichas en familia, ca yeron en saco roto. El gerundense desahogó sus frustradas ilusio nes de sacar algo positivo del movimiento y, de un "pronto", - puso al descubierto la auténtica relación entre las películas y la "escuela". Pero nadie cogió la lanza. Ni siquiera el entre vistador Augusto M. Torres, que en su libro dedicado al cine - español de los años sesenta, incluyó a los de siempre en su - enumeración - J. Jordá, Esteva, Durán, Aranda, Bofill, Portabe lla, Nunes, Suárez, los ocho-, "un grupo muy unido", acriterio del ensayista (318). Naturalmente, estamos completamente de acuer do con las apreciaciones de Jordá arrastradas por el viento y - que el codirector de "Dante" no ha vuelto a mencionar; y esta- mos, por supuesto, completamente en desacuerdo con la opinión del estudioso Doménech Font, cuando al referirse a V. Aranda le califica como máximo patriarca del movimiento (319).

Para el director de "La novia ensangrentada" -el más vetera- no de todos-, su matrícula en la "escuela" estaba registrada en función de "el hecho de estar en Barcelona y de que todos somos, en alguna medida, directores y productores de nuestras películas. El resto son características por oposición: No se desea hacer un cine mal llamado comercial, ni folklórico, ni tonto, ni vacío" (320). No, las corrientes artísticas son más concretas; y este caso que nos ocupa, aún más porque fue una autoproclamación en la que se evidencian indudables inquietudes estéticas y persona les -sobre todo éstas últimas- hacia el cine. Sin embargo, la - situación de Aranda como "consagrado" en las filas de este gru- po, además de cuestionable por simples motivos de fondo basados en la existencia del grupo central, único conductor del movimiento

to, es que sus películas están rodadas fuera de tiempo. Las dos posibles inclusiones serían "Fata Morgana" y "Las crueles". La primera de 1.965 y la segunda filmada a finales del 68, o sea, que sus trabajos se salen de la efímera duración de la "escuela" que abarcó un período de año y medio aproximadamente; y por si fuera poco, los dos trabajos únicamente tienen en común esa tónica terrorífica basada en la muerte. Los dos films están basados en relatos de Gonzalo Suárez. El primero, ya analizado, basa su terror en un clima de hecatombe y de destrucción nuclear. El siguiente en un terror menos fantástico. Trata de la intrusión de un cadáver en la vida de un hombre apacible y aburguesado - Carlos Estrada-. Una elegante mujer - Capucine- le envía - constantes paquetes con partes de un cuerpo femenino perteneciente a una antigua amante. Una buena película realizada con gran presupuesto y que está más a caballo entre Hitchcock, Polanski y Gonzalo Suárez, como señala Román Gubern (321), que no en plena línea de la "escuela de Barcelona", que suscribe E. Vila-Matas, en un criterio bastante gratuito (322). La línea del grupo catalán está más en consonancia con otros canales de renovación estética y un sistema de producción de carácter más reducido y familiar. Justo lo contrario que las películas de Aranda, cuyas producciones arrojaban presupuestos plenamente profesionales, - tanto en sus planteamientos como en el equipo técnico y artístico, contratado en gran parte en Madrid.

Vicente Aranda, efectivamente, hizo su cine, el que quiso. Dejó el camino realista y se sintió atraído por la narrativa de G. Suárez en la época que tanto se sintió la "vena de denuncia social por procedimientos neorrealistas. A Aranda todo el mundo le decía y dice que era de la "escuela de Barcelona" y él se lo cree. Se adosaba una publicidad gratuita y en paz. Como él mismo

nos dice, se sentía ligado de una manera no reflexionada. Y en realidad, esta es la postura lógica de cualquier artista, que al cabo de unos años, una crítica se ha dado cuenta de la existencia de unos rasgos comunes en determinadas obras. Pero la gran diferencia es que en este caso, los que convencieron a Aranda de su pertenencia, fueron sus amigos que lo metieron en el mismo saco promocional. Otra diferencia es que el realizador de "Fata Morgana" prosiguió con sus historias y el núcleo central se quedó en la estacada.

Este barcelonés nacido en 1.926, que se vio obligado a emigrar a Sudamérica - concretamente a Venezuela-, donde hizo una relativa fortuna que le permitió trabajar en el cine como director, y que no pudo ingresar en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid por carecer de los estudios primarios necesarios, a diferencia de Portabella o Suárez, se encontró muy a gusto con el arropamiento publicitario que desprendía la etiqueta. Indudablemente ayudó a lanzar su producto e imagen. El regreso de un emigrante, aunque sea en una posición cómoda, conlleva la dificultad de la acomodación, y a buen seguro, el invento de la "escuela" sirvió para afianzarle un poco más en nuestro país. A pesar de la grata sensación que causó en Cannes su "Fata Morgana", dudamos mucho se hubiese estrenado en España si no hubiese ido acompañado por el "boom" publicitario aireado por el movimiento barcelonés. Antes de esta película Aranda codirigió su ópera prima -"Brillante porvenir" (1.964)- en colaboración con Román Gubern, conocido historiador y ensayista cinematográfico.

Sin embargo, tampoco queremos dejar la impresión de que el segundo film de Aranda no tenga absolutamente nada que vez con los rasgos parecidos reflejados por las obras de Jordá, Esteva y Durán. "Fata Morgana" se convirtió, por sus características,

en un cómodo punto de partida sin comerlo ni beberlo. No se utilizó publicitariamente antes, porque como cuenta Aranda, Jordá y Esteva habían terminado ya su película antes de ver la suya (323). Muñoz Suay tampoco tuvo acceso a ella puesto que no la relaciona con la "escuela" hasta abril de 1.967 (324), meses después de ir canalizando el grupo a través de los cortometrajes de G. Suárez y Ricardo Bofill, y justo un mes del bautizo de la etiqueta en la prensa. Mencionado esto, justo es decir que la cinta de Aranda está mucho más cercana a "Cada vez que.." o a "Dante..." que no a la "Tía Tula" de Picazo o a "La caza" de Saura, por ejemplo. El mundo de la publicidad, reflejo de una sociedad desarrollada y decadente, aunque con distinto tratamiento, es un nexo estético que acerca su película a la de sus amigos. Como consecuencia de este mundo lujoso también se suceden ambientaciones parecidas. Por lo demás, mientras que "Dante..." parece la obra de un ingenioso y entusiasta amateur o "Cada vez que..." la espontaneidad, la pretensión y la frivolidad, y las dos un canto a la "nouvelle vague", "Fata Morgana" es un trabajo profesional, meditado, soñoro, rebuscado, tenebroso, de suspenso y con la gran diferencia que no está realizada contra nada, actitud manifiesta en las dos películas posteriores. Es un film fruto del universo de G. Suárez, visto por la cámara y el dinero de Aranda, una cinta aislada que toma el desarrollo publicitario de la Ciudad Condal para centrarnos en una historia de terror. En una ciudad como Albacete se tendría que buscar otra motivación para conducir el argumento. El tufillo snobista y la aureola burguesa que imprimieron en sus filmaciones Jordá, Esteva, Durán y Bofill, por mucho que lo intenten atacar, envuelve cada minuto de celuloide rodado; y esto, en la película del veterano Aranda no sucede. Y no sucede porque las inquietudes -

culturales, sociales y económicas de los jóvenes adinerados, - apiñados alrededor de Filmscontacto, no podían coincidir en la práctica con este ex emigrante perteneciente a una familia de pequeños comerciantes. Mientras que unos se cultivaron por Europa con gastos pagados, el otro se forjaba comerciando en Sudamérica. La sensibilidad estética propiciada por los jóvenes - realizadores difícilmente podría semejarse o interesar al director de "Cambio de sexo".

El caso de José María Nunes, cuya obra se diferencia en el fondo y la forma a la realizada por Aranda, viene inevitablemente marcado por su pasado. Hijo de obreros portugueses se vio en la necesidad de inmigrar a los doce años junto con sus padres a España. La primera etapa fue Sevilla hasta que, definitivamente, se establecieron en Barcelona. Estas raíces y ascendencia familiar, rozando la pobreza, configuran una dimensión estética difícilmente conectadas con las vivencias y pasado del núcleo conspirador de la "escuela de Barcelona".

Nunes manifiesta que no participó en el proyecto del largometraje de sketches, porque aparte de que no podía aportar ningún dinero, no le gusta figurar en una película con varios directores -en 1.964 codirigió con Roberto Bianchi "Superespectáculos del mundo"- y "por un terrible instinto de orgullo a consecuencia de mis orígenes. En relación con ellos no quería figurar porque siempre tenía la impresión de que iba a ser, como siempre he sido, el relegado, aunque muy considerado, muy amorosamente considerado" (325). Estas palabras, dichas una década - después de los hechos, muestran crudamente la posición del portugués dentro del movimiento. Su mayor veteranía a través de sus films, fue incorporada irregularmente en la campaña publicitaria de la "escuela". El nunca rehusó a tal promoción. El relegado

gamiento mencionado se debe más al individualismo del propio Nunes, debido en gran medida a la escasez de recursos económicos, tanto para vivir como para dirigir sus películas. El creador de "Noche de vino tinto" es un caso singular en nuestra cinematografía.

La "escuela de Barcelona" fue un grupo concreto de promoción, cuyas obras tuvieron unas características comunes y unos realizadores con unas actitudes personales bastante parejas en un determinado tiempo. Esto lo sabe Nunes mejor que nadie. Y una de estas características era sin duda el intento de alcanzar la máxima independencia, libertad y formas posibles de expresión, y un cierto toque de experimentación sin caer en el vano producto destinado a una comercialización a ultranza. Nunes encajaba perfectamente en esta manera de pensar y actuar, y lo que es más, lo llevó hasta las últimas consecuencias en algunos films -"Biotaxia" "Sexperiencias", e "Inconocaut", sobre todo-, aspectos que siempre quiso reivindicar. La mejor ocasión brindada para darse a conocer, fue el lanzamiento de la "escuela", aduciendo ser él mismo el pionero e iniciador de la misma a raíz de su primera película "Mañana" (326) (327). La película que tiene hoy el interés de ofrecernos las caras lozanas de José María Rodero, Arturo Fernández y José Sazatornil, en nuestra opinión, está bastante lejos de la innovación formal acometida posteriormente. Apunta ese tono intimista de las relaciones humanas tan presente en toda su obra.

Para el director de "Sexperiencias", "escuela de Barcelona" es sinónimo de independencia (328), una emancipación hurgada años antes por él en solitario, y en la actualidad, "un determinado tipo de nombre que de verdad no fue nunca nada. Lo que ocurre es que de pronto venían los periodistas y había que contarles algo y había que decirles que éramos" (329). Gracias al éxito obtenido con



"Noche de vino tinto" pudo jugar una importante baza alrededor del grupo. El se prestó a ello procurando mantener una posición digna y de orgullo ante su obra. Pero cuando Esteva define a la "escuela" como la agrupación de unos intereses intelectuales e industriales para los que se han unido siete realizadores, además de mentir, excluye del grupo al portugués (330).

Realmente, el bueno de Nunes pertenecía a otra guerra distinta que la librada por sus amigos, tanto del núcleo central como los otros que conspiraban por su cuenta. Sin embargo, antes de que se empezaran a mencionar posibilidades de formaciones o similares, este portugués consiguió sacar los cuartos necesarios de la recién creada Filmscontacto para poder llevar a cabo su película "Noche..." en 1.965. Esta es la única ligazón existente entre la productora embrionaria de la "escuela" y el realizador. En la siguiente película, "Biotaxia", la productora de Esteva no tuvo nada que ver.

Incluso, "Noche de vino tinto" es una cinta que, a nuestro juicio, podría estar realizada por un pupilo salido de la Escuela Oficial de Cine de Madrid, o en otras palabras, por un mesetario, sin que por ello extrañase su contexto o entorno. La diferencia deriva en el tratamiento lírico y poético, así como el carácter de denuncia social que se omite en esta cinta e imperante en la tendencia mesetaria. Nunes hace que dos jóvenes se encuentren en la noche de las tascas y tabernas barcelonesas e intenten olvidar sus frustradas historias amorosas. Los dos personajes son seres reales que viven en nuestro planeta y encajan perfectamente en un prototipo de clase media española. Es un drama bañado por la fantasía de la noche. Un bohemio y una provinciana -que se ha quedado embarazada de su amante. Precisamente esta temática es denunciada por Durán como prototipo de

cine mesetario que aborrece- deciden acallar sus penas en la ocuridad de la noche. Remitiéndonos al estudio efectuado de la -película en el apartado 2.4, podemos comprobar que la cinta aborda un marco estético y ético completamente diferenciado al esquema internacionalista expuesto por las obras de sus amigos.

Ni el lujo ni la sofisticación pertenecen a la ambientación de las obras de Nunes. La publicidad, las modas o los simbolismos desentonan en la simplicidad narrativa de "Noche de vino -tinto", que igualmente tiene una gran belleza plástica. Barcelona sirve como decorado idóneo para sus películas. Pero a diferencia de Durán -que también la ciudad ejerce un gran protagonismo- el portugués retrata a sus personajes en la parte baja de la urbe. En este enclave se mueven mejor.

"Biotaxia", su posterior película, realizada en el otoño de -1.967, continúa la línea de "Noche...". Como reza un letrero al comienzo de la cinta, esta obra de Nunes es un intento de análisis para clasificar a un ser viviente. Frase rimbombante muy -acorde con la filosofía de Nunes. En otras palabras, es la historia de una mujer casada con varios hijos -Nuria Espert- que lleva una vida rutinaria y aburguesada y que se enamora de un joven inquieto -Pablo Busoms-, un escritor sin talento que se pasa toda la película analizándola despiadadamente. Finalmente, -la mujer no consigue salir, ni abandonar esa vida monótona y aburguesada.

Más cerrada que su anterior filmación, Nunes sigue ahondando en ese complicado universo de los valores éticos-humanos. Los -dos protagonistas, mediante planos larguísimos y tediosos, mantienen unos diálogos envueltos en una retórica filosófica intimista. La sencillez y el encanto del trabajo protagonizado por S. Vergano y E. Irazoqui -a pesar del goteo cursilón que se cuela

en su siguiente obra- se tuerce en "Biotaxia". La sincera reflexión del portugués no se ve acompañada -en nuestra opinión- por una planificación funcional.

A pesar de ello, no hay duda del derroche técnico esgrimido por el realizador. Aunque para nosotros no sea el más indicado, desarrolla toda una demostración de dominio del medio. Su film transgrede constantemente la noción espacio-temporal y es una - incursión permanente de la innovación del lenguaje. En definitiva se da una rabiosa libertad expresiva.

La película comienza con un primer plano de N.Espert de cinco minutos de duración y fondo de música de piano. Finaliza con - el mismo plano, y en el tiempo transcurrido entre la proyección - del encuadre, todo un mundo onírico y de reflexiones canaliza la atención de la cinta. J.Jordá -como ya casi es costumbre- interpreta un papel secundario, y C.Durán hace una "pasadita" delante de la cámara. Ahora bien, ninguno tiene atribución técnica en este trabajo. Graciosa y significativamente, Nunes pone en boca - de su protagonista -dirigida a N.Espert-, la siguiente frase : "Y esta noche leerás hasta el amanecer el libro prohibido que - leen todos los snobs que juegan a ser intelectuales progresistas". Parrafada sarcástica que encaja perfectamente en el ámbito sociopolítico en que se desenvolvía, sin ir más lejos, Jordá y Durán, círculo social repudiado en el fondo por José María Nunes, pero - que si era preciso, no dudaba en recurrir a él, o valerse públicamente como en el caso de la "escuela de Barcelona".

Decididamente, Nunes es un alma solitaria que vaga por Barcelona - como enamorado que está de la ciudad - al igual que los - protagonistas de casi todas sus películas, y en especial de las dos que estamos tratando. Tienen sus mismos problemas, se plantean las mismas cuestiones. Son un fiel reflejo de él mismo. Man

tener un diálogo con el portugués es repasar sus realizaciones. Solamente le interesa ahondar en su propio yo. Las modas apenas le influyen. No le interesan. Está demasiado encerrado en sí mismo, y sus películas son una viva proyección de su manera de vivir. El director de "La alternativa" (1.962) -film que detesta- es orgulloso, convencido de su talento y con la férrea idea de que los raros son los demás. Ni los mayores fracasos de taquilla le harán cambiar de criterio. Al igual que hace un cuarto de siglo con "Mañana", sigue planteándose los mismo problemas - de la comunicación humana. Nunes no se vende, tiene que comer, y no es tonto, eso seguro, aunque a veces dé la impresión de - estar por encima de muchas cosas. En definitiva, este singular director de cine, vio en el movimiento publicitario formado en torno a la "escuela de Barcelona", tuviera o no cabida en el - grupo concreto, un espléndido impulso para lanzar su peculiar y personal manera de entender el cine. Hubo un aprovechamiento - mutuo de imagen, pero Nunes sacó la mejor tajada. En su irregular carrera, únicamente alcanzó cierta continuidad en el periodo comprendido entre 1.966 y 1.968. Logró realizar una película cada año. Casi un sueño teniendo en cuenta que después de "Sexperiencias" (1.968) no consiguió hacer su siguiente obra hasta 1.975, "Inconocaut" -con las mismas características que las anteriores- El nombre que arrastra este enamorado del cine lo debe en gran medida -aparte de méritos propios- a la época en que nació, se desarrolló y murió la "escuela de Barcelona".

José María Nunes ocupa por méritos propios un lugar en solitario en la historia de nuestro cine español. Con el paso de los años la propia historia lo aleja cada vez más de lo que fue la - "escuela" en favor de su imagen: una personalidad vagabunda, solitaria e insólita.

#### 4.4. Dos exclusiones contundentes

Este es el caso de Gonzalo Suárez y Pedro Portabella. Ambas personas optaron por negar sistemáticamente su inclusión en las filas de la "escuela de Barcelona". Cada uno, desde su punto de mira, reivindicó su estado de absoluta independencia y desligamiento de cualquier movimiento o tendencia. Sin embargo, siendo cierto, ninguno de los dos se pudo escapar a caminatas y proyectos conjuntos que no terminaron por cuajar. Los dos realizadores poco tuvieron que ver entre sí. Pertenecen a dos concepciones - distintas de la vida. Son dos fuertes personalidades, una con dinero y otra sin él, que acamparon por sus propios respetos. Tras unos amagos iniciales, no quisieron saber nada de la promoción - concreta que suponía la "escuela". De todas formas, las sacudidas que provocó el lanzamiento barcelonés también les salpicó a ellos. En fin, dos situaciones distintas respecto al movimiento que merecen un estudio por separado.

De Gonzalo Suárez ya hemos hablado mucho debido al importante papel jugado y que le hicieron jugar en los primeros momentos de lo que se autodenominaría "escuela de Barcelona". Directa e indirectamente, como hemos visto, los orígenes del movimiento están estrechamente ligados a los comienzos de la carrera de Suárez. - Por tanto, hasta cierto punto, está justificada publicitariamente la inclusión que se hizo del novelista. Inclusión que queda cada vez más lejana e inverosímil a tenor de la carrera autopromocional -las "diez de hierro"- y cinematográfica del director de "Reina Zanahoria", desarrollada en la capital del Estado.

Históricamente, sería imposible hacer un estudio de la "escuela" apartando o ignorando al señor Suárez. Se quiera o no, es pieza fundamental del rompecabezas que constituye la tendencia catalana. -

Las circunstancias así lo quisieron. Pero en la realidad su aportación consciente fue prácticamente nula. Dada la personalidad - individualista y segura de Suárez, cuesta -y a él más- situarlo en un determinado grupo. A pesar de que la figura del novelista asturiano sirvió como plataforma de lanzamiento de la "escuela", el veterano promotor opina -M. Suay- que las vinculaciones de éste con el grupo fueron pocas. Lo sitúa dentro de su propia campaña promocional: "Para mí tiene todos los elementos de un Dalí en cuanto a gran capacidad publicitaria. Suárez es uno de los elementos más inteligentes y pillos en cuanto al lanzamiento publicitario de sus propias obras. Suárez es un publicista extraordinario, donde en literatura había demostrado una capacidad novedosa y de encontrar a base de frases publicitarias unas nuevas vías para una literatura un poco soñolienta que había hasta él" (331). Con esta declaración del divulgador de la etiqueta, pretendemos esgrimir la teoría de los recursos propios de Suárez, así como su individualismo al margen del movimiento. Su respaldo intelectual junto con la posibilidad real de alcanzar los medios para sus proyectos, le distanciaban, entre otras cosas, del núcleo central. La vanidad y el orgullo del novelista difícilmente hubieran tenido acomodo en la "escuela". "A mí no me gustan los grupos. - Odio la mentalidad de grupo, y por eso rechazé la identificación con la "escuela de Barcelona" (332), recoge Antonio Castro en su libro de entrevistas con directores de cine español. Independientemente de esta lógica y honrada manera de pensar, Suárez se dio cuenta enseguida de que por el sendero de la "escuela de Barcelona" no se le iban a solucionar, en absoluto, los problemas financieros que entrañarían sus proyectos. Suárez sigue considerándose muy "atípico" y "ajeno" a esta tendencia barcelonesa. Reconoce y siente una sensación de gratitud por el clima, ambiente y "caldo

de cultivo" creado por el grupo, ya que hizo "posible y agradable hacer cine con todas las dificultades y estimulante" (333). Y hasta cierto punto son ciertas estas palabras. La situación - creada por sus amigos fue edificante para una joven y correosa promesa como lo era él entonces, pero poco más, puesto que el - dinero para su primer largometraje lo tuvo que conseguir fuera de nuestro país. Ahora bien, seguimos creyendo que publicitaria - mente, aunque el movimiento se fuera al "garete" enseguida, le fue de bastante ayuda. Gracias a la difusión de la "escuela", - muchos cinéfilos y aficionados al cine en general -que fueron - muchos, conocieron aún más la existencia de su faceta como es - critor, tan ensalzada por un gran sector de la crítica cinema - tográfica. Se benefició de una publicidad gratuita que no cree - mos dañara su imagen en ningún momento, dado que su personalidad estaba por encima de canalizar su obra a través de un sendero común. Pero en una encuesta en donde se cuestionaba la muerte - de la "escuela de Barcelona", a la vez que protestaba por la pos - tura de Muñoz Suay de incluirle en el grupo, manifestaba que - no debía nada al movimiento capitaneado por Jordá y compañía - (334).

No eran muchas las alusiones que se hacían a la "escuela de Barcelona" cuando se entrevistaba a Gonzalo Suárez. La tendencia cinematográfica pasaba a un tercer término normalmente, si es - que se esgrimía. Aún así, en ocasiones la mera referencia a la "escuela" era acogida con desagrado por el director de "Ditiram - bo". Concretamente podemos citar el caso de su admirador Miguel Marías, que al insinuarle sus vínculos con la fundación del gru - po, respondió contundentemente: "No, yo no fundé nada y no per - tenezco a ninguna escuela" (335). Posiblemente, si no despectivas, algo crudas y poco delicadas son estas frases que al propio Suárez,

posteriormente, con cierto remordimiento y sentimiento aclara, y que nos remitimos a las notas de fin de capítulo (336) (337): Directamente no fundó nada, pero su ayuda se encuentra entre lo providencial y lo fundamental - como ya hemos venido diciendo-, precisamente cuando el movimiento todavía no tenía ninguna etiqueta.

Lo más cercano a posiciones de grupo, utilizando la palabra integración -por lo tanto poniendo unos límites de pertenencia-, lo hayamos en una entrevista a finales del sesenta y siete, donde el novelista afirma: "El enfoque administrativo, si llega a funcionar, me parece muy interesante. En este momento no me integraré porque la cuestión ha tomado otro giro. Tengo proposiciones para rodar una película en Italia" (338). Estas expectativas palabras corresponden a una época concreta en que se propuso firmemente un ambicioso plan para crear una productora conjunta que no llegó a cuajar. Tan sólo fue un proyecto como tantas cosas de la "escuela de Barcelona". Las palabras de Suárez también coinciden en el tiempo con el rodaje de "Tuset Street", - film frustrado que se intentó -por obra de Muñoz Suay- fuera - una especie de incorporación del movimiento a la industria convencional del cine.

Las diferencias o conexiones estéticas de "Ditirambo" con los films genuinamente encuadrados en la "escuela", las acabamos de analizar en el capítulo anterior. Por lo que, a esas páginas nos remitimos para reafirmar la experiencia solitaria e individual que supone la película de Suárez, al igual que su obra literaria. En el campo de la producción cinematográfica también se desmarca ostensiblemente la cinta del novelista respecto a las producciones de sus amigos. Mientras que aquellos realizaban sus películas en un régimen de capitalizaciones de sueldos y con una estructura endeble, éste -en "Ditirambo"- y Aranda acometieron



sus trabajos al estilo de una producción convencional, y con la suerte, al ser ellos mismo productora, de controlar absolutamente el producto filmado.

La siguiente película de Gonzalo Suárez, "El extraño caso del doctor Fausto", tanto estéticamente como por su régimen de producción, sí que podría encajar en los postulados de la "escuela". Sin embargo, sería una cretinez hacerlo por dos motivos fundamentalmente: Primero por las reiteradas negativas del asturiano a participar en una maniobra como la fomentada por el núcleo central; y segundo, porque el año de producción corresponde a mediados de 1.969, cuando la "escuela de Barcelona" era ya un cadáver.

El rodaje del segundo largometraje de Suárez nos recuerda a los de Esteva, Jordá y Durán, y sobre todo, a Nunes por su improvisación. La película se realizó con los dos millones que consiguió recuperar de "Ditirambo". Con tan ajustado presupuesto no le quedó otro remedio que lanzarse a producir una película prácticamente pirata. De ahí que Suárez diga hoy que "El extraño caso del doctor Fausto" es una cinta impensable sino en el ámbito de la "escuela de Barcelona" (339).

La imaginación del creador de "Operación doble dos" también se desborda en esta realización, fruto de un guión original suyo, adecuando la idea del "Fausto" de Goethe. Resumiendo, Suárez recrea una historia en la que el doctor Fausto, dedicado a sus experimentos, molesta a unos seres de un "lugar no identificado del universo", porque estos ensayos van encaminados al descubrimiento de una clave fundamental que le permitirá comprender el mundo. Mefistófeles -interpretado por G. Suárez- es el encargado de destruir al doctor. Tras conspiradoras

estratagemas lo convierte en un monstruoso insecto que luego muere. Al terminar la misión, Mefistófeles es seducido por Margarita -mujer que sirve de cebo para destruir al doctor- en el transcurso de una partida de ping-pony olvidada su procedencia extraterrestre. Se casa con ella y vive como un ser mortal.

Con este film, Suárez surca otra vez nuevos caminos a través de la ciencia-ficción. Vuelve a incorporar sueños premonitorios a sus personajes, que normalmente se suelen cumplir -Fausto sueña que le va a sobrevenir una catástrofe-. El misterio también es otro ingrediente en este primer período de su carrera cinematográfica.

Contrariamente a anteriores realizaciones, en esta obra observamos a un Suárez que conoce el medio con el que trabaja. En los dos años transcurridos desde "Ditirambo" ha tenido tiempo de indagar las posibilidades que ofrece este medio de comunicación. El director se permite investigar en los recursos que ofrece la imagen. Se aprecia una gran soltura en el manejo de la cámara; -por lo tanto, un constante intento de dar movilidad a la acción. Un ejemplo de ensayo fílmico es la partida de ping-pony donde se consigue un ritmo trepidante. Por lo menos un centenar de agobiantes planos bien planificados componen esta secuencia clave en el desarrollo de la película. Poco utilizado entonces, Suárez incorpora el gran angular -el denominado ojo de pez- como elemento narrativo que sirve de punto de mira de los seres del lugar no identificado del universo.

La historia del doctor Fausto tiene el inconveniente de su difícil comprensión. Es el desbordamiento de una mente que difícilmente podría conectar con el público; y así sucedió. La película es, sobre todo, un ejercicio fílmico. Al contrario que su primer largometraje, la forma se impone al fondo. Sin desdeñar

la última nos quedamos con el modelo de la primera. La crítica, al igual que en su ópera prima, se comportó magnánima con este trabajo del escritor. Miguel Marfas, Vicente Molina Foix y Francisco Llimas lo consideraron como "obra maestra", mientras que Diego Galán lo cataloga como malo, o César Santos Fontela, mediocre, igual que Santiago de las Heras (340). Después de "Aoom" (1.970) -sin comercializar hasta la fecha-, el caso Fausto -titulada "Sopa Satán" en un principio- es su film peor tratado -por el público. Apenas gozó de su atención. Ni la etiqueta de la "escuela de Barcelona" -ya de capa caída- ni la suya propia de las "Diez de hierro" -Al final de esta película un letrado nos anuncia que es la primera del proyecto "Diez de hierro", un pedante slogan de lanzamiento para sus próximas películas-, salvaron comercialmente el producto.

La originalidad e innovación de Suárez son incuestionables. Si renovador es el primer largometraje, este segundo trabajo -riza aún más el anhelo de desmarcar su cine del producido en el centro geográfico del Estado. Su órbita describe una circunferencia que no pasa muy lejos de "Dante no es únicamente severo" en cuanto a investigación formal. Están en una onda de la misma frecuencia aunque haya que correr el dial del sintonizador.

Gonzalo Suárez no es de la "escuela de Barcelona" por méritos propios y por empeño personal. De ninguna manera puede ser catalogado como miembro de este grupo concreto de promoción, -que curiosamente, ayudó involuntariamente a expandirse. Con el tiempo, tanto su obra como su persona se han ido desligando, -históricamente, a tener de su definida y continuada obra posterior fuera de Cataluña.

El caso de Pedro Portabella, que al contrario que Suárez, - el tiempo tiende a relacionarle con el movimiento catalán, tiene unas características parecidas al de su amigo. Ambos coincidieron en el primer proyecto de "Dante no es únicamente severo". Hicieron sus sketches por libre -Suárez "El horrible ser nunca visto" y Portabella "No contéis con los dedos"-; y siempre han negado reiteradamente la pertenencia a la "escuela" de sus amigos.

Por muy protegido que estuviera por los sectores catalanistas, desligándose de cualquier contagio con los "apátridas" del movimiento, capitaneado por Jordá y Esteva, inevitablemente se sigue relacionando a Portabella con la "escuela de Barcelona". - Sin ir más lejos, no podemos sustraernos al dossier sobre cine catalán de "Cinema 2.002" de 1.978 (341). En un divertido artículo sobre la tendencia barcelonesa que nos ocupa, el nombre del diputado catalán, además de incluirlo de lleno en el grupo, les sirve de mofa. "Peret de Can Danone" o "Peter yogur" son apodosos que le brindan y que sirven para relacionarle con el negocio familiar y con el aire burgués de clase adinerada y snobista que dejó flotando en el ambiente la discutida "escuela".

Por mucho que Portabella negara una y otra vez su relación - escolar (342) (343) (344) (345) (346), no le serviría para nada. La plataforma publicitaria pudo más que las sucesivas negaciones. El slogan funcionó perfectamente. El político gerundense -natural de Figueras- evoca aquellos momentos de inclusión obligada así: - "Yo me cabreaba como una mona, porque claro, ellos eran tan cachondos que me ponían siempre en las listas; y me lo decían: te vamos a joder porque tú nos convienes. En cambio yo me sublevaba porque decía: es que yo no tengo nada que ver. Entonces claro, en la "escuela de Barcelona" salía yo para según qué sectores, ¡pues -

coño, decían a ver que pasa, y yo contestaba diciendo que no, haciéndome la estrecha que es lo que más me jode" (347). Sin duda, la imagen del director de "Informe General" (1.977) se hubiera visto deteriorada en los cenáculos nacionalistas que tanto le apoyaron, caso de haber aceptado la promoción conjunta con sus amigos; aunque de todas formas, se vio favorecido por el lanzamiento del movimiento que creó un clima favorable para incorporarse a la realización cinematográfica.

Buscando razones a la inevitable relación de Portabella -en un elevado número de ocasiones- con la "escuela de Barcelona", entonces y ahora, no encontramos otras que las derivadas por la captación publicitaria que arrastró al cine independiente -nos referimos al cine realizado bajo el control del director y producido al margen de las productoras y producciones convencionales, pero no a espaldas de la Administración, que sería el auténtico cine independiente- de cierta entidad, rodado en Barcelona. Este no era otro que el de Nunes, Portabella, Suárez, Bofill, aparte de los tres del núcleo conspirador. Vicente Aranda, en este sentido, es un caso particular. En definitiva, los ocho que se reunieron en algunas ocasiones en el domicilio y productora de Esteva con expectativas de unir esfuerzos y ver posibilidades de cooperación.

A tenor de todo lo expuesto anteriormente, Portabella se separó del proyecto conjunto, y por lo tanto, promocional, ante la negativa del dueño de Filmscontacto a pagarle el sketch que le correspondía realizar del citado proyecto. Esta ruptura abre la incógnita de lo que hubiera supuesto la carrera del diputado -autonomista, que, a partir de aquel año -1.966-, encauzó su compromiso político ligado a unos intereses reivindicativos del hecho nacional catalán.

Por mucho que su señoría mirase de lejos a sus amigos, debido a su rimbombante pasado cinematográfico ligado a nombres como Saura, Ferreri, Rosi o Buñuel, lo cierto es que estuvo mucho más ligado que Suárez a lo que, meses más tarde, Muñoz Suay bautizaría en la prensa como "escuela de Barcelona". Ahora bien, no por ello caeremos en la imprudencia de relacionarle directamente con el movimiento barcelonés. Simplemente coincidió un determinado período de tiempo ante la expectativa de que se le financiase un cortometraje que se iba a llamar "Carmen", y que en el guión había participado también su antiguo colaborador J. Jordá. Posteriormente, se cambió el nombre y el político incluyó al considerado poeta catalán Brossa en su elaboración. El desligamiento profesional con el grupo y las ganas de aclararlo se convertirían en un interés obsesivo. Lo tenía claro. Había llegado a la conclusión -después del desplante de Esteva- de que su camino profesional no pasaba por la promoción conjunta con sus amigos.

A raíz del primer cortometraje de Portabella, "No contéis con los dedos", M. Suay escribió un pequeño artículo sobre el realizador y su obra. No le incluye directamente -sería muy descarado ante las recientes negativas en más de una revista-, pero no le considera un caso aislado pese a sus propias características, que según el veterano cineasta, hay que encontrarlas en las preocupaciones comunes con los demás de la "escuela de Barcelona". -También aprovecha el comentario del cortometraje -en realidad sólo dedica seis líneas al contenido del film- para hacer precisiones en torno a la extensión: "Es aconsejable, ante esta película de Portabella no contar con los dedos el número de los miembros de esta escuela, porque para unos se convertirían esos dedos en huéspedes y para otros en preocupaciones localistas. La Escuela -que no los posibles organismos industriales de la misma, que -

son otra cosa bien distinta está adquiriendo tal elasticidad - que puede decirse que en ella caben unos y otros de los que como Portabella -o el antípoda Nunes- intentan crear un cine nuevo" (348). Estas inteligentes palabras no son más que la continuación de su labor promocional. Como el político gerundense se negaba en redondo a participar en el juego de la "escuela", así como en el intento de proyecto de juntarse económicamente en el año 1.967, no hay duda de que el mejor argumento para la estabilidad y lanzamiento del movimiento era hablar de elasticidad y de que cabían todos, incluso Nunes, que no tenía un duro, ni posibilidades de conseguirlo, por lo que se quedaría fuera de esa posibilidad de "organismos industriales" de la "escuela" a que se refiere M. Suay, y que, simplemente, fueron unos tanteos para crear una estructura conjunta en cuyos presupuestos estaba un sustancioso sueldo para la labor dirigente y coordinadora del valenciano. Esta especie de esquema no paso de meros comentarios. Si Nunes hubiese tenido capacidad o posibilidad económica habría sido requerido a participar, como los demás, en esta idea, que, como era de esperar, no tuvo ningún respaldo si exceptuamos al núcleo central y la expectativa de Vicente Aranda. La obligación de M. Suay -ordenado por él mismo-, a pesar de los pesares, consistía en poder usar de la forma que fuera el nombre de Portabella, a pesar de que él, obstinadamente, negaba cualquier tipo de relación.

Quizá influyó el reiterativo interés en desligarse plenamente de la "escuela", pero la cuestión es que el director de "Cuadecuc" no englobó en su equipo a ninguno de sus compañeros de profesión, ni a sus musas, para desempeñar alguna función en sus películas, más o menos coetáneas, con la efervescencia del grupo. Es más, para trabajos claves como la fotografía o la

producción prefirió la profesionalidad de hombres fijos en las producciones mesetarias como el difunto y genial Luis Cuadrado, o Fernández Cid en la producción. Portabella nunca estuvo de acuerdo con el planteamiento de mantener una posición antagónica y beligerante respecto al cine realizado en la capital de España, característica típica de la "escuela de Barcelona" (349). El gerundense tomó el realismo como punto de partida. Creyó en este tipo de referencia para canalizar su mensaje (350). Todo lo contrario que Esteva y compañía, que no lo consideraban oportuno, dado el contexto sociopolítico de nuestro país.

"Nocturno 29", primer largometraje de Portabella, cómo no, también fue incluido a menudo, a pesar de su realizador, en las listas de los films de la "escuela". Tal es así, que en el informe de apreciación del guión de la película, efectuado en la Dirección General de Cinematografía, el miembro de la Junta de Clasificación Marcelo Arrostitia-Jáuregui, con fecha 6-11-68, le relaciona plenamente con el grupo, y por lo tanto, le otorga los mismos calificativos despectivos que caben a los demás trabajos. -- Las palabras del también crítico no tienen desperdicio y son las siguientes: "Guión para una película del grupo barcelonés (llamado por unos el P.C. de Cadaqués y por otros "Los astados unidos") y totalmente dentro de la línea de "cines paraíso cerrado para muchos" que les es habitual: hermetismo total en cuanto al contenido, belleza formal más o menos corregida -cuestión de gustos-, y unas claves que conocen unos pocos y que quieren ser destructores y revolucionarios, y que son las que, conociéndolas, porque no pueden adivinarse a través de la película, entregan el mensaje. En conjunto, me parece una broma privada, contra la que no tengo nada, pero creo que no debe adquirir ningún respaldo ofi-



cial" (351). Sin embargo, y a pesar de esta opinión de Jáuregui, que colaboró activamente en las "Conversaciones de Salamanca", "esta broma privada" sí que obtuvo una gran ayuda estatal. Con este comentario del censor, sobre todo, hemos querido plasmar la relación existente, incluso a nivel burocrático, entre Portabella y el grupo. Pese a las continuas aclaraciones de Portabella, no quedó suficientemente delimitada su separación. Lo cual, nos da una idea de la labor publicitaria de captación - que se hizo.

Para nosotros la película del diputado, obviamente, y como consecuencia de todo lo expuesto hasta ahora, no puede incluirse en esas listas tan variables y caprichosas. Esta obra supone una cinta aislada de cine independiente realizada en Barcelona e influenciada por la obra literaria del poeta y dramaturgo catalán Joan Brossa, que al igual que en "No contéis con los dedos", colabora en el guión. Escritor, asimismo, influenciado por el surrealismo y plenamente integrado en el teatro del absurdo de vanguardia.

Como en su anterior película, "Nocturno 29" se compone de una serie de secuencias aparentemente aisladas, pero vivamente relacionadas entre sí por un constante intento de satirizar los 29 años de paz -número extraído para el título, que corresponde al período comprendido entre 1.939 y 1.968, año de producción de la cinta-. Mucho más completo y profundo que "No contéis con los dedos", a través de este trabajo, Portabella perfila un film primordialmente político. El conjunto de las secuencias dibujan una irónica narración simbólica de los años de paz propiciados por el régimen anterior. Cada imagen es una sugerencia que intenta impactar dentro de una armonía estética y en función de una ligazón argumental.

A muy distinto nivel, tanto técnico como estético, el primer largometraje del político catalán, toma como hilo conductor la incomunicación de una pareja burguesa, al igual que en "Dante no es únicamente severo". Sin embargo, aquí el binomio de protagonistas interpretado por Mario Cabré y Lucia Bosé --que retornó a la profesión a raíz de esta película- encarnan el hastío y banalidad de un matrimonio de la burguesía alta catalana, envuelto en un tono realista que aflora constantemente. En la obra de Jordá y Esteva este realismo permanece recóndito y adornado por una plataforma internacionalista, que junto con los personajes, situaciones y decorados, sitúan a la película en unas coordenadas que la sustraen en todo parecido con la de Portabella. Del mismo modo, nada tiene que ver la pareja joven de "Cada vez que..." en contrapunto con la adulta y pasada de rosca, con la escena de amor de dos jóvenes que aparecen en la primera secuencia de "Nocturno 29", también en contraposición con las relaciones de la pareja de burgueses. Mientras que en aquella constituyen el conducto de la cinta y representan el tan mencionado "amor sano" de dos chicos integrados, en ésta tan sólo son los protagonistas de una secuencia -de las más bellas que hemos visto- de cinco minutos que sirve como prólogo. La escena filmada a gran contraste, casi quemada, produce un efecto intrigante y de choque. No se puede apreciar nítidamente a los jóvenes. Aunque sí lo suficiente como para ver que no representan a una juventud más o menos convencional. Son una especie de hippys o beatniks de los años sesenta. El quita a su compañera los pantalones y le saca del dedo gordo del pie una enorme espina infectada con pus.

El resto de la filmación se desenvuelve en el intento de -

arañar espacio para pellizcar las estructuras políticas y sociales, por lo que, la película se vio sumida en un mar de censuras que ya expondremos. Hay secuencias tan significativas como la - del hombre maduro que vuelve en coche a su casa, se sienta, pone la televisión que emite un desfile militar -en el que sale la - guardia civil, la legión, tanques, etc., tomado de un desfile - del uno de abril-, y ante estas imágenes se quita los ojos. Estos planos hablan por sí solos, lo mismo que los reiterantes - del banco donde parece que trabaja M. Cabré. Tediosas imágenes nos muestran el funcionamiento de este tipo de empresas. También apreciamos al actor disfrazado de vieja abriendo una caja fuerte. No es difícil traducir estos planos por una crítica a la - alienación profesional. Igualmente, reviste misterio la escena - en el que el mismo Cabré se mete en el agua del mar leyendo un periódico, para terminar ahogándose y quedar el periódico a flote, pudiéndose traducir por una saturación informativa de carácter monoacorde y dirigida. Buena parte del resto de las secuencias siguen por el mismo camino de la sátira irónica -ceremonias religiosas suntuosísimas intercaladas por teatro de guiñol, partida de póker en que uno hace trampas, canes alborotados, ladrando en una perrera, simultaneado con planos de un partido de fútbol, el casino decadente, así como la larguísima secuencia de - la relación erótica entre L. Bosé y una máquina de una fábrica desierta, que tras aludarla e insinuarse, la pone en funcionamiento- que invade toda la cinta.

Ex~~e~~pto algunos planos en color - partida de póker- la película está rodada en blanco y negro y carece prácticamente de diálogo. La música, bella, pero escueta. Este intento de Portabella de relatarnos la decadencia de una clase y la descomposición de su entorno, apoyándose en resortes narrativos extraídos de la -

más clara influencia surrealista, es un surrealismo cuyos símbolos apuntan con dardos certeros hacia un realismo palpable. El carácter difuso y gratuito de las obras de los amigos de Portabella chocan con la sobriedad de "Nocturno 29".

Esta película del productor de "El cochecito" tuvo la facultad de aunar el criterio de la crítica. En su mayoría, los comentarios cinematográficos alabaron los méritos de la cinta. Los reputados -y discutibles- César Santos Fontenla y Augusto M. Torres la califican como una obra maestra (352). Una de las excepciones está representada por la pluma de Alvaro del Amo - quien considera la película como un insignificante ejercicio - de ambición y pobreza. (353).

"Nocturno 29" tiene el interés de ser una obra marginal con un punzante contenido político de contestación, que animó y caldeó círculos de oposición al Régimen. Lanzó y casi metió un gol a cargo del presupuesto estatal. Esta lucha ideológica, en el caso de las películas de Esteva, Jordá y Durán o Bofill, queda demasiado oculta para ir en la misma guerra -y no digamos ya las películas de Nunes, Aranda o Suárez-. A nuestro juicio, primaron otros contenidos más superficiales -aparentemente-.

Aunque sea más hermético "Dante no es únicamente severo" que el primer largometraje de Portabella, irrita y recrea más la obra de Jordá y Esteva. Las dos cintas son para minorías. Difícilmente son soportables por un espectador medio. Dudamos que "Nocturno 29" haya resistido el paso del tiempo. En cuanto a "Dante ...", con todos sus defectos y esoterismos, contiene una cierta magia que nos mantiene pendientes, aunque se nos escape la mayoría del retorcido mensaje. La obra del gerundense logra momentos envidiables llenos de fascinación y poesía que marcan una conjunción perfecta entre Brossa y Portabella. Pero, a nuestro -

criterio, sobran cuarenta y cinco minutos de proyección. Carece de ritmo. La lentitud de las secuencias resta intensidad dramática a la acción. La fuerza de la imagen, en nuestra opinión, no se sostiene por sí sola. La valentía con que se investiga en el lenguaje del medio es digna de tener en cuenta, en cuanto que se aprecia una gran seriedad en el trabajo, que se mantiene por razones puramente ideológicas. La película, lógicamente, no llegó a conectar con el gran público. Su director es consciente y aduce que los trabajos específicos, que requieren una profundidad, tampoco son populares y no se pueden suprimir (354).

Este conjunto de interminables secuencias, prácticamente mudas, que componen "Nocturno 29", un film compacto a pesar de su tediosidad, fue distinguido por el Jurado Especial que convocaba el Ministerio de Información y Turismo Para premiar las películas con mayores valores artísticos producidas en 1.968, lo que supuso al film el 50 por ciento del coste comprobado, que le había negado anteriormente la Junta de Clasificación.

Definitivamente, el primordial mérito de este ensayo reside en la búsqueda de nuevas formas de lenguaje cinematográfico, a través de la influencia ejercida por Joan Brossa y toda su carga de "teatro del absurdo", enfundado en un surrealismo latente, directo y desgarrador. Portabella optó por el compromiso ligado a los sectores culturales catalanistas. Brossa estaba en esa vanguardia. Tapies y Ponç aparecen en el film como figurantes. Mesures Quadreny compuso la música. Sus amigos de la "escuela de Barcelona" propugnaron un cine sin fronteras.

#### 4.5 Un caso atípico

Tan atípico como singular es el caso del catalán Jorge Grau, natural de Barcelona, cuyo primer contacto en el mundo artístico data de su época como botones en el Gran Teatro del Liceo - barcelonés. Más tarde, en 1.957, gracias a una beca estudió en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma.

Grau pertenece a esa casta de directores que realiza un cine entre la artesanía y lo que se denomina de autor, imprimiendo un sello personal a sus obras, sobre todo a las realizadas en los sesenta, correspondientes a su primera etapa. Período - que compaginó la denuncia social y testimonial, caso de "El espontáneo" (1.964) o "Noche de verano" (1.962), con un cine de - preocupación intelectual y de inspiración barroca como "Acteón" (1.965) y "Una historia de amor" (1.966). Esta última película protagonizada por Serena Vergano, gracias a lo cual consiguió el premio a la mejor interpretación en el Festival Internacional de San Sebastián de 1.967.

Con este bagaje nos encontramos con un Grau a punto de caramelo para su insólito "fichaje" por parte de la "escuela". Además, se tuvieron que dar también las circunstancias de que fuera catalán y que Muñoz Suay relacionará el proyecto de "Tuset Street" con la "escuela de Barcelona". Este último aspecto de - suma importancia para la efímera unión -como todo en este movimiento- de los realizadores del núcleo central con el director - de "La trastienda".

Asimismo, el ambiente creado de euforia, dinamismo y de gran difusión, atrajo el interés de Jorge Grau, que, porqué no, vio en el movimiento de sus camaradas de profesión una posible etapa en su trayectoria que podía salir bien e impulsar su carrera cinematográfica. La propuesta concreta para su "adhesión" no du

dó en exponerla a la prensa en aquellos años varias veces (355) (356). Este ofrecimiento, como cuenta siete años más tarde, fue por mediación de J. Jordá, que así de claro y determinante le - dijo: "Oye, ¿tú quieres pertenecer a la escuela de Barcelona?" (357). La respuesta del que se quería captar, consciente de su relativo nombre dentro del medio en España, fue aducir que pertenecía a ella desde siempre. Actitud un tanto chuleta como - él mismo reconoce en nuestro días, además de reafirmarlo y concretarlo (358).

Aparte de dar una imagen poco seria, todos estos coqueteos de si te adhieres o te integras, reafirman la teoría de una - función promocional del aprovechamiento de ciertos nombres para dar la sensación de un colectivo. El que en esta ocasión - fuese Jordá el que expusiese directamente a Grau el asunto de la "matricula", también indica nuestro convencimiento de la - existencia de este núcleo central conspirador y decisivo. Sería ridículo ver a Aranda, Nunes, Portabella o Suárez en funciones de captación. Estas tareas únicamente podían provenir de los próximos a Filmscontacto en su afán de promocionarse a sí mismos. Curiosamente, el propio Jordá, pocos meses antes, catalogaba a Grau como un capítulo aparte "como siempre" (359).

Muñoz Suay, más que atento a todo lo que podría proporcionar una mayor difusión de la etiqueta, también se hizo eco desde su púlpito de "Fotogramas" de la incorporación de Grau a la escuela (360), asociación espiritual a la expectativa, fraguada por él mismo mediante el proyecto de "Tuset street". La idea de incorporar esta película a la "escuela de Barcelona" fue de R.M. Suay. Todos estaban de acuerdo en cooperar porque era propaganda, confirma Grau (361). El veterano cineasta aconsejó-gracias a sus contactos-, que la gran industria financiase la película

que al director de "Una historia de amor" pretendía realizar, incorporando incluso para la confección del guión a un hombre tan prestigioso como Rafael Azcona. No fue muy difícil ya que Grau empezaba a tener un sólido nombre y su última película - había tenido un premio de interpretación en el Festival de San Sebastián.

Pero todos estos movimientos de M. Suay, definitivamente - afincado en la Ciudad Condal, no eran otros que un deseo de - vincular la industria madrileña, hasta cierto punto sólida, - con sus protegidos de la "escuela de Barcelona", confabulación que él mismo reconoce (362) y en el cual, el nombre de Grau - era indispensable. La industria cinematográfica con sede en - Madrid -la única con potencial económico considerable en los años sesenta- se hubiera reído ante la posibilidad de que Durán o Jordá, por ejemplo, dirigiesen una película financiada por ellos. Esto lo sabía perfectamente M. Suay. Con estas intenciones comerciales programaba la idea de recoger frutos a medio plazo, y Grau era prácticamente una pieza clave que podía abrir las puertas de una industria estructurada que les permitiera hacer cine con los medios adecuados. Con estos - planteamientos se fichó al catalán Grau. Y así, el núcleo - central desempeñó funciones tan diversas como las de script, a cargo de Jordá, ayudante de dirección, Carlos Durán, y la de actor secundario, interpretación de Jacinto Esteva; aparte de las labores en la producción del film atribuidas al ex trabajador de UNINCI. Y lo más importante, la etiqueta "escuela de Barcelona" avalaba el proyecto.

Sin embargo, todo naufragó. Tras continuas tiranteces duran te el rodaje de la película, Sara Montiel, protagonista absoluta de la cinta, así como en disposición de una fuerte participación en la producción, rompió con el prometedor realizador,



suspendiéndose la filmación para emprenderla de nuevo en Madrid -todo lo anterior, tanto exteriores como interiores, se había - rodado en Barcelona- con otro director y sin los chicos de la - "escuela". Toda una oportunidad esfumada. Y aquí se acabó la co laboración y la unión espiritual de Jorge Grau con el movimien- to inventado por sus amigos.

La efímera relación apenas duró un cuatrimestre, período com prendio entre octubre de 1.967 y enero del año siguiente. En es tos cuatro meses hubo tiempo de sobra para potenciar la imagen de la "escuela" con la incorporación de Grau. Teniendo en cuen ta que en noviembre se produjeron los estrenos en Barcelona de "Dante no es únicamente severo" y "Fata Morgana", no fue muy di fícil salir a lapalestra informativa. Es más, la tendencia bar celonesa se encontraba en pleno apogeo. Fueron unos días de eu foria rematados publicitariamente ante el encarrilamiento de -- "Tuset Street" con la carismática Sara Montiel y su pretensión de cambiar de imagen. Todo un cocktail que extralimitó su aten ción a nuevos círculos cinematográficos.

Grau entró en la "escuela de Barcelona" por la puerta gran- de. Su posición profesional se lo permitió. Ahora bien, jugó a ser de la "escuela" ante la expectativa favorable que parecía se le ofrecía. Y no dudó en proclamar que "la escuela de Barce lona puede ser más importante que la escuela de Nueva York" - (363), frases evidentemente halagadoras para sus recién compa ñeros de clase. Además de la inclusión nominal, reflejada en - la prensa por Muñoz Suay, antes señalada, cabe puntualizar las igualmente formuladas por J. Jordá (364) y J. Esteva (365) en toda la regla, correspondientes a aquellas fechas de euforia, como manifiesto y constancia de una situación creada superfi- cialmente.

Prácticamente ningún libro -de los poquísimos publicados- de los dedicados a este período de nuestro cine y que toque el tema que nos ocupa, incluye a Jorge Grau en la "escuela de Barcelona"; y si lo mencionan, siempre es para decir que no pertenece. En general, podemos apreciar en el aficionado al cine, conocedor de aquella época, una sensación de relacionar al director de "Cántico" con un querer y no poder respecto a la "escuela". Cuando en realidad, y a tenor de todo lo expuesto, fueron los mutuos intereses los que forjaron esa situación esporádica. Colaboración promocional en la que los chicos del movimiento catalán, - protegido por R.M. Suay, tenían más que ganar, ya que Grau en ese momento seguía una trayectoria personal de reconocimiento - comercial que le permitía contar con el apoyo de la industria para realizar sus proyectos. El realizador catalán ha continuado regularmente haciendo cine. Con esto queremos señalar que no se ajustan a la realidad comentarios manifestados hoy, entre otras personas por Carlos Durán, de que "Grau entró de rebote por estas cosas que hace que huele el olfato" (366), por Vicente Aranda cuando dice que "lo de la "escuela de Barcelona" a Grau le hacía mucho tilín" (367), o, sin ir más lejos, Román Gubern comentando que "se apuntó nominalmente cuando vio que se hablaba mucho de la "escuela", que estaba de moda, que salía en las revistas, pero realmente tú coges la filmografía de Grau y no van por ahí sus cosas" (368). Naturalmente que el frustrado realizador de "Tuset Street" viene precedido por una obra que no engancha con la tónica esbozada por las obras de Jordá, Esteva, Durán o Bofill. Nunca se nos ha pasado por la imaginación incluir a Grau -y mucho menos con la perspectiva que nos da los años- en este movimiento concreto. Ahora, eso sí, aunque la memoria falle, hemos de recalcar que el "paseo" de Grau por la "escuela", fue en toda la regla y por la fachada principal en base a una ma

niobra que interesó a todos, pero que no cuajó. Las frases con cierto tono despectivo hacia su presencia en el grupo son realmente injustas y no se ciñen a lo ocurrido.

No mucho después de zanjarse esta historia, Grau tuvo que soportar toda una desagradable campaña de desprestigio, desde su Cataluña natal, que lo tachaban de "renegado", y que le debió dejar escocido. Al presentar en la Semana Internacional de Cine en Color de Barcelona su siguiente película, "La cena" (1.969), la pita -inexplicablemente a su persona, antes de proyectarse el film- fue colosal. Dos años más tarde, cuando seleccionaron su film, "Cántico", para participar también en la Semana de Color de Barcelona, el alboroto ocasionado durante la proyección fue de escándalo. Grau culpa directamente a Durán de ser el causante. Este lo desmiente (369). Hemos querido llegar hasta aquí para introducir un ambiente enrarecido en las realciones posteriores entre ellos que, lógicamente, han debido influir en las consideraciones mutuas de aquellos años.

"Tuset Street", film planteado en colaboración con las fuerzas vivas de la "escuela de Barcelona", tiene para nosotros una importancia básica en este movimiento ya que consideramos a esta película como un punto clave para entender el definitivo naufragio de la misma. Esta hipótesis de nuestro trabajo la plantearemos en el apartado dedicado al declive de esta tendencia.

La cinta intenta ser una nueva versión del Don Juan. Un joven -Jorge- de la alta burguesía vive en la parte alta de la ciudad de Barcelona. En compañía de sus amigos de la misma clase vive a la última moda "in". Los pubs y discotecas de la calle Tuset son sus medios naturales en donde se desenvuelven.

Intentan hacer de la citada calle el lugar más snob y europeo de la ciudad. Jorge -interpretado por Patrick Bauchau- es un conocido jefe de relaciones públicas del centro comercial donde se encuentra Tuset. En una de sus salidas nocturnas decide ir a un espectáculo de "El Molino", en el corazón del Paralelo, donde Violeta Riscal -Sara Montiel- es una popular y triunfante vedette. El joven apuesta con sus amigos que la conquista. Así sucede. Sus compañeros espían las relaciones entre ambos. Graban una cinta magnetofónica en la intimidad de la pareja, pasándola posteriormente en uno de los "pubs" de la calle Tuset, justo cuando Violeta acude a buscar a su pareja. - Ante la humillación recibida, le desprecia. Sin embargo, Jorge ya no puede vivir sin ella. Se ha enamorado. Intenta reanudar las relaciones. Violeta nuevamente le desprecia. Cada uno vuelve a su medio natural. El a los pubs de tono "in" que invaden Tuset y ella a su Paralelo.

La película terminó como el rosario de la aurora cuando aún quedaba por rodar un veinte por ciento. Aprovechando la popularidad de la extranjerizada calle Tuset se escribió este interesante guión - prohibido en su primera versión-, que pretendía mostrar dos Barcelonas, la representada por la calle que da título a la película, abierta a la moda, a lo extranjero, snob, etc., muy representativa de la imagen que dieron los chicos de la "escuela de Barcelona" -anecdóticamente el papel interpretado por Jacinto Esteva, representa al hijo de un rico industrial de la ciudad, justo el suyo-, y la otra, la del Paralelo, la - del espectáculo, de las vedettes, la de la Barcelona con solera. Dos mundos diferentes de la misma ciudad.

El intento fue bueno, pero se quedó a medio camino. La ambientación está francamente bien conseguida. Quizás, si Grau - hubiese finalizado su trabajo, hubiera podido redondear la -

obra que adolece de la fuerza necesaria, advirtiéndose altibajos en el ritmo de la narración.

El fracaso de "Tuset Street" acabó con la inclusión de Grau en la "escuela de Barcelona". El declive de la misma ya empezaba a ser un hecho. La cresta de la ola había pasado.

#### 4.6 Casos diversos y el coqueteo de Berlanga

La intención de este último apartado del presente capítulo - es la de reafirmar la disparidad existente a la hora de enjuiciar los límites de la "escuela de Barcelona". Esto se explica, hasta cierto punto, por los intereses publicitarios que la adoraron constantemente, y por el escaso interés que el tema ha de satado con el paso de los años.

Sin ir más lejos, e inmersos en el proceso de redacción de - nuestro trabajo, pudimos leer recientemente en un diario madrileño de difusión nacional un comentario sobre Jorge Grau, a raíz del pase de una película suya de terror en el programa de TVE - "Mis terrores favoritos", donde se decía que el director de "No profanar el sueño de los muertos" fue uno de los fundadores de la "escuela de Barcelona" (370). Por todo lo analizado anteriormente vemos que es un juicio ligero y muy alejado de la realidad de los hechos. Es simplemente una fácil apostilla que tiende a desencajar aún más los difíciles límites de la tendencia barcelonesa.

Clasificación confusa es la efectuada por José María García Escudero -mecenas del denominado Nuevo Cine Español, y por lo tanto de la "escuela", que, orgullosamente habla de las dos - "escuelas" españolas, "la de Madrid, social y celtibérica; y la de Barcelona, estetizante y europea"(371). Incluye en el mismo saco, indistintamente, a todos los comentados en mayor o menor grado por nosotros. Habla de sus musas. Ricardo Bofill se queda sin alusión, pero matricula a Balañá que no tienen - absolutamente nada que ver. Este director sólo ha realizado un largometraje, "El último sábado", que fue un intento de hacer - un cine realista dentro de un prisma de inquietud social catalán. Balañá, titulado por la Escuela Oficial de Cine de Madrid,

debió espantarse ante semejante inclusión, ya que para él, el movimiento de Esteva y compañía es "totalmente decadente" (372). - Como si hubiera copiado del libro del exdirector General de Cinematografía, Vizcaino Casas, en su "Historia y anécdota del cine - español", se mueve en las mismas coordenadas que García Escudero, e inexplicablemente, alinea a Balañá con sus conciudadanos de la "escuela" (373); lo que sin duda, moletó nuevamente al sobrino - del empresario taurino barcelonés. Sospechamos que en el libro citado de Escudero pudo haber una errata, o simplemente se equivocó -tuvo un lapsus-, y en vez de poner Bofill, se imprimió Balañá; y Vizcaino Casas lo "clavó" en su relación. Además, el ex Director General, en el libro escrito en forma de diario sobre su permanencia en el cargo -1.962-1.967-, no se vuelve a acordar de Balañá - relacionado con la "escuela"-, y sí del arquitecto, al que acusa de europeo por el lesbianismo que se traduce en su cortometraje (374).

Jaime Camino es otro director que en alguna ocasión se le alistó con sus amigos. Doménech Font así lo hace (375). Se habló algo de la posibilidad, pero, en definitiva, sólo Font se atreve a imprimirlo. Naturalmente, estamos radicalmente opuestos por todo cuanto hemos venido diciendo. Las colaboraciones con V. Aranda en "Los felices 60" (1963) y en "Brillante porvenir" - (1.964), o con Durán y Bofill, a cuyos films les cedió el sello de su productora personal, Tibidabo Films, no tienen nada que ver con la promoción concreta que supuso la "escuela de Barcelona", y que él mismo procuró mantenerse al margen, defendiendo su postura en la prensa (376). Además, los films de Camino, plenamente profesionalizados -y que sólo "Mañana será otro día" (1.967) coincide temporalmente con la efervescencia del movimiento-, caminan por formas convencionales de crítica y -

preocupación social, influenciado al igual que todos, por la "nou velle vague". Muñoz Suay utilizó su nombre para trazar su particular cronología de la "escuela de Barcelona" (377), pero nunca lo insertó formalmente. Entre los miembros del movimiento, afines incluidos, y Jaime Camino, existía una gran amistad.

Miquel Porter, estudioso del cine catalán en general y representante de la tendencia más nacionalista de la crítica, al igual que su discípulo J.M. Caparrós Lera, atina bastante en el esquema corporativo de la "escuela". Los dos profesores de la Universidad Central de Barcelona distinguen la existencia de un grupo, más o menos central, al que se fueron adheriendo directores. Más centrado Porter, cita a Esteva, Jordá, Durán y Bofill como los esenciales, a los cuales se juntaron los dos profesionales Nunes y Aranda. Suárez y Portabella son caso aparte por sus concepciones y producciones propias (378). Caparrós, en una línea parecida, a través de Esteva abre el abanico de incorporaciones, estableciendo una línea con los cuatro mencionados por su maestro. En una segunda etapa supone que se adhieren Aranda y Suárez, y en una última, Nunes y Grau (379). Ambos hablan de posteriores incorporaciones, aunque con diferente criterio y sin una base que lo sustente. Hasta cierto punto es lógico, puesto que nadie ha profundizado en el tema. No hay criterios medianamente serios por los que se pudiera establecer unos parámetros de pertenencia, más o menos ajustados. Con una visión clara en este sentido, negamos cualquier criterio de adhesiones. Insistimos en la existencia de un núcleo central conspirador y una serie de realizadores incluidos o autoexcluidos, según conviniera, pero que hacían la guerra por su cuenta, beneficiándose de una etiqueta, unas veces deseada y otras detestada. El único caso de incorporación podría ser el de Jorge Grau en función de unos intereses comunes patro-



cinados por M. Suay y que finalizó en una frustrada "adhesión". Sin necesidad de fichajes, desde "Dante no es únicamente severo" ya se sabía el cometido de cada uno en el grupo. Tanto Porter como Caparrós, ponen a salvo de la nave de este movimiento el nombre de Pedro Portabella, auténtico baluarte de la resistencia nacional para este sector de la crítica catalana, viendo en Esteva y sus amigos un insultante derroche de medios.

El documentalista Lorenzo Soler también fue incluido en alguna ocasión entre los miembros de la "escuela" (380). Es realmente increíble. Demuestra un desconcierto supino del movimiento. Pero en cierto modo es un tanto revelador del confusionismo reinante, aspecto que recordamos a menudo. Esta inclusión es un caso extremo, pero, sin embargo, Augusto M. Torres, lo relaciona como "muy próximo" a la tendencia barcelonesa en una de sus crónicas a "Cinèma 68" (381), proximidad como la que le otorga a Nunes. Esta teoría no es sostenida por nadie. Ni siquiera el propio Torres vuelve a mencionar en su libro sobre el cine español de los años sesenta, semejante afinidad. Tal es así, que no consideramos conveniente explayarnos sobre el caso de este buen documentalista de meritorios trabajos en 16 mm. como "52 domingos" (1.966), "Pirineos de Lérida" (1.965), "Raimon" (1.967), "D'un temps, d'un país" (1.968), documentos y planteamientos diametralmente opuestos a los de sus amigos. Figura como ayudante de dirección en "Cada vez que ...", pero no ejerció tal tarea. Además, las relaciones son mínimas.

El ya legendario Alfonso Sánchez también tocó el tema de la "escuela de Barcelona". En el volumen segundo de su "Iniciación al cine moderno" se hace eco de este movimiento. Aparte de opinar sobre la espontaneidad de la etiqueta, indistintamente y sin orden de "méritos", engloba a los ocho iniciales y a J. Grau. Evi

dentamente se dejó llevar por la corriente publicitaria, fácilmente diseminada por Madrid, dada la distancia existente con el centro emisor del montaje (382).

No podemos terminar este capítulo sin hacer referencia a las palabras de Luis García Berlanga, amigo de Muñoz Suay y actor - en "Tuset Street". En uno de los descansos del rodaje, el gran - director dijo : "Como valenciano me siento sentimentalmente cercano a la escuela" (383). Una toma de postura en un momento álgido del movimiento. Fue un buen empujón publicitario. Ricardo M. Suay, atento a todo lo relacionado con sus chicos, no dudó - en interpretar las textuales palabras citadas arriba del realizador valenciano como : "Luis G. Berlanga declara en los periódicos que se considera, como mediterráneo, miembro de la escuela de -- Barcelona (384). Hombres como el director de "El verdugo" son -- rentables en cualquier tipo de promoción.

Freguntado el genial realizador por aquellas palabras, contesta : "Lo diría porque me lo pedirían. Yo soy mediterráneo y, por lo tanto, puede ser que me sintiera biológicamente más cercano - de lo que pueda contar un director de Barcelona, un director catalán, que un director de Vitoria. En primer lugar es que yo no creo en las escuelas, no creo en ninguna, no creo ni en la "nouvelle vague francesa" ni en el "neorrealismo italiano". Como nos sigue contando, los trabajos de la "escuela" estaban bastante distantes de lo que él pretendía (385).

El nombre de Berlanga, pues, se vió así envuelto en el proceso de promoción de la "escuela". Fueron unas palabras muy oportunas que hoy nos sirven para despuntar una anécdota más en nuestro recorrido por la "escuela de Barcelona". Aunque, quizás, en - aquel tiempo introdujese un nuevo elemento de confusión sobre el tema, que esperamos haber zanjado.

300

N O T A S

CUARTO CAPITULO.

- (295) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía, EXP. 47.108.

Jaime Camino de la Vega, en calidad de Director General de - Tibidabo Films, con fecha 3.12.66 y registro de entrada en - el Ministerio 186200 y fecha 17.12.66 y entrada en el Servicio de Cinematografía nº 7583 y fecha 19.12.66, solicita el permiso de rodaje acogiéndose al régimen de Interés Especial del Cap. V (O.M. 19.8.64 art. 3, Aptos. 1 y 3).

Con fecha 27.12.66, Esteva escribe al Director General de Cinematografía y Teatro para poner en comunicación que Filmscontacto se ha hecho cargo de la producción de la película - "Cada vez que ...".

Con fecha 26.12.66 y registro de entrada en el Ministerio - 191258 y fecha 31.12.66 y entrada en el Servicio de Cinematografía nº 10 y fecha 2.1.67, Tibidabo Films solicita se - cancele su solicitud de cartón de rodaje y que la incorporen a Filmscontacto.

- (296) J.M.Nunes, Entrevista personal, 20.4.68. Barcelona
- (297) C.Durán entrevistado por J.Jordá. "Nuestro Cine" nº 61 págs. 36.41 (1.967).
- Esta entrevista realizada antes del verano de 1.967 constituye el primer paso propagandístico de la "escuela de Barcelona" como tal.
- (298) J.Esteva entrevistado por Enrique Vila-Matas. "Nuevo Fotogramas" nº 1.060, pág. 7 (7 de febrero de 1.969).
- "Intentamos ahora abrir la "escuela" y la productora Filmscontacto a toda la gente joven que quiera hacer cine. La prueba es que vamos a convocar un concurso para gente novel, y, - además, daremos cámaras, material a quien le interese. Queremos ampliar nuestro movimiento."
- (299) J.P.Esteva entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 993 pág. 14 (27 de octubre de 1.967).
- (300) C.Durán entrevistado por J.Jordá "Nuestro Cine" nº 61 pág. 39 (1.967).
- (301) C.Durán entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.004, pág. 10 (12 de enero de 1.968).
- (302) Oliver. "Film Ideal" nº 208 pág. 53 (1.969).
- (303) P.Portabella. Entrevista personal. Barcelona 14.2.81.
- (304) Conocida frase gracias a la difusión dada por el historiador R. Gubern y que textualmente en boca de J.Jordá dice :

- "Mallarmé es posible. Víctor Hugo, imposible". "Triunfo" nº 285, pág. 43 (18 de noviembre de 1.967).
- (305) J. Jordá entrevistado por Augusto M. Torres y Manuel P. Estremera, para "Cuadernos para el diálogo" (sin publicar). - Barcelona 13-10-68  
 "Un proyecto que duró mientras lo deliberamos pero que, en realidad, no llegó a tomar cuerpo. Lo que se iba anunciando eran las sucesivas fases de un proyecto que nunca llegó a completarse. Para mí ha sido una moda que ha durado poco más de un año y ya no creo que exista".
- (306) J. Jordá entrevistado por Josep Planas Gifreu. "Imagen y Sonido" nº 69, pág. 20 (marzo 1.969).  
 "Yo no he dicho nunca que se haya terminado la "escuela"; lo he dicho es que yo me siento desligado de ella".
- (307) J. Jordá entrevistado por "Destino" nº 1.581, pág. 10 (25 de noviembre de 1.967).
- (308) "El Cine". Vol. 5º pág. 122. Salvat Editores. (Barcelona, 1.979).
- (309) César Santos Fontenla. "Triunfo" nº 285, págs. 34-43 (18 de noviembre de 1.968).
- (310) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21-2-81  
 - Yo creo que esa unidad que pontenciaba la "escuela de - Barcelona" eran Esteva, Jordá y tú:  
 - Pienso que sí, que el origen es éste. Esteva como marca y posible potencial económico. Jordá y yo en todas las declaraciones que hicimos en aquel momento, y Juan Amorós como técnico.
- (311) P. Portabella. Entrevista personal. Barcelona. 13-2-81  
 "Esteva era el dinero, el de más sensibilidad, el más -- irresponsable. Jordá era el más puta, el que más sabe de la profesión, un hombre con mucha memoria, con gran información cultural del momento, el que daba las claves, los guiños, el que no dejaba de mencionar a los intelectuales. Y Durán era el más pención, el más bregón".
- (312) J. Jordá entrevistado por Augusto M. Torres y Manuel P. Estremera. Para "Cuadernos para el diálogo" (sin publicar).

Barcelona 13-10-68.

- (313) V. Aranda. Entrevista personal. Barcelona. 14-2-81
- (314) "Solidaridad Nacional" (12 de noviembre de 1.967) pág. 14, y todos los anuncios publicitarios de la prensa barcelonesa.
- (315) V. Aranda entrevistado por Augusto M. Torres. "Nuestro Cine" nº 87, pág. 36 (julio 1.969).
- (316) V. Aranda. Entrevista personal. Barcelona. 14-2-81
- (317) J. Jordá entrevistado por A.M. Torres y M.P. Estremera para "Cuadernos para el diálogo" (sin publicar). Barcelona 13-10-68.
- (318) Augusto M. Torres. "Cine español años sesenta". Ob. cit. págs. 36-37.
- (319) Doménec Font y Román Gubern. "Un cine para el cadalso" Pág. 263 Editorial Euros (Barcelona, 1.975).
- (320) V. Aranda entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 994, pág. 14 (3 de noviembre de 1.967).
- (321) R. Gubern. "Nuevo Fotogramas" nº 1.173, pág. 8 (9 de abril de 1.971).
- (322) E. Vila-Matas. "Nuevo Fotogramas" nº 1.055, pág. 20 (3 de enero de 1.969).
- (323) V. Aranda entrevistado por Augusto M. Torres. "Nuestro Cine" nº 87, pág. 36 (julio 1.969).
- (324) R. Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 964, pág. 3 (14 de abril de 1.967).
- (325) J.M. Nunes. Entrevista personal. Barcelona. 14-4-78
- (326) J. M. Nunes entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.012, pág. 19 (8 de marzo de 1.968).
- "Me considero el iniciador de la escuela de Barcelona con "Mañana". Cuando se empezó a hablar de cine catalán, sin embargo, puse el grito en el cielo. El primero es el que practican Camino, Balañá y Forn con sus películas de cró-

nica. El cine de Barcelona aspira a un nivel intelectual que quiere experimentar. La escuela es válida por esta razón. Sus componentes sienten la preocupación de imponer un tipo de cine al margen de las estructuras comerciales. "Dante" y "Ditirambo" son experimentos que afectan a la cultura, no a la información".

- (327) J.M. Nunes entrevistado por Jordi Soler. "Presencia" nº 130 pág. 13 (30 de diciembre de 1.967).
- (328) J.M. Nunes entrevistado por Jose' Planas. "Imagen y Sonido" nº 59, pág. 33. (mayo 1.968).
- (329) J.M. Nunes. Entrevista personal. Barcelona. 14-4-78
- (330) J. Esteva entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 993, pág. 14 (27 de diciembre de 1.967).
- (331) R. Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona. 14-4-78
- (332) G. Suárez entrevistado por Antonio Castro. "Cine español en el banquillo" ob. cit. pág. 421.
- (333) G. Suárez. Entrevista personal. Madrid 4-2-81
- (334) G. Suárez entrevistado por E. Vila-Matas. "Nuevo Fotogramas" nº 1060, pág. 7 (7 de febrero de 1.969).
- "No estoy de acuerdo con M. Suay cuando dice que, queramos o no, todos estamos incluidos en la "escuela de Barcelona". Mi caso es el mismo de Portabella. No debo nada a la "escuela" y me parece un poco gratuito decir que a la fuerza tengo que pertenecer a la "escuela de Barcelona", que no creo pueda abarcar todo el cine independiente que se hace en la ciudad".
- (335) G. Suárez entrevistado por Miguel Marfas. "Nuestro Cine" nº 85 pág. 34 (mayo 1.969).
- (336) G. Suárez entrevistado por Antonio Castro. "Cine español en el banquillo" ob. cit, pág. 422.
- "La escuela de Barcelona como grupo me fastidiaba mucho. Pero también teníamos puntos en común. Les interesaba un cine hecho sin guión, con total libertad, aunque las cosas que les obsesionaban eran distintas a las que a mí me podían in

teresar; ahora pienso que mi intolerancia hacia ellos fue excesiva".

(337) G. Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4-2-81

"Duro e inoportuno por mi parte, muchas veces me sacudí de encima lo de la "escuela de Barcelona", e incluso recuerdo que siendo bastante agresivo con respecto a esa posibilidad porque me moletaba las reducciones. Yo no sé lo que quiero hacer, pero desde luego, lo que no quiero es definirme. O sea, voy avanzando y descubriendo, mejor dicho, lo que sí sé, es lo que no quiero hacer. Y está claro, por ejemplo, que lo que no quiero, es hacer cosas que queden reducidas ya de salida, o sea, poner la etiqueta en la botella antes del vino. Y esto es un poco lo que de siempre me he querido sacudir de la escuela de Barcelona".

(338) G. Suárez entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.001, pág. 23 (22 de diciembre de 1.967).

(339) G. Suárez. Entrevista personal. Madrid 4-2-1.981

(340) "Nuestro Cine" nº 93, pág. 15 (enero 1.970).

(341) Marcos Ordóñez. "Cinema 2.002" nº 38, págs. 39-40 (abril 1.978).

(342) P. Portabella entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 997, pág. 9 (24 de noviembre de 1.967).

"Como no es idea mía y no lo promociono económicamente, no se me puede considerar bajo el signo de la escuela de Barcelona".

(343) P. Portabella. "Film Ideal" nº 208, pág. 74 (1.969).

"En realidad, yo no entro en el seno de la "escuela de Barcelona", precisamente la E de B es un slogan de producción de un grupo determinado del que yo no formo parte".

(344) P. Portabella entrevistado por E. Vila-Matas. "Nuevo Fotogramas" nº 1060, pág. 7 (7 de febrero de 1.969).

"Con respecto a la "escuela de Barcelona", nada sé. No es de mi incumbencia".



- (345) P. Portabella entrevistado por Guillem Frontera. "Imagen y Sonido" nº 92, pág. 46 (febrero 1.971).  
"Se me ha confundido a veces con los que forman parte de la "escuela de Barcelona", y debería aclarar que no tengo nada que ver con ellos".
- (346) P. Portabella entrevistado por Diego Galán. "Memorias del cine español" TVE 1.978.
- (347) P. Portabella. Entrevista personal. Barcelona 13-12-1.981
- (348) R. Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 998, pág. 3 (1 de diciembre de 1.967).
- (349) P. Portabella entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 997, pág. 9 (24 de noviembre de 1.967).  
"Mirando el asunto desde otro ángulo creo que el primer planteamiento que se hizo este grupo fue equivocado. Me refiero al establecer una posición antagónica con respecto al cine de Madrid".
- (350) P. Portabella entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 997, pág. 8 (24 de noviembre de 1.967).
- (351) "Nocturno 29". Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 54.133.
- (352) "Nuestro cine" nº 87, pág. 13 (julio 1.969). Clasificación de ocho críticos con calificaciones que van de "mala" a "obra maestra".
- (353) Alvaro del Amo. "Cuadernos para el diálogo" nº<sup>OS</sup> 71-72, pág. 48 (agosto-septiembre 1.969).
- (354) P. Portabella. Entrevista personal. Barcelona. 13-2-1.981  
"Tú me dirás que si se pasa en la Seat no la entenderá na die, pero a mí esto me preocupa poco. Porque claro, si en tramos en este terreno se descalifica todo lo que suponga un trabajo específico en profundidad de lo que pueda ser; por lo tanto reduce su área de comprensión de lo que pue da llegar más a fondo desde el punto de vista conceptual; en la medida que reduce un área de comprensión, pues se - descalifica desde un punto de vista revolucionario y esto no es posible"

- (355) J. Grau entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 996, pág. 18 (17 de noviembre de 1.967).
- ¿Cómo se ha producido su adhesión a la escuela de Barcelona?
  - Me lo propuso el grupo, aparte de que como postura he tenido siempre el mismo tipo de orientación.
- (356) J. Grau entrevistado por Jesús García de Dueñas. "Nuestro Cine" nº 73, pág. 19 (mayo 1.968).
- "Me preguntaron si yo me consideraba de la escuela: dije que sí, pero mi contacto con ellos ha sido siempre desde fuera".
- (357) J. Grau entrevistado por Antonio Castro. "El cine español en el banquillo" ob. cit. pág. 217.
- (358) J. Grau. Entrevista personal. Madrid. 3-7-1.981
- "Me llamó un día Joaquín Jordá, estuvimos charlando y me dijo: ¿Tú quieres formar parte de la escuela de Barcelona?. Te puedo decir que íbamos andando por la calle María no Cubí hacia la calle Balmes; y entonces, yo me acuerdo que le dije, quizá un poco chuleta, que si hay una escuela de Barcelona empieza en "Noche de verano", entonces me me parece absurdo que haya un invento de un título llamado escuela de Barcelona".
- (359) J. Jordá. "Nuestro Cine" nº 61, pág. 36 (1.977).
- (360) R. Muñoz Suay "Fotogramas" nº 996, pág: 3 (17 de noviembre de 1.967).
- (361) J. Grau. Entrevista personal. Madrid. 3-7-1.981
- (362) R. Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona. 14-4-1.978.
- "Esto fue un poco deseo mio de vincular la escuela de Barcelona a una industria fuerte de Madrid que pudiera en este sentido apoyarnos en sus estructuras y en su organización - madura y más profesional con los elementos de la escuela de Barcelona. Es decir, Grau me habló de la posibilidad de hacer esta película que él pensaba hacerla con Serena Vergano. Yo esto lo propuse porque me habia vinculado a Suevia Films a través de la película que habíamos hecho con Picazo y se la planteé a Marciano de la Fuente.

- (363) J.Grau entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 996, pág. 18 (17 de noviembre de 1.967).
- (364) J.Jodá "Destino" nº 1.581, pág. 10 (25 de noviembre de 1.967).
- (365) J.Esteva entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 993, pág. 14 (27 de octubre de 1.967).
- (366) C.Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81
- (367) V.Aranda. Entrevista personal Barcelona. 14.2.81
- (368) R.Gubern. Entrevista personal. Barcelona. 21.3.78
- (369) C.Durán. "Fotogramas" nº 1.164, pág. 31 (5 de febrero de 1.971)
- (370) "Diario 16". (16 de noviembre de 1.981) pág. 47.
- (371) José María García Escudero. "Vamos a hablar de cine" ob.cit. - págs. 154-155.
- (372) P.Balañá entrevistado por Josep Planas Gifreu. "Imagen y Sonido" nº 69, pág. 21 (mayo 1.969).
- (373) Fernando Vizcaíno Casas. "Historia y anécdota del cine español" págs. 173-174. Ediciones Adra. (Madrid, 1.976).
- (374) José María García Escudero. "La primera apertura" ob.cit. pág. 247.
- (375) Doménec Font "Del azul al verde" págs. 258 y 264-268. Editoria Avance. (Barcelona. 1.976).
- (376) J.Camino entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 990, pág. 23 (6 de octubre de 1.967).

La "escuela de Barcelona" pretende ser una especie de aglutinación o promoción del cine que han producido determinados señores. Sus autores tienen una característica común: empiezan en un nihilismo y terminan en un cierto "amateurismo". Ello tiene su explicación por ser, en la mayoría de los casos, el fruto de hombres que se encuentran un tanto desplazados en cuanto a la posibilidad de decir algo, o bien que no tienen nada que decir"

- (377) R.Muñoz Suay. "Film Ideal" nº 208, pág. 44 (1.969).

- (378) Miquel Porter-Moix. "Historia del cinema catalá" ob.cit. - págs. 272-273.
- (379) J.M. Caparrós Lera. "Pantallas y Escenarios" nº 79, pág.24 (febrero 1.968).
- (380) Jordi García Soler. "Mundo Joven" nº 4, págs. 25-26 (26 de octubre de 1.968).
- (381) Augusto M.:Torres. "Cinéma 68" nº 123, pág.27 (marzo 1.968).
- (382) Alfonso Sánchez. "Iniciación al cine moderno" Vol. 2º. págs. 211-218. Ed. Magisterio Español (Madrid. 1.973).
- (383) Luis García Berlanga entrevistado por Maruja Torres. "Fotogra<sub>mas</sub>" nº 1006, pág. 12 (26 de enero de 1.968).
- (384) R.Muñoz Suay, "Film Ideal" nº 208, pág. 46 (1.969).
- (385) L.G.Berlanga. Entrevista personal. Santander. 16.7.81

"Yo es que he dicho muchas frases de las cuales me tendría que contradecir continuamente, bueno, pero no estoy negándolo. Evidentemente yo soy mediterráneo, lo que pasa es que creo que la escuela de Barcelona en aquel momento no hizo nada de lo que yo podría tener más o menos en la tripa como mediterráneo; que ahora, por ejemplo, están en cambio haciéndolo un poco Carlos Mira en Valencia y Bellmunt en Barcelona; es decir, un cine desenfadado, un cine absolutamente de la desfachatez, un cine que afecta mucho más la transgresión que es lo que a mí me gusta, frente a una sociedad, que lo que hicieron Esteva y Portabella y todos los de la escuela de Barcelona. Las películas de la escuela de Barcelona están bastantes distintas de lo que yo hubiese podido hacer en aquel momento".

5. "EL PODER DEL APARATO ADMINISTRATIVO"

### 5.1. Consideraciones preliminares

Presiones internas de tipo social, político y económico, imponían en la España de los años sesenta un cambio en las estructuras cinematográficas. Como apuntan R. Gubern (386) y Doménech Font (387), este cambio de actitud de las autoridades hay que buscarlo en el descontento popular expresado en las grandes huelgas de la primavera de 1.962 y en el Pacto de Munich.

Así, el hombre elegido para imprimir ese aire renovador y -- "aperturista" fue Manuel Fraga Iribarne : por lo cual, se le -- nombró ministro de Información y Turismo en sustitución de Gabriel Arias Salgado, de ideas netamente conservadoras.

El nombramiento del hoy líder de Alianza Popular coincidió con las primeras avalanchas de turismo hacia nuestro país. La imagen de una España renovada, moderna y apacible era la tarea primordial asignada al ministro del ramo. El logro más significativo -- fue la Ley de Prensa e Imprenta de 15 de marzo de 1.966, de carácter reformador.

Paralelamente, se puso en marcha en el país el Plan de Estabilización, destinado a impulsar la economía hacia el exterior. El mismo año, 1.962, fue presentada la solicitud española de asociación -- a la Comunidad Económica Europea. Aprobada en 1.963 la Ley del I Plan de Desarrollo, el primer día de enero del siguiente año entró en vigor el citado Plan.

Para organizar y potenciar la política "aperturista" en el campo cinematográfico, Fraga nombró Director General de Cinematografía a José María García Escudero, hombre que ya había tenido la -- oportunidad de ocupar el mismo cargo durante seis meses, once años antes, a las órdenes del integrista Arias Salgado. El nombramiento de G. Escudero, en disposición de un talante abierto y con la sufi-

ciente capacidad de diálogo , encajó perfectamente en los planteamientos de su inmediato superior. Además, conviene señalar la labor protagonista del nuevo Director General en las famosas - "Conversaciones de Salamanca" de 1.955, punto de partida de la intencionalidad renovadora de nuestro cine, que aglutinó, en - gran medida, a las diversas familias ideológicas que pululaban por la profesión. Para los hermanos Pérez Merinero, estas Con--versaciones, con la complicidad de productores, directores y --críticos, etc, propiciaron directamente la ascensión de Escudero. ( 388).

El nombramiento del nuevo Director General, el encargado de la innovación, del diálogo y de la "apertura" parece que complació a casi todos. Las felicitaciones se sucedieron. Llegaron desde Rafael Gil hasta Bardem o Ricardo Muñoz Suay, que textualmente, su telegrama enviado dice así : "Estoy de tu lado completamente, con sincera lealtad" (389 ). Una sumisión que casi apabulla del futuro promotor de la "escuela de Barcelona". Sin embargo, los pelajes de cada cual estaban definidos, y por muy abierto que pudiera resultar J.M.G. Escudero, en definitiva era un hombre del Régimen. Las efusiones, suponemos, hay que entenderlas dentro del marco de la influencia y el peso que tiene la Dirección Cinematográfica para otorgar beneficios a las diversas producciones realizadas en - nuestro país. Ya se empezaba a jugar al llamado "posibilismo".

Aparte de intentar una política lo más abierta posible, zanjando dentro de un límite, criterios puritanos, los esfuerzos del gabinete de Fraga pasaban por fomentar un cine que tuviera un índice de calidad capaz de competir en los certámenes internacionales. Este cine de prestigio, en representación del Estado español, suponía otra embajada que encajaba perfectamente dentro del cambio de imagen propiciado por la Administración. Incluso se le inventó una - etiqueta, "nuevo cine español".

Aunque tradicionalmente se denomine así al cine realizado por los titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía, no cabe duda de que la "escuela de Barcelona" es un punto y seguido de la nueva savia del cine joven producido en aquella época, y lo que es más, beneficiaria directa de la política desarrollada por el equipo de Fraga.

El movimiento barcelonés surgido de la mano de R. Muñoz Suay, J. Jordá y J. Esteva, que, naturalmente, debe su nacimiento a la misma maniobra estatal que lanzó a los jóvenes realizadores de Madrid, supuso un contrapunto que despertó aún más interés en los aficionados al séptimo arte. La creación de este grupo no se encontraba en los planes ministeriales, pero les vino muy bien. Es más, la disputa entre las dos tendencias, tejía un clima de discusión que daba sensación de riqueza cinematográfica con sabor juvenil, expectación que resultaba rentable a la Administración. García Escudero se felicitaba del nivel alcanzado por las dos "escuelas hispánicas" en unas declaraciones a la prensa barcelonesa -- ( 390 ).

No obstante, pensamos que J. Pons va un poco lejos cuando manifiesta que la "escuela" fue diseñada en buena parte en Madrid con la conveniencia ministerial y con la participación de los principales clientes del puente aéreo ( 391 ). En cuanto a que R. Muñoz Suay escribiera sus primeros artículos sobre la "escuela" en la capital del Reino, sede del Ministerio de Información y Turismo, pues sí, no deja de ser simplemente de una anécdota. Ahora bien, el grueso del grupo son catalanes, realizaron sus obras en Cataluña y conspiraron y diseñaron la "escuela" desde Barcelona. Somos de la opinión que la Dirección General de Cinematografía se encontró el movimiento de la Ciudad Condal, y de que no tuvo participación directa alguna. Aunque, por otro lado, también era lógico que ante la -



política ministerial surgiera este movimiento. Realizadas las primeras películas, el núcleo central a iniciativa propia, se desplazó a Madrid para hablar con García Escudero y solicitar comprensión para su causa. Este tema, que abordaremos al final del presente capítulo, tiende a echar una lanza a la independiente formación del grupo al margen de intereses directos estatales.

Lo que sí está claro, es el interés de la Administración por fomentar un cine de prestigio cara al exterior. Cine que creyó se encontraba, primordialmente, en los titulados de la Escuela Oficial de Cine, de los jóvenes alumnos que habían pasado por sus aulas. Pero esta política cinematográfica controlada se extendió también a las inquietudes de una burguesía alta y culta catalana con posibilidades económicas y publicitarias como para optar al pastel -- que la Administración había puesto sobre el tapete, y que, en un principio, parecía que se lo iban a comer Querejeta y algunos más que trabajaban en Madrid.

Para poder llevar a cabo los objetivos de la política gubernamental cinematográfica, García Escudero se valió principalmente de dos innovaciones, que aunque "aperturistas", ejercían un control sobre la producción: La protección económica al "nuevo cine español" y unas nuevas normas de censura "liberalizantes" en las que se incluían la censura previa. Gracias a estas reglas un buen número de nuevos realizadores consiguieron dirigir su primera película y su gran sueño.

José María G. Escudero, en su libro "Una política para el cine español", niega que este nuevo cine sea un invento oficial, en base al éxito de algunas películas en festivales extranjeros (392). El argumento se cae por sí solo. Nueve años más tarde, el ex-Director General decía que la "escuela de Barcelona" es "cine exquisito, cine vacío, cine aburrido, cine europeo y cine snob. Sus musas son T. Gimpera y S. Vergano. Sin embargo nos viene ese cine, muy bien (393).

## 5.2. La Protección económica

Dada la innegable transcendencia e influencia que el cine ejerce sobre la sociedad, la mayoría de los gobiernos de las distintas naciones se han visto obligados a proteger las cinematografías propias para defender la precaria capacidad económica de las mismas. La sofocante competencia internacional en los propios mercados, conocida por todos, propicia que la Administración salvaguarde nuestro cine para no ser arrollado por esta avalancha de films extranjeros, provistos de una sólida base industrial y artística.

Además, los estados -en mayor o menor grado, según los intereses- protegen económicamente a sus cinematografías movidos por razones sociales, culturales, políticas, artísticas, etc.; y como -apunta Antonio Cuevas, ante la presumible exportación de las películas nacionales, difusión en el exterior de indudable interés político (394).

Tras diversas etapas de régimen de protección a nuestro cine, iniciado al término de la guerra civil, los chicos de la "escuela de Barcelona" se encontraron con "Las Nuevas Normas para el desarrollo de la cinematografía" - la famosísima O.M. de 19-8-64, que posibilitaría realizar algunos de sus sueños. La citada orden, -llamada por su inductor -G.Escudero- "Carta Magna del cine español" (395), por cuanto que la mencionada reglamentación suponía la mayor transformación del séptimo arte de la historia franquista. Conceptos económicos y artísticos iban a ser calibrados por otras coordenadas, hasta entonces desconocidas por la parroquia del gremio, pero que en el fondo, tendían a saciar las aspiraciones reformistas emanadas de las "Conversaciones de Salamanca".

Resumiendo los aspectos de la citada O.M. que conciernen al presente apartado, cabe señalar primero, que el sistema de subvenciones a las distintas producciones se establecen automática-

mente, zanjando el otorgamiento arbitrario por la correspondiente Junta. Así, el artículo 17 en su primer párrafo, enuncia : "A los productores de películas españolas de largometraje se les concederá una subvención en metálico, equivalente al quince por ciento de los ingresos brutos en taquilla producidos por la exhibición de cada película en España". Esta protección se disfrutará durante los seis años siguientes a la fecha de autorización para la exhibición pública de la película (art. 20). El desembolso de este tanto por ciento corría a cargo del Fondo de Protección (art. 17), que a su vez se nutría de las siguientes fuentes: los derechos de doblaje de películas extranjeras autorizadas para exhibirse en la televisión, los cánones del doblaje de películas extranjeras, los cánones de publicidad, y el impuesto sobre el tráfico de empresas. Pero como señalan Marta Hernández y M. Revuelta, únicamente llegaría el dinero de los cánones de doblaje y del impuesto sobre las localidades (396).

Con esta norma general de protección para todas las producciones españolas, la Administración, según los incisivos hermanos Merinero, no hacía otra cosa que fomentar la consolidación de una industria en manos de una embrionaria burguesía cinematográfica y demostrar la incapacidad que la "lumpen burguesía" había tenido para sostenerla (397). Con carácter global, este abrigo estatal concedió mayor protección cuantos mayores eran los ingresos en taquilla de las películas. José Luis de Zárraga pone el grito en el cielo alegando que con este absurdo sistema de subvenciones lo que se consigue precisamente es beneficiar a los films más comerciales, justo los que no lo necesitan, siendo insuficiente para los pocos comerciales (398). Esta proporcionalidad no la consideramos descabellada en función de que la histórica Orden Ministerial del Ministerio de Información y Turismo, articulaba en la misma un Capítulo -el V- destinado a amparar las películas que fuesen decla-

radas de "Interés Especial". Naturalmente, los criterios de selección para optar a este apartado de la O.M. no eran otros que la arbitrariedad del Tribunal formado a tal efecto. Aunque claro, por este patrón pasaban todos. Todas las películas de la -- "escuela de Barcelona", en mayor o menor cuantía, se beneficiaron del citado capítulo.

El artículo tercero de la O.M. establece los proyectos y películas que pueden optar a la catalogación de Interés Especial, y por lo tanto a los beneficios que lleva consigo :

1º.- Los proyectos que, ofreciendo suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos.

2º.- Los especialmente indicados para menores de 14 años, por ajustarse a su inteligencia y sensibilidad.

3º.- Los que, con un contenido temático de interés suficiente presten características de destacada ambientación artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos.

4º.- Las películas que hubiesen obtenido gran premio en los festivales internacionales de categoría A, o sean declaradas de mayores méritos artísticos entre las producidas cada año.

A tenor de esta disposición general, queda clara la orientación de las autoridades a fomentar y potenciar un cine joven debidamente controlado. En las inquietudes de estas nuevas promociones estaba el éxito de la política cinematográfica de García Escudero. No olvidemos que por la Orden Ministerial de 8 de noviembre de 1.962, Fraga transforma el antiguo Instituto -IIEC- en la EOC, pasando a depender de la Dirección General de Cinematografía. La

atención de las seleccionadas aulas de la escuela tenía su eco en las "Nuevas Normas para el desarrollo de la cinematografía". Los chicos de la "escuela de Barcelona" se acogieron a las últimas palabras del párrafo tercero para reivindicar sus derechos sobre el Interés Especial.

Los beneficios a los proyectos y películas de largometraje - considerados de Interés Especial, con arreglo al artículo tercero, según el artículo treinta y cuatro, consisten en :

- Tratamiento especial a efectos de crédito a plazo medio.
- Régimen especial de anticipos.
- Valoración doble a efectos de protección económica, distribución y cuota de pantalla.

Desarrollado y resumido este capítulo que abarca los capítulos 34 al 41, dispone que la Administración, a través del Instituto - Nacional de Cinematografía, avala sus créditos a medio plazo hasta la cantidad de un millón de pesetas (art. 35, apto. 1º). Asimismo a este tipo de películas se las concede un anticipo de otro millón de pesetas (art. 35, apto. 2º) -previsto con carácter general en el art. 23 de la O.M.-, a película vista por Censura, sobre un total del cincuenta por ciento del costo comprobado (art. 37), con el tope máximo de cinco millones de pesetas, y a descontar sobre el quince por ciento de los probables ingresos de taquilla. Si estos ingresos no se recaudan, la subvención se considera a fondo perdido (art. 35, apto. 2º). Otra Orden Ministerial de la - cartera de Información y Turismo de 22 de diciembre de 1.964 -regulada por un Decreto de 16.7.64 -, establece el control de taquilla tan ansiado por un amplio sector profesional. El artículo primero establece que las empresas de exhibición cinematográficas, a partir del uno de enero de 1.965 estarán obligadas a declarar sus

rendimientos y a "utilizar únicamente para las entradas el billete de carácter oficial". A pesar del entusiasmo de García Escudero por esta Orden Ministerial (399), el sistema de control establecido no terminó por convencer a los arriesgados productores de nuestra geografía.

Pero el régimen de subvenciones a las películas calificadas - de Interés Especial, según el artículo 37, podría ampliarse incluso a una valoración doble a efectos :

- a.- De la protección económica establecida en los artículos - 17 y 18.
- b.- De concesión de autorizaciones de doblaje.
- c.- De cuota de pantalla.

Es decir, que el quince por ciento establecido con carácter general podría elevarse hasta el treinta por ciento de los rendimientos en taquilla y también podrían beneficiarse de una doble valoración a efectos de distribución y de proyección. A tales efectos, la norma en este aspecto era del "cuatro por uno".

Con semejantes mecanismos de protección al joven cine español, éste estaba prácticamente asegurado. Sin llegar al calificativo - despectivo que los hermanos Merinero adosan a los jóvenes beneficiados por la O.M. de 19.8.64 de "fieles funcionarios hacedores - de películas" (400), los realizadores acogidos a las "Nuevas Normas", en buena parte estaban atrapados por el mecenazgo administrativo. La inmensa barrera ideológica -en una gran mayoría- entre - ambas partes, aparentemente controlada por quienes pagaban, no fue impedimento para que se llegase a arrascar las tripas -aunque fue- se suavemente- del aparato censor. No es fácil saber si con la exhibición de estas películas se les metió un gol, dado el escaso eco de público que tuvieron. Evidentemente, el caso "Viridiana" no se -

volvió a repetir, pero sí creemos que esta O.M. permitió canalizar una protesta coyuntural, más o menos organizada, que a la larga se volvió contra la Administración. La "rupturista" Primera -Semana Internacional de Escuelas de Cine de Sitges -poco antes del cese de García Escudero-, que acabó como el rosario de la -Aurora, fue posible, por la política "aperturista" del gabinete de Fraga, que recogiendo la frase de D.Font, posibilitó el acceso de nuevos nombres, en su mayoría encuadrados en la "izquierda consentida amamantados artificialmente" (401).

También conviene puntualizar que las subvenciones otorgadas - como consecuencia del Interés Especial - al igual que las de carácter general-, se concedían a posteriori, y que esta catalogación especial era provisional y estaba supeditada a la visión de la película acabada -como veremos en los casos concretos de los films de la "escuela de Barcelona" y afines-, no incluyéndose la total garantía del Estado en las posibles subvenciones. Marta Hernández, apunta que las consecuencias de este hecho lo constituyen el que las subvenciones "no puedan ser utilizadas como elemento financiador por aquellos productores ocasionales -la mayoría- que, tras -realizar una película abandonan esta actividad" (402).

Durante el período en que rigió la Legislación debida a la programación del binomio G.Escudero-Fraga, o sea entre los años 65 y 70, inclusive, -aunque a partir de la dimisión del Director General a finales de 1.967, los criterios del Interés Especial fueron menos "aperturistas"-, tomando los datos mostrados en el libro -- "Chequeo al cine español", resultan 132 películas, incluidas las infantiles, lo que supone un poco más del diecisiete por ciento - del total (403). Gran parte de estas películas corresponden a productoras de poca envergadura, creadas a la sombra de las expectativas que ofrecía la renombrada O.M. de 19.8.69. Aparte del ejem-

plo de Filmscontacto, se hace más evidente en el caso de la productora de Gonzalo Suárez, Hersua Interfilms, o no digamos ya el ejemplo de Hele Films, que se constituyó únicamente para sacar - adelante "Biotaxia", de José María Nunes.

#### 5.2.1.- Los Organos de decisión

La Junta de Censura y Apreciación de películas, creada por Decreto de 14 de enero de 1.965 y que venía a sustituir a la Junta de Clasificación y Censura de películas cinematográficas de 1.952 era el órgano competente destinado a dirigir las diversas subvenciones derivadas de la O.M. del 19.8.64. La citada Junta, depen--diente del Instituto Nacional de Cinematografía, por una Orden Ministerial de 10.2.65, aprueba su Reglamento.

Según el segundo artículo del Reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de películas, ésta estará constituida por los siguientes miembros : un presidente, que será el Director General - de Cinematografía y Teatro; dos vicepresidentes, que serán, respectivamente, el Subdirector y el Secretario General de Cinematograffia y Teatro; un secretario, designado por el Ministro a propuesta del Director General de Cinematografía; los vocales natos que serán : los vicepresidentes, cuando no actúen como tales, y el jefe del Servicio de Cinematografía; quince vocales de libre designación por el Ministro de Información y Turismo, de los cuales, a los ministerios de la Gobernación y de Educación Nacional, así como a la jerarquía eclesiástica les corresponde nombrar a tres con sus respectivos suplentes. Los demás serán a propuesta del Director General de Cinematografía y Teatro. El citado artículo también establece los denominados vocales circunstanciales, según las necesidades, y los asesores sin voto.

La Junta funcionará por medio de comisiones, pudiéndose constituir subcomisiones (art. 9). Las comisiones son tres : la de Apre-



ciación de proyectos y películas, la de Censura de guiones y la de Censura de películas y publicidad de las mismas (art. 10). Las comisiones deberán estar constituidas por un mínimo de doce miembros y los vocales podrán pertenecer simultáneamente a las diferentes comisiones, con la salvedad de que los vocales propuestos por los dos ministerios antes citados y por la jerarquía religiosa, forman parte por derecho propio de la Comisión de Censura de películas (art. 11). Para que las comisiones se reúnan válidamente será necesaria una mínima concurrencia de las dos terceras partes (art. 12), y en el caso de las subcomisiones debe haber un quorum mínimo de tres vocales (art. 14) (404).

#### 5.2.2.- Los dictámenes

Resumidas estas consideraciones de funcionamiento de la Junta de Censura y Apreciación de películas, que nos ayudarán a comprender mejor los distintos dictámenes, sin más preámbulos, vamos ya a descubrir la composición de las diversas comisiones, así como sus deliberaciones en el terreno de la Protección económica -apartado que ahora nos ocupa-, a tenor de las actas originales que por suerte hemos tenido acceso de los films que componen el núcleo central, y de las que, publicitariamente, son consideradas dentro del movimiento barcelonés.

Por orden cronológico :

#### A .- FATA MORGANA

Con fecha 10.5.65 y registro de entrada en el Servicio de Cinematografía nº 2483 y fecha 13.5.65, se solicita permiso de rodaje, acogiéndose al Régimen de Interés Especial para películas de largo metraje (Cap. V O.M. de 19.8.64, Art. 3, Apart. 3). El 19 de mayo de 1.965, reunida la Comisión de Apreciación, compuesta por los siguientes ponentes: Luis Gómez Mesa, D. Pedro Rodrigo, y D. Miguel Lamet, deciden que : "La Comisión informa favorablemente el proyec

to y estima que por su interés temático y destacada ambición artística merece la concesión de beneficios del Interés Especial que determina el apartado 3º del Artículo 3º en relación con el Capítulo V de la O.M. de 19 de agosto de 1.964".

El día 4 de marzo de 1.966 se reúne la Junta de Censura y - Apreciación con la asistencia del Director General y Presidente de la Junta, el vicepresidente 2º D. Manuel Andrés Zabala, y los vocales Rvdo. Padre Carlos Staehlin, D.Luis Gómez Mesa, D. Marcelo Arroita-Jáuregui, D.Juan Miguel Lamet, D.Victor Aúz, D.Pedro Rodrigo, D.Pascual Cebollada, y D. Sebastián B. de la Torre, actuando como secretario. El dictamen dice : "Se propone para la concesión de los máximos beneficios del Interés Especial (acordado por mayoría)".

La votación no fue muy reñida. Nueve votaron a favor de la máxima subvención, o sea el 50% del costo comprobado; uno concedió el 40% y dos desestimaron la protección: D. Pedro Rodrigo y el Rvdo. Staehlin (405).

Más que curiosas son las declaraciones que García Escudero - hace en su libro, "La primera apertura", al respecto de la sesión en que se juzgó la película de Aranda : "Como cine moderno que es, me impresiona su amor por la imagen, el acto de fe en la imagen...y de fe en el espectador. A algunos de la Junta no les gusta. Es como decir: no me gustan la pintura abstracta o la música concreta. Por eso hay que pasar" (406). También se le concede la doble protección económica de doblaje y de cuota de pantalla.

La cinta de Aranda fue la primera que obtuvo Interés Especial en el guión -escrito en colaboración con G.Suárez-. No obstante, el director de "Fata Morgana", pasados los años manifiesta que - el film se hizo porque arriesgó dinero, y que "no sabía que había protección estatal" (407). Es imposible que ignorara la tan caca-

reada protección, y más, teniendo en cuenta que él era -y es- financiador de sus propios productos. En 1.966 Aranda declaraba a "Nuestro Cine": "Creo que sin el Interés Especial "Fata Morgana" no se hubiese hecho" (408). Así, pues, cuanto menos, dejemos la incógnita -dado que el film se realizó un año y pico antes de la eclosión de la "escuela de Barcelona", profesional e independientemente- del grado de influencia que ejerció el posible Interés Especial en la realización de la segunda obra de V. Aranda; pero que se calibró a la hora de plantearse la película, de eso no hay duda.

La protección ascendió a la suma de 2.450.000 de pesetas, justo la mitad del coste comprobado de la producción por parte de las correspondientes autoridades de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Aunque el film no hubiese obtenido la máxima subvención de la Junta de Censura y Apreciación de películas, al seleccionarla el Jurado Especial, convocado por el Ministerio de Información y Turismo como una de las mejores películas españolas del año junto con cinco más, también hubiese recibido los máximos beneficios - (art. 38, O.M. de 19-8-64).

#### B.- NOCHE DE VINO TINTO

Con fecha 1-9-65 y registro de entrada en el Servicio de Cinematografía nº 4323, y fecha 11-9-65, se solicita el preceptivo - permiso de rodaje, acogiéndose al régimen de Interés Especial - (Cap. V, Art. 3º, Apart. 3º O. M. de 19-8-64)

La correspondiente Comisión, reunida el 22 de septiembre de 1.965 con los siguientes componentes: D. Pedro Rodrigo, D. Manuel A. Zabala, Rvdo P. Carlos Staehlin, D. Pascual Cebollada, D. Pedro Cobelas, D. Sebastián B de la Torre, D. Marcelo Arroita, y D.

Victor Aúz, estiman lo siguiente: "La Comisión informa favorablemente el proyecto y estima merece la concesión de beneficios del Interés Especial que determina el art. 3º, Apart. 3º en relación con el Cap. V de la O.M. de 19-8-64".

Esta concesión a priori del Interés Especial, al igual que en "Fata Morgana", eran casos prácticamente aislados que aseguraban un millón de pesetas.

La Junta de Censura y Apreciación, convocada el 3 de junio de 1.966 para examinar la película y conceder la definitiva protección -caso de no ser recurrido el fallo-, asistieron los vicepresidentes 1º y 2º D. Florentino Soria y D. Manuel A. Zabala, y los vocales Rvdo. P. Carlos Staehlin, Rvdo. P. Luis García Fierro, - Rvdo. P. Manuel Villares, D. Pascual Cebollada, D. Pedro Rodrigo, D. Marcelo Arroita, D. Luis García Mesa y D. Sebastián B de la Torre, actuando como secretario. Dictaminaron los siguiente: "Proponer se le concedan los máximos beneficios del Interés Especial (acordado por mayoría)" (409).

El resultado de la votación dio una mayoría relativamente cómoda para las tesis del 50 %, que obtuvieron seis votos, el 40 % fue respaldado por uno, y el 30 % los tres restantes. El Rvdo. - Staehlin y D. Pedro Rodrigo, al igual que en "Fata Morgana", fueron los más duros.

A la película de José María Nunes se le reconoció un presupuesto de 4.500.000 de pesetas. Por lo tanto, se concedió la suma de 2.250.000 de ptas y las dobles valoraciones estipuladas en el artículo 37 de la tan mencionada O.M.

Como "Fata Morgana", también fue seleccionada por el Jurado - Especial del art. 38 de la misma O.M., asegurándose nuevamente - la protección máxima.

## C.- DANTE NO ES UNICAMENTE SEVERO

La solicitud del permiso de rodaje, acogiéndose al régimen de Interés Especial de largometrajes (Cap. V. art. 3º, apart. 3º O: M. 19-3-64), fue formulada con fecha de 6-8-66 y registrada en el Servicio de Cinematografía del día 10 de agosto de 1.966 con el número 5171.

Reunida la Comisión de Apreciación el último día de agosto de 1.966 con la asistencia de los ponentes D. Miguel Lamet, D. Luis Gómez Mesa, D. Víctor Aúz, y D. Pascual Cebollada, además de apuntar diversas consideraciones propiamente de censura -que abordaremos en el próximo apartado-, acuerdan: "La Comisión tomó el acuerdo de aplazar su decisión en cuanto a los beneficios solicitados al examen de la película una vez realizada, art. 35 O.M. 19-8-64".

D. Pedro Rodrigo, que no asistió a la sesión, mandó un informe en el que decía que el proyecto "no merece la menor atención. (410).

El día 9 de mayo de 1.967 la Junta de Censura y Apreciación se reunió bajo la presidencia de García Escudero, el vicepresidente 1º D. Florentino Soria, y los vocales Rvdo. P. Manuel Villares, Rvdo. P. Carlos Staehlin, D. Juan Miguel Lamet, D. Pedro Cobelas, D. Pedro Rodrigo, D. Carlos Fernández Cuenca y D. Sebastián B de la Torre, actuando como secretario. El pleno acuerda sobre la película: "Se propone la concesión de un anticipo de subvención equivalente al 30 % del coste comprobado (acordado por mayoría)". De los nueve censores, ocho optaron por recomendar la protección asignada.

Ante el recurso presentado por la productora de Esteva con la finalidad de que se les aumentara la protección (411), la -

Junta de Censura y Apreciación se volvió a reunir el 20 de octubre de 1.967 con la asistencia del vicepresidente 2º D. Manuel A. Zabala y los vocales Rvdo. P. Manuel Villares, D. Pascual Cebollada, D. Pedro Rodrigo, D. Carlos Fernández Cuenca, D. Marcelo Arroita y D. Luis González, actuando como secretario. El dictamen fue el siguiente: "Se ratifica el fallo emitido por la Comisión del día 9 de mayo del año en curso, en el sentido de proponer se le conceda un anticipo de subvención equivalente al 30 % del coste comprobado y valoración sencilla a efectos de cuota de pantalla (acordado por unanimidad)" (412).

Con la ratificación de este fallo la subvención ascendió a la cifra de 1.530.000 de pesetas. Cabe señalar que la concurrencia de la Comisión no alcanzó los dos tercios que señala el artículo 12 en relación con el 11 del Reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de películas, dado que los recursos no podían discernirse en subcomisión.

No obstante, casi un año después, el 30 de julio de 1.968 y como consecuencia de la selección del Jurado Especial en relación con el año anterior, "Dante no es únicamente severo" fue agraciada con los máximos beneficios. El anticipo no reintegrable llegó a la cantidad de 2.550.000, el 50 % del coste comprobado de la película. Sin conocer todavía este "regalo", Esteva reconocía meses antes -asignado ya el 30 %- que la producción de un film como el dirigido por Jordá y él, sólo era posible con el Interés Especial. (413).

D.- CADA VEZ QUE...

La correspondiente solicitud de permiso de rodaje, acogiéndose se al régimen de Interés Especial, se formula el 3 de diciembre de 1.966. Hace su entrada en el Servicio de Cinematografía el

17 del mismo mes con el registro nº 7583. Sin embargo, en esta ocasión, Filmscontacto se acoge, aparte del apartado 3º, al 1º del art. 3º de la O.M. de 19-8-64.

Una subcomisión de la Junta de Censura y Apreciación, integrada por los ponentes D. Pedro Rodrigo, D. Víctor Aúz, Rvdo. - P. Carlos Staehlin, D. Pascual Cebollada y D. Luis Gómez Mesa, el día 4 de enero de 1.967, acuerdan lo siguiente; "La Comisión acuerda por mayoría dejar en suspenso el pronunciamiento sobre los beneficios solicitados del Interés Especial, al examen de la película, una vez realizada, art. 35 de la O.M. de 19-8-64".

Destacaron en sus opiniones opuestas los vocales V. Aúz y Pedro Rodrigo. El primero se mostró decididamente favorable a estimular el proyecto con el Interés Especial, mientras que el segundo -como era usual- considera inadecuado tal concesión: "En modo alguno ningún estímulo inicial" (414).

Con la película terminada, la Junta de Censura y Apreciación se reunió el 14 de septiembre de 1.967 con la asistencia del presidente D. José María García Escudero, el vicepresidente 2º D. - Manuel A. Zabala, y los vocales Rvdo. P. Manuel Villares, Rvdo. P. Luis G. Fierro, D. Pedro Rodrigo, D. Pascual Cebollada, D. Marcelo Arroita y D. Sebastián B de la Torre, actuando como secretario. Los reunidos decidieron: "Proponer se le conceda un anticipo de subvención equivalente al 40 % del coste comprobado (acordado por mayoría)".

El resultado de la votación concedió cinco puntos a la teoría del 40 %. D. Pedro Rodrigo denegó cualquier tipo de Interés Especial. El porcentaje otorgado supuso la cantidad de 1.800.000 de pesetas para los productores de la película. Sin embargo, no gozó de los auspicios de Jurado Especial como las cintas anteriormente citadas (415).

## E.- DITIRAMBO

El propio Suárez, en calidad de productor, presentó con fecha 6-12-66 la correspondiente documentación reglamentaria para acceder al solicitado Interés Especial estipulado en la O.M. de 19-8-64, que al igual que en "Cada vez que...", se invocan los apartados 1º y 3º. El registro de entrada en el Servicio de Cinematografía consta con el número 7235 y fecha de 7-12-66.

Con la asistencia de los ponentes Rvdo. P. Manuel Villares, D. Pedro Rodrigo, D. Sebastián B de la Torre, D. Marcelo Arroita y D. Víctor Aúz, el 14 de febrero de 1.967, los citados miembros acordaron: "La Comisión acuerda por mayoría condicionar la concesión del Interés Especial que solicitan al examen de la película realizada".

Decepcionado y bien aconsejado -como luego veremos-, Suárez volvió a pedir el Interés Especial para su guión. La nueva petición obtiene sus frutos. El primer día de febrero de 1.967 es convocada la Comisión de Apreciación que, con la asistencia de D. Florentino Soria, D. Manuel A. Zabala, Rvdo. P. Manuel Villares, Rvdo. P. Carlos Staehlfm, D. Pascual Cebollada, D. Marcelo Arroita, D. Luis Gómez Mesa, D. Pedro Rodrigo, D. Miguel Lamet, D. Pedro Cobelas, D. Víctor Aúz y D. Sebastián B de la Torre, actuando como secretario, acuerdan textualmente: "La Comisión estima por mayoría que pueden concedérsele los beneficios del Interés Especial solicitados de acuerdo con el Apart. 3º del Art. 3º de la O.M. de 19-8-64".

Presentada la película para su visión en la Dirección General de Cinematografía para su correspondiente examen, el 7 de septiembre de 1.967 se reunieron los siguientes miembros de la Junta: el vicepresidente 1º D. Florentino Soria, el vicepresi-



dente 2º D. Manuel A. Zabala, y los vocales Rvdo. P. Luis G. - Fierro, D. Pascual Cebollada, D. Juan Miguel Lamet, D. Víctor Aúz, D. Pedro Rodrigo, D. Marcelo Arroita, D. Pedro Cobelas y D. Sebastián B de la Torre. La Junta acordó: "Proponer se le conceda un anticipo de subvención equivalente al 30 % del coste comprobado (acordado por mayoría)".

El porcentaje acordado tuvo el respaldo de seis miembros, mientras que la proposición del 40 %, tan sólo fue respaldada por tres integrantes. El más crítico en esta ocasión fue Víctor Aúz (416).

Enfadadísimo, Suárez volvió a la carga, y, por segunda vez, consiguió que la Junta se retractara de la anterior resolución -cosa realmente difícil-. El 16 de febrero de 1.968, reunida la correspondiente comisión con la asistencia del vicepresidente 2º D. Manuel A Zabala, y los vocales Rvdo. P. Manuel Villares, D. Luis Gómez Mesa, D. Florentino Soria, D. Pedro Rodrigo, D. Marcelo Arroita, D. Pascual Cebollada, D. Juan Miguel Lamet y D. Sebastián B de la Torre, actuando como secretario. El dictamen fue el siguiente: "Se rectifica el fallo emitido por la Comisión, el día 7-9-67, en el sentido de proponer se le conceda un anticipo de subvención equivalente al 40 % del coste comprobado (acordado por mayoría)". Una cómoda mayoría apoyó la propuesta, concedida con seis votos, mientras que el 30 %, -concedido meses antes, únicamente fue respaldado por dos votos.

La película de Suárez, a tenor de lo dispuesto por la Junta de Apreciación, quedó favorecida con una suma de 1.900.000 de pesetas, equivalente a ese 40 % del coste comprobado (417).

Frases concluyentes respecto a la bicoca del Interés Espe-

cial también las pronunció Suárez: "El I.E. posibilita proyectos que en el cine serían de imposible realización" (418).

F.- BIOTAXIA

La solicitud de rodaje de esta película de Nunes se formuló el 24 de agosto de 1.967. Consta con el número 005067 de registro de entrada en la Dirección General de Cinematografía y Teatro y fecha de 5-9-67. Como las cintas anteriormente citadas, se acogió al régimen de protección económica del Interés Especial (Cap. V, O.M. 19-8-64) Art. 3º Apart. 3º.

A tal efecto, el 19 de Diciembre de 1.967, se reunió la comisión de Apreciación con la asistencia de los siguientes ponentes: D. Florentino Soria, D. Manuel A Zabala, Rvdo. P. Luis G. Fierro, D. Marcelo Arroita, D. Pascual Cebollada, D. Pedro Rodrigo, D. Pedro Cobelas, D. Víctor Aúz, y D. Sebastián B de la Torre. Mayoritariamente dictaminaron: "Proponer se le conceda un anticipo de subvención equivalente al 30 % del coste comprobado (acordado por mayoría)".

La votación fue realmente variada. Marcelo Arroita, encantado con la realización del portugués, fue el único que recomendó los máximos beneficios del 50 %. Tres optaron por el 40 % y cuatro por el 30 %. Los restantes denegaron la concesión del Interés Especial (419).

Dado que tan sólo se reconoció tres millones del presupuesto presentado, y que con el porcentaje concedido por la Junta, la protección se quedaba en 900.000 pesetas, se subieron cien mil pesetas más para llegar al millón, ya que las películas clasificadas con el Interés Especial no podían tener menos con este tipo de protección.

## G. TUSET STREET

Para realizarse esta película, auténtica fosa de la "escuela de Barcelona", con todos los elementos de una gran producción, también se solicitó el permiso de rodaje acogiéndose a los beneficios del Interés Especial. Con fecha 28-11-67, Marciano de la Fuente, en calidad de Director de la marca Proesa, presenta la correspondiente solicitud de beneficios (Cap. V O.M. 19, 8-64, art. 3º, apart. 3º). Así quedó registrado el 29 de noviembre de 1.967 con el número 006776 de la Dirección General de Cinematografía.

Tras diversas prohibiciones del guión y posposiciones de los beneficios solicitados hasta el examen de la película, definitivamente, a film visto, es denegada la protección de Interés Especial. El nueve de julio de 1.968, con la asistencia de los vocales Doña María Julia Alonso Martínez, D. José Antonio de Ory, D. Marcelo Arroita, D. Pedro Cobelas, D. Juan Pérez Azpeitia, D. Carlos Moreno Arenas, D. José María Cano y D. Sebastián B. de la Torre como secretario, acordaron por unanimidad "les sean denegados los beneficios del Interés Especial" (420).

Francaamente era de esperar la negación de este tipo de Protección estatal, cuya filosofía tendía a ofrecer apoyo a producciones modestas que apuntaran nuevas promesas, o "faciliten la incorporación de nuevos valores técnicos y artístico". La presencia de J. Jordá como script y actor, o la de J. Grau -que ya tenía horas de vuelo-, quedaba ensombrecida con el aparato profesional que amparaba la película. Según el presupuesto remitido, Sara Montiel cobraba 6.000.000 de pesetas, de las del año 67, por su trabajo.

## H.- DESPUES DEL DILUVIO

Después de una serie de prohibiciones al guión, presentado a censura previa, Esteva solicitó formalmente el 17 de abril de 1.968 el preceptivo permiso de rodaje para su proyecto, acogién- dose al citadísimo Cap. V de la O.M. de 19-8-64 (art. 3º, apart. 3º), así como el régimen de anticipos del Cap. II de la misma Or- den. Tal solicitud fue registrada en la Dirección General de Ci- nematografía con el nº 002570, fecha 9-5-68.

Unos días más tarde, el 22 de mayo de 1.968, se reunieron pa- ra juzgar la película los siguientes ponentes: "D.Manuel A. Zaba- la, Rvdo. P. Luis G. Fierro, D. Luis Gómez Mesa, D. Florentino - Soria, D. Pedro Rodrigo, D. Pascual Cebollada, D. Marcelo Arroi- ta, D. Carlos Suevos, D. Pedro Cobelas y D. Sebastián B de la To- rre. El jurado dictaminó: "La Comisión en pleno acuerda por mayo- ría condicionar los beneficios solicitados al exámen de la pelí- cula de acuerdo con el art. 3º de la O. M. de 19-8-64".

Realizada la obra, la Comisión correspondiente de la Junta de Censura y Apreciación de películas se reunió el 18 de septiembre de 1.968. Asistieron los vocales Rvdo. P. Manuel Villares, D. Car- los Moreno Arenas, D. Pascual Cebollada, D. Luis Gómez Mesa, D. - Pedro Rodrigo, D. Marcelo Arroita, D. Carlos Suevos, D. José Anto- nio de Ory, D. José María Cano, D. Arturo García y García, D. Car- los Fernández Cuenca y D. Sebastián B de la Torre, actuando como secretario. Los ponentes dirimieron lo siguiente: "Proponer la con- cesión del Interés Especial con un anticipo de subvención equiva- lente a un millón de pesetas (acordado por mayoría)".

La decisión se mantuvo muy reñida. Por un voto se concedió a "Después del diluvio" la catalogación de Interés Especial, ase- gurándole así el millón de pesetas. De los siete que votaron a

favor, sólo uno, C. Fernández Cuenca, recomendó el 40 %.

Desazonado por la escasa protección, Esteva interpuso recurso y realizó un nuevo montaje de su película para acudir un poco más protegido ante la Junta. Ocho meses más tarde, el 29 de mayo de 1.969, se reunió el pleno para juzgar de nuevo la cinta. Comparecieron el vicepresidente 2º D. Manuel A Zabala y los vocales Rvdo. P. Marcelino Zapico Fernández, D. Juan Pérez Azpeitia, D. José María Cano, D. Carlos Fernández Cuenca, D. Luis Gómez Mesa, D. Carlos Moreno Arenas, D. José Antonio de Ory, D. Pedro Rodrigo, D. Arturo García y García, D. Marcelo Arroita y D. Luis González Viñas, actuando como secretario. Acordaron: "Se ratifica el fallo emitido por la emisión el día 18-9-68 en el sentido de proponer se le conceda el Interés Especial con un anticipo de subvención equivalente a un millón de pesetas (acordado por mayoría)" (421).

La raquitica Protección estatal concedida a este trabajo en el que se invirtió más dinero de lo normal en un intento desespenado de alcanzar mercados, no conseguidos, ni remotamente, --apuntilló definitivamente las escasísimas expectativas de salvación de la "escuela de Barcelona".

#### I. NOCTURNO 29

Acogiéndose al régimen de Anticipos (Cap. II, art. 3º O.M. 19-8-64) y al régimen de Interés Especial para películas de largometraje (Cap. V, art. 3º, apart. 1º y 3º), con fecha de 5 de enero de 1.968 Portabella presentó la pertinente solicitud, registrada en el Servicio de Cinematografía con el número 428 y fecha de 26-1-68.

Convocado el tribunal para el día 14-2-68, y tras un rosario de censuras, la Comisión en Pleno desestimó, por mayoría, los be-

beneficios solicitados. Vuelta a reunirse el 6 de noviembre de 1.968 y persistiendo las prohibiciones del guión -un poco más atenuadas-, los miembros convocados: D. Manuel A Zabala, Rvdo. P. Manuel Villares, Rvdo. P. Carlos Staehlfín, Rvdo. P. Luis G. Fierro, D. Luis Gómez Mesa, D. Marcelo Arroita, D. José Antonio de Ory, D. José Marfa Cano, D. Pedro Rodrigo, D. Pascual Cebollada, D. Sebastián B de la Torre, D. Carlos Suevos y D. Florentino Soria, decidieron: "La Comisión en pleno acuerda por mayoría condicionar la concesión de los beneficios del Interés Especial al examen de la película". Marcelo Arroita, detractor del proyecto presentado, dice en su informe: "En conjunto me parece una broma privada contra la que no tengo nada, pero creo que no debe adquirir ningún respaldo oficial".

Convocada la Junta de Censura y Apreciación el 16 de diciembre de 1.968, acuerdan conceder un anticipo de subvención de un millón de pesetas como película de Interés Especial. Elevado el correspondiente recurso, el 5 de febrero de 1.969 se volvieron a reunir el vicepresidente 2º D. Manuel A Zabala y los vocales Rvdo. P. Carlos Staehlfín, D. Carlos Fernández Cuenca, D. Luis Ayuso, D. Pedro Rodrigo, D. Juan Pérez Azpeitia, D. Arturo García y García, D. Luis Gómez Mesa, D. José Marfa Cano, D. Carlos Moreno Arenas y D. Sebastián B de la Torre, actuando como secretario. El dictamen fue concluyente: "Se ratifica el fallo emitido por la Comisión el día 16-12-68 en el sentido de proponer se le conceda el Interés Especial con un anticipo de subvención equivalente a 1.000.000 de pesetas (acordado por mayoría)".

Como la película de Portabella fue seleccionada por el Jurado Especial, como una de las mejores cintas españolas estrenadas en el año 1.968, la protección ascendió al 50 % del cos

te de producción. Definitivamente fue 1.750.000 de pesetas la suma concedida (422).

J.- EL EXTRAÑO CASO DEL DOCTOR FAUSTO

Con fecha de 6-2-69, el propio Suárez, en calidad de Director propietario de Hersua Interfilms, solicitó el preceptivo permiso de rodaje. Hace su entrada en la Dirección General de Espectáculos y Cultura Popular el 10-2-69, quedando registrado con el nº 000658. Al igual que su anterior película se acoge a los beneficios del Interés Especial (Cap. V O.M. 19-8-64, art. 3º, apart. 1º y 3º).

D. Luis Gómez Mesa, D. Marcelo Arroita, D. Pedro Rodrigo, D. Florentino Soria y D. Sebastián B de la Torre, reunidos el 26 de febrero de 1.969, acuerdan por mayoría "condicionar los beneficios del Interés Especial solicitado al examen de la película". Modificado el guión de Suárez, la Comisión Correspondiente se volvió a convocar. El día 23 de julio de 1.969 se reunieron los mismos que en la anterior convocatoria excepto Rodrigo y Arroita. De todas formas se volvió a acordar por mayoría, condicionar los beneficios del Interés Especial solicitado al examen de la película.

Realizada la cinta, el 12 de septiembre de 1.969, la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de películas se reunió con la asistencia del vicepresidente 2º D. Manuel A Zabala y los vocales Rvdo. P. Manuel Villares, Rvdo. P. Marcelo Zapico, Srta. Elvira de Lara, D. Pedro Rodrigo, D. Arturo García y García, D. José María Cano, D. Carlos Moreno Arenas, D. Joaquín de Aquilera y Gamoneda, D. Marcelo Arroita, D. Luis Gómez Mesa, D. Carlos Fernández Cuenca, D. José Antonio de Ory, D. Luis Ayuso, D. Pedro Cobelas y D. Luis González Viñas

actuando como secretario. Tan concurrida asistencia dictaminó:  
"Proponer se le conceda el Interés Especial con un anticipo de subvención equivalente al 30 % del coste comprobado y la doble valoración a efectos de cuota de pantalla (acordado por mayoría).

Nuevamente desconcertado, el director de la película recurrió contra la decisión de la Comisión. Y nuevamente, ésta volvió a echarse atrás. El 9 de marzo de 1.970 los vocales D. Luis Gómez Mesa, D. Florentino Soria, D. Marcelo Arroita, D. José María Cano, D. José Antonio de Ory, D. Pedro Rodrigo, D. Carlos Suevos, D. Luis Ponce de León, D. Joaquín de Aguilera, D. Luis Ayuso, - D. Carlos Moreno Arenas y D. Sebastián B de la Torre, actuando como secretario, tomaron la definitiva decisión de: "Rectificar el fallo emitido por la Comisión el día 12 de septiembre de 1.969 en el sentido de que se le conceda un anticipo de subvención - equivalente al 40 % del coste comprobado" (acordado por mayoría).

Los partidarios del 40 % fueron cinco, los mismo que optaron por mantener el 30 % otorgado en la anterior convocatoria. Sin embargo, la balanza se inclinó por el aumento de la protección - gracias a los dos votos que recomendaron el 50 %. A D. Florentino Soria se le seguía notando una cierta debilidad por la obra de - G. Suárez.

Con la subida del 10 %, la suma concedida a la productora del asturiano ascendió a 2.040.000, un poco más de medio millón de la asignación anterior. (423).

En cuanto a los cortometrajes, sólo el de P. Portabella gozó de la protección del Estado.

El político catalán, en calidad de propietario de Films 59, solicitó el permiso de rodaje para su corto el 25 de mayo de - 1.967. Se acogió al régimen de subvenciones para películas de -



cortometraje (Cap. VI O.M. 19-8-64). La documentación hizo su entrada en la Dirección General de Cinematografía con el registro número 003102 y fecha 2-6-67.

El 21 de junio de 1.967, D. Marcelo Arroita, D. Víctor Aúz, D. Miguel Lamet, y D. Luis Gómez Mesa condicionan la concesión de beneficios hasta que la película esté realizada. Así, una vez filmada, el 29 de septiembre de 1.969, el vicepresidente 1º D. Florentino Soria, el vicepresidente 2º D. Manuel A Zabala y los vocales Rvdo. P. Manuel Vilãares, Rvdo. P. Carlos Staehlin, D. Marcelo Arroita, D. Luis Gómez Mesa, D. Pedro Cobelas, D. Pedro Rodrigo y D. Sebastián B de la Torre, actuando como secretario, dictaron "proponer se le conceda una subvención económica equivalente al 25 % del coste comprobado (acordado por mayoría)". La votación no fue muy reñida. Seis recomendaron este 25 % concedido (424).

Sin embargo, el mismo Jurado Especial que seleccionó a "Dante no es únicamente severo" -convocado por el Ministerio de Información y Turismo- como una de las mejores películas del año 1.967, también seleccionó a "No contéis con los dedos" en su categoría de cortometraje, y único ese año. Total, que la citada mención le supuso al director de "Informa General" la nada despreciable cifra de 450.000 pesetas, correspondiente al 50 % del coste comprobado del cortometraje.

Como hemos venido observando, caso por caso, casi todas las películas obtuvieron subvenciones bastante sabrosas. Teniendo en cuenta que las producciones eran baratas y que se hichaban los presupuestos entre un 50 y un 100 por cien, prácticamente resultaban gratis a poco que se exhibieran.

Desde luego, es cierto lo que dice P. Portabella de que "tra

bajando con la ayuda estatal no puedes plantearte determinados problemas" (425). No hay duda, pero esta ayuda hizo que gente como él se lanzara al ruedo; unos para cumplir sus sueños sin aspiraciones ideológicas, y otros -caso de Portabella- para -raspar los cimientos de unos estamentos, a pesar del férreo -control, como a continuación veremos.

### 5.3 Los efectos de La Censura

Prácticamente ya está todo dicho sobre el maléfico azote que supone la censura en general. No ahondaremos en este mal que alcanzó cotas humillantes y desconcertantes en el Régimen anterior, típico de cualquier sistema autoritario. Acotaremos nuestro estudio a la Legislación reinante y a los cortes obligados -tanto en el celuloide como sobre el papel - por la Administración en el período relativo a nuestro trabajo.

#### 5.3.1. Legislación

El esquema "aperturista", fraguado o encargado a Fraga, naturalmente pasaba por una cierta suavización de las normas de la censura cinematográfica imperantes.

Ya en Salamanca García Escudero había pedido una "censura inteligente". Así, una vez nombrado para seguir los designios "aperturistas" de nuestro cine, y amparado por un gran sector de la profesión, que con él se habían erigido en portavoces de la contestación en las Conversaciones castellanas, consiguió se redactara un texto por el que se iban a conducir los pertinentes censores. El resultado de estos trabajos cristizó en las "Normas de Censura Cinematográfica", aprobadas por la Orden Ministerial de 9 de febrero de 1.963.

Como señalan los hermanos Pérez Merinero, la Administración, por primera vez, explicita los criterios censores (426). En el preámbulo del código se refleja claramente la filosofía de la Administración: "El Estado, por razón de su finalidad, tiene el deber de fomentar y proteger tan importante medio de comunicación social, al mismo tiempo que el de velar para que el cine cumpla su verdadero cometido, impidiendo que resulte pernicioso para la sociedad.

Por ello, parece conveniente establecer unas Normas de Censura, que, si por un lado han de ser amplias para evitar un casuismo que

nunca abarcaría todos los posibles, por otro lado deben ser suficientemente concretas para que puedan servir de orientación, no sólo al Organismo directamente encargado de aplicarlas, sino a los autores y realizadores y a cuantos participan en la producción, distribución y exhibición cinematográfica".

En un rápido resumen, estas normas de censura prohibían expresamente la justificación del suicidio, del homicidio por piedad, de la venganza y el duelo, del divorcio como institución, del adulterio, de la prostitución, y de todo cuanto atente contra la institución matrimonial, del aborto y de los métodos anticonceptivos. También se prohibirá la presentación de las perversidades sexuales como eje de la trama, de la toxicomanía y del alcoholismo de manera inductora, de las escenas brutales de crueldad hacia personas y animales. En cuanto a la presentación de los personajes, han de quedar suficientemente claro para los espectadores la distinción entre la conducta de los mismos y lo que representan. Se prohibirá cuanto atente de alguna manera a la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto, los principios Fundamentales del Estado, la dignidad, la seguridad interior y exterior del país, y todo cuanto atente contra la persona del Jefe del Estado.

Para R.Gubern, gran estudioso de este tema, el principal problema de este código era su gran ambigüedad (427) (428). Gran parte de estas Normas ofrecen tal libertad interpretativa, que dejan al sometido a tales reglas, completamente al capricho de los señores del tribunal censor. Sin variar el código se podría vestir indistintamente con el mismo patrón. Efectivamente, hay Normas que dejan descaradamente al descubierto esta deficiencia, que por otro lado, obedecían a una intencionalidad estudiada para controlar cualquier producto, oponiéndole un tono legal. La subjetividad amparada se reflejó claramente en el Norma décima: "Se prohibirá

aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal, las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo". - También por este camino de la ambigüedad transcurre la décimo tercera : "Se prohibirán las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas de buen gusto". La Norma 18, bastante aplicada, toma el mismo camino : "Cuando la acumulación de escenas o planos en sí mismos no tengan gravedad, cree por la reiteración un clima lascivo brutal, grosero o morboso, la película será -- prohibida!"

Con esta férrea Legislación censora, únicamente mitigada por el capricho de los miembros de la Junta de Censura, si es que interesaba, transcurrió uno de los controles -el otro el de la Protección económica - de el joven cine realizado en la España de los sesenta, y por lo tanto, el de la "escuela de Barcelona".

Los tres pilares legislativos de la política cinematográfica - del binomio Fraga-Escudero, son pues, las "Normas de Censura Cinematográficas (O.M. 9.2.63), las "Nuevas Normas para el desarrollo de la cinematografía" (O.M. 19.8.64) y la creación de la Junta de Censura y Apreciación de películas, creado por Decreto de 14 de enero de 1.965 y su correspondiente Reglamento (O.M. 10.2.65).

Según cuenta José Angel Rodero, la reorganización acometida por el nuevo Director General no gustó al obispo de Madrid, D. Leopoldo Eijo y Garay (429). Al religioso le preocupó mucho que las consignas "liberadoras" de G. Escudero pasasen por suprimir el derecho de veto que tenía el vocal eclesiástico sobre las decisiones de la Junta. Ambos dirigentes tuvieron un encuentro, que al parecer - sigue comentando J.A. Rodero-, no fue demasiado amistoso. No obstante, el Director General se mostró conciliador y le indicó que en la

Junta había muchos hábitos.

La intención de la seudorreglamentada censura, unido a esos aires aperturísticos, no cabe duda de que permitió insinuaciones, tanto morales, sociales o políticas, difícilmente esbozables años antes. Ahora bien, en términos absolutos, y contando con la perspectiva que nos dan los lustros pasados y el cambio de Régimen, las Normas aprobadas sometían al cine español a un riguroso control que podía abrirse o cerrarse según las circunstancias. Y desde luego, la mencionada "apertura" de la Censura no concedía "una libertad expresiva que ha permitido a los jóvenes decir lo que querían decir" (430) que manifestó García - Escudero en su libro "Una política para el cine español". Ni tan siquiera un desenvolvimiento holgado de la libertad artística, como continuaba insinuando el Director General.

No vamos a hacer una apología de los males de la Censura. Ya está todo dicho. Sin embargo, cabe señalar, de nuevo, que los jóvenes directores españoles, en su afán de renovar, o de abrir una brecha en la realidad española, encontraron una pared prácticamente infranqueable, colocándoles en evidente desventaja en relación con las jóvenes tendencias extranjeras, como podían ser la "Nouvelle vague" o el "Free Cinema". Además, era notorio que las películas procedentes de otros países eran miradas con más benevolencia que las patrias, no cumpliéndose así la Norma 24 de Censura que estipulaba: "Estas Normas se aplicarán por igual a todas las películas que se sometan a censura, sin distinción de nacionalidades". Fueron constantes las quejas por la distinta valoración que en este sentido se sucedían.

Todos los proyectos de películas hispanas, para poder acogerse a cualquier tipo de beneficios, debían someter los respectivos guiones a una censura previa. Esta competencia censora correspondía a la Junta de Censura y Apreciación de películas. Los guio

nes serán examinados en primera instancia por subcomisiones, y en caso de recurso por el pleno. El art. 22, Cap. II del Reglamento de la Junta dispone que : "El acuerdo de la Subcomisión y en caso de recursos de la Comisión, deberá versar sobre los siguientes extremos :

- 1º.- Autorización o prohibición del guión
- 2º.- Modificaciones a cuya aceptación se supedita la autorización.
- 3º.- Advertencias con vistas a la posterior realización del guión.

Independientemente de la aprobación del guión, en el examen de censura, estos acuerdos -como indica el art.24-, siempre estaban condicionados al definitivo examen, una vez realizada completamente la película. Todos estos criterios dependían mucho del estado de ánimo, como ocurre en todo, pero la tónica era presentar unos guiones lo más suaves posible para pasar este primer escollo lo más suave posible, y luego, filmar con arreglo a cómo se había ideado en un principio -teniendo en cuenta por supuesto la autocensura-. Pero a veces, igualmente era prohibido el guión. Por lo tanto, había que recomponer una o las veces que fuera el guión hasta que definitivamente quedase aprobado. Como recuerda Saura - "siempre la censura que se hace a priori es más peligrosa porque es sobre las intenciones. Lo que se hace sobre material ya realizado, por lo menos tiene esa cosa que está el material hecho. Quiero decirte que ahí está arropado por unos actores, está arropado por una fotografía, está arropado por un color : entonces por ahí era mucho más fácil el sacar la película adelante" (431). El ejemplo concreto lo tenemos en "Después del diluvio", que, prohibido el primer guión y aprobado el segundo, se rodó conforme a como se había escrito el primero (432).

5.3.2.- Los cortes

Vistos los expedientes relativos a los dictámenes sobre censura, observamos que las comisiones encargadas de estas labores, ejercían igualmente la de Apreciación. El mismo tribunal dirimía sobre ambas cuestiones.

Para mayor facilidad, y, por lo tanto, para una mejor comprensión, claridad y seguimiento de las acciones concretas de la censura sobre las películas comprendidas en nuestro trabajo, al -- igual que cuando abordamos las distintas protecciones, acometeremos este apartado película por película en orden cronológico.

## A.- FATA MORGANA

El 19 de mayo de 1.965 la película de Aranda pasó sin ningún problema la censura del guión. D. Luis Gómez Mesa, D. Pedro Rodrigo y D. Miguel Lamet no opusieron nada al respecto. A película -- vista tampoco hubo recomendaciones de ningún tipo (433).

## B.- NOCHE DE VINO TINTO

Un par de meses antes de presentar el preceptivo permiso de -- rodaje, Nunes envió los correspondientes guiones para someterlos a censura previa el 15 de julio de 1.965. El tribunal compuesto por los religiosos Rvdo. P. Manuel Villares y Rvdo. P. Carlos -- Staehlin y el civil D. Sebastián B. de la Torre, además de condicionar el Interés Especial a la presentación del definitivo proyecto, autorizaron el guión con la siguiente advertencia : "Con carácter general deberán cuidar las escenas íntimas y de ambiente, -- así como en el diálogo las expresiones que puedan resultar inconvenientes". Después no fueron necesarias más recomendaciones (434).



## C.- DANTE NO ES UNICAMENTE SEVERO

El 31 de agosto de 1.966, reunida la Comisión de Apreciación con la presencia de D.Miguel Lamet, D.Luis Gómez Mesa, D. Víctor Aúz y D.Pascual Cebollada, acuerdan autorizar el guión con las siguientes advertencias : "Cuidar escenas Págs. 24 y 29, en particular en esta última las caricias a un maniquí" :

Pag. 34.- Suprimir la frase "hacer el amor"

Pag. 50.- Suprimir la frase "han cazado V. otro golf"

D.Luis Gómez Mesa y D. Víctor Aúz en su informe no censuran nada. Presentada la película, no tuvo ningún problema. Digamos que el guión aprobado con las citadas recomendaciones corresponde a las cuatro historias que en un principio iban a componer el largo metraje (435).

## D.- CADA VEZ QUE ....

La censura previa del guión pasó sin recomendaciones. D. Pedro Rodrigo, D. Víctor Aúz, D. Pascual Cebollada, D. Luis Gómez Mesa y el religioso Rvdo. P. Carlos Staehlin así lo certificaron el 4 de enero de 1.967.

Sin embargo, a película vista, en la sesión del día 17 de noviembre de 1.967 que celebró la Junta con la asistencia del presidente García Escudero, el vicepresidente 2º D. Manuel A. Zabala y los vocales Rvdo. P. Manuel Villares, Rvdo. P. Luis G. Fierro, D. Pedro Rodrigo, D. Pascual Cebollada y D. Marcelo Arroita, detalló : "En el rollo 3º sustituir el cartel alusivo al 18 de julio por otra fecha cualquiera sin significado político".

La indiscutible sorna política sería expuesta mediante un par de letreros donde se reproducía el diálogo de una pareja :

-Sonia : Las inauguraciones me vuelven loca, loca, loca, loca... Me recuerdan Año Nuevo

-Salva : A mi el 18 de Julio

El cartel de la discordia fue sustituido por otro con la fecha de 31 de julio(436).

#### E.- DITIRAMBO

El Rvdo. P. Manuel Villares, D. Pedro Rodrigo, D. Sebastián B de la Torre, D.Marcelo Arroita y D.Victor Aúz no oponen ningún inconveniente censor al guión presentado por G.Suárez. Tampoco tuvo el menor problema una vez realizado el proyecto (437). Respecto a su primer largometraje, el asturiano cuenta que "está hecha como tenfa que hacerse" y "que lo conflictivo era la película en sí" (438). Por otro lado, el novelista hablaba entonces de lo pernicioso que era la autocensura para el intelectual, que llegaba a inutilizarlo (439).

#### F.- BIOTAXIA

Aunque la película fue producida por Hele Film, en un principio Filmscontacto estaba interesada en el proyecto. Y como tal, Esteva -registro de entrada en Servicio de Cinematografía nº 7420 y fecha 13.12.66- remitió la correspondiente solicitud para someter el guión a censura previa, y caso de ser favorable, acometer la realización del proyecto.

El 13 de enero de 1.967, reunida la Comisión de Apreciación con la asistencia de D.José M. García Escudero, D.Florentino Soria, D.Manuel A.Zabala, Rvdo. P. Manuel Villares, Rvdo. P. Carlos -- Staehlin, D.Pascual Cebollada, D.Luis Gómez Mesa. D. Pedro Rodrigo, D.Marcelo Arroita, D.Sebastian B.de la Torre y D.Victor Aúz, además de conceder el Interés Especial al guión, lo aprueban con la siguiente advertencia : "Pg. 90, sustituir la palabra mierda". La película no tuvo más problemas (440).

## G.- TUSET STREET

Presentado el guión -en colaboración entre Grau y R.Azcona - el 22 de noviembre de 1.967, se reunieron para deliberar los siguientes ponentes : D.Florentino Soria, D.Manuel A. Zabala, Rvdo. P. Manuel Villares, Rvdo. P. Luis G. Fierro, D.Luis Gómez Mesa, D.Pedro Rodrigo, D.Pedro Cobelas, D.Pascual Cebollada, D.Miguel Lamet, D.Sebastián B. de la Torre, D.Marcelo Arroita y el Rvdo. P. Carlos Staehlin. La Comisión en pleno acuerda por mayoría : - "que el guión no puede autorizarse tal como se presenta, pues si bien su temática no ofrece reparos, en cambio ciertas situaciones, personajes y detalles hacer incurrir a la obra en la Norma 9, 1ª, 10 y 13" (441).

Tan sólo 16 días después - el 6 de diciembre de 1.967 - se volvieron a reunir los mismos ponentes a excepción de D. Manuel A. Zabala, D. Miguel Lamet y D. Marcelo Arroita para dirimir sobre una segunda versión de "Tuset Street". En esta ocasión acordaron autorizar el guión con las siguientes advertencias :

Pág. 37.- Suprimir detalle de la bandera, enfundada o no en el guardabarros del coche de Llongueras (concej al de Barcelona).

Pág. 50.- Suprimir frase de Violeta ... "cada uno con su manfa" y su repercusión magnetofónica en la pag. 125.

Pág. 83.- Que la secuencia 26 no se localice ni en Monserrat ni en ningún lugar religioso.

Pág. 85.- Suprimir en la frase de Jordi ... "parece que uno está casado".

Pág.131.- Suprimir la secuencia 50.

Pág.135.- Que el niño que orina en primer término que lo haga de espaldas.

"En general se deberán cuidar en la realización los exhibicionismos, las intimidades eróticas, los números y ambientación de "El Molino" y los del Distrito V a fin de no incurrir por -- acumulación en la Norma 13".

En la filmación de la película no se atentó contra la citada Norma de Censura. El Jurado así lo estimó (442).

#### H.- DESPUES DEL DILUVIO

D. Luis Gómez Mesa, D. Marcelo Arroita, y D. Pedro Rodrigo el 28 de febrero de 1.968 acordaron por unanimidad "prohibir el guión en virtud de la Norma 9, 1ª". El más feroz fue D. Pedro Rodrigo. En su informe habla de engendro y de lo equivoco o sospechoso del tema, sarta de disparates, etc.

Una nueva versión se volvió a presentar. La Comisión de Aprecia ción se reunió el 27 de Marzo de 1.968. El Rvdo. P. Carlos Staehlin, D. Florentino Soria, D. Pedro Rodrigo, D. Pascual Cebollada y D. Mar celo Arroita, acordaron respecto a la Censura: "Autorizar el guión con la advertencia expresa de que en la realización no se advierta sugerencia de homosexualismo a fin de que no se incurra en la prohibición de la Norma 9, 1ª. Igualmente se cuidarán los excesos de - intimidad erótica, exhibicionismos y violencia". D. Pedro Rodrigo sigue recomendando la prohibición del proyecto ...

Una vez presentada la película no se hizo recomendaciones algu na por parte de las autoridades convocadas a tal efecto. (443)

#### I.- NOCTURNO 29

El 14 de febrero de 1.968 se reunieron para apreciar el guión - presentado los siguientes ponentes: D. Manuel A. Zabala, Rvdo. P. Manuel Villares, Rvdo, P. Carlos Staehlin, D. Luis Gómez Mesa, D. Pedro Rodrigo, D. Marcelo Arroita, D. Sebastián B. de la Torre, D. Florentino Soria, D. Pascual Cebollada y D. Miguel Lamet. Acordaron

autorizar el guión con las siguientes advertencias :

Págs. 1, 2, 3, 4.- Cuidar exhibicionismos en las escenas

Pág. 6 .- Que el hombre que orina que se dedique a otro menester.

Pág. 8 .- Suprimir transparencias del desnudo de Lucia.

Pág. 9 .- Suprimir caravana de coches oficiales.

Págs. 10 y 11.- Suprimir desfile militar.

Pág. 17.- Cuidar diálogos en off de los tertulianos.

Pág. 29.- Suprimir mano de hombre descubriendo el pecho de la mujer.

Pág. 58.- Que los tricornios no sean identificables.

Pág. 65.- Que las prendas que muestran en la tienda a Lucia no sean banderas.

Suprimir imágenes de condecoraciones y ceremonias religiosas.

P. Portabella retocó el guión y, presentada una segunda versión el 6 de noviembre de 1.968, la Comisión en Pleno se volvió a reunir. Asistieron D.Manuel A.Zabala, Rvdo. P. Manuel Villares, Rvdo. P. Carlos Staehlin, Rvdo. P. Luis G. Fierro, D. Luis Gómez Mesa, - D. Marcelo Arroita, D. José Antonio de Ory, D. José María Cano, D. Pedro Rodrigo, D.Pascual Cebollada, D.Sebastián B. de la Torre, D. Carlos Suevos y D.Florentino Soria. El guión se volvió a autorizar, pero con las siguientes advertencias :

Págs. 10 y 11.- Cuidar paso comitiva y desfile militar.

Pág. 29 .- Suprimir plano de mano del hombre que descubre un pecho de mujer.

Pág. 35 .- Cuidar imágenes reportaje.

Pág. 54.- Idem. de hombres y mujeres con tricornio en el campo de golf.

Pág. 59.- Idem. escena de compras de banderas en el almacén.

"En general deberán cuidarse las escenas de exhibicionismos, erotismos y de dudosa intención política, así como los posibles comentarios que no figuran en el guión".

Rodada la película, e intuyendo lo que se avecinaba, Portabella escribió una carta al Director General de Cinematografía con fecha de 3 de enero de 1.969 -registro de entrada en el Ministerio del ramo con el número 006653-, solicitando se autorice la exhibición de su cinta sin recorte alguno a tenor del carácter vanguardista y de investigación de nuevas formas de lenguaje, así como por el restringido público de arte y ensayo a quienes va destinado la película.

La respuesta fue dada en la sesión del día 5 de febrero de 1.969 en que la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación se reunió con la asistencia del vicepresidente 2º D. Manuel A. Zabala, y los vocales Rvdo. P. Carlos Staehlin, D. Carlos Fernández Cuenca, D. Luis Ayuso, D. Pedro Rodrigo, D. Juan Pérez Azpeitia, D. Arturo García y García, D. Luis Gómez Mesa, D. José María Cano, D. Carlos Moreno Arenas y D. Sebastián B. de la Torre, actuando como secretario. Tomaron la siguiente resolución en cuanto a censura :

Rollo 1º.- Suprimir todos los planos del pecho desnudo de la chica hippy en la playa.

Rollos 2º y 3º.- Suprimir todos los planos del desfile militar.

Rollo 5º.- Suprimir plano de pecho desnudo femenino en el juego del timbre.

Rollo 6º.- Suprimir toda la secuencia de la ceremonia eclesiástica.

Rollo 9º.- Suprimir en la secuencia de las banderas el menor precio a la bandera portuguesa (444).

En resumen, como dijo el director a una revista especializada, le cortaron cuatro pechos y las secuencias del desfile de la Victoria y el Oficio religioso en Santiago de Compostela. Los cortes -como sigue diciendo- no acabaron con el film, pero lo invalidaron a ciertos niveles (445). Hoy el autor manifiesta que le censuraron algunas imágenes pero sin desvirtuar la película. También, olvidadiza e inexplicablemente, dice que el guión no sufrió censura, "porque no entendieron nada, por lo tanto no hubo ningún problema" (446). La verdad es que sí que se enteraban de lo que hacían. Tenían una idea más bien clara de lo que debían censurar.

#### J.- EL EXTRAÑO CASO DEL DOCTOR FAUSTO

D.Luis Gómez Mesa, D.Marcelo Arroita, D.Pedro Rodrigo, D.Florentino Soria y D.Sebastián B. de la Torre, reunidos el 26 de febrero de 1.969, deciden : "Autorizar el guión con la advertencia general de que cuiden los excesos de exhibicionismos y erotismos a fin de no incurrir en la Norma 13".

"El extraño caso del Doctor Fausto, sin embargo, incurrió en la Norma citada y la Comisión de Censura, reunida el 12.1.70, dictó -lo siguiente " Suprimir planos de movimientos de las danzas, mostrando excesivamente los pechos" (447).

En cuanto al cortometraje de P.Portabella, "No contéis con los dedos", D. Marcelo Arroita, D.Víctor Aúz, D. Miguel Lamet, D.Pedro Rodrigo, y D.Luis Gómez Mesa, aprobaron el guión en el primer examen el 21 de junio de 1.967.

No obstante, el 29 de septiembre de 1.967, el Rvdo.P. Manuel Villares, Rvdo.P. Carlos Staehlin, D.Marcelo Arroita, D.Luis Gómez Mesa, D.Pedro Cobelas, D.Pedro Rodrigo y D. Sebastián B. de la Torre, actuando como secretario, convocados para enjuiciar - el cortometraje de P.Portabella, señalaron que "los títulos de crédito deben figurar en castellano", lo cual suponía otra variante más de la censura : la idiomática (448).

A través de este repaso creemos se ha puesto de manifiesto - las debilidades de los Organos censores de la Administración del Estado, así como los límites establecidos. Una barrera difícilmente franqueable por los inquietos realizadores jóvenes. El erotismo y la política fueron las dos obsesiones de los miembros de las distintas comisiones. El cine de los chicos encuadrados bajo la etiqueta de la "escuela de Barcelona" se significó más por -- atentar contra los primeros principios. La presión política y social tuvo otro tono más liviano, al contrario que el filmado por los noveles realizadores salidos de las aulas de la EOC. Quizás por ello el "tijeretazo" actuó con más dureza en los trabajos filmados en Madrid. Doménech Font, erudito de estos temas, considera que la "escuela de Barcelona" consiguió salir más airosa de la intervención de la censura que los de la "escuela mesetera", debido a tener más acusados los términos de "marginalismos" e "independencia" (449). La frivolidad desatada por los films de Esteva y compañía, la falta de un amparo moral de la vida y el tono snobista reinante, fueron, en definitiva, las ráfagas que llegaron a molestar a los encargados de la represora tarea de juzgar la labor ajena. Portabella propuso otra batalla.

El líneas generales, pensamos que, dentro de un control, se picoteó- decir que se les metió un gol nos parece excesivo- los estatamentos administrativos gracias a la política "aperturista".



Prueba de ello es la defenestración de la Dirección General de Cinematografía, y con ella su director general, por decisión del Consejo de Ministros del 24 de noviembre de 1.967 y publicado en el BOE el 28 del mismo mes. Se substituyó por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, a cuya dirección nombraron a D. Carlos Robles Piquer. Con García Escudero se acabó una época -- concreta de nuestro cine. El cambio de la Dirección cinematográfica coincidió con el declive de la "escuela de Barcelona". Aunque siguió en vigor durante unos años más la política cinematográfica a él debida, los criterios proteccionistas y censores se pasaron por otro rasero. El nuevo cine español en todas sus vertientes to caba a su fin.

#### 5.4. El pacto, los lloros y las recomendaciones

Fue R.Gubern quién nos dio la pista sobre un viaje a Madrid que realizaron algunos de los chicos de la "escuela de Barcelona", hacia el año 1.967, para hablar con García Escudero y proponerle una especie de pacto, por el cual, ellos no causarían problemas de censura, pero solicitaban un cierto grado de Protección de las arcas estatales (450).

Durán, remiso y olvidadizo, que fue uno de los viajeros, manifiesta que fueron a hablar de la discriminación existente en la concesión del Interés Especial para con las películas de -- Barcelona (451).

Más entonado y abierto, Joaquín Jordá, por fin nos habla detalladamente de este extraño viaje. Concretamente se desplazaron a la capital de España Jacinto Esteva, Carlos Durán y el propio J. Jordá, precisamente la plana mayor, o el núcleo central de la "escuela de Barcelona". La época debió ser aproximadamente -- un poco antes del verano de 1.967, cuando las películas de éstos, ya realizadas, estaban a la espera de la correspondiente clasificación por la Junta de Censura y Apreciación de películas. La -- esencia de la entrevista fue una especie de negociación sobre la Protección a recibir en un futuro. Cuenta Jordá, que hicieron el viaje a Madrid en coche bebiendo sin parar, presentándose borrachos -- imaginamos exagera algo -. La cita estaba concertada a las diez en el Ministerio de Información y Turismo. "Fue una entrevista muy demencial, muy alcohólica; por parte de García Escudero, -- no, creo que por la nuestra así, y como muy vergonzosa. Yo tenía ciertos reparos porque fue un cierto acuerdo, si nos deja hacer -- lo que queremos, total no hacemos daño a nadie; este cine no va a tocar problemas. Yo era consciente del juego que estaba haciendo

y yo me lo critico y jamás habría ido a ver a García Escudero. Fui un poco vendido y sabía que iba sin ningún entusiasmo, pero lo asumí" (452).

En definitiva, el Director General dijo que le parecía muy bien el tipo de cine que propiciaban y que el Interés Especial se había creado para potenciar y promover un cine joven de prestigio; y que si esa era la línea que iban a mantener, no había problemas. Después, la Junta no fue muy magnánima con "Dante no es únicamente severo" y algo más con "Cada vez que..". Sin embargo, como ya hemos señalado, la generosidad le llegó a la película de Jordá y Esteva por medio del Jurado Especial, convocado por el ministerio a tenor del artículo 38 de la O.M. de 19-8-64.

Más que a nivel personal, los tres realizadores, obviamente, se acercaron a las autoridades cinematográficas del país, dando la impresión de ser una comisión representativa del resto de la "escuela". Además, todo lo que fuera encaminado a pedir dinero al Estado para hacer cine, les unía estrechamente.

Normalmente, las quejas o los "lloros" se manifestaron ante el descontento producido por las distintas decisiones de los Organos competentes en materia cinematográfica.

Los diversos recursos alzados, así como las cartas enviadas en disconformidad con las deliberaciones, corresponden a la lógica dinámica de todo aquel que se tiene que someter al libre albedrío de las decisiones de un grupo de personas.

Destacaron por esta actitud los directores-productores J. Esteva y G. Suárez. Los demás, unos porque consideraron satisfactoria la protección o por la prácticamente nula posibilidad de que la Junta rectificara el fallo emitido anteriormente, no jugaron a la queja, llamada legalmente recurso.

"Dante no es únicamente severo", antes de ser seleccionada - por el Jurado Especial, recurrió ante la decisión de la Correspondiente Comisión -con fecha 9-9-67 y registro de entrada en - el Servicio de Cinematografía nº 2103-. No consiguió ningún aumento. El premio en Pésaro no fue suficiente. El 27 de octubre -registro de entrada en el Servicio de Cinematografía nº 2563- Esteva vuelve a la carga aduciendo la intervención de la película en la IX Semana Internacional de Cine en Color de Barcelona. A pesar de las numerosas críticas favorables de la prensa barcelonesa adjuntadas, ya no había nada que hacer. (453)

En "Después del diluvio" también se recurrió por la escasa - subvención prestada a la película. Para acudir más arropado a - la cita de los censores, Esteva realizó un nuevo montaje de su - obra. Interesantísima la carta dirigida al Director General de Cultura Popular y espectáculos, D. Carlos Robles Piquer, por el propietario de Filmscontacto, destinada a ablandar la conciencia del Presidente de la Junta de Censura y Apreciación de películas -cargo ejercido por el D. General, pero que, a diferencia de G. Escudero, no acudía a las sesiones-. Es una carta sin desperdicio, escrita en tono afable y humilde, en la que se esgrimen frases tan patéticas como: "Me encuentro solo, aislado". Nos remitimos a las notas de fin de capítulo donde reproducimos la carta firmada en Barcelona a 24 de marzo de 1.969 (454).

Pero no bastó. La protección anterior fue inamovible. Francisco Rufz Camps -jefe de producción de las películas de Esteva-, contó por carta a su más o menos amigo Francisco Sanabria -Subdirector General de Espectáculos, las lamentaciones de Filmscontacto ante la negativa administrativa. "como comprenderás, la noticia ha causado aquí verdadera consternación. Teníamos fe en la - película y confiábamos además en que las mejoras introducidas en

el montaje serían motivo para la consideración por el Pleno de la Comisión de Apreciación". Los reproches tienen un tono suave. Se argumentan una serie de méritos que no se han considerado como la adhesión a la política cinematográfica de la Administración. Todo muy liviano y respetuoso. A la vez se quería velar por las influencias del "amigo" en la Dirección General para posibles futuras películas: "En fin, Paco, ya hemos agotado la vía administrativa. Sólo nos queda nuestros lamentos, que ya te transmitimos a tí por ver si en un futuro sigues apoyándonos para un mejor respaldo a nuestras actividades. Un abrazo F. Rufz Camps" (455).

En términos duros, impertinentes y con un claro tono de engruimiento personal, Suárez recurre ante la decisión de la Comisión de Apreciación que tan sólo otorgó a su primer largometraje una protección del 30 %. En la instancia dirigida al Director General, el 25 de septiembre de 1.967, no duda en argumentar que las películas basadas en sus obras -"Fata Morgana" y "De cuerpo presente"- han gozado los máximos beneficios estatales "a pesar de que en ellas el tono peculiar de mi obra resultaba irregular y el rigor intelectual balbuceante". Tampoco dudaría en observar el contraste entre su obra, "de autor", minimamente protegida, y la de Jaime Camino, "Mañana será otro día", de "una clara intención comercial", beneficiada al máximo. Tan incisiva misiva, que reproducimos al final del capítulo, termina su exposición haciéndose eco de la contribución directa de su autor a la formación del NCE (456).

Y la carta tuvo su efecto, como ya indicamos en el primer apartado del presente capítulo, la Junta decidió conceder un 10 % más de lo establecido en la reunión anterior, rectificación realmente difícil. Quizás cabe la duda del efecto que pudieron producir los enchufes que se buscó Suárez. Es una posibilidad que abordaremos dentro de unas líneas.

En tono más conciliador y nada retante, el escritor volvió a dirigir el correspondiente recurso, cuando a su siguiente película, "El extraño caso del Dr. Fausto", la Comisión de Apreciación decidió conceder otra vez el 30 %. El novelista asturiano insistió en que las dos películas basadas en sus obras obtuvieron el 50 % de protección, así como que su última película es mejor que "Ditirambo" (457).

Y por segunda vez consecutiva, las autoridades de la Junta de Censura y Apreciación elevaron la protección al 40 % del coste comprobado.

De todas formas, G. Suárez opina que: "Yo diría que el cine menos protegido, por ejemplo, es el mio. Yo no me he sentido nunca protegido salvo en lo elemental que existía una protección para todos; a eso no iba a renunciar, pero que la mía era más pequeña y que como individualista, además, nunca he tenido una protección de ningún tipo y que las películas han sido muy arriesgadas y que he combatido a cara de perro, eso lo tengo clarísimo" (458).

En cuanto a las tan socorridas recomendaciones, también Esteva y Suárez fueron los dos que la ejercieron, o mejor dicho, que las buscaron.

Antes de acogerse "a los sudores que estamos pasando por mantener la línea de cine que nos hemos impuesto", que expresaba Rufz Camps en la carta escrita al Subdirector General de Espectáculos el 13 de marzo de 1.969, y en la que manifiesta lo difícil que tenía el recurso presentado, según le han dicho Manuel A. Zabalá y Sebastián B. de la Torre, optaron por tocar a Francisco Sanabria por mediación de Luis González Seara -Director del Instituto de la Opinión Pública-. La constestación, resumida, al hoy

socialdemócrata de la cuerda de Fernández Ordoñez, con fecha - 25-4-68, fue la siguiente: "Mi querido amigo: Hago referencia al proyecto de película "Después del diluvio" por lo que te interesastes recientemente y cuyos productores habrán solicitado la - aprobación de censura y la concesión de los beneficios del Interés Especial.....No necesito decirte que por mi parte veré con agrado que pueda resolverte el asunto a tenor de tus deseos y del de los interesados. Con un cordial abrazo queda buen amigo tuyo. F. Sanabria Martín." (459).

Sin embargo, las recomendaciones no tuvieron la fuerza necesaria. La película se quedó con la mínima protección económica, establecida para los films considerados de Interés Especial. Definitivamente, fue un millón de pesetas la cifra concedida a "Después del diluvio".

El primer "toque" dado por G. Suárez a miembros importantes del Ministerio del ramo, fue a D. Florentino Soria, vicepresidente 1º de la Junta de Censura y Apreciación de películas. En una carta con fecha de 10 de enero de 1.967 le pide al Subdirector General de Cinematografía consejo de si vale la pena volver a solicitar el Interés Especial para el guión de "Ditirambo", denegado días antes. Soria contesta con fecha de 21 de enero de 1.967, diciéndole que recurra, ya que la Comisión que lo valoró sólo estaba compuesta por cinco personas -él ausente-, y que el pleno se volverá a reunir. Le desea suerte ya que su "incorporación al cine español sería muy beneficiosa" (460).

Días después se le concedió el Interés Especial al guión presentado. Al formular la petición de beneficios al proyecto adjuntó once ejemplares de su novela "Rocabruno bate a Ditirambo", - origen del guión.

Interesante e históricamente importante es el carteo entre -

Helenio Herrera -mecenas de Suárez- y el ministro Fraga Iribarne. El ex padrastro del asturiano envió una carta al ministro desde Italia, con fecha de 29 de septiembre de 1.967, con la intención de que el máximo responsable en materia cinematográfica del país tomara cartas en el asunto de la escasa protección concedida al primer largometraje de Suárez. Muy diplomáticamente expuso toda una serie de argumentos que van desde la "ética irreprochable" a la falta de "contenido político tendencioso" del film, pasando por su intención de dedicarse a la producción cinematográfica en España, para lo cual, era importante el apoyo inicial estatal a la película de Suárez (461). Intuimos que la carta sería escrita bajo las directrices del realizador. Herrera carecía de los conocimientos técnicos para la redacción de la misma.

La contestación, firmada por Fraga Iribarne, fue escrita por el Secretario de la Junta de Censura con fecha de 20 de octubre de 1.967. En la carta se mantienen las distancias y se observa una gran frialdad. Más bien parece una circular standar utilizada para casos de recomendaciones sin fuerza (462). Pero la cuestión, como ya hemos repetido, es que la protección fue elevada. Ignoramos si la recomendación utilizada por el famoso entrenador del Inter de Milán, por aquella época, tendría algo que ver; simplemente damos fe del hecho.

Antes de finalizar queremos dejar claro que no hemos omitido tendenciosamente ninguna información hallada en los expedientes citados de las películas examinadas, relacionadas con la "escuela de Barcelona". Tanto las cartas en busca de recomendaciones como las destinadas a exponer quejas o lamentaciones, son las que hemos reproducido y no hay más.

Aunque se nos prohibió tajantemente fotocopiar cualquier do-



cumento, justo es agradecer a la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía las facilidades concedidas para el libre acceso a los expedientes deseados, que a buen seguro, habrán servido para esclarecer datos concretos relativos a este singular movimiento, perdidos en el tiempo, y a testimoniar una manera más de pensar de nuestra historia.

363

N O T A S

QUINTO CAPITULO

- (386) R.Gubern. "La censura", pág. 181 Editorial Península (Barcelona, 1.981).
- (387) Doménec Font. "Del azul al verde" ob.cit. pág. 188.
- (388) C.y D. Pérez Merinero. "Cine Español : algunos materiales por derribo" ob.cit. pág.15.
- (389) José María García Escudero. "La primera apertura" ob.cit. pág. 37.
- (390) J.M.García Escudero entrevistado por Del Arco. "La Vanguardia" (5 de Julio de 1.967) pág.23.
- (391) Joan Pons. "Película" nº 2, pág. 20 (otoño 1.979).
- (392) J.María García Escudero. "Una política para el cine español" págs. 48-49 Editora Nacional (Madrid,1.967).
- (393) J.María García Escudero. "La primera apertura" ob.cit. pág. 250.
- (394) Antonio Cuevas "Economía Cinematográfica" pág.35 Edición del autor (Madrid, 1.976).
- (395) J.María García Escudero "Una política para el cine español" ob.cit. pág. 91.
- (396) Marta Hernández y Manolo Revuelta "30 años de cine al alcance de todos los españoles" ob.cit. págs. 65-66.
- (397) C. y D. Pérez Merinero "Cine español : una reinterpretación" Editorial Anagrama (Barcelona 1.976).
- (398) José Luis de Zárraga y otros "7 trabajos de base sobre el cine español" pág.34. Fernando Torres Editor, (Valencia. 1.976).
- (399) J.María García Escudero. "Una política para el cine español" ob.cit., págs. 102-106.
- (400) D.y C. Pérez Merinero "Cine y control" pág. 60. Castellote - Editor. (Madrid 1.975).
- (401) Doménec Font. "Del azul al verde" ob.cit., pág. 198.
- (402) Marta Hernández. "El aparato cinematográfico español" pág.49 Akal Editor (Madrid, 1.976).

- (403) Victoriano López García. "Chequeo al cine español" pág.37  
Edición del autor. (Madrid, 1.972).
- (404) Para una mayor ampliación jurídica del tema, interesante con-  
sultar el "Diccionario Legislativo de Cinematografía y Tea-  
tro" págs. 31-48. Editora Nacional. ( Madrid 1.966).
- (405) Datos extraídos de la Dirección General de Promoción del Libro  
y de la Cinematografía. EXP. 38.560.
- (406) J.M. García Escudero. "La primera apertura" ob.cit. pág.198.
- (407) V.Aranda entrevistado por Tomás Delclós. "Nuevo Fotogramas"  
nº 1.506, pág. 31 (26 de agosto de 1.977).
- (408) José Monleón y Carlos Rodríguez Sanz entrevistan a V.Aranda  
"Nuestro Cine" nº 54, pág. 18 (septiembre 1.966).
- (409) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del  
Libro y de la Cinematografía. EXP. 39.968.
- (410) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del  
Libro y de la Cinematografía. EXP. 45.166.  
Informe de Pedro Rodrigo. Madrid. 24.8.66.  
"El afán preconcebido de extravagancia más que de originalidad  
ha movido a los autores de las cuatro partes que componen el -  
guión a mostrar este disparate donde no hay acción, ni posible  
perspectiva fílmica, ni lógica, ni correlación, ni sentido. El  
dislate se combina con la nadería, los diálogos estúpidos con  
vana retórica..... Nada, en definitiva. No merece la menor -  
atención!"
- (411) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Li-  
bro y de la Cinematografía. EXP. 45.166.  
Con fecha 9.9.67 Esteva envía una carta al Director General re-  
gistrada en la Dirección de Cinematografía con el número 2013.  
En ella pide más protección a tenor del premio obtenido en Pe-  
saro -el Film Crítica- y "por estar a la vanguardia del progre-  
so artístico y cultural de nuestro cine, por estar ciertos de  
la extraordinaria calidad de la película, por haber sido los -  
únicos que han sacado cabeza en el panorama internacional en un  
año francamente desfavorable para nuestro cine".

- (412) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 45.166.
- (413) J. Esteva entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 993, pág. 15 (27 de octubre de 1.967).
- (414) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.108.
- Informe de Víctor Adz : "El guión es de una indudable novedad, auténtico cine de ensayo, completamente al margen de cualquier intento comercial, Es muy posible que la película, una vez realizada, no me guste, porque es bastante probable que se parezca a otra película extranjera, especialmente francesas, unas - que no me gustan y otras que no lograron interesarme. Pero, a pesar del vaticinio, me parece un proyecto joven, personal, estimulante y estimulable. Su futuro realizador es un buen ayudante de dirección lleno de inquietudes de todo tipo, que realizó un cortometraje interesante. Por todo ello creo que puede concedérsele el Interés Especial por el Apartado 3º"
- Informe de Pedro Rodrigo : "Un recorrido sin interés, con unos personajes que usan un lenguaje artificioso, en un clima de --frivolidad y snobismo, hablando por hablar, yendo de la inconveniencia a la nadería..... en modo alguno justifica ningún - estímulo inicial. Mimético proyecto inspirado en malos ejemplos, carece de originalidad y de sentido... No tiene el menor aliciente ni permite esperarlo".
- (415) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.108.
- (416) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.252.
- Informe de Víctor Adz : "El guión no acabó de gustarme pero - tenía posibilidades que el director ha desperdiciado totalmente. Ni la puesta en escena, ni la fotografía, ni el movimiento de la cámara, ni la sonorización, ni la interpretación me parecen ni siquiera mediocres. Creo que es una película totalmente fallida".
- (417) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía EXP. 47.252.
- (418) G. Suárez entrevistado por Arturo Amorós. "Presencia". nº 81, pág. 6 (21 enero de 1.967).

- (419) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 49.230.
- (420) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 52.487.
- (421) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía EXP. 52.850.
- (422) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía EXP. 54.133.
- (423) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía . EXP. 57.482.
- (424) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.401.
- (425) P.Portabella entrevistado por Gillem Frontera. "Imagen y Sonido" nº 92, pág. 46 (febrero 1.971).
- (426) David y Carlos Pérez Merinero. "Cine y Control" ob.cit. pág.95.
- (427) R.Gubern "La censura" ob.cit. pág. 195.
- (428) R.Gubern y Doménech Font. "Un cine para el cadalso" ob.cit. pág. 110.
- (429) Jose Angel Roderó. "Aquel Nuevo Cine Español de los 60" pág. 44. Edición Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1.981
- (430) J.Marfa García Escudero. "Una política para el cine español" ob.cit., pág. 18.
- (431) Carlos Saura entrevistado por Diego Galán "Memorias del cine - español" TVE 1.978
- (432) J.Esteva entrevistado por Font y Molist "Film Ideal" nº 208 pág. 106.
- (433) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 38.560.
- (434) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 39.968.

- (435) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 45.166.
- (436) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.108.
- (437) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.252.
- (438) G. Suárez entrevista personal. Madrid. 4.2.1981.
- (439) G. Suárez entrevistado por "Destino" nº 1.568, pág. 16 (26 de agosto de 1.967).
- (440) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 49.230.
- (441) Norma 9, 1ª (O.M. 9.2.63)
- Se prohibirá la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aún con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción - y ésta tenga una clara y predominante consecuencia final".
- Norma 10 (O.M. 9-2-63)
- "Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo"
- Norma 18 (O.M. 9.2.63)
- "Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismo no tengan gravedad, cree por la reiteración un clima lascivo, -- brutal, grosero o morboso, la película será prohibida".
- (442) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 52.487.
- (443) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 52.850.
- (444) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 54.133.
- (445) Augusto M. Torres y V. Molina-Foix entrevistados a P. Portabella --

- (446) P.Portabella. Entrevista personal. Barcelona. 13.2.81  
 "Nocturno 29" fue muy censurada, por ejemplo en el guión  
 - No, no más que las demás, En cuanto al guión no, no porque no entendieron nada, por lo que no hubo ningún problema. Luego, una vez realizado, sí hubo algunas imágenes, pero sin desvirtuar la película".
- (447) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía EXP. 57.482.
- (448) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía EXP. 47.401.
- (449) Doménech Font. "Del azul al verde" Ob. cit. pag. 266.
- (450) R. Gubern. Entrevista personal. Barcelona. 21-3-78.
- (451) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona 22.3.78.
- (452) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid 26.2.81.
- (453) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía EXP. 45.166.
- (454) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía EXP. 52.850.  
 Barcelona 24.3.69 (Carta de Esteva al D.G. de Cinematografía y C.P.)

Desde nuestra última entrevista que no fue particular, cuando su reunión en Barcelona, en octubre, han transcurrido unos meses que los he dedicado, en especial, al montaje definitivo de mi última obra "Después del diluvio". En aquel día tuvo usted la oportunidad de asistir a una acogida bien estruendosa para mi película. Independientemente de lo que en algunas zonas del público que asistía al Palacio de las Naciones había de clara provocación contra mí y mi cine, y me dí cuenta de que tenía de nuevo que comenzar mi trabajo lento, responsable, difícil: un nuevo montaje más popular, menos cerrado, Montaje que acabo de finalizar y que dentro de unos días someteré al juicio de esa Administración. Pero desde aquella fecha hasta el día de hoy, tengo que confesar que mi otra gran preocupación es la de dotar a mi productora, "Filmscontacto" de un centro de experimentación y de -



producción capaz para estimular eso que deseamos desarrollar: un nuevo cine español. Mi esfuerzo es considerable, pues mi productora no está apoyada por ninguna casa de distribución, puesto que el cine que realizó y produzco, si bien está considerado por ustedes como cine de "Interés Especial", no logra ningún apoyo comercial ya que mis productos son considerados como "no comerciales". Por otra parte, tal como lo expresé en aquella reunión, ni yo ni mi productora estamos vinculados a nadie, ni sufrimos ninguna presión y sólo deseo producir un cine independiente, joven y experimentado. Pero el resultado ha sido, hasta ahora tan negativo que dudo poder proseguir con mis tareas de producción. Me encuentro solo, aislado, y la verdad es que no sé por donde seguir para continuar produciendo un cine que yo juzgo experimental e interesante. Por lo que no tengo otro recurso que rogarle que preste la mayor atención a mi nueva versión de "Después del diluvio" para que logre, - si ello es posible, un mejor beneficio proteccionista.

Al mismo tiempo que le ruego esa atención, le anuncio mi deseo de conversar con usted, cuando ello sea factible, para determinar conjuntamente en que medida una productora joven e independiente como la mía (y que, hasta ahora, ha producido "Noche de vino tinto", "Dante no es únicamente severo", "Cada vez que", y "Después del diluvio"), puede sintonizar con la actual política ministerial cerca del nuevo cine español. Hasta ese momento, aprovecho, la ocasión para testimoniarle cordialmente mi amistad. Suyo J. Esteban.

- (455) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 52.850.
- (456) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.252.

Barcelona 25.9.67. (Instancia de Suárez al D.G. de C.P. y E.)  
 Expone : Que si se encaja dentro de las intenciones de esa - Dirección General el proteger preferentemente las películas "De autor", le ruego se dignen reconsiderar, si yo no estoy incluido en esa categoría, al ser mi película "Ditirambo", una prolongación de mi obra escrita, y haber sido realizada e interpretada por mí.

Me permito recordarle que las otras películas basadas en mis escritos han obtenido la protección máxima a pesar de que en ellas el tono peculiar de mi obra resultaba irregular y el rigor intelectual balbuceante. También me permito observar

un cierto contraste entre la amplia protección otorgada a otras películas de autor" como "Mañana será otro día" de Jaime Camino, por ejemplo, en la que existe una clara intención comercial y la mínima protección concedida a "Ditirambo" de G. Suárez.

Asimismo me resulta difícil comprender como se me ha podido apreciar un coste estimativo similar cuando no inferior al de otras películas jóvenes íntegramente rodadas en Barcelona, mientras que la película "Ditirambo" ha sido rodada en Palamos, París, Milán, Appiano Gentile y contando con algunas colaboraciones ilustres.

Al respecto, me temo que el sistema de luz reflejada utilizado en la iluminación del film y que tiene precisamente - por objeto el escamotear la presencia de los focos a los - espectadores, también haya podido pasar inadvertido para la Comisión Técnica.

Por ello, y al no haber obtenido tampoco la doble cuota de pantalla que le permite al menos afrontar con alguna posibilidad de éxito la distribución, la película "Ditirambo" puede convertirse en la obra de autor menos protegida del nuevo cine español, a pesar que su autor ha contribuido bastante directamente a la formación de ese Nuevo Cine.

Es en virtud de lo anteriormente expuesto que,

Suplica a V.I, que se sirva si lo estima pertinente, elevar al Pleno de la Junta de Apreciación de películas la acordada a la película "Ditirambo" y merced a las alegaciones en este escrito contenidas, considerar si es posible concederle la máxima protección.

- (457) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.252.
- (458) J. Suárez entrevista personal. Madrid. 4.2.81
- (459) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 52.850.
- (460) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.252.
- (461) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía EXP. 47.252.

Milán 29.9.67 (Carta de Helenio Herrera a Fraga Iribarne)

Excelentísimo Sr. y querido amigo : Me atrevo a molestarte por un asunto que creo que no sólo es de mi interés, sino -- que puede contribuir al florecimiento de la industria cinematográfica española.

No sé si está usted al corriente de mi primera tentativa como productor de películas españolas, bajo la marca Her-sua Interfilms, He querido empezar por abordar una película de calidad artística, "Ditirambo", del joven escritor -realizador Gonzalo Suárez y estoy sorprendido de la acogida reticente que esta primera producción ha tenido en la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Se trata de una película "de autor" dentro de la línea que el Director General dice en sus declaraciones proteger, y sin embargo se me ha dado una mínima protección dentro del Interés Especial concedido sobre el guión. También se me ha negado la doble cuota de pantalla que es imprescindible para que una película como la mía pueda tener una mínima garantía de distribución en España; y por fin, también se me ha apreciado un coste bajísimo estimativo.

Se da la circunstancia de que aquí en Italia la misma película ha sido acogida con auténtico interés a pesar de -- ser una producción totalmente española. Dado que la película es además éticamente irreprochable y sin ningún contenido político tendencioso, yo esperaba un apoyo inicial similar a lo otorgado a otras películas del cine joven español, incluidas las dos basadas en obras de G.Suárez para seguir adelante en mi plan de producción.

Dado que pienso producir películas cada vez de mayor -- embergadura y me gustaría hacerlo en España, país donde quisiera algún día volver para instalarme definitivamente, dado también que el campo de la producción cinematográfica es nuevo para mí, quisiera saber si mis intenciones pueden en algo no estar de acuerdo con las directrices de ese Ministerio y de no ser así, me permitiría rogarles tuvieran a bien reconsiderar la baja estimación y protección a mi primera película, lo que serviría de estímulo para nuevos proyectos en el campo de la cinematografía Nacional.

Aprovecho la ocasión para enviarle mi más respetuoso y afectuoso saludo desde Italia. H.Herrera.

(462) Datos extraídos de la Dirección General de la promoción del Li  
bro y de la Cinematografía. EXP. 47.252.

Madrid. 20.10.67 (Carta de Fraga a H.Herrera)

Mi estimado amigo : En relación con su carta de fecha 29. del pasado mes, he de manifestarle que la película "Ditirambo" en la que usted está interesado, no ha tenido, como usted dice, la mínima protección dentro del Interés Especial, sino - que se le ha concedido un anticipo del 30% de su costo. La -- cuantía de este porcentaje ha sido discernida por la Comisión de Apreciación de Películas de la que forman parte críticos - cinematográficos y a la que pueden reglamentariamente recurrir solicitando un nuevo dictamen por el Pleno de la misma.

Asimismo, puede solicitar, facilitando los datos y preci- siones que estimen oportunos, un nuevo estudio del presupuesto de su película por los expertos de la Comisión de Protección - encargada de estas estimaciones.

Ha de tener en cuenta también, que en última instancia, su película puede aspirar a ser considerada en su momento, por un Jurado absolutamente independiente de la Administración, com-- puesto por críticos y escritores cinematográficos de reconoci- do prestigio, que puede otorgar los máximos beneficios a su - película. Atentamente le saluda. Fraga Iribarne.

6.- DE LA PRODUCCION A LA EXHIBICION

6.1. Balance de la producción nacional en el último lustro de la década de los sesenta.

No es ningún misterio que la industria cinematográfica nacional, generalmente, no se ha caracterizado, ni por sus férreas estructuras, ni por su expansión en el exterior. Esto ha sucedido siempre. El cine español nunca ha salido de su endeble contextura organizativa. Los golpes dados han sido más bien palos de ciego. Este mal endémico de nuestro cine propiciado por muchas razones, y que no vamos a entrar ahora, como escasa atención estatal, censura, falta de mercados, parquedad económica, alto riesgo, etc., alcanzó sus cotas más altas en el segundo lustro de la década de los años sesenta.

Años en los que, precisamente, se realizaron un mayor número de largometrajes. En 1.967 las empresas inscritas eran 458. Un desorbitado número puesto que sólo un 15,23% de las productoras se mantuvieron activas ese año. La cifra acumulada de productoras activas desde 1.964 a 1.967, ascendían a 157 (463). Por lo tanto, --había muchas productoras que no producían películas, según que --años. Cabe señalar que en este abundante número de empresas dedicadas a la producción cinematográfica, estaban incluidas las destinadas al cortometraje de carácter publicitario.

El punto más alto, en cuanto al índice de producción de largometrajes, se produjo en 1.966. En este año se realizaron 164 películas, situándonos, cuantitativamente, como uno de los países punteros del mundo. Toda una contradicción con la realidad económica del país y de las posibilidades de explotación. Sin duda, este considerable incremento, iniciado un par de años antes, se debió al sistema de protección propiciado por el Estado al amparo de la Orden Ministerial de 19.3.64, apuntada anteriormente con abundancia. Aunque

la producción es ridícula en relación con el número de empresas en términos absolutos, la producción no deja de ser descabellada a tenor de las posibilidades reales de la industria y de los mercados existentes.

El Anuario del cine español de 1.969 nos ofrece un esquema - bastante completo de la evolución de las películas realizadas en la década de los sesenta (464).

AÑO	NACIONALES				COPRODUCCIONES		
	TOTAL	TOTAL	B Y N	COLOR	TOTAL	B Y N	COLOR
1960	73	55	25	30	18	10	8
1961	91	72	44	28	19	8	11
1962	88	64	33	31	24	13	11
1963	114	59	40	19	55	21	34
1964	130	67	41	26	63	20	43
1965	151	53	28	25	98	12	86
1966	164	67	33	34	97	6	91
1967	125	55	14	31	70	2	6
1968	106	52	3	49	54	-	54

Tomando datos, suministrados por Antonio Cuevas, ampliamos el cuadro hasta el año 1.975, teniendo así una visión más amplia -- (465).

	LARGOMETRAJES	NACIONALES	COPRODUCCIONES
1.969	125	82	43
1.970	105	42	63
1.971	107	52	55
1.972	104	55	49
1.973	112	73	39
1.974	115	80	35
1.975	102	35	17

Doménech Font nos muestra un esquema interesante que nos permite comprobar la relación entre las películas realizadas y las productoras (466).





A tenor de este cuadro cabe señalar el alto índice de nuevas productoras creadas en 1.966, año máximo de producción, iniciando al año siguiente un fuerte descenso. Como hemos venido repitiendo, la gran mayoría de estas nuevas empresas se fundaron con unas raquíticas estructuras destinadas a potenciar un mínimo de películas -en muchos casos una única- al amparo de la ayuda estatal, que, generalmente, no interesaron ni a la industria, ni al público, y por lo tanto, con una nula competitividad. En este mismo año de la eclosión son 49 las productoras-nuevas o no- que sólo realizaron una película.

En el año 1.967, García Escudero, ya se hacía eco, aunque dentro de un ufanismo latente, del exceso de productoras imperantes en nuestro suelo : "La productora modesta tiene su campo propio en la película de Interés Especial, donde la ayuda es inmediata, pero, fuera de él tan evidente es el exceso de productoras como el de producción. Confío en que la lógica del sistema provocará las indispensables reducciones y en todo caso, y si la lógica no funcionara la Administración -rectificando lo que ella no había querido y sólo a propuesta de la industria se decidió a aceptar - ha tomado las medidas oportunas" (467). Las productoras fueron disminuyendo, pero la caída del Director General, unida a la endeble industria del sector, carente de cualquier dispositivo financiero y al impago de los correspondientes haberes por parte del Fondo de Protección, barrió cualquier tentativa de sostener una industria que se encargara de abrir camino a las jóvenes promesas de nuestro cine. Según señala Doménech Font, el punto álgido de la crisis y el descalabro, hemos de encontrarlo en 1.969, año del escándalo de Matesa, cuyos efectos salpicaron al Banco de Crédito Industrial. Efectivamente, al año siguiente -1.970- las películas estrictamente nacionales tan sólo alcanzaron la cifra de 42. A --

pesar del desarrollo económico del país, en los últimos dieciocho años no se dio un índice de producción tan bajo. Solamente unas pocas productoras, caso de Masó, Dibildos, y Quino, Querejeta y otros, sobrevivieron al bache. Acometieron un plan de -- producciones continuadas, y sin embargo, como manifestaban Carlos y David Pérez Merinero, dada la relativa debilidad de su -- producción "no podrán beneficiarse de las ventajas de un auténtico planteamiento de economía a escala" (468).

En cuanto al costo medio de una película nacional, dos estudios del tema como Antonio Cuevas y José Luis de Zárraga nos ofrecen cifras bastante dispares. Para el primero, profesional del medio y ligado a la industria más convencional, en el año 1.965 el promedio se encontraba en cinco millones de pesetas. Un lustro más tarde lo fija en siete (469). Zárraga, investigador sociológico y socioeconómico de este fenómeno cultural, ajusta la media de una película española entre el año 1.965-1.971 en cuatro millones de pesetas. Este coste medio lo divide en cuatro categorías: las caras, 7,8 millones; las medias, 4,8 millones; las baratas, 2,8 millones y las extrabaratadas, 2 millones (470). Las realizaciones de los chicos de la "escuela de Barcelona" se encontraban en una categoría media-baja, como tendremos oportunidad de apreciar.

Un aspecto a tener en cuenta de este periodo de tiempo, es, desde luego, el relativo a las coproducciones. No deja de ser significativo que del año 1.964 a 1.968, ambos inclusive, las producciones con capital extranjero -tanto mayoritario, como minoritario o equilibrado- superaron el cincuenta por ciento de la producción total. En 1.965 ascendieron al 65% y en 1.966 al 59,2%. Italia fue el país -con mucha diferencia sobre el resto- con el que más se trabajó el régimen de coproducción. Por ejemplo, en 1.966, se financiaron así 57 películas con este país latino, diez menos que

las exclusivamente hispanas (471).

Sin entrar más a fondo en estos temas generales relacionado con la producción cinematográfica española de la década de los sesenta, y más concretamente del segundo lustro, hemos querido ofrecer una imagen global de nuestra industria dedicada a la financiación de películas. En este contexto nació, se desarrolló y murió la "escuela de Barcelona".

## 6.2 Sistema autofinanciativo

La primera de las características de la "escuela", lanzada por Jordá y Durán, en un alarde promocional, decía así: "Autofinanciación y sistema cooperativo de producción" (472).

Mientras que la segunda parte de este principio era una falacia, la primera encerraba una gran verdad. Cada cual se encargaba de buscar el dinero para su película, y él era el único responsable de la producción de la cinta. Tampoco se aventuraron nada al decir que no les quedaba otro remedio. Ninguno disponía de la categoría, ni de la confianza profesional, como para recibir ofertas. Además, estos noveles realizadores, se encontraban geográficamente lejos de los planteamientos industriales de las productoras -escasas-, más o menos pudientes, con proyección de trabajo en continuidad, -sitas en la capital del Estado. Así, pues, la autofinanciación se imponía como única alternativa para acceder a la profesión.

Las posibilidades económicas, propias o de captación, en este sentido fueron variopintas. Jacinto Esteva, sin duda, fue el hombre con más recursos. La fortuna familiar le permitió afrontar -sus proyectos con cierta tranquilidad. Era el único que podía manejar dinero, según Jordá (473). Carlos Durán, hijo de ricos industriales, cuyo patrimonio familiar distaba bastante del de la familia Esteva, también encontró en su casa los recursos necesarios para iniciarse en la realización cinematográfica. Podía plantearlo como un negocio y se entendió perfectamente con su familia, si gue comentando Jordá. Justo lo contrario de lo que le sucedió a -él mismo. El dinero familiar del codirector de "Dante..." procedía de un medio burocrático, no industrial, y este tipo de negocios no tenían cabida. Todo lo más que consiguió fue medió millón de pesetas para la compra de los derechos de "Cosmos" de Gombrowicz, que

definitivamente no se llevó a cabo.

Filmscontacto fue el canalizador de los capitales a disposición de este "núcleo central". La productora fue el conducto legal de los trabajos base de la "escuela de Barcelona"; y lo que es más, la expectativa para futuras obras. Un centro productor - en el que tenían depositadas grandes esperanzas de prosperidad - Muñoz Suay -asalariado de la empresa- y J. Jordá, dos hombres - sin fortuna personal. Como venimos reiterando que el movimiento hay que reducirlo primordialmente a este grupo, sacamos la consecuencia de que la generosidad familiar de Esteva, sobre todo, y de Durán hicieron posible que hoy se hable de la tendencia barcelonesa que nos ocupa.

La boyante economía patrimonial de la familia Portabella, aunque contribuyó más al despegue del "cine mesetario", también aportó su liquidez en la financiación de las obras de su inteligente portavoz. Y por tanto, y muy a su costa, en la difusión de la "escuela".

La incursión cinematográfica de Ricardo Bofill, igualmente encontró su decidido apoyo en las pudientes arcas familiares. Todos los nombres hasta ahora citados, excepto Jordá, pertenecieron -y pertenecen, más o menos tocados por los estragos de la actual crisis económica- a la más representativa burguesía industrial de la Ciudad Condal.

Vicente Aranda, sin pertenecer a la elevada extracción social de sus compañeros, sí que pudo financiarse sus propias películas. De joven se fue a "hacer las Américas". Tuvo suerte y volvió con los bolsillos suficientemente llenos como para afrontar la ilusión de hacer cine aquí. El director de "Fata Morgana", junto a Gonzalo Suárez, han sido los únicos que han trabajado en esta profesión de

una manera constante hasta la fecha.

La familia del escritor Gonzalo Suárez, acomodada y de clase media, no sería la financiadora de los proyectos del sagaz novelista. El autor de "Gorila en Hollywood" arrojó todo su ingenio para conseguir productores que financiaran sus proyectos. El primer cortometraje se lo financió él mismo, y el segundo, Antonio de Senillosa que aportó 50.000 pesetas. El dinero para realizar su primer largometraje, y clave en su carrera, lo buscó en Italia. Tras una larga odisea, por fin consiguió que el Presidente del futbolístico club Inter de Milán, Moratti, gracias a su padrastro Helenio Herrera, entrenador de la entidad, cubriera el presupuesto presentado para la filmación de "Ditirambos" (474). Con la protección recibida acometió su segundo largometraje, sensiblemente más barato. Por supuesto, el director tuvo el control absoluto sobre estos films. Anecdóticas y contundentes son las palabras del "mago" en un artículo de Jesús García de Dueñas, donde captan al director e intermediario de la producción saliendo del Ministerio de Información y Turismo, asegurando que con el cine le pasará lo mismo que con el fútbol (475).

La procedencia familiar del portugués José María Nunes es de un medio obrero y de escasos recursos, toda una acusada diferencia con el resto de los chicos. Nunca tuvo un duro y sigue sin tenerlo. Ahora bien, en su irregular carrera, y concretamente en este período de los años sesenta, Nunes ejerció todo su poder de convencimiento para financiar sus películas. Como él dice, utiliza los desperdicios del capitalismo (476). Filmscontacto fue un importante socio en "Noche de vino tinto", sin el cual, difícilmente se hubiera podido llevar a cabo la película. Nunes aportó el aval de un millón de pesetas concedidas por la Dirección Gene

ral de Cinematografía a su guión en concepto de Interés Especial, así como su trabajo personal. Con las ganancias de este trabajo y las aportaciones de amigos, caso de Joaquín Soler Serrano, que cedió 50.000 pesetas a "Biotaxia", y de otros a los que el realizador les debía minutas en concepto de laboratorio y de estudios, y que hacían la vista gorda ante la escasez de medio del portugués, pues este hombre fue realizando sus proyectos. En la misma época en que estaba inmerso en esta dinámica, y ante la pregunta de cómo un realizador anticomercial, podía producir películas, respondió: "Sí, es también un fenómeno mágico (nos cita con cierta ironía), calculo que en Barcelona debe haber unas decenas de archimillonarios, unos cinco mil millonarios, y unas cien mil personas con dinero suficiente para hacer una película. Personas con talento para utilizar este dinero como muy pocas. Es un problema también de desvirtuar en ocasiones nuestro talento y aplicarlo al convencimiento de que eso es mucho, que hay mucha gente para convencerles que les va bien, de que es apto para ellos utilizar parte de su dinero para hacer cine, que es algo muy serio, que es una religión muy importante y el fenómeno más trascendente de nuestra civilización técnico-mecánica" (477). Pero este convencimiento, que nunca fue a gran escala, tuvo su época dorada de 1.965 a 1.968, años comprendidos entre la preparación de "Noche de vino tinto" y "Sexperiencias", período coincidente con el lanzamiento de la "escuela de Barcelona". El mimético lenguaje utilizado para conectar con el público, siempre fue un gran adversario a la hora de conseguir dinero para sus guiones, que con escasas excepciones, siempre los llevó a cabo con entera libertad. La ventaja de ser uno el autofinanciador - por los medios que sean- de su obra -al igual que los demás-, possibilitó esta prerrogativa con la única cortapisa que la dictada por los tribunales de Censura.



Jorge Grau, un caso muy especial de este movimiento, siguió más los pasos de un director asimilado por la industria, que por el camino de la inconcreción. Sus planteamientos tenían cabida - en un amplio sector de productoras enteramente integradas. Además, el director de "Noche de verano" tampoco tenía fortuna personal. - Su único medio de vida han sido y son sus realizaciones, encuadradas y acopladas en un sistema convencional, salvando los mínimos índices de aceptación popular que le han posibilitado seguir haciendo cine de una manera constante. El ejemplo más claro es que tuvo que claudicar tras la ruptura de "Tuset Street". Como simple empleado de una empresa productora, no sólo no tuvo ningún control sobre el producto, sino que en un momento determinado pesó mucho más la personalidad de Sara Montiel -aparte de que tenía una considerable participación-. El era sustituible.

Vemos, pues, que la tónica general de todas las películas, relacionadas en mayor o menor grado, con la "escuela de Barcelona", fueron producciones absolutamente controladas por sus autores, al encargarse ellos mismo de la financiación del proyecto. Los mecenas, familiares o amigos, al no ser profesionales del medio, dejaron rienda suelta a su "inversión".

Indudablemente, este sistema productivo se dejó notar en los distintos trabajos, Según los medios de que se disponían en cada obra, así como de los planteamientos formulados a priori, surgía el producto. Resultado que, con ayuda de las distribuidoras, en muchos casos, fue de escasa repercusión.

Todas estas películas, realizadas y proyectadas gracias al Interés Especial, y por lo tanto a la Protección Estatal, aspecto que conviene repetir, aunque esté motivada por intereses mutuos ya analizados, optaron por un mecanismo de producción diferente al clásico, con las excepciones de "Fata Morgana" y "Diritambo".

### 6.2.1 Producciones convencionales

Las dos excepciones las denominamos convencionales por desarrollarse en una estructura económica y organizativa similar a la del cine tradicional, industrialmente hablando. Y estos niveles y planteamientos, sólo se dieron en las películas de Suárez y Aranda. Para rodar estos dos guiones se partió de un concepto convencional y comercial.

En "Fata Morgana" privó una concepción clásica en cuanto que; confeccionado un presupuesto, la productora pagó religiosamente a la gente que participó en la elaboración del producto. Burocráticamente el film lo llevó la marca madrileña FISA, sello que - también aportó capital. Con profesionales de la capacidad de Antonio Ferrandis o Antonio Casas se intentó -aparte de que encajaran en sus personajes- arropar el trabajo a escala nacional, una profesionalidad que contrastaría con la bisoñez del debut de la famosa modelo publicitaria Teresa Gimpera.

Aranda afirma que su película costó cuatro millones de pesetas (478), precio que para 1.965 no le incluye, ni mucho menos, entre las producciones baratas. Podríamos decir que se encuentra en un término medio. El presupuesto remitido a la Dirección General de Cinematografía ascendió a 5.483.521'30 pesetas (479) y se reconoció 4.900.000 pesetas. De todas las películas adosadas al movimiento, exceptuando "Tuset Street", ésta fue la más cara en realidad, evidencia manifiesta en el transcurso de la proyección.

El primer largometraje de G. Suárez, aunque más modesto en sus planteamientos económicos, también podemos relacionarlo plenamente dentro del esquema tradicional de producción de películas. El coste de la obra que quería filmar ascendía a 3.700.000 pesetas, cifra que le dio Moratti, costo normal de una película de enton-

ces en blanco y negro, -insiste Suárez- (480), en la que incluso había desplazamiento a Italia y Francia. R. Muñoz Suay actuó como productor ejecutivo del film -aunque en los títulos de crédito figure como ayudante de dirección-, que presentó en la D.G. de Cinematografía un presupuesto de 6.843.500 pesetas, finalmente rebajado, al presentar los datos finales, a seis millones y medio (481).

El trabajo, protagonizado por el propio director, incluyó la profesionalidad del actor José María Prada que, indudablemente, ayudó a empaquetar el producto con un tono más formal. El papel de la debutante Charo López en un principio iba a ser cubierto por la actriz catalana Nuria Espert.

Resumiendo, de todas las obras relacionadas con la "escuela", estas dos son las únicas que siguieron el camino marcado por la industria cinematográfica convencional en el sentido de un planteamiento de producción con un equipo tradicional -técnico y artístico- remunerado conforme a un contrato estipulado. En ningún momento se ensayaron falsas cooperativas, capitalizaciones de sueldos, equipos reducidos y rodajes según las circunstancias que, en mayor o menor grado, fue la tónica general del resto de las películas.

#### 6.2.2. Producciones no convencionales

Las distinguimos así porque se encontraron a medio camino entre el convencionalismo industrial y unos planteamientos económicos nuevos en el sistema de producción cinematográfica española.

La finalidad de estas directrices era realizar películas lo más baratas posibles. Esta constante prevaleció a la hora de componer y vertebrar las distintas películas, cuyo riesgo, gracias a la protección estatal, se reducía a pequeñas cantidades. En ple

na borrachera publicitaria, Jordá llegó a decir que el cine de productor se había terminado (482). Naturalmente, no era cierto, pero ellos ensayaron un cine de libertad expresiva -dentro de un orden-, inimaginable bajo la sombra extendida por un sistema de producción ligado a intereses empresariales. La octava característica de este movimiento, acuñada por el dúo Jordá-Durán, da ba perfectamente en la diana al decir: "Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado, sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayo ría de los distribuidores" (483). Efectivamente, aunque todos - los trabajos fueron colocados en las salas de exhibición, en - ningún momento las entidades intermediarias mostraron entusias- mo.

Tanto las realizaciones filmadas dentro de un esquema habi- tual de producción, como las otras, tuvieron una característi- ca común: la independencia. Una libertad impuesta por ellos mis mos. Aparte de las limitaciones estatales -iguales para todos-, los chicos de Barcelona lanzaron su imaginación por conductos desbordantes y nuevos sin pedir permiso a nadie.

Ahora bien, ¿Por qué pudieron hacerlo?. Porque al conseguir abaratar sus productos y poder hincharlos en proporciones que - alcanzaban el doble del coste real, a la hora de acogerse a los beneficios de la O.M. de 19-8-64, el riesgo era escaso y compen saba. No se ganaba dinero, pero como la mayoría de las familias eran ricas, los chicos podían vivir alegremente sin ejercer - ningún otro trabajo. Una posición económica de privilegio y una situación social alta que permitía tener acceso al capital, y por tanto, cierta facilidad para incorporar a la realización- producción a este grupo y en esta época concreta de nuestra his toria.

¿Cómo se conseguía abaratar las producciones?. Pues capitalizando los sueldos que se asignaban, trabajando con un plantel - de actores poco conocidos o sin consagrar y, en general, montando rodajes baratos e informales.

Gustaban hablar de sistema cooperativo de producción, pero no fue así. La palabra constituía todo un reto a la estructura, mantenida a base de gran capital. Sin embargo, estas producciones - modestas y pequeño burguesas, también sacaron adelante su reto - -aunque fuera efímeramente- a base de invertir los sueldos que - les correspondían. En mayor o menor escala esto sucedió en todos los trabajos. Fue una característica común que posibilitó ahorrar cierta cantidad de dinero y, en general, entrar en una dinámica de producción valiente y de apoyo a un nuevo sistema.

En realidad, quienes capitalizaban sus salarios fueron sus amigos. El profesional de toda la vida, al cual tenían que recurrir, recibía religiosamente sus emolumentos. Sin ir más lejos, el propio Muñoz Suay jamás invirtió su dinero en estas arriesgadas producciones. Tampoco lo hizo Carlos Boué, encargado de la producción ejecutiva de las películas de Esteva. Los sueldos que se ahorraban correspondían a los trabajos en concepto de guión, dirección, fotografía, algún que otro ayudante y algunos actores, lo cual no estaba mal. Suponía un respiro económico a la hora de hacer el presupuesto de la película.

"Cada vez que..." es el ejemplo más claro de este proceso de producción -aparte de las posteriores producciones de Nunes-. - Iniciado el proyecto con el correspondiente apoyo familiar, el propio director ejerció las funciones de productor y, ayudado - por su amigo Juan Amorós, llevó a cabo la filmación. Esteva aportó unos metros de negativo en color. Jordá, su trabajo como guionista. El rodaje se consiguió llevar a cabo gracias a la colabo-

ración de un reducidísimo grupo -director, operador y foquista- que capitalizaron sus honorarios, y por la parquedad de elementos físicos utilizados (484) (485). No se utilizó en ningún momento luz artificial, y casi toda la ambientación correspondió a exteriores naturales.

Portabella habla también de reducidísimos equipos de rodaje en sus películas (486), así como del bajo coste de "Nocturno 29", gracias al altruismo de los actores (487). Este último concepto nos cuesta creerlo. Suponemos que querrá decir que Lucía Bosé y Mario Cabré no cobraron, pero sí invirtieron sus salarios. La película no tiene un empaque de filmación cara. Los escasos personajes, fotografiados en blanco y negro, y la nula acción, hacen de "Nocturno 29" un trabajo barato. La producción estuvo a cargo de Films 59 -productora personal del político- y productores asociados.

La ambigüedad, la conveniencia, la coquetería, y el olvido, fuerzan, en definitiva, un cerrojo en estos temas económicos por parte de los autores, que hacen prácticamente imposible hablar de cifras diáfanas. No obstante, podemos aportar los números presentados en la Dirección General del ramo y hacer un cálculo aproximado.

En el caso de la película de Durán, cuyo coste reconocido fue de cuatro millones y medio, después de presentar inicialmente un presupuesto de 3.111.731 de pesetas, y ampliando dos millones más en los datos finales (488), nos inclinamos a afirmar, con un índice de error escaso, que debió costar alrededor de los dos millones. La Administración, como ya dijimos en su momento, subvencionó el film con 1.300.000 pesetas. Según el autor, su película cubrió gastos y cobraron todos los que participaron en ella (489), afirmación que corrobora Amorós. El rendimiento en taqui-

lla hizo el resto para nivelar la balanza de gastos y cobros.

El responsable de "Nocturno 29" presentó un presupuesto desglosado cuya cifra se elevaba a 6.142.132'50 pesetas. Tan alto coste no impresionó a los responsables de la correspondiente Junta encargada de valorar los presupuestos, que consideró el trabajo en tres millones y medio de pesetas, uno menos que a "Cada vez que..." (490). A pesar de la casi nula repercusión pública, consideramos que la suma de 1.750.000 pesetas, fruto del 50 % de la protección estatal gracias al Jurado Especial, no quedó muy lejos del coste pagado por el primer largometraje de Portabella.

Las otras películas en blanco y negro de esta segunda clasificación, son las dos realizaciones de José María Nunes, "Noche de vino tinto" y "Biotaxia", la primera más convencional que la segunda. El portugués logra mantener su puesto de luchador en el cine independiente, porque como él decía: "La industria nunca me ha permitido entrar, afortunadamente. Ella no ha querido ceder y no podía hacerlo de otra forma" (491).

Aunque el caso de las producciones de Nunes pertenece, como dice R, Muñoz Suay, experto en estas cuestiones, a la "imaginografía manualina" (492), sobre todo a tenor de "Sexpeñencias" (1.968) -cinta de contenido político, prohibida largos años y nunca explotada comercialmente, en la que el autor asegura haber gastado sólo 12.000 ptas. durante el rodaje, incluidas las comidas, y con la única participación de dos actores, un operador y él (493)-, "Noche de vino tinto", siendo un film de presupuesto ajustado, contó, gracias a Filmscontacto, con la suficiente infraestructura como para acometer sin excesivos contratiempos su guión. Además, la película tiene un empaque técnico -casi

toda la obra está rodada de noche y en la parte vieja de Barcelona- difícilmente de filmar con los presupuestos de sus siguientes realizaciones.

El presupuesto presentado en la Dirección General fue de -- 6.243.705'40 pesetas, reconociéndose cuatro millones y medio - (494). La realidad, teniendo en cuenta que Nunes asegura tener el 50 % de la producción y que con la protección casi se amortizó (495), no es difícil aventurar un coste alrededor de los dos millones y medio, ya que el cincuenta por ciento correspondía a su aportación en concepto del millón concedido a priori al guión, y a sus labores como guionista y director. Con el paso del tiempo, el realizador vacila al respecto, situando el coste entre entre dos millones y medio y tres. Nosotros somos más partidarios de la primera cifra.

Tras un acuerdo inicial con Filmscontacto para producir "Biotaxia", no se concretó, y Nunes por su cuenta consiguió llevar a cabo su película. Para ello, además de capitalizar los sueldos - al máximo y abaratamientos de toda índole -Jordá actuó gratis-, obtuvo diversos préstamos de amigos, dinero que en su mayoría no fue devuelto, y que ellos lo aceptan. Nunes es el clásico tipo - antimercantilista y profundamente enamorado de su profesión, a la cual, se entrega en cuerpo y alma. Todo el mundo sabe que no tiene un duro, pero si algún día lo tuviese, no dudaría en invertir en sus películas, o sea, en cine. Jamás se le pasaría por la imaginación comprarse una casa para vivir confortablemente. El portugués, padre de cinco hijos, subsiste gracias al trabajo de su mujer y al eventual de él.

Después del elevado presupuesto inicial de "Biotaxia" de -- 6.300.640 ptas., presentado en el Ministerio, al entregar los - datos finales, se dejó en 5.271.000 pesetas (496). El millón de



pesetas concedido por la Administración, apenas cubrió la mitad de los gastos de la película -el 30 % de los tres millones reconocidos más las cien mil pesetas-. Sin constar en el correspondiente expediente de la Dirección General de Cinematografía, el director de la película asegura que le aumentaron la Protección en un diez por ciento más por la selección de su cinta para el festival de Karlovy Vary, por lo que la subvención se le habría quedado en 1.200.000 pesetas. El bajísimo rendimiento económico de este trabajo le arrastró a producciones límites como la citada "Sexperiencias", cuyo mínimo coste es incalculable. El producto, que no tuvo ninguna salida, consiguió retirar al bueno - de Nunes durante siete años, volviendo a las mismas andadas con "Yconocaut" en 1.975. Dos años más tarde realizó una película - por encargo, "Autopista 77", gozando, por lo tanto, de los medios económicos potablemente necesarios. Esta interesante película - sobre la marginación social del subnormal todavía no ha encontrado la necesaria distribución.

"El extraño caso del doctor Fausto", filmada en color, es otro vivo ejemplo de austeridad económica. Su director contó únicamente con dos millones para realizar el guión en 1.969. Y esta cifra, según el autor, fue el único presupuesto empleado (497) cifra procedente de la protección de "Ditirambo". Con este parco presupuesto, sigue confesando Suárez, hubiera sido impensable realizar la película, si no es dentro del ámbito de la "escuela de Barcelona", parcela de la que estuvo alejado, pero sin que - su aportación, el estudio del movimiento quedaría cojo. Este comentario de Suárez, relativo al grupo, incide en la característica, no sólo del abaratamiento, sino del esquema informal de - los rodajes. "El extraño caso..." se rodó en tan sólo diez días y dependiendo de la improvisación de la gente que podía acudir. En fin, se filmó sin el cartón de rodaje y con una espontaneidad

que no tuvo nada que ver con su primer largometraje y que conecta más con los planteamientos industriales de los trabajos de - Esteva, Jordá, Durán o Nunes.

A pesar del raquítico presupuesto, teniendo en cuenta los innumerables escenarios naturales, fotografiados en color a primeros de 1.969, Suárez presentó un presupuesto de 5.422.001 pesetas, que amplió al presentar los datos finales a 6.013.187 pesetas (498), Reconocido un presupuesto de 5.100.000 pesetas, y - gracias al 40 % de la protección, el director recuperó íntegramente el valor de lo invertido. Con esta suma, un año y pico más tarde se lanzó a realizar su tercer largometraje "Aoom". Ni siquiera la intervención de Lex Baker como actor consiguió comercializar la cinta. A partir de aquí el escritor tomó otros directores por todos conocidos.

"Dante no es únicamente severo" y "Después del diluvio", rodadas en color, tampoco se escaparon de esta tónica del abaratamiento, la improvisación y la informalidad con relación a los - esquemas tradicionales del cine profesional. Es más, "Dante..." es un punto de referencia importante, pues es la película genuina de la "escuela". Aunque Carlos Boué -profesional de toda la vida- fuera contratado para hacerse cargo de la producción de - la cinta, poco cambiaría el desenvolvimiento general de la misma. Ni mucho menos existió un rígido plan de trabajo. Las improvisaciones se sucedieron. Los directores no estaban mecanizados como podrían estarlo los integrados en la industria, que normalmente saben que tienen que rodar veinte planos todos los días, y que la secuencia, una vez montada, tiene que durar dos minutos y medio. No, este no era el estilo. Se podían permitir el - lujo de cambiar cualquier esquema, caso de la secuencia preliminar de la película; una especie de documental del equipo de ro-

daje que surgió espontáneamente. Improvisación que, como explicábamos al analizar el film, alcanzó cotas sorprendentes en el montaje.

Como en posteriores obras, parte del equipo técnico y artístico capitalizaron sus sueldos, dinero que recuperaron al cubrirse los gastos gracias a la Protección, según su productor (499). En la Dirección General de Cinematografía se presentó un desglose del presupuesto que ascendía a 7.826.951 pesetas (500). Reconociéndose un coste de 5.100.000 pesetas, le pasaron a Filmscontacto 2.550.000 pesetas, gracias al Jurado Especial. Como apenas tuvo más ingresos, dudando de la palabra de Esteva, intuimos que no llegó a amortizarse del todo. J. Jordá cree recordar un precio de tres millones y medio (501). Lo más probable es que "Dante..." se elevase a tres millones, cifra bastante considerable para el plan de trabajo desarrollado. A diferencia de otras películas, aquí se contrató y se pagó asalariadamente a personal profesional. El equipo no fue reducido, precisamente; además, Esteva no era el prototipo de director dispuesto a realizar obras en plan pobre como Nunes y Durán. Se intentó reducir gastos y así ocurrió, pero dentro de un límite. El film, por lo tanto, excepto la secuencia del panel, tampoco presentó escenarios complicados ni caros. Hay bastantes montajes de fotos y material de archivo que simplificaron la tarea y aliviaron los bolsillos.

Una vez roto el pacto entre Esteva y Jordá por el que este último capitalizaba el sueldo y marchaba bajo el amparo del paraguas de Filmscontacto, empresa que podría producir al gerundense algún guión, el propietario de la productora, al liquidar cuentas a requerimiento del otro, le pagó en especies. Concretamente le dio un deportivo rojo de la marca Triumph, que vendió automáticamente a Carlos Durán por doscientas mil pesetas (502). Sin

embargo, quien no cobró y lo tiene clavado en el corazón, fue Juan Amorós que dirigió la fotografía de esta y la siguiente película de Esteva, en la que tampoco vio un duro. "Es igual, si cobró 32,20 pesetas, 1,15 eran más. Yo estoy de acuerdo que el negocio era malo, pero por muy malo que fuera, la 1,15 las quiero" (503), comenta el enojado fotógrafo. En definitiva, no cobró nada, ni por la una, ni por la otra.

En "Después del diluvio", filmada en Techniscope y con los nombres de Paco Rabal y Mijanou Bardot, también se empleó la fórmula de abaratar el trabajo mediante la inversión de algunos sueldos. El famoso actor murciano, a pesar de su status de consagrado, fue seducido y convencido para que capitalizara sus emolumentos. Así lo reconoce a la revista gerundense "Presencia" (504). La francesa, por el contrario, sí que se llevó dinero de la producción de Filmscontacto (505).

El rodaje de la película concentró a bastante personal. Toda la plantilla de la película se alojó en un buen hotel de San Feliu de Guixols, cercano al lugar de trabajo. La estancia se la pagaba cada uno con la dieta de mil pesetas, mientras que para la semana de rodaje en Londres, ascendió a 3.500 pesetas (506). En fin, con estos pequeños detalles queremos mostrar la existencia de unos planteamientos profesionalizados y programados, pero a la vez distantes de una producción clásica. Esta era la primera realización de Filmscontacto que Muñoz Suay se hacía cargo directamente. El valenciano era un asalariado fijo de la empresa, y J. Jordá no intervino para nada. El desligamiento del gerundense con la empresa de Esteva era un hecho virtualmente consumado.

El presupuesto desglosado de la película mandado a la Dirección General de Espectáculos y Cultura Popular fue de 7.656.243 pesetas.

El precio del trabajo de Rabal ascendía a medio millón de pesetas y el de la francesa a 300.000 (507). El film, aparentemente parco, puesto que la mayoría de las secuencias se suceden en un bosque quemado con tres personajes, fácilmente debió rondar los cinco millones de pesetas. Además del personal que cobraba todos los sábados, material, efectos, semana en Londres, etc., se realizaron dos montajes de la obra. El rendimiento fue ruinoso para el productor.

Vemos, pues, que los chicos de la "escuela de Barcelona" y a fines, en ningún momento ejercieron un sistema cooperativo de producción de películas. Podemos hablar de un grupo de producción determinada, como manifiesta Jordá (508) aunque hay otros elementos, como hemos visto, que privan igual o más. Un tipo de producir revolucionariamente cine, y hasta cierto punto, valiente en muchos casos, a pesar de la protección estatal. La posición económica de algunos de los que dirigían y producían estas películas era tan buena, que el dinero que se ahorraban en abaratamientos de toda índole, luego se lo gastaban en juergas etílicas y variadas de coste superior.

### 6.2.3 Otro intento de producción conjunta

Después del fracasado intento unitario del proyecto de "Dante no es únicamente severo" en sketches, realizado por cinco directores, nuevamente, y a través de Filmscontacto y el núcleo conspirador, se estudió la posibilidad de reunirse todos en una sola productora dirigida por Ricardo M. Suay. Esta idea, fraguada en el otoño de 1.967 -publicitariamente el mejor momento de la "escuela" dado los extremos de "Fata Morgana". "Dante...", y el "fichaje" de J. Grau, que iniciaría su andadura con los chicos en "Tuset Street"-, fue el último intento de recoger los jugos pu-

blicitarios de una situación favorable.

Gran parte de la prensa se hizo eco de la pretensión escolar. Claro, que ellos mismo, sobre todo Jordá, se encargaron de la debida difusión (509) (510). "De momento es sólo un movimiento artístico. Sin embargo, pretende tener una organización burocrática con departamentos de producción, relaciones públicas, información, etc., que facilite nuestra labor", manifestaba el gerundense. Tres semanas antes, V. Aranda ya apuntaba algo en una entrevista. Hablaba de unos resultados inmediatos que se iban a traducir en una unión de tipo económico con un equipo de promoción y producción permanentes (511). El intento no fue más allá de las meras palabras. El director de "Asesinato en el Comité Central" recuerda hoy la intentona así: "Hubo un fracasado intento de reunirnos todos en una productora que debía dirigir Muñoz Suay. Eso se habló durante mucho tiempo y estuvo a punto de hacerse. Lo que sucede es que esto tenía el defecto, que en general tuvo la "escuela de Barcelona", que es defecto o virtud, pero en fin, de defecto práctico en todo caso, que es la falta casi absoluta de enfoque comercial de las películas" (512). Desenfoque en el cual, él no podía entrar por mucho que estuviese al frente un hombre de la veterania de R.M. Suay, hombre al que tenía mucha confianza - Aranda. El realizador siempre ha sido productor de todas sus películas, filmados bajo un prisma comercial convencional muy lejos de los trabajos de sus amigos. El peso de Aranda en esta posible unión hubiera sido de gran consistencia, pero no se fió de los derroteros que podía tomar la convergencia industrial que se planteaba.

La única vez que G. Suárez habló de la posibilidad de integrarse en el grupo, fue precisamente ante el enfoque que podía tomar este proyecto administrativo (513), que a priori no dejaba de ser

interesante. M. Suay estaba detrás de la operación. Los intentos unitarios de la "escuela de Barcelona" y la creación de una industria con carácter de continuidad era la lógica constante de un hombre como el valenciano, profundamente conocedor de nuestro cine. Sin una base y una consistencia industrial su figura sobraba en todo el engranaje. O se fomentaba de alguna manera, o los días estaban contados para la "escuela"; y por lo tanto, para él en cuanto productor de envergadura en nuestro país. La unión económica en torno a una sola productora no se logró, por lo que los intereses personales de R. Muñoz Suay salieron dañados. Seguiría trabajando para Filmscontacto hasta que Esteva le echase. Las producciones de la empresa fueron deficitaria en su mayoría.

Jorge Grau nos acerca a la esencia económica. Se pretendía crear una productora entre todos pagando, cincuenta mil pesetas cada uno. El director de "Acteón" comenta que en esa reunión no hubo acuerdo. Nunes, Suárez y él dijeron que no tenían ni un duro (514). La productora tendría dos ejecutivos, M. Suay y F. Ruiz Camps, para los que se asignaban mensualidades de 120.000 y 30.000 pesetas respectivamente.

Como hemos dicho, no se llegó a ningún acuerdo y cada uno siguió por su cuenta. Filmscontacto contrató como fijo a M. Suay para que se hiciera cargo de las producciones de Esteva y del funcionamiento de la productora. Los restos de la autodenominada "escuela de Barcelona" continuaron canalizándose como siempre a través de la productora del director de "Después del diluvio". La frustrada intentona era un inconveniente, pero no el suficiente como para desestimar publicitariamente la idea de la unidad de unos jóvenes realizadores, que si bien algunos hicieron películas con rasgos parecidos, la mayoría tocaba una música particular, coincidiendo en pocos acordes con el núcleo central y conspirador

de toda la maniobra.

El fracaso de "Tuset Street" estranguló aún más el despegue hacia el asentamiento industrial soñado por Muñoz Suay, que hubiera podido facilitar una mayor relación comercial con los distintos campos de la industria cinematográfica como son la distribución y la exhibición.

Fueron unos tropiezos decisivos que sólo la ilusión, el trabajo y el optimismo del valenciano consiguieron alargar artificialmente la vida de la productora de Esteva. En octubre del 68, el difusor de la etiqueta manifestaba a Augusto M. Torres y a P. Estremera: "El problema nuestro es tener que agrupar, no a la gente de la escuela de Barcelona, sino a la gente que sea, para continuar una cadena de producción" (515). J. Jordá, en desacuerdo con los planteamientos de Suay, le recriminaba en la misma entrevista que seguía una línea a lo Stanley Kramer de pretender conseguir un contrato con Hollywood, una distribución con la Metro y luego independizarse, y así, según el gerundense, no se podía llegar a ninguna parte. Las diferencias entre ambos hombres se fueron acusando progresivamente a tenor del descalabro de "Tuset Street". El gerundense no estaba de acuerdo con el enfoque que Muñoz Suay estaba dando a Filmscontacto. De ahí que decidió liquidar cuentas con J. Esteva por su aportación en "Dante no es únicamente severo", liquidación que como ya mencionamos, se efectuó en especies. Jordá adivinó que la productora de su amigo no tenía la intención de financiarle sus proyectos a corto plazo.

El valenciano ejerció el papel de manager, y por lo tanto, canalizó gran parte de las decisiones de Filmscontacto. Su influencia fue notoria en el desenvolvimiento de la empresa. Y co



mo la productora estaba directamente ligada a los vaivenes del movimiento barcelonés, tuvo mucho que ver con la trayectoria del grupo, protagonismo más usado tras la retirada de Jordá, cuyo -liderazgo corresponde a la mejor época -y única- de la "escuela". Los dos hombres se caracterizaron por su acusada personalidad. - Los dos forcejearon por el control de la productora en cuanto a influencia. La veteranía y el sentido comercial de Muñoz Suay se impuso sobre las ideas contestatarias y no convencionales de Jordá en el campo de la producción.

El asalariado de Filmscontacto se convirtió en la autoridad -suprema, una especie de espíritu santo, como dice Carlos Boué, - pero siempre "dentro de la autoridad que le dejaban" (516). Este va tenía fama de ser un hombre un tanto dejado, despistado y des pilfarrador, aparte de buena persona; sin embargo, tenía claro - que el dinero era suyo y que las decisiones en última instancia las tomaba él. Así, en un momento determinado, prescindió de los servicios del antiguo trabajador de UNINCI, ruptura que no se - efectuó de buenas maneras.

Resumiendo, que lo que se entiende por "escuela de Barcelona" hay que agradecerse a las boyantes familias de algunos de sus miembros. Exagerando y jocosamente, Juan Amorós opinaba al respecto: "Resultaba que sus papás les pagaban las películas y nosotros no cobrábamos porque teníamos que hacer la "escuela de Barcelona"; bueno, pero ellos seguían viviendo de puta madre con unos coches cojonudos y tal; y yo tenía que trabajar como un cabrón para luego hacer esto y lo otro" (517). La ascendencia familiar de chicos como Esteve, Durán, Bofill o Portabella, hijos de ricos industriales, fue el empujón necesario para embarcarse en una divertida aventura como fue esta "escuela".

### 6.3 ¿Afición o profesión?

Cuando una película se plantea en 35 mm. y se realiza pensando en una Protección Estatal, así como en una comercialización convencional, no es lógico imaginarse el camino de una vía con tintes de aficionado. Sin embargo, este fantasma corrió por las mentes de gran número de cineastas.

Antes de definir posturas y comportamientos concretos, conviene hacer un repaso al historial específico de los hombres relacionados con la "escuela de Barcelona". Experiencia variada en todos los muchachos que, de una u otra manera, les colocó en la tesitura de la realización cinematográfica.

Sin duda, el más experimentado detrás de las cámaras era José María Nunes. Antes de acometer "Noche de vino tinto" contaba con una filmografía de cuatro largometrajes -uno de ellos codirigido-. Películas realizadas dentro de una austeridad de medios en las que sólo él podría sentirse cómodo. También cabe señalar innumerables trabajos como ayudante de dirección hasta estrenarse como realizador en 1.956. El guión fue otra rama que cultivó a menudo, -trabajando por encargo para otros directores. Con más o menos posibilidades, este portugués afincado en España desde niño, siempre estuvo ligado y ha sido un trabajador del cine. No ha ejercido otro tipo de actividad que no fuera la relacionada con el celuloide.

Otro veterano, aunque no precisamente en el campo de la realización, fue Pedro Portabella. Se estrenó en plena efervescencia -promocional de la "escuela de Barcelona" con el corto "No contéis con los dedos" en 1.967. Hasta entonces había tenido un contacto directo con la industria como productor independiente de películas ligadas al "nuevo cine español", realizado en la capital de España. Tiene en su historia el haber producido la primera película de Sau

ra y Ferreri. Lógicamente, debía tener un conocimiento bastante profundo de la profesión. En su currilulum también consta su contribución a la llegada de Buñuel a España para dirigir "Viridiana".

Con menor experiencia en el medio ya se encuentran los demás, exceptuando a J. Grau, un caso muy particular dentro de este movimiento. El más veterano es Vicente Aranda. Antes de realizar - "Fata Morgana", codirigió, con el también debutante Román Gubern, su primera película "Brillante porvenir" en 1.964. Para poder dedicarse al cine tuvo que ejercer antes varios trabajos al margen de este medio. Por carecer de los necesarios certificados académicos se le privó de la posibilidad de ingresar en la Escuela - Oficial de Cinematografía de Madrid. Se inició en la profesión - bien cumplidos los treinta años de edad.

Gonzalo Suárez arribó a este medio de expresión sin ninguna experiencia. Se colocó detrás de la cámara a dirigir sin haber recibido instrucciones en este campo. Hombre indolente, valiente y con arrojo, coincidió con las expectativas creadas en torno a los chicos del movimiento barcelonés. En la misma época en grasó un poco las tuercas con dos cortometrajes en 16 mm., como aperitivo hasta hacerse cargo de la dirección de "Ditirambo". En 1.965 mantuvo relaciones con el medio ante las adaptaciones de - su novela "De cuerpo presente" de Antonio Eceiza, y de un argumento suyo en "Fata Morgana".

El caso de Ricardo Bofill, que no se inició en el largometraje -aunque en 1.970 realizase uno codirigido de carácter pirata, titulado "Esquizo"-, a tenor del "boom" de la "escuela", se planteó la dirección de "Cercles" sin ninguna experiencia previa. Su profesionalidad la empezaba a demostrar en la arquitectura, influen

cia reflejada plásticamente en su trabajo en el campo de la imagen. Colaboró en el guión del primer largometraje de Aranda y Gubern.

Jacinto Esteva, estudiante de arquitectura en Suiza con Bofill, ya sintió en el país helvético la llamada del cine. De esa época 1.960, data su primer cortometraje en 35 mm., codirigido con Paolo Brunatto, "Notes sur l'emigration". Otros dos cortometrajes -acercan más a Esteva -ayudado por Portabella- a este medio de comunicación. Poco antes de que se desatara la "escuela de Barcelona", este hombre realizó un documental sobre la España negra que tardaría cinco años en montarse. Con este bagaje se presentó a codirigir "Dante no es únicamente severo", auténtico manifiesto de la "escuela".

El otro director de la película, J. Jordá, siguió otro sendero hasta responsabilizarse de la oportunidad que le brindó Esteva. En 1.958 ingresó en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid, posteriormente denominado E.O.C., junto a nombres como Eceiza, Fons, Balañá, Regueiro, Camús, etc. De los tres años, sólo cursó dos. Financiado por UNINCI, realizó en 1.960 un cortometraje: "Día de muertos". Para la misma productora trabajó en algunas películas como ayudante de dirección, caso de "Sonatas" de Bardem. Como intelectual que es, ejerció la crítica en las revistas especializadas "Nuestro Cine" y "Cinema-universitario". El guión cinematográfico fue otra faceta cultivada a menudo por Jordá. Escribió para T.V.E. nueve episodios de "La vida empieza hoy" en 1.965. Como la vertiente de actor le divertía mucho, también aquí se ensayó, caso de "Los felices 60" de Jaime Camino, película que además se encargó de llevar la producción, "Sonatas", "Bahía de Palma", etc. Actividades, todas ellas, previas a su primer largometraje. Sin tener gran experiencia en el campo de la realización, sí que había tocado gran

parte de los hilos que tejen este medio de expresión.

Carlos Durán, miembro activo del movimiento, y, por lo tanto, de lo que venimos denominando núcleo central, optó por conectar con el cine a través del IDHEC -una escuela de cine de París-. Diplomado en realización regresa a Barcelona, su ciudad natal, donde había sido fotógrafo de modas y publicidad hasta su marcha a Francia. Desde 1.963 hasta la fecha de su primer largometraje, trabaja como ayudante de dirección en bastantes films, y realiza un cortometraje sobre el cantante Raimon que lleva su nombre.

En cuanto a J. Grau, un fenómeno atípico dentro de la "escuela", nos remitimos al estudio realizado en el apartado 4.5; y en cuanto a R. Muñoz Suay, personaje clave en la estructura del grupo, encontraremos amplia referencia a su trayectoria en el apartado 2.3.

Con estas premisas relativas a la formación cinematográfica de los jóvenes realizadores, unido a las opiniones de muchos de ellos, podremos sacar conclusiones que tiendan a desvelar la acusación que se les hizo de planteamientos amateurs.

La primera cosa clara y coincidente es la novena característica de la "escuela", lanzada por Jordá y Durán: "Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores" (518). Con lo cual, además de ser cierto, una vez más aprovecharon para lanzar una puya contra los escolares, oficialmente examinados en la capital del país.

Otro punto de la misma relación, concretamente el séptimo, hace alusión al no profesionalismo de los actores: "Utilización, dentro de los límites sindicales de actores no profesionales". La verdad es que no son muchos los casos, en relación con el conjunto, donde se cumple esta característica. En el largometraje de Du

rán sucede a medias. De los cuatro personajes centrales, la pareja de jóvenes sí que encuadra en el planteamiento apuntado. Gonzalo Suárez, protagonista de sus dos películas, quizá podría pasar también como actor aficionado, aunque no fuera una faceta nueva para él, puesto que, como ya indicábamos hace algunas páginas, interpretó diversas obras de teatro profesional. Posiblemente, podríamos englobar igualmente a Enrique Irazoqui que encarnó a Jesucristo en "El Evangelio según San Mateo" de Pasolini. Quizás, el débil esquema de producción potenció la inclusión de actores con pocas tablas. Los papeles de reparto sí que encajan en esta séptima característica. Normalmente eran desempeñados por amigos del grupo. Una doble motivación les llevaba a esto: la diversión y el ahorro.

A raíz de las dos características apuntadas, los mismos miembros de la "escuela" esbozaron el término profesionalismo. En las dos referencias se entiende que el profesional es la persona que se dedica y vive, en este caso, del cine.

Excepto R. Bofill, lo que parece claro es que en aquella época todos se plantearon una dedicación exclusiva encaminada a elaborar un futuro en el medio. Otra cuestión sería si los elementos utilizados a su alcance y las actitudes, guardaron una correlación profesional a las intenciones propugnadas de comercializar un producto que cuesta un dinero y que hay que sacarle un rendimiento. Porque no hay duda que la limitación de los medios -ya sean técnicos o humanos- condicionan el sentido profesional de cualquier actividad.

La palabra juego, al referirse a la "escuela de Barcelona", se repitió más de una vez. Vizcaino Casas, en su "Historia y anécdota del cine español", dice que bastantes de sus componentes parecían que "en lugar de sentir una verdadera preocupación

profesional, se limitaban a jugar al cine" o "cierto aire constante de juego" (519). El productor Dibildos apunta que excepto Grau, "me parece que los demás directores jugaban al cine" (520), juego, que el propio Jordá reconoce: "Me lo he tomado mucho más deportivamente, de juego. No me importaba mucho que fuera un fracaso. Esto creo que es así" (521). Como señalábamos en capítulos anteriores, Jordá carecía -manifestado por él mismo- de moral de trabajo, que aunque no se riña con la profesionalidad, introduce un elemento disociativo que encaja perfectamente con quienes les acusaban de aficionados. Una falta de profesionalismo detectada, tanto por el sector encabezado por Miquel Porter (522), como por el director gerente de Filmscontacto, R.M. Suay (523), o por el mismo Jaime Camino, amigo de todos ellos, que no dudó en declarar, en pleno apogeo del movimiento, que las películas de los autores que se inscribían en la "escuela", "tienen una característica común: empiezan en un pretendido nihilismo y terminan en un cierto amateurismo. Ello tiene su explicación por ser, en la mayoría de los casos, el fruto de hombres que se encuentran un tanto desplazados en cuanto a la posibilidad de decir algo, o bien que no tienen nada que decir" (524). La explicación que aporta para justificar su opinión sobre el sentido amateur del movimiento es tan cruda como injusta. Por muy desaliñado que fuera, sí que tenían cosas que decir, como así fue, en un panorama cinematográfico monocolor.

Lógicamente, un cine renovador y de ruptura, difícilmente puede tener el respaldo económico de la empresa comúnmente establecida, llave que normalmente suele abrir las puertas de la consolidación profesional. Faltó el apoyo del público, pero de haberse producido, hubiesen consolidado la revolución cinematográfica emprendida y se habrían tambaleado las estructuras industriales tradicio

nales. Aunque, analizado hoy, vemos que era una labor imposible. La sociedad española no estaba preparada para ofrecer un respaldo mayoritario a las obras genuinas de la "escuela".

Esteva salió al paso de las manifestaciones de Camino y aseguró que el cine que realizaban se explicaba comercialmente y estaba filmado con todas las garantías profesionales (525). Necesariamente, estas últimas palabras las tenemos que cuestionar o poner en duda. El empaque profesional de las realizaciones no estuvieron precisamente bañadas por las necesarias garantías a las que se refiere Esteva.

Con más o menos variantes, los rodajes distaron bastante del convencional plan de trabajo establecido por la productora clásica, denominada profesional. Para Portabella, los rodajes de sus compañeros eran un cachondeo mayúsculo e indisciplinados, realizados por amateurs; en definitiva, un juego (526). El testimonio del político catalán supone el extremo de una catalogación frívola de la "escuela de Barcelona", a la cual se negó a pertenecer después de la negativa de Esteva a producirle su primer cortometraje.

Tampoco se puede generalizar, hubo rodajes más formales que otros. Los de Aranda nada tienen que envidiar a los más sobrios. Suárez, a pesar de la normal estructura que envolvió su primer largometraje, su inexperiencia, necesariamente, tuvo que provocar un clima desprovisto de una rigidez industrial. Este mismo director, rodó su segunda película a la usanza de los jóvenes cortometrajistas; o sea, dejados de la mano de las circunstancias, que pueden ponerse a favor o volverse en contra.

En las películas de Nunes, Esteva, Jordá, Durán, está claro que los planteamientos -entre otras cosas por dificultades eco



nómicas- se alejaban considerablemente del rigor establecido. No había un sistema fijo. Las arbitrariedades se sucedían y tranquilamente se podía suspender el rodaje unos días. Esto fue un hecho del que nadie se sustrajo y que chocaba frontalmente con los productos de la "escuela mesetaria" que, además de haber aprobado la asignatura de producción, estaban imbuidos en los clásicos esquemas de la realización cinematográfica.

El jefe de producción Carlos Boué, espectador de primera fila al encargarse de la producción de "Dante no es únicamente severo", y de "Después del diluvio", considera que los rodajes eran normales, entendiendo como tal, que el director "no estaba mecanizado como un director profesional" y que en ningún momento habían adoptado en el cine una posición de profesionalismo (527). En otras palabras, lo que Boué quiere decir es que el tradicional sistema de rodaje en el que el plan de trabajo diario estipula un determinado número de planos y que montados deben dar tres minutos y medio, que no se cumplió. No obstante, Esteva, dentro de la dejadez profesional a la que por lo visto, de una manera generalizada, se hizo acreedor, tuvo la suficiente sensatez de dejar o encargar la organización de sus rodajes a profesionales con largos años de vuelo, caso de F. Ruíz Camps, Carlos Boué, o el mismo Ricardo Muñoz Suay, a los que pagaba religiosamente.

En general, los balbuceos vanguardistas y los trabajos con intencionalidad de investigación formal, difícilmente se escaparon a un inevitable aroma "amateurista". Esto es un hecho común en casi todos los casos. Y que parte de los noveles realizadores, incluidos en la "escuela de Barcelona", pretendieron inspirar y expulsar un aire con sabor a vanguardia, así como experimentar en el campo de la imagen. Esta predisposición para la que el dinero se retrae ya en sus planteamientos, encontró un difícil alia

do en la industria, cuya estructura se mantiene gracias a los - rendimientos económicos. Aunque, con mucha moral e ilusión, en definitiva, lo que ambicionaban era crear una nueva proposición para entrar en una profesión, consideración que no dudó en formular el director de cine y amigo de J. Jordá, Miguel Picazo - (528).

No es difícil entrever en las distintas películas altivajos relacionados con un falta de preparación, propia de trabajos con tintes de aficionados, pero a la vez que se aprecian estas deficiencias, se incluyen momentos de verdadera inspiración, resultando, como media, films que aportan un singular interés a nuestra cinematografía; y lo que es más rentable, una polémica siempre - saludable entre nuestros cineastas y los estamentos administrativos del país. En "Dante..." -como prototipo de la "escuela"-, - cinta que para el crítico Pascual Cebollada, metido a censor o - viceversa, es un ejercicio de escolares inquietos (529), se adivina un entorno técnico y artísticos a medio camino hacia una - profesionalización. Estas imprecisiones van desde un endeble plan de trabajo, sonido mediocre, doblaje pésimo, interpretaciones que dejan mucho que desear y una sensación general sostenida tan sólo -o mucho- a base de originalidad, ruptura y choque frontal al espectador, hasta la ligereza del abandono de la película por unos meses, una vez rodada, a la espera de la inspiración de una idea que uniera y diera sensación de conjunto a todas las secuencias filmadas. Esta tranquilidad, solamente se la podían permitir Jordá, Esteve y parte de sus amigos, gracias al esquema que propicia la independencia de trabajar con el dinero propio sin poner en juego la subsistencia propia, capital que al no ser muy boyante -para estos menesteres-, tampoco favorecía un profesionalismo en sentido amplio. Como vemos, es una rueda que nos lleva al mis

mo punto de partida, en la que la actitud hacia la vida de estos chicos condicionó su disposición frente al cine.

Un caso sonado, como muestra de poca seriedad, como así apunta Román Gubern, es el relativo a la película "Después del diluvio". Una vez filmada se encontraron con la papeleta de que no se podía montar porque la película estaba mal rodada. No había manera de que encajasen los planos.(530). Total, sigue comentando el historiador, tuvieron que contratar y llevar a Barcelona la montadora de Orson Welles para que arreglara el desaguizado, teniendo-se que rodar algunos planos suplementarios para facilitar la labor del montaje. Y aunque no corresponda exactamente a esta época, también es notorio el ejemplo del documental de Jacinto Esteve, - "Lejos de los árboles", que rodada en 1.965, hasta 1.971 no se consiguió montar definitivamente, entre otras cosas de menor importancia, porque las muchas horas rodadas por toda España estaban sin claqueta y sin clasificar.

Carlos Durán, más laborioso que sus amigos del núcleo central, asegura que en los rodajes no había ningún cachondeo, y en lo que a su amigo Juan Amorós y a él respecta, se los planteaban con estricta profesionalidad, creencia a la que se aferra sin paliativos (531). El director de fotografía opina que hubo un rechazo al profesional por representar unos cánones establecidos de los que se querían desprender. Hubo cosas que se podían tomar con cierta alegría; ahora bien, en otras no les quedó más remedio que echar mano de algunos profesionales, que como Amorós, tenían más posibilidades de entrar en su rollo, ya que no sabían ni la estructura, ni la mecánica del cine (532). Muy amigos los dos, aunque más profesionalizado el último, por su condición de asalariado, únicamente a expensas de sus honorarios en los distintos trabajos fílmicos -y que unos años más tarde se retiraría para montar su propio estudio publicitario-, representan la simbiosis de las facetas profesional

y aficionada. Tenían la ilusión, la fe y el arrojo del aficionado que con cuatro perras e imaginación son capaces de elaborar un producto digno, o el suficiente profesionalismo de integrarse en un equipo convencional de trabajo realizando labores secundarias, caso de Durán.

En general, con más o menos austeridad, o con más o menos seriedad, lo cierto es que se realizaron productos que rivalizaron con los profesionalizados. Esto es incuestionable, aunque la verdad es que fue una pugna mermada y amparada por una grandilocuente promoción propagandística.

Otra de las características anunciadas por Jordá, la segunda, dice textualmente: "Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones" (533). Una pauta, que anunciada así, parece que desprende un grito contestatario, desafiante y revolucionario. Pero no, más que una realidad, fue una forma bonita, como casi todo. Tan sólo fue un intento a medias. Este "intercambio constante de funciones", la verdad es que únicamente concernió a C. Durán y a J. Jordá, sobre todo al primero. El director de "Cada vez que...", sonriente reconoce: "Jacinto no había nacido para ayudante" (534). Tampoco habían nacido para ello los demás. Durán hizo de ayudante de dirección en casi todas las películas relacionadas con la "escuela", y Jordá, guionista en las de Durán y script en "Tuset Street". Todo esto encajaba muy bien en el aire desenfadado, desenvuelto y de enfrentamiento con el recio estilo profesional del cual se apartaban.

La película de Grau fue una prueba clara para compaginar los aires clásicos de la industria y los renovadores con tintes de aficionado, que aportaba la "escuela de Barcelona". Esta unión no fue posible. Diversas rivalidades -que ya apuntaremos- representadas por Grau y Sara Montiel provocaron una irreconciliable ruptura en

tre los dos sectores. El veterano Luis Marquina fue el encargado de terminar la película. La "diva" consiguió que no se experimentará mucho con su pomposa figura. Además, ella pagaba parte de la producción del film. Su influencia se hizo notar. El cambio de imagen que quería ofrecer a su numerosa parroquia se quedó en agua de borraja con el consiguiente escándalo, que a fin de cuentas, nunca viene mal del todo cuando hay que vender algo. Sin embargo, aparte de que la película no quedó tal y como se había planeado, los muchachos de la "escuela" se quedaron sin la oportunidad de abrir una brecha en la llamada industria, exponente del cine profesionalizado, meta a la que en el fondo aspiraban. Muñoz Suay así se lo hizo ver a los chicos. Algunos lo entendieron, otros no.

Curiosamente, con el paso de los años, vemos que los que iniciaron sus carreras cinematográficas con un empeño profesional, o por lo menos dentro de unos cánones fijados por la industria, caso de Aranda, Suárez o Grau, son los únicos que hoy siguen haciendo cine de una manera regular por el camino "ortodoxo" -por muy personal que sea su cine-. Nunes y Portabella siguieron haciendo sus obras marginales. El portugués dos y el político más, pero en 16 mm., excepto su documental "Informe General" (1.978). Bofill aseguró su nombre en el campo de la arquitectura. Por su parte, los tres del núcleo central sufrieron un gran desconcierto. Esteva realizó dos películas piratas en 1.971 y 1.972, retirándose posteriormente, para dedicarse en la actualidad, entre otras cosas, a la caza mayor en Africa. Jordá, desilusionado, se marchó a Italia donde realizó algunos documentales para el partido comunista italiano. Retirado del medio, dirigió hace dos años un documental en blanco y negro sobre una fábrica declarada en quiebra y tomada por los obreros, que fueron los financia

dores del film -con un coste de 500.000 pesetas-. Durán, tras su "Liberxina 90", prohibida por la censura, y sin posibilidad de recuperar el dinero, también se apartó del cine, aunque como espectador de primera fila. En la actualidad es socio de la productora de Vicente Aranda, Morgana Films, de cuyas películas se encarga de la producción ejecutiva. Recientemente, también ha dirigido un par de "noticiaris" para el "Institut del cinema Catalá" (I.C.C.), entidad de la que es socio activo.

Estas trayectorias posteriores hablan por sí solas. En cierta manera son un reflejo de la factura pagada por mantenerse -al margen de la profesionalidad dominante, profundamente enraizada con los canales industriales del cine.

#### 6.4. La comercialización del producto y su repercusión en el público

La octava característica de la "escuela de Barcelona" reza así: "Producción realizada de espaldas a la distribución, punto a este último no deseado, sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores" (535). Claramente se expresa un deseo de entrar en los mecanismos comerciales ordinarios. Todavía no se habían estrenado las películas al formular esta consideración. Se intentaba provocar a los intermediarios de este negocio para que reaccionaran -aunque fuera plémicamente- ante sus realizaciones. Doménech Font opina que "en realidad no se trata tanto de despreciar la distribución por su estrechez de miras, sino de ignorar o incluso despreciar olímpicamente el público para este tipo de cine" - (536).

Desde la misma confección de las obras, los propios autores dudaron de su comercialización. Eran de esperar las caras de - circunstancias de los dirigentes de las distribuidoras. Lanzar una película de la "escuela", a pesar de toda la aureola publicitaria, suponía un riesgo que no estaban dispuestos a asumir. En las vísperas del estreno de "Dante..." en Barcelona, Jordá apuntaba la intención de crear una red de distribución propia (537). Más tarde, Filmscontacto fundó una distribuidora con el mismo nombre, ganando cierto dinero con el film "To be or not to be". Sin embargo, no sirvió para salvar el déficit de la - productora. Las dos secciones se fueron a pique.

Jordá achaca el fracaso de la "escuela de Barcelona" al frustrado intento de crear el mecanismo de distribución y exhibición, propugnado un par de años antes (538). Pensamos que la excusa es

una ligereza propia de cualquier autor que pretende quitarse las moscas de encima, que en realidad han traído ellos. Con más o menos fortuna en su distribución, lo cierto es que se produjo un claro rechazo hacia las innovaciones plásticas propuestas por este movimiento.

A pesar del recelo existente por parte de los distribuidores hacia estas películas, gracias a los canales de Arte y Ensayo, todos los trabajos encontraron algún intermediario que colocó los films en algunas pantallas españolas. Con diversa fortuna, Cidensa, filial de Mercurio Films S.A., la distribuidora dirigida por Vicente Antonio Pineda, se hizo cargo de las cintas de Durán, Esteva, Jordá y V. Aranda. Los demás tuvieron distintas marcas.

El director de "Fata Morgana" considera un milagro la distribución de su película. Si no llega a ser por la actitud de Pineda, que tomó la película sin creer demasiado en la obra, posiblemente el trabajo no hubiera encontrado destinatarios en nuestro país (539). Antes del interés del director de Cidensa, Aranda cuenta que, en su periplo, y utilizando una lógica que no tiene, ofreció su película a una distribuidora de tradición vanguardista -no da el nombre- que la desestimó por la única razón de ser hispánica y no estar dirigida por un Resnais (540). Pero lo curioso del caso de la película de Aranda es que, gracias a su éxito en la Semana de la Crítica de Cannes de 1.966, se vendió a gran parte del mundo; con lo que, además de obtener pingües beneficios, se exhibió en muchos países.

Para tener una idea de conjunto, diremos que el volumen total de películas distribuidas en nuestro país de 1.965 a 1.968, fue de 3.141, 3.509, 3.663 y 3.795, respectivamente (541). Otro aspecto genérico a tener en cuenta es el artículo 37 de la O.M. de



19-8-64, que dice lo siguiente: "Las empresas distribuidoras estarán obligadas a introducir en sus listas una película nacional por cada cuatro extranjeras dobladas al castellano que distribuyan".

Gonzalo Suárez no tuvo la fortuna -si es que podemos hablar de suerte- de sus amigos. Pineda, que vio su película -a priori la más comercial de las realizadas en Barcelona-, por fin no la tomó. Fue la distribuidora Radio Films la que se encargó de la cinta de Suárez, que para colmo de males, quebró a los pocos meses. En Barcelona, incluso se estrenó en el cine Arcadia sin tener distribuidora, gracias al crítico Juan Francisco Torres, según manifiesta el director, quejoso de la mala experiencia con este sector de la industria cinematográfica "que tiraba a matar" (542).

Como todos los jóvenes realizadores de la época, los muchachos de la "escuela" o los que estaban próximos a ella, estuvieron conformes con la manera en que se comercializaron sus productos. Aunque quede la duda de si se debe a una rabieta de los directores por el escaso eco del público, o de si realmente no encontró el favor de éste por la mala distribución, pensamos que inicialmente tenían pocas posibilidades de conectar con el respetable, dificultad acentuada más por las pocas facilidades de los comerciantes del cine.

#### 6.4.1 Arte y Ensayo

Las denominadas salas de Arte y Ensayo se convirtieron en los canales normales de exhibición de las películas de la "escuela de Barcelona", y en general, de todo film, nacional o extranjero, considerado para minorías selectas.

El antecedente de las salas especiales encargadas de proyectar los films considerados de arte y ensayo, está en Francia; concretamente en los llamados "cinéma d' art et d' essai". García Escudero, amparado en el precedente francés, intentó crear en nuestro país -según él nada más llegar a la Dirección General (543)- este tipo de canales que dieran a conocer cierto número de obras impensables - por lo menos las extranjeras- fuera de este tipo de circuitos minoritarios de pequeñas salas de exhibición.

Así, la Dirección General de Cinematografía y Teatro, mediante una Orden Ministerial de 12 de enero de 1.967 crea la categoría de "Salas Especiales". La filosofía de esta Orden queda claramente expresada en su preámbulo, que reza así: "La necesidad de una regulación de las salas para exhibición de películas en su versión original o subtitulada aparece motivada por el desbordamiento creciente en los últimos años de la población turística, que por razones idiomáticas difícilmente puede asistir a los espectáculos cinematográficos en nuestro país, como por las dificultades de explotación normal de películas de calidad y de carácter minoritario, y, en fin, por la circunstancia de haber surgido en España, al amparo de la Orden de 19 de agosto de 1.964, un tipo de cine de especial interés, que frecuentemente encuentra dificultades para su exhibición en los circuitos ordinarios, pero cuyas características, en cambio, lo hacen específicamente adecuado para su explotación en este tipo de salas, que cuentan ya con la dilatada y positiva experiencia en todo el mundo".

En resumen, los cuatro artículos de la Orden expresaban que este tipo de salas se reducían a las capitales de provincias, a las ciudades de más de 50.000 habitantes y a las zonas de in

terés turístico. Las salas debían tener una capacidad máxima de quinientas butacas, estableciéndose libertad para el precio de las entradas, y la obligación de programar exclusivamente películas extranjeras en versión original o subtituladas, así como las españolas que hubieran obtenido la calificación de Interés Especial, conforme a la mencionada orden de 19-8-64. Las salas acogidas a estas disposiciones debían cumplir la regla de proyectar un film nacional por cada tres extranjeros.

Román Gubern, historiador y experto en cuestiones de censura, opina que la medida de limitar estas salas y su capacidad a determinadas ciudades o centros cosmopolitas y con precios superiores a los normales, "era socialmente censora", por cuanto que suponía la institucionalización de unos privilegios culturales (544).

Para el censor Pascual Cebollada, la creación de estas salas podían ser un medio de fomentar o aumentar la cultura cinematográfica del espectador medio; ahora bien, entrañando "riesgos de deformación humana cuando en las películas no hay sólo cine, ni sólo se hicieron por motivos cinematográficos". Este miembro de la Junta de Censura se quejaba de que muchos espectadores iban a estas salas exclusivamente por razones extra-cinematográficas, para ver cintas que la Censura -él y sus amigos- había prohibido para el público en general. Continúa diciendo que: "En realidad, que es en sí desengaño para el legislador porque adultera pensamientos y su propósito, ha descubierto esa lamentable impreparación del público" (545). Inmadurez que el crítico cifra en el éxito de público de "Repulsión" y "El sirviente", mientras que "Barbarroja" apenas duró en cartel. Opinión francamente lamentable, aunque significativa de una época que sirvió de marco a la "escuela de Barcelona".

Esta nueva Orden suponía la última legislación importante - de García Escudero antes de su cese. Prácticamente era el cierre de su política cinematográfica. Triunfalmente, manifestaba a un periódico madrileño: "Así completamos también la política de ayuda al buen cine español. Hemos conseguido que se haga un cine español bueno y nuevo. Ahora nos proponemos conseguir que se vea. Ya ha comenzado a verse, pero de esta forma se le alentará más" (546). Pero, en definitiva, lo que se completaba era el sistema de control con tono aperturista, iniciado con la selección del Interés Especial y la Censura, y terminando por la selección de público.

Asimismo estas salas, incuestionablemente, llenaron un vacío -parcialmente- que siempre dejan los circuitos de distribución normal. El Arte y Ensayo, como opina Munsó Cabús, autor de un libro sobre este cine, se apoya, por lo general, en ese cine difícil, arriesgado y poco rentable (547). En líneas generales esta es la tónica, y más, si nos referimos a las películas de la "escuela". De todas maneras, la experiencia de aquellos años - también demostró la rentabilidad para las distribuidoras de películas malditas.

Precisamente, la vanguardia de estas salas hemos de encontrarla en Barcelona. Hombre como Fages y Figueres -que anecdóticamente se hicieron cargo de la distribuidora Filmscontacto después - de J. Esteva- y los críticos Kirschner, Juan Francisco Torres, - Juan Francisco Lasa y Juan Munsó Cabús, programadores de películas entre otras labores, fueron unos auténticos precursores de este sistema de exhibición en España.

Y este es el panorama que se les ofrecía, no exento de dificultades, a los chicos de la "escuela" y afines para ofrecer sus pe

lículas al público. El núcleo central puso el grito en el cielo. La idea de caer en estos circuitos minoritarios no les hacía ninguna gracia. Jordá no se cansó de repetir que el Arte y Ensayo - componía una exhibición segregada, y que, en definitiva, eran unos "ghettos" culturales (548) (549). Aparte del lógico interés de una comercialización amplia, estas películas de Interés Especial destinadas a las salas de Arte y Ensayo, como apunta Augusto M. Torres, tenían que soportar la desigual competencia de los films extranjeros, que siempre tenían un trato especial por parte de la Censur, corriendo el riesgo de convertir el cine de Interés Especial en "un cine de invernadero sin interés ni ambiciones" (550).

Excepto los films de la "escuela de Barcelona", la mayoría de las obras declaradas de Interés Especial encontraron un hueco en las programaciones de las salas convencionales, independientemente del éxito que cosecharan, siempre preferibles a las de Arte y Ensayo. Vicente Pineda es claro en este sentido: "El productor - que viene al A. y E., es porque ha agotado los recursos para la distribución comercial normal de la película, que teóricamente - puede ir en las cuatro o cinco mil salas de España, en tanto que en A. y En. podría llegar, como máximo, a unas treinta" (551). Una diferencia notable a la que estaban expuestas las películas obligadas a aceptar estos canales.

Los films publicitariamente relacionados con la "escuela de Barcelona" pensamos que fueron incluidos en las salas de Arte y Ensayo por la aureola de cine vanguardista, de investigación, - maldito, etc, suficientes infrediente como para considerar poco rentable el producto en los circuitos comerciales. Poco después de separarse del movimiento, Jordá reconoce: "La índole de nuestras - películas nos cerró la circulación de los cauces de la distribución normal, y este rechazo nos obligó a caer en la distribución

de Arte y Ensayo" (552).

Todos los trabajos que venimos hablando se tuvieron que estrenar en estas salas especiales. "Noche de vino tinto" es la excepción. En Madrid se estrenó en el cine Gran Vía. Tan sólo duró - siete días. Por el contrario, en Barcelona, en sala reducida, aguantó 36 días.

Muy posiblemente, si no llega a ser por la modalidad de las salas de Arte y Ensayo, estas películas no hubieran encontrado distribución alguna y hubiesen acabado en las salas de los cineclubs.

#### 6.4.2 Rendimientos: Cifras y espectadores

Por poco que se esté introducido en el tema, la escasa atención por parte del público hacia estas películas fue un hecho notorio. Sin embargo, gracias al respaldo de la Administración, o sea, a tenor de las subvenciones estatales, alguna de estas cintas, aunque no llegaran a ganar dinero, sí que amortizaron los costes desembolsados.

Dejando para el final las causas del alejamiento de los aficionados a las salas donde se exhibieron las películas de estos chicos, motivo principal del fracaso de la "escuela", y que simplificando podríamos atribuirlo a la falta de conexión entre el mundo de los autores y los destinatarios de sus realizaciones, la espanada del espectador, más acusada en unas cintas que en otras, fue una característica común. El escritor catalán Vázquez Montalbán, - decía hace unos meses por televisión sobre el movimiento: "Yo creo que los únicos fans incondicionales que tuvieron aquellas películas fueron los familiares de los directores de las películas, que, por otra parte, eran los que las habían financiado!" (553).

Muy encerrados en su cascarón no ofrecieron al pagano un producto suficientemente apetecible. El mimetismo de las obras pagaron caro sus mensajes cifrados. Por el contrario, las obras más abiertas caso de "Noche de vino tinto" o "Cada vez que...", que tocaron temas generales y bastante difanos, fueron las que encontraron más gente en las salas de exhibición. Está claro que no intentaron acercarse al público. Realizaron sus productos sin pensar en él, esperando que éste aclamase la valentía y la plástica de sus imágenes. Jordá se muestra muy explícito a este respecto en el libro de Augusto Martínez Torres sobre el cine español de la década de los sesenta: "No hemos conseguido ir más allá de la exhibición de las propias neurosis" (554). Fue una época en la que la aportación estatal al joven cine español era tal, que permitía que éste ensayara -dentro de los límites censores permitidos- con el celuloide. Aranda, manifiesta en la década de los ochenta que "Fata Morgana" es la única película que ha dirigido sin estar condicionado por el deseo del público (555).

El director de "La novia ensangrentada", como todos sus amigos, realizó su segundo largometraje sin tener muy en cuenta la desfavorable coyuntura de los gustos de un público medio, el que suele pasar por las ventanillas de los cines, apetencias que a veces son incontrolables y sin explicación aparente; pues bien, no tuvo ningún éxito. Sin embargo, como vulgarmente se dice, se "forró" gracias a su venta al extranjero. Una hazaña que no consiguió ninguno de sus amigos. Según consta en el expediente de la Dirección General de Cinematografía, "Fata Morgana" fue vendida a un tal Sidney Pink para su explotación en casi todo el mundo por la bonita cifra de 45.000 dólares (556). Sin especificar la cuantía, diez años más tarde, declaró a una revista que de todas sus películas es la que le ha proporcionado los benefi-

cios más claros, "en cambio, no se ha visto en ningún sitio, es un film museo. Pero tuvo suerte, una lotería" (557). Una suerte que no tuvo Gonzalo Suárez, que meses después de finalizar su largometraje, declaraba firmemente: "La película se ha vendido ya en todo el mundo antes de conseguir comprador en España, Su comercialidad está basada en su calidad" (558). Sucedió todo lo contrario. Únicamente ceñida a uso doméstico, comercialmente, fue un desastre. En este caso la calidad del film no influyó para nada.

Y aunque el resto de las películas fueran también un desastre, muchas de ellas como "Dante...", "Noche de vino tinto", "Cada vez que...", "Fata Morgana" y "El extraño caso del Dr. Fausto", fueron comerciales en cuanto que rozaron pírricas ganancias y no perdieron dinero. Según J. Jordá, consiguieron beneficios razonables al no tener que trabajar con capitalistas que no se conformarían con una rentabilidad del 15 o 20 % (559). Ahora bien, naturalmente, esta comercialidad, como todos sabemos, se debe, únicamente y exclusivamente, a la acción salvadora de la ayuda estatal. Si no, como veremos en el cuadro de la relación de espectadores, el desastre hubiera sido de escándalo. O mejor dicho, las películas no se hubiesen realizado por el convencimiento propio de que los mensajes carecían del suficiente empuje popular como para rentabilizar mínimamente el coste empleado.

Sin dudar los problemas que tuvieron que padecer los autores para distribuir y exhibir sus películas, y teniendo en cuenta que algunos films se proyectaron en meses desfavorables, justo es decir que coparon las mejores salas de Arte y Ensayo en un momento en que estos cines estaban de moda, sobre todo, las proyectadas en los años 67 y 68, años del "boom" de las salas especiales, y que, precisamente, acogieron las películas más significativas de



la "escuela de Barcelona", tanto las genuinas como las otras :

E S T R E N O S

	BARCELONA		MADRID	
	FECHA	SALA	FECHA	SALA
NOCHE DE VINO .....	26.3.67	Publi	18.1.68	Gran Vía
DANTE NO ES .....	10.11.67	Atenas	5.10.68	Rosales
FATA MORGANA .....	14.11.67	Arcadia	5.9.68	Infantas
CADA VEZ QUE .....	26.3.68	Publi	12.7.68	Palace
BIOTAXIA .....	14.4.68	Maryland	18.4.69	Infantas
DITIRAMBO .....	13.3.69	Arcadia	12.6.69	Infantas
DESPUES DEL .....	9.12.70	Publi	3.2.72	Bellas Artes
NOCTURNO 29 .....	8.9.69	Publi	1.7.69	Palace

Viendo este esquema, fácil es comprobar el prestigio de las salas y que las fechas de estreno, siendo malas en algunos casos, en otras son bastantes buenas, y que, en general, hay una cierta compensación de fechas entre una y otra ciudad. La publicidad en los periódicos fue normal. Desde tres días antes del estreno la prensa diaria recogió el inminente acontecimiento. No fue una exageración, pero tuvo una publicidad media, aparte de la lógica curiosidad de ver una película de la "escuela de Barcelona", auténtico evento del cine nacional. Todos los críticos de los diversos periódicos de Madrid y Barcelona se hicieron eco de estas películas en las columnas dedicadas a los estrenos. Las revistas especializadas, por supuesto, recogieron debidamente las novedades del grupo.

Por otra parte, estos films se estrenaron en una época en que la asistencia al cine en nuestro país empezaba a decaer paulatina-

mente, con la salvedad de que los espectadores asistentes a películas nacionales cada vez iba en aumento, en detrimento de las entradas vendidas para films de nacionalidad extranjera (560) -- (561).

	<u>Nº anual de espectadores.</u>	<u>Ingresos totales anuales en taquilla.</u>
1.966	403.030.506 MM.	5.752.879.737 Pts.
1.967	393.086.868 "	6.146.517.432 "
1.968	376.637.943 "	6.238.640.041 "
1.969	364.640.000 "	6.410.000.000 "
1.970	330.858.000 "	6.590.420.000 "

	<u>Nº anual de espectadores películas españolas</u>	<u>Ingresos totales anuales en taquilla películas españolas.</u>
1.966	101.139.361	1.239.904.863
1.967	118.504.679	1.663.114.427
1.968	123.311.599	1.348.464.271
1.969	117.393.000	1.795.000.000
1.970	110.273.000	1.960.330.000

	<u>Nº anual de espectadores en películas extranjeras</u>	<u>Ingresos totales anuales en taquilla películas extranjeras</u>
1.966	301.941.145	4.462.974.919
1.967	274.532.139	4.473.403.005
1.968	253.326.344	4.390.175.770
1.969	247.247.000	4.614.590.000
1.970	220.530.000	4.630.090.000

Con este clima de mayor atención por parte del espectador hacia la cinematografía española, que empieza a decaer en -- 1.969, se exhibe lo más significativo de la "escuela de Barcelona".

En cuanto a la aceptación del público catalán o madrileño, no hubo una tendencia clara y definida. El rechazo o respaldo por regiones no se dio. Tomando la referencia de las dos grandes capitales españolas, y en las fechas claves (1.967-1.968), mientras que en Madrid resultaron más comerciales "Cada vez que ..." y "Fata Morgana" con 56 y 28 días respectivamente, "Dante ..." y "Noche de vino tinto" aguantaron más en cartel en Barcelona con 21 y 36 días respectivamente. En conjunto, la menos exitosa resultó ser la codirigida por J.Jordá y J.Esteva, que, globalmente, sólo resistió 31 días; y la más afortunada, la de Durán que alcanzó la nada despreciable cifra de 90 días en cartel (562) (563).

El confinamiento al que se vieron abocadas estas películas, reducidas a las salas de Arte y Ensayo, al margen de los canales comerciales, sin duda restó una mayor penetración en provincias, y por lo tanto, algún dinerillo más. Seguramente, "Cada vez que .." fue la gran perjudicada por el rechazo de los circuitos normales. Comparativamente, las películas de los realizadores del nuevo cine español de Madrid, más aceptado por las distribuidoras que las colocaron en salas mayoritarias, obtuvieron unos rendimientos, por lo general, muy superiores a los emanados por los trabajos del movimiento barcelonés.

Para una mayor diafanidad de los resultados de las películas relacionadas con la "escuela", nada mejor que los datos ofrecidos por el Boletín Informativo del Control de Taquilla de la Dirección General de Cinematografía. Los datos que suministramos son hasta -

el 31 de diciembre de 1.976, fecha válida para hacernos una -  
composición aproximada del dinero producido en taquilla en su  
totalidad (564). Completamos el cuadro con los datos ya analizad  
dos en anteriores apartados relacionados con la Protección Estat  
tal y el coste aproximado -con todas nuestras naturales reser--  
vas- de las distintas películas.

	<u>Año de Produc.</u>	<u>Coste Aproximado</u>	<u>Recaudación</u>	<u>Protección Estatal</u>	<u>Nº de Espectadores</u>
NOCHE DE VINO .....	1.966	2.400.000	2.595.261	2.250.000	105.137
		2.500.000			
CADA VEZ QUE .....	1.967	1.800.000	1.735.656	1.800.000	59.187
		2.000.000			
FATA MORGANA .....	1.965	3.500.000	1.515.522	2.450.000	37.413
		4.000.000			
EL EXTRAÑO CASO ..	1.969	2.000.000	817.677	2.040.000	19.477
		2.200.000			
BIOTAXIA .....	1.967	1.800.000	682.282	1.200.000	19.417
		2.000.000			
DANTE NO ES .....	1.966	2.500.000	683.958	2.550.000	17.051
		3.000.000			
DITIRAMBO .....	1.967	3.700.000	637.016	1.900.000	16.887
		3.800.000			
NOCTURNO 29 .....	1.968	2.300.000	517.007	1.750.000	11.981
		2.500.000			
DESPUES DEL .....	1.968	4.500.000	341.527	1.000.000	6.814
		5.500.000			
TUSSE STREET .....	1.968	12.000.000	23.150.021	15% taquilla	1.188.667
		15.000.000			

La inclusión al final de "Tuset Street" sirve como punto de referencia de la envergadura de una producción fuerte y convencional con el aditamento de una gran estrella del gancho de Sara Montiel. En cuanto a la recaudación hay que tener en cuenta que la parte correspondiente, o la que queda al productor del dinero ingresado en taquilla, es aproximadamente del 20% en el mejor de los casos. Como ya dijimos, el 15% de la protección automática se descontaba del anticipo concedido y no era reintegrable, caso de no cubrirse, como así dictaba la legislación vigente.

Las distintas relaciones de cifras hablan por sí solas y --afirman la importancia de la Protección Estatal en todas las películas. A pesar del reducido coste de las mismas, con los ingresos de taquilla, en algunas cintas tan sólo hubieran tenido para tabaco, o en el mejor de los casos para sufragar la quinta parte de la producción, caso de la película de Nunes que gozó de una distribución considerable. La ayuda estatal contribuyó, pues, a que, incluso, algunas filmaciones obtuvieran algún beneficio, y les permitiera seguir haciendo cine hasta que la Protección fue cerrando el grifo.

El Director de "Noche de vino tinto", cuya película dio algún dinerito, como observamos en el cuadro, es un hombre que gusta manifestar que es un autor rentable y que sus obras nunca han perdido dinero; es más : "Yo suelo decir que mis películas son las más comerciales que se han hecho en España. Todas han dado el doble de lo que han costado" (565). Semejante manifestación también se la hemos oído decir recientemente en uno de los "forums" del ciclo dedicado al autor, organizado por el Aula de Cine de la Universidad Complutense, palabras que nos siguen dejando perplejos. Sin tocar épocas anteriores o posteriores a los

meses que nos ocupan, y que tampoco fueron rentables, una cosa está clara : si sus obras produjeron el doble, hubiera seguido haciendo cine. No, no es cierto, Nunes por desgracia, es de los directores menos rentables -o al menos lo era- de este país. La sensibilidad del portugués nunca fue comprendida, ni tan siquiera medianamente. El caso de José María Nunes es el típico ejemplo de la anticomercialidad.

Los demás son más realistas, No hay vanos triunfalismos. Como hemos venido observando a lo largo del presente capítulo, las declaraciones de Suárez, J.Jordá o de Carlos Durán se acercan bastante a la realidad. Lo cierto es que films tan representativos como "Dante no es únicamente severo" y "Cada vez que...", esencia del movimiento, cubrieron gastos e incluso tuvieron para algunas copas -no muchas-. En otra escala, "El extraño caso del Dr. Fausto" también amortizó, Y aparte de la bastante rentable "Fata Morgana", las demás no creemos alcanzaran cotas de amortización, ni mucho menos. Más bien rondaron pérdidas de medio millón en adelante. Por ejemplo, "Ditirambo" arrastró un déficit de millón y medio de pesetas. "Después del diluvio" fue la gran damnificada por su relación coste-protección.

En resumidas cuentas se tuvo un nivel de amortización medio, gracias al dinero del contribuyente, pero una mediocre aceptación en algunas cintas, y pírricas en la mayoría, por parte de los ingresos directos en taquilla.

Muñoz Suay, quizás imbuido en el desastre de Filmscontacto, - hoy tiene la idea de que no se amortizó ninguna película, y hace el símil del torero fracasado, calidad que no veía el público en el ruedo, saliendo a 1 paso de las declaraciones de los directores que afirman la amortización de sus obras : "La taquilla nun-

ca respondió. Yo no he visto nunca, no colas, sino el cine lle  
no ni medio lleno para ver un film de la "escuela de Barcelo-  
na". Siempre éramos los mismos, la "gauche divine", más o menos  
ampliada, la que asistía a los estrenos de estas películas" --  
(566). Esta fue la cruda realidad de los trabajos de los chicos  
del movimiento barcelonés. La rentabilidad, sin embargo, no fue  
tan amarga.



434

N O T A S

SEXTO CAPITULO

- (463) Francisco Ruiz Gisbert. "España económica". nº 3.676, pág. 24 (28 de marzo al 11 de mayo de 1.970).

<u>AÑO</u>	<u>Productoras activas</u>
1.964	66
1.965	77
1.966	86
1.967	70

Datos extraídos de "Estudio del Mercado Cinematográfico Español 1.964-1.967".

- (464) Anuario Español del Cine. Sindicato Nacional del Espectáculo. pág. 250 (Madrid, 1.969).
- (465) Antonio Cuevas. "Economía cinematográfica". ob.cit., pág. -- 204-205.
- (466) Domènec Font. "Del azul al verde". ob.cit., pág. 205.
- (467) J.M. García Escudero. "Una política para el cine español". ob. cit., págs. 22-23.
- "Las medidas oportunas a tomar por la Administración se refieren a la modificación del régimen de anticipos; exigencias a las coproducciones minoritarias; necesidad de un mínimo de inversión en las coproducciones en general".
- (468) David y Carlos Pérez Merinero. "Cine y control". ob.cit., pág. 53.
- (469) Antonio Cuevas. "Economía cinematográfica". ob.cit., pág. 135
- | <u>AÑO</u> | <u>COSTE MEDIO (pts.)</u> |
|------------|---------------------------|
| 1.960      | 4.500.000                 |
| 1.965      | 5.500.000                 |
| 1.970      | 7.000.000                 |
| 1.975      | 12.000.000                |
- (470) José Luis Zárraga y otros. "7 trabajos de base sobre el cine - español". ob.cit., pág. 27.
- (471) "Cineinforme" nº 86-87, pág. 60 (1ª y 2ª quincena de septiembre de 1.969).

(472) J.Jordá. "Nuestro Cine". nº 61, pág. 37 (1.967).

(473) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81

(474) G.Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4.2.81

"Herrera no puso nada. Lo puso todo porque obtuvo el dinero, que es distinto. La historia es más sutil. Es decir, durante un tiempo hice trabajos para el Inter de Milán, trabajos de espía futbolístico. Iba viendo partidos y haciendo informes técnicos... Después de hacer el cortometraje me puse en serios apuros, pues si el corte había costado, no sé, del orden de cien mil pesetas, eso era para mí una cantidad insalvable porque en aquel entonces no las tenía, e implicaba con traer dedudas que me aterrorizaba... Entonces, cuando verdaderamente estaba contra la pared y ya no había ninguna posibilidad, fue cuando recurrí a llamar a Herrera para decirle que hablara con Moratti porque necesitaba a ver si él me podía dar un trabajo. Entonces le dije a Herrera que fuera a verme, cosa muy excepcional, porque Moratti era un supermillonario de muy difícil acceso... Apenas abrió la puerta, me salió en el mismo umbral de la puerta el hijo y dijo : señor -- Suárez ya está todo preparado; y me empezó a hablar de un -- empleo de relaciones públicas, que era algo relacionado con la gasolina ESSO, que es lo que tenía Moratti; en fin, un empleo muy importante. Y entonces cuando me lo explicó, yo le dije : No; entonces este hombre se quedó espantado y, además, enfadado, después de todo el trabajo que se habían tomado. Llego, - les dijo que no, y recuerdo siempre, cinematográficamente, que Moratti estaba sentado al fondo de su despacho, y claro, también se quedó perplejo; pero a diferencia de su hijo, que estaba mosca, dijo : pase, pase; y entonces le dije que quería hacer cine... Conté con entusiasmo mi proyecto que era "Ditirambo"... Entonces recibí un telefonazo de la secretaría de - Moratti que me decían que me habían tomado unas citas con productores en Roma. Recuerdo que uno de ellos era Bolonini... . Yo les explicaba obsesivamente el proyecto de una película española y entonces ellos decían que por qué iban a hacer ellos una película española... Y al final, cuando llevaba allí, no sé, diez días, me di cuenta de que iba a perder el tiempo, Empece a desmoralizarme y le dije a Herrera : mira, me vuelvo - porque aquí no voy a conseguir nada. Y le dije : por qué no le dices a Moratti que si quiere financiar la película. Y se lo dije. Y entonces en Milán, en un cuarto de hora se produjo. Fijate, llamó Moratti, y dijo, de acuerdo. Entonces Moratti le -- dió el dinero a Herrera para hacer la película. Lo que pasa es

que después, por estos asuntos políticos de fútbol, y eso que sería muy largo de explicar, llegó un momento en que hubo la dimisión de Moratti del Inter años después, y esta propiedad de la película, Moratti, en un arreglo de cuentas, se las cedió a él".

- (475) Jesús García de Dueñas. "Triunfo" nº 245, págs. 52-53 (11 de febrero de 1.967).
- "La película de Suáñez será un éxito; le conozco desde hace tiempo; he leído sus novelas; sé que vale; hará buen cine. Y yo puedo distribuir su película en el extranjero; tengo muchas relaciones. Con el cine me pasará lo mismo que con el fútbol; cuando llegué a Italia me hice cargo de un equipo que estaba desprestigiado y lo levanté; entonces todos me imitaron. Con el fútbol me pasará lo mismo; hay que trabajar a nivel internacional; yo contagiare a la gente. Pero hace falta que tengan confianza en mí; como yo la tengo en Gonzalo Suárez"
- (476) J.M.Nunes. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78
- (477) J.M.Nunes entrevistado por José Planas. "Imagen y Sonido" nº 59, pág. 33 (mayo 1.968).
- (478) V.Aranda. Entrevista personal. Barcelona. 14.2.81
- (479) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 38.560.
- Entre otros gastos se incluyen : Aranda, como director, 200.000 y como guionista 150.000; argumento de Suárez 75.000; Teresa Gimpera 100.000; Antonio Ferrandis 60.000 pts.
- (480) G.Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4.2.81
- (481) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.252.
- Entre otros gastos se incluyen : 250.000 en concepto de dirección; 250.000 en guión; Suárez actor, 150.000; Courrèges, -- 150.000; y Helenio Herrera lo mismo.
- (482) J.Jordá entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 993, pág. 14 (27 de octubre de 1.967).
- (483) J.Jordá "Nuestro Cine" nº 61, pág. 37 (1.967).

(484) C.Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81

"El foquista en cooperativa, el operador iba en cooperativa, los actores iban en cooperativa, yo iba en cooperativa; Entre todos pusimos nuestro trabajo, lo capitalizamos, y con muy poco dinero hicimos la película. Es una película en la que no hay un solo foco. Todo es luz natural".

(485) J.Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81

"Cada vez que"la rodamos Carlos, Ricardo Albiñana, ayudante de cámara, y un chaval que era la primera película que hacía y la primera vez que venía a un rodaje; cuatro nada más. Qué había un travelling, pues nos íbamos con una furgoneta al almacén y lo llevábamos al lugar del rodaje y poníamos las cuñas; y si no había que tirar del foco, Albiñana tiraba del café. Y es la película más maravillosa de todas las que he visto rodar. Cuando terminábamos de rodar nos íbamos a pedir permiso para el día siguiente. Hasta tal punto, como se miró J. Oliver, - al final, el primer montaje de continuidad lo hice yo a la máquina con C.Durán al lado y Jordá que empalmaba; y así, cuando vino la montadora de París y estuvo una semana, ya tenía la película limpia".

(486) P.Portabella entrevistado por A.Vilalla. "Terror Fantástico" nº 9, págs. 52-53 (junio 1.972).

(487) P.Portabella entrevistado por Augusto M.Torres y Vicente Molina -Foix. "Nuestro Cine" nº 91, pág. 30 (noviembre 1.969).

"Rodamos el guión íntegro con un equipo formado por cinco personas, sin que los actores cobraran, en los veinticinco días, en interiores naturales y exteriores localizados en Barcelona y exteriores".

(488) Datos extraídos de la Dirección General de La Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.108.

Entre otros gastos se incluyen : dirección, 200.000; jefe de producción, 100.000; S.Vergano, 100.000; D.Martín, 75.000; I. Wallig, 40.000; J. Guyp, 25.000 pts.

(489) C.Durán. Entrevista personal. Barcelona. 22.3.78.

"Tú dabas un presupuesto de seis millones, cuatro millones, y aquello te había costado, tres, dos. Entonces sacabais un 80%. Las películas con un poco de distribución ya se cubrían".

- (490) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro, y de la Cinematografía. EXP. 54.133

Entre otros gastos se incluyen : Lucía Bosé, 1.500.000; dirección, 500.000; L.Cuadrado, 80.000; derechos autor, 250.000 pts.

- (491) J.M.Nunes entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas". nº 1.012, pág. 19 (8 de marzo de 1.968).

- (492) R.M. Suay entrevistado por Augusto M.Torres y M.P. Estremera para "Cuadernos para el diálogo" (sin publicar).Barcelona. 13.10.68.

"El problema de Nunes pertenece a la "imagerfa manuelina". Es un hombre que está siempre haciendo películas, ha terminado una y dice que empieza enseguida otra. A base de ir pagando cada vez a los que tienen dinero, es decir, paga al laboratorio, paga la película, paga al estudio, en un sentido un poco esquemático. Cuando recupera dinero de la ayuda estatal, a la que llega muy difícilmente porque sus guiones no han sido aprobados, y tiene que combatir para que los sean, gana un poco de dinero con el que paga a aquellos capitalistas que le pueden presionar y que pueden impedir que haga más cine, y los amigos siguen siendo amigos y no cobran del todo. Y empieza a hacer otra película para volver a hacer lo mismo".

- (493) J.M. Nunes. Entrevista personal. Barcelona 20.4.78

"Gasté sólo el precio de dos cascos de guerra y dos bombillas de cien vatios y diez metros de cable eléctrico; lo demás fueron créditos. Fue todo lo que gasté porque el operador que era Jaime Deus Casas se compraba su gasolina, el fotógrafo se compraba sus negativos y un amigo nos trafa el papel para hacer las fotos. Claro, sólo se rodaba cuando la gente podía venir; si alguien estaba trabajando, pues no se rodaba. La cámara nos la cedió Balcazar y rodé en sus estudios y en el poblado del oeste, pero entonces me pasó una factura de 34.000 pesetas que yo no pagué nunca ni pienso pagar, y él acepta que no pague. Y luego Fotofilm me ha dado siempre crédito para mis películas y me sigue dando. Y Voz de España, también me queda por pagar la sonorización de "Sexperiencias", que pagaré cualquier día".

- (494) Datos extraídos de la Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 39.968.

Entre otros gastos se incluyen : guión, 150.000; dirección, -- 200.000; S.Vergano, 500.000; E.Irazoqui, 500.000; R.Arcos, -- 100.000 pts.

- (495) J.M.Nunes. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78.
- (496) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 49.230.  
Entre otros gastos se incluyen : guión, 300.000; dirección, - 400.000; N.Espert, 500.000; Busoms, 50.000; Jordá, 20.000 pts.
- (497) G.Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4.2.81  
"Cuando volvió el dinero (Protección de "Ditirambo") llamé a mi hermano. Cogió un avión, se vino a Barcelona y en diez días, con ese dinero, nos lo pateamos haciendo "El extraño caso del Dr.Fausto". Aquí hubo una improvisación total; es decir, no existía guión, no se sabía lo que se iba a rodar de un día para otro, dependía de quien hubiera y de quien no, de quien en contráramos, de quien no; en fin, ahí se ponían las luces. -- Además coincidió con el Estado de Excepción, uno de los de -- aquel tiempo, con lo cual, sin permiso ninguno nos lá estábamos jugando, iluminando a lo mejor una terraza sin cartón de rodaje ni nada. Fue de repente, o sea, cuando apenas conseguimos esos dos millones, pues unos días después ya estábamos rodando".
- (498) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 57.482.  
Entre otros gastos se incluyen : guión, 250.000; Suárez actor, 150.000; Dirección, 275.000; Jefe de producción, 175.000; A. Puig Palau, 65.000 pts.
- (499) J.Esteva entrevistado por Augusto M.Torres. "Nuestro Cine" nº 95, pág. 65 (marzo 1.970).
- (500) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 45.166.  
Entre otros gastos se incluyen : S, Vergano, 400.000; Guión, -- 300.000 (se incluyen los cuatro guiones de los sketch); Amorós 56.000 pts.
- (501) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81
- (502) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81.  
"Y cobre así, en especies. Fue un acuerdo porque era muy difícil cobrar. Cuando yo planteé el hecho del cobro supongo que la relación de colaboración futura ya estaba rota".

- (503) J.Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21.3.81  
 "Que quede bien claro que yo todavía no he cobrado ni un duro del señor Esteva. Me debe desde la primera película. Con el agravante de que él puede justificar que yo lo he cobrado todo, porque tiene recibos míos firmados conforme yo lo he cobrado todo. Porque si yo no le firmo estos recibos, él no podía cobrar la Protección Estatal".
- (504) Paco Rabal entrevistado por Pius Pujades. "Presencia" nº - 139, pág. 8 (2 de marzo de 1.968)
- (505) C.Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21.3.81
- (506) J.Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21.3.81
- (507) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 52.850.  
 Entre otros gastos se incluyen :P.Rabal, 500.000; M.Bardot, 300.000; F.Viader, 150.000; Dirección, 300.000; Amorós, -- 105.000; Jefe de producción, 150.000 pts.
- (508) J.Jordá entrevistado por "Mundo" nº 1.458, pág. 56 (13 de abril de 1.968).
- (509) J.Jordá entrevistado por "Destino" nº 1.581, pág. 10 (25 de noviembre de 1.967).
- (510) J.Jordá entrevistado por Mariñas. "La Prensa" (30 de noviembre de 1.967). pág. 10.
- (511) V.Aranda entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 994, pág.14 (3 de noviembre de 1.967).
- (512) V.Aranda. Entrevista personal. Barcelona. 14.2.81
- (513) G.Suárez entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.001, pág. 23 (22 de diciembre de 1.967).
- (514) J.Grau. Entrevista personal. Madrid. 4.7.81
- (515) R.M.Suay entrevistado por Augusto M.Torres y M.P. Estremera para "Cuadernos para el Diálogo" (sin publicar). Barcelona. 13.10.68.



- (516) C.Boué. Entrevista personal. Barcelona. 20.2.81
- (517) J.Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81
- (518) J.Jordá. "Nuestro Cine" nº 61, pág. 37 (1.967).
- (519) Fernando Vizcaíno Casas. "Historia y anécdota del cine español" ob.cit., págs. 153 y 174.
- (520) José Luis Dibildos. "Nuevo Fotogramas" nº 1.028, pág. 30 - (28 de junio de 1.968).
- (521) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81
- (522) M.Porter-Moix. Entrevista personal. Barcelona. 19.4.78
- (523) R.Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona. 14.2.78
- (524) J.Camino entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 990, pág. 23. (6 de octubre de 1.967).
- (525) J.Esteva entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 993, pág. 14 (27 de octubre de 1.967).
- (526) P.Portabella. Entrevista personal. Barcelona. 13.2.81.  
 "...ellos rodaban para divertirse, ellos rodaban como un juego; no era un juego cualquiera, eran conscientes de que se metían en un rollo, y que detrás de este juego, pues había los que -- tenían ambiciones, el reyecito que cada uno lleva dentro, las ganas de decir, pues coño, yo voy a ser director de cine, porque está muy bien O.Welles, ¿entiendes?, pero fue un juego".
- (527) C.Boué. Entrevista personal. Barcelona. 20.2.81
- (528) Miguel Picazo entrevistado por Maruja Torres. "Nuevo Fotogramas" nº 1.023, pág. 10 (24 de mayo de 1.968).
- (529) Pascual Cebollada. "Ya" (12 de octubre de 1.968) pág. 29.
- (530) R.Gubern. Entrevista personal. Barcelona. 21.3.78
- (531) C.Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81

(532) J.Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81

"Como en principio todos los progres lo primero que hacen - es rechazar al profesional, por el mero hecho de serlo, por que claro, el profesional lo primero que hacía era encorsetarlos, y lo que ellos querían era andar más libremente; en definitiva, como ellos no sabían la estructura del cine, ni sabían su mecánica, -ellos sabían lo que querían contar, pero no sabían como hacerlo-, entonces necesitaban de algunos profesionales que les organizaran las cosas, como por ejemplo, se podían tener ideas descabelladas; ahora, lo que no se podía olvidar de repente es que allí había una cámara con unos objetivos, con un material sensible, que todo esto era un proceso técnico, que esto podía tener ciertas alegrías, pero no todas. Habían unas cosas que tenían que ser rígidas, que tenían que estar bien montadas; entonces fue ahí cuando tenían que echar mano de profesionales. Lo que no hicieron - fue coger profesionales de los clásicos, fueron a buscar los profesionales que tenían más posibilidades de entrar en su - rollo, de su manera de ser o de hacer".

(533) J.Jordá. "Nuestro Cine" nº 61, pág. 37 (1.967).

(534) C.Durán. Entrevista personal. Barcelona. 22.3.78

(535) J.Jordá. "Nuestro Cine" nº 61, pág. 37 (1.967).

(536) Doménech Font. "Del azul al verde" ob.cit., pág. 267.

(537) J.Jordá entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 993, pág. 14 (27 de octubre de 1.967).

(538) J.Jordá entrevistado por J.Planas Gifreu. "Imagen y Sonido" nº 69, pág. 20 (marzo 1.969).

(539) V.Aranda. Entrevista personal. Barcelona. 14.2.81

(540) V.Aranda entrevistado por Arturo Castillo. "La actualidad - Española" nº 828, pág. 55 (16 de noviembre de 1.967).

"Usando una lógica en la que no creo, fui a una distribuidora que cuenta en sus listas con abundante material de vanguardia, el más importante que hemos visto en España. Estos señores tampoco quisieron la película, pero en cambio me felicitaron, guardando así el prestigio intelectual con mucho cuidado. Al hacer yo una descarada comparación ante ellos de por qué - importaban un material de vanguardia extranjero, que además - les había rendido, y en cambio se negaban a tomar una película española de vanguardia, me dijeron clara y explícitamente que porque era española y de Vicente Aranda, y no de Resnais, por ejemplo".

- (541) "Cineinforme" nº 86-87, pág. 62 (1ª y 2ª quincena de septiembre de 1.969).
- (542) G.Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4.2.81
- (543) José Mª García Escudero. "La primera apertura" ob.cit., pág. 236.
- (544) R.Gubern. "La censura" ob.cit., pág. 207.
- (545) Pascual Cebollada. "Reseña" nº 21, págs. 76 y 78 (febrero 1.968).
- (546) J.Mª García Escudero entrevistado por Mercedes Gordon. "Ya" (14 de septiembre de 1.967) pág. 32
- (547) Juan Munsó Cabús. "El cine de Arte y Ensayo en España" pág.7 Ediciones Picazo (Barcelona, 1.971).
- (548) J.Esteva y J.Jordá entrevistados por Juan Brancisco Torres. "Fotogramas" nº 993, pág. 15 (27 de octubre de 1.967).  
Jordá "Creo que el cine de ensayo es un ghetto cultural en España. En otros países cumple un objetivo cultural, pero aquí, desde el punto de vista del espectador, corre el peligro de hacer una relación artificial. Puede llegar incluso a que se formen realizadores para Arte y Ensayo, lo que sería una barbaridad".
- (549) C.Durán y J.Jordá entrevistados por "Cinestudio" nº 65, pág. 11 (enero 1.968).  
Jordá : "Yo estoy en desacuerdo básico con los cines de A. y E. Creo que es un intento de crear una exhibición segregada y esto no me parece correcto. Es una solución parcial y temporal. Y, por lo tanto, conviene que dure poco ya que, por otra parte es peligroso. Y es que corres el peligro de que un éxito comercial en A. y E. te encasille en A. y E. Yo creo que Dante se distribuirá en estos cines, pero no es lo deseable. No he hecho la película pensando en A. y E., es una película hecha para que la vean cuanta más gente mejor".
- (550) Augusto M.Torres. "Cuadernos para el Diálogo" nº 51, pág. 42 (diciembre 1.967).

- (551) V.Pineda entrevistado por J.L.Ramos. "Cine Crítica" (Cine-forum de Vitoria) nº 260, pág. 35 (julio-septiembre 1.969).
- (552) Carta aclaratoria de J.Jordá a tenor de la entrevista realizada por A.M.Torres y M.P. Estremera para "Cuadernos para el Diálogo" (sin publicar) (noviembre 1.968).
- (553) Manuel Vázquez Montalbán entrevistado por Diego Galán. "Memorias del cine español" T.V.E. 1.978.
- (554) Augusto M.Torres. "Cine Español", años sesenta" ob.cit., pág. 55.
- (555) V.Aranda entrevistado por Juan Hernández Les. "Casablanca" - nº 10, pág. 11 (octubre 1.981).
- (556) Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 38.560.
- (557) V.Aranda entrevistado por Tomás Delclós. "Nuevo Fotogramas" nº 1.506, pág. 31 (26 de agosto de 1.977).
- (558) G.Suárez entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.001, pág. 22 (22 de diciembre de 1.967).
- (559) J.Jordá entrevistado por "Mundo" nº 1.458, pág. 55 (13 de abril de 1.968).
- (560) "Cineinforme" nº 86-87, pág. 64 ( 1ª y 2ª quincena de septiembre de 1.969).
- (561) Victoriano López García. "Chequeo al cine español" ob.cit., págs. 31-32.
- (562) "Film Ideal" nº 216, págs. 14, 34, 42 y 94 (1.969) (número monográfico sobre el Arte y Ensayo en España).
- (563) "Anuario Español del Cine". Sindicato Nacional del Espectáculo. (Madrid, 1.969).

	<u>Días en cartel</u>	
	MADRID	BARCELONA
Cada vez que .....	56	34
Fata Morgana ....	28	23
Dante no es .....	10	21
Noche de vino ...	7	36

(564) Boletín Informativo del Control de Taquilla. Dirección General de Cinematografía. Ministerio de Cultura. 1977.

(565) J.Mª Nunes. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78

(566) R. Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78

7. PROMOCION Y RIVALIDAD CON LA MESETA

La rivalidad entre las dos capitales más habitadas en España es prácticamente una tradición. Es un arma bastante rentable -- cuando se quiere sacar partido a algo que puede representar los valores de los dos urbes. El escándalo siempre ha sido una buena baza para el triunfo, o por lo menos, para intentarlo.

Efectivamente, como manifiesta R.Gubern, la "escuela" nació polémicamente enfrentada al cine mesetario (567). Estéticamente diferentes, era lógico el uso publicitario desde Cataluña -- contra los jóvenes realizadores surgidos de la Escuela Oficial de Cine de Madrid, chicos a los que, sobre todo, iban dirigidos los mecanismos de Protección Estatal del Interés Especial. Ese resentimiento contra las facilidades oficiales de los habitantes de la capital del Estado iba a ser nuevamente abierto a propósito del movimiento barcelonés.

Inevitablemente, el enfrentamiento resultó emocionalmente rentable; sin embargo, no contó con el apoyo catalanista, por mucho que V. Casas haga acopio del panegirismo hacia la tendencia juvenil en Cataluña (568). Ya hemos tocado algo este tema, que abordaremos profundamente más adelante; no obstante, vienen como anillo al dedo las siguientes declaraciones de Miquel Porter-Moix: "Yo era enemigo del uso que se hacía de la escuela contraponiendo esto a Madrid, como si esto representara a Cataluña. Entonces, yo, en tanto que nacionalista radical, no lo admitía, no admitía que estos señores representaran a Cataluña, y sigo sin admitirlo" (569). Lógicamente, este sector nacionalista, con bastante peso en la vida comunitaria catalana, no podía sentirse halagado con este enfrentamiento por unos catalanes que, no sólo no hacían patria, sino que encima se aprovechaban de ella para su propio beneficio. En pleno apogeo del grupo, el propio Portabella, en una de sus manifestaciones de desentendimiento de la "escuela", expuso claramente su rechazo al planteamiento inicial

de enfrentarse al cine realizado en Madrid (570), él que, aparte de haber contribuido al "nuevo cine español" realizado en Madrid, canalizaba las simpatías y el apoyo del sector catalanista.

El "boom" de la "escuela de Barcelona", en un altísimo porcentaje, se debe sin lugar a dudas al uso publicitario que se hizo de los antagonismos respecto al joven cine filmado en la Capital. La hábil maniobra propagandística, sobre todo de Jordá, desembocó en una de las mayores campañas publicitarias -gratuitamente montada- ejecutadas en nuestro panorama cinematográfico.

Prácticamente nadie niega hoy la existencia de este enfrentamiento -independientemente de que realmente hubiesen bastantes puntos discordantes en la manera de acometer y realizar el cine -por parte de la "escuela". Lo reconocen directamente Muñoz Suay (571) y J. Jordá (572). Por el contrario, Carlos Durán, sugiere que este colosal "boom" cinematográfico no lo organizó nadie, que el enfrentamiento "era subconscientemente premeditado quizá" (573). Naturalmente, apoyados por la lógica y por los refrendos de los otros protagonistas, reafirmamos la utilización del choque regional como arma en posición de ataque para salir del semianonimato en que se encontraban. Promoción que, a nivel personal, vino muy bien a todos, --tanto a los más representativos de la tendencia, como a los colindantes e incluidos forzosamente.

Con todo, hemos de decir que tampoco fue muy agria la disputa dialéctica lanzada a través de los medios de comunicación. Los chicos de Barcelona se divirtieron bastante a costa del numerito que habían montado. Es más, consiguieron que algunos de los jóvenes representantes del cine producido en Madrid -pero que ninguno era madrileño-, así como algún sector de la crítica, llegara a picarse -por las punzantes flechas lanzadas por Jordá o Durán, cumpliéndose así la finalidad de éstos. Aranda asegura que no tuvo el menor in-



terés en la promoción creada (574). No olvidemos que el director de "Fata Morgana" nutría su equipo con numerosos profesionales - madrileños. Sin embargo, la verdad es que, quisiera o no herir susceptibilidades, también se aprovechó de la promoción.

En definitiva, fueron más los ruidos que las nueces. Después del despliegue promocional, las películas fracasaron. Sirvió para bastante poco. Caldeó y animó el panorama cinematográfico español durante un par de temporadas y poco más. Luego, también se hundieron los más incisivos representantes del movimiento.

Todas las revistas especializadas dedicaron suficientes espacios al fenómeno de la autodenominada "escuela de Barcelona" y a sus disputas con el cine mesetario, revistas especializadas, curiosamente madrileñas. A ellas hay que agradecer también gran parte de la difusión del movimiento. Nos referimos, por supuesto, a "Nuestro Cine", "Cinestudio" y a "Film Ideal", la más conservadora de todas, que incluso dedicó un número prácticamente en exclusiva al grupo (575).

"Fotogramas" fue un caso aparte, puesto que la publicación, de un tono más general y epidérmica, se convirtió, exagerando un poco, en el portavoz de la "escuela". Aparte de la colaboración semanal de R. Muñoz Suay, siempre estuvo dispuesta a la aclaración, a la puntualización y a la difusión de la agraciada tendencia; - sus periodistas siempre tenían en boca el nombre del movimiento - para preguntar a cualquier entrevistado por el grupo barcelonés. Con bastante rapidez recogieron las distintas correrías de los muchachos. La revista sacó bastante partido de este tema en sus páginas. Cuando J. Jordá, dice: "Lo teníamos muy fácil, bastaba decir algo para que lo publicaran. Estornudabas y te publicaban - el estornudo" (576), no dudamos se refería, sobre todo a "Fotogramas", publicación de divulgación nacional y con una tirada infinitamente superior a las tres especializadas, anteriormente citadas.

Consiguieron, al menos, que el aficionado medio de toda España, tuviera conocimiento de la existencia de ellos.

Un elemento a tener en cuenta, e inteligentemente utilizado por la plana de la "escuela" en su afán publicitario, o poniéndose al cine filmado en la Meseta, fue el de usar el nombre de - Madrid y Barcelona con carácter generalizado. Daba la impresión de que en toda la geografía hispana no había más cine que el de ellos y el que hacían los chicos de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid.

A través del presente capítulo intentaremos exponer las etapas de la incuestionable autopromoción y el conflicto pacífico con los muchachos residentes en la capital del Estado.

### 7.1. El arranque de la polémica

La acuñación de la etiqueta con el correspondiente respáldo de Fotogramas, el éxito de "Noche de vino tinto" en el cine Públi de Barcelona a finales del mes de marzo de 1.967, y una relación de películas sin estrenar, como "Fata Morgana" -con muy buena acogi da en la Semana de la Crítica de Cannes de 1.966-, "Dante no es - únicamente severo", "Cada vez que ...", "Ditirambo", claramente - diferenciadas de una estética desarrollada por las jóvenes prome sas que trabajaban en Madrid, así como la novedad, la pretensión y la valentía de un grupo de chicos catalanes, colocaron a la "es cuela de Barcelona" en una situación de privilegio que no desper diciaron.

En el mes de mayo de 1.967, recién compuesta la denominación del slogan, "Nuestro Cine" dedicó unas páginas al fenómeno de la "escuela" como tal, líneas concedidas libremente a Joaquín Jordá -antiguo colaborador de la casa-. El espacio otorgado fue emplea do por el gerundense para hacer una auténtica apología a favor del movimiento. Después de una succulenta introducción, entrevista so bre la nueva tendencia a su amigo y compañero Carlos Durán que, - naturalmente, no tira piedras contra su propio tejado.

Estas páginas fueron claves para el futuro de la "escuela", da do que en ellas se lanzaron por primera vez las conocidas caracte rísticas. Una especie de manifiesto expuesto en nueve puntos por Jordá. En definitiva, un gancho publicitario de un grupo conspi rador recientemente formado y que, desde su filas, ya se atrevían a formular una relación de características propias. Sin duda, fue una acertada maniobra para captar la atención mediante nueve líneas que, escritas con precisión, parecen guardar una seriedad y un re to contra el sistema establecido y representado por unos seres aje nos a ellos. Ya hemos esbozado algunos de los puntos al analizar - apartados anteriores. Otros los iremos estudiando a medida que va-

yamos avanzando. De todas formas, conviene reproducirlos ahora en su conjunto, dado su gran interés histórico y promocional en la primera oportunidad seria que se les brindó (577).

- 1ª.- Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.
- 2ª.- Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.
- 3ª.- Preocupación preponderantemente formal, referida al campo - de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración.
- 4ª.- Carácter experimental y vanguardista.
- 5ª.- Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.
- 6ª.- Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.
- 7ª.- Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.
- 8ª.- Producción realizada de espaldas a la distribución, punto - este último no deseado, sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.
- 9ª.- Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.

En una valoración global, por muy pomposas que parezcan las características autoexpuestas, no dicen gran cosa, aunque algunas de ellas se plasmen en determinadas películas. Porque claro, como hemos visto, por ejemplo, no es lo mismo "Dante ..." que "Ditirambo", o el mismísimo "Cada vez que ...".

En líneas generales, el primer punto sólo se cumple la primera parte; aunque eso sí, en todas las filmaciones; el segundo, sólo - Jordá y Durán intercambian; el tercero se ajusta a la realidad - por cuanto que es una característica común a cualquier cine joven - con inquietudes; el cuarto, indudablemente, guarda relación con "Dante...", y en bastante menos escala con la obra de Aranda; el quinto,

igualmente inherente a cualquier cine joven; el sexto, específicamente orientado a recalcar y utilizar el "elemento" Madrid, excepto "Noche de vino tinto", se cumple rigurosamente. Son, efectivamente, situaciones completamente distintas; el séptimo, en menor o mayor grado y en base a la insuficiencia de medios; se ajusta en todos los casos; en cuanto al octavo, no hacen más que poner de manifiesto la "estrechez mental" de los distribuidores hacia los cines que abogan por fórmulas nuevas, una realidad tan vieja como el cine; y por último, el noveno punto en el que se afirma la falta de una formación académica y profesional, salvo excepciones, claramente orientada hacia los aplicados titulados de la E.O.C. de Madrid, escuela en la que Jordá estudió dos cursos, siendo alumno de Carlos Saura.

Cabe recordar que estas características fueron formuladas antes de realizarse "Después del diluvio", "Bio taxis", "Nocturno 29" o el fichaje de J.Grau.

Parece claro que el autor de las mismas fue J.Jordá -aparte de que el artículo lo encabezara él-. Unos puntos que Muñoz Suay afirma que fueron escritos en la oficina de Filmscontacto en una época en la que había intercambios de ideas, mientras se estaba preparando la película de Suárez -que alquiló una habitación como oficina para organizar su rodaje-, por Jordá y Durán, y discutidos por todos (578), opinión compartida por el director de "Cada vez que.." pero olvidada por completo por Suárez, quien afirma que "si había una reunión de estas no iba, prefería quedarme en casa escribiendo o haciendo deporte, o yo que sé" (579). Pensamos que no es nada -aventurado decir que esta "carta publicitaria", como la llama J. Jordá (580), surgió de la mente espabilada del gerundense en unos momentos expectantes del grupo y amparado por el núcleo central, sus amigos Esteva y Durán, así como el profesional R.Muñoz Suay.

Año y medio más tarde, J. Jordá, desengañado y frustrado por la nula repercusión de su campaña publicitaria a la hora de culminar sus proyectos, manifestó: "Lo mio siempre han sido declaraciones desiderativas, programáticas. Nunca han sido declaraciones sobre una realidad, aunque se hayan podido interpretar así y yo no haya hecho gran cosa por desmentirlo" (581). Ciertamente, - esta especie de manifiesto hay que interpretarlo como una declaración de intenciones de un grupo concreto que, gracias a la - oportunidad de acceso a determinados medios de comunicación, su pieron dar el necesario empaque como para captar la atención - del aburrido espectador medio, ávido de nuevas corrientes. Y no hay duda, dieron con el envoltorio idóneo para sus productos. El problema fue luego cuando empezaron a desenvolverlos.

En la segunda parte de las páginas dedicadas al movimiento -en el mismo número de "Nuestro Cine" donde aparecieron las características citadas-, concretamente en la entrevista que J. Jordá realizó a su camarada Durán, éste pronunció las primeras palabras con tono despectivo hacia el cine de los oponentes madrileños. Para mostrar la diferencia entre las dos cinematografías, solicitada por Jordá, dijo lo siguiente: "Para darte una imagen gráfica te diré, por ejemplo, que en cine de Madrid aparecen como personajes mujeres feas, que dan la sensación de oler mal y que después de la más mínima escena amorosa, quedan siempre - embarazadas y viven grandes tragedias". Evidentemente, la diferencia establecida por Durán no fue muy agradable para las cintas de los jóvenes realizadores afincados en la capital de España. Existe una clara provocación hacia ellos, que ya tenían un espacio ganado en el panorama cinematográfico ibérico. No cabe la disculpa de la espontaneidad, ni de las malas interpretaciones. Era una entrevista entre dos amigos que hacían una cau-

sa común. Dos directores a los que se les daba la oportunidad de hablar de ellos mismos y de sus respectivos trabajos lanzados bajo un solo nombre : "la escuela de Barcelona".

Leyendo fríamente las palabras del director de "Cada vez que ...", tampoco son tan tremendas a pesar de la clara disposición provocativa y de la intención publicitaria que guardaban; sin embargo, causaron el impacto deseado. Molestaron a un sector bastante generalizado. Precisamente al que iba dirigido. La polémica -- habfa empezado. Se creó un mal ambiente.

Miguel Marfas, crítico, respondió así a las palabras de Durán; "Hay que reconocer que "Cada vez que..." y otros films de la "escuela de Barcelona" tienen el atractivo bastante insólito en el cine español de que las chicas (en general modelos y no actrices) sean modelos, y sepan andar, cepillarse los dientes y dar saltitos con bastante soltura, pero si esta es la aportación de Durán -por ejemplo- no es necesario que siga haciendo cine, pues las composiciones estéticas de chicas monas viradas en colorines y con letreros "Carnaby Street", tienen un marco más adecuado en revistas como "Elle", "Mademoiselle age tendre", "Salut les copains" o sus equivalentes - hispanas" (582). Las palabras de Durán tenfan una fácil réplica. - Habfan tocado unos valores de tono social.

El director de cine Antonio Eceiza también tuvo sus palabras - entre otras- para la frase del catalán. En unas declaraciones efectuadas en Cuba con Regueiro, y que Muñoz Suay reproduce en dos números de "Nuevo Fotogramas"-ya que en uno no cabfan-, avivando así, aún más, la polémica, comenta que las mujeres que sacan en sus películas independientemente de que tengan pinta de oler mal, "son las mujeres españolas y es que no conocemos otras. Este es el problema. En cambio ellos tienen una especie de mimetismo de necesidad de hacerlo que se ve en otras películas"(583).

(583). El propio M. Suay sería quien replicara a Eceiza, después de reproducir la disconforme actitud del vasco hacia el cine de sus "pupilos" - primeros en "pinchar"- en su espacio de "Nuevo Fotogramas". El valenciano puntualizó en nueve puntos la defensa de los envites del guipuzcoano (584). En definitiva, una manera de sacar partido a una situación, tan lejana, como que dos directores, representativos del cine filmado en Madrid, manifiesten sus diferencias con los de la "escuela", desde Cuba. No es de extrañar la explotación de las declaraciones de Eceiza y Regueiro, ya que se sucedieron en un momento en que el grupo barcelonés había empezado su decadencia. Jordá se había separado, el fracaso de "Tuset Street" se había consumado y el escaso rendimiento de las películas era una realidad.

Las maniobras publicitarias de la "escuela de Barcelona" fueron tan antiguas como la invención de la etiqueta, denominación inventada por ellos para lanzar mejor unos productos. O sea, se valieron del nombre de la Ciudad Condal para darse a conocer, y seguidamente, se aprovecharon del de la capital del Estado, con toda la rivalidad que ello supone, para consolidar posiciones.



## 7.2 Más polémicas: ¿Are you mesetario?

Para más provocación, en el programa de mano distribuido a los asistentes al estreno del primer largometraje de C. Durán en Barcelona, se recogían las siguientes palabras:

- Are you mesetero?
- ¿Mande?
- I'm sorry.

El diálogo no deja de tener su gracia, aunque la originalidad del mismo se debe a la revista "Cinestudio", donde apareció como cabecera de un pequeño estudio sobre el cine de Barcelona -no precisamente favorable-, y en el que debajo, entre paréntesis, dice: "Breve diálogo entre uno de la escuela de Madrid y otro de la de Barcelona" (585).

La norma extendida en todo este tipo de diatribas lanzadas desde Barcelona tendían a arrinconar al cine, despectivamente denominado mesetario, en un provincialismo pasado de moda y acoplejado. Mientras tanto, ellos intentaban oponer una imagen que mirara al exterior, a ese extranjero desarrollado, alegre, libre, renovado, snob, moderno y rico.

No sólo el núcleo central contribuyó a dar esta imagen oscurecida del cine realizado en la Meseta. Incluso José María Nunes, - que no realizaba precisamente un cine alegre, aunque sí valiente, ante la pregunta del periodista sobre si sus virtudes residían en no haber pasado por la E.O.C., no dudó en arremeter así: "Madrid es la capital de un pueblo muy atrasado de veinte millones de analfabetos y que tienen la boina muy caída" (586). Este catalogaba el cine al que se oponía, como desesperado y de lamentación (587).

Además de esta imagen anquilosada, pöbretona y un tanto palurda que se quería lanzar desde Barcelona de los compañeros de profesión de la E.O.C., Jordá, antiguo alumno de la escuela, también arremetió contra el compañerismo existente en el citado centro oficial de enseñanza. "Ocurre que en Madrid trabaja cada uno por su lado y de mala gana. Recuerdo las prácticas de la Escuela, donde el deporte favorito era reventar cada cosa que hacían los demás, por lo que salí luego de la Escuela con una gran capacidad de cargarte cualquier cosa, cualquier película. En Madrid todo el mundo habla fatal de sus compañeros... En Madrid existe la técnica - del codazo. Yo no he oído hablar bien de una película de Madrid a la gente de Madrid. Allí no se salva nadie" (588). Con estas palabras, con este ataque frontal -que más bien parece el desahogo y el rencor de una mala experiencia pasada-, no ya de tipo profesional, sino de tono personal, se termina de trazar la línea divisoria entre ambas tendencias. La promoción a costa de los chicos de la E.O.C. se encaminaba por senderos ciertamente desagradables.

Las declaraciones de Eceiza y Regueiro citadas en el apartado anterior se efectuaron pocos meses después de que estas últimas palabras de Jordá -entrevistado al unísono con Durán- en "Cinestudio", en cuyo número se dedicaba un considerable espacio a la "escuela de Barcelona". Antes de las mismas, y después de las primeras declaraciones de Durán, el realizador vasco tan sólo se limitó a decir que era amigo de todos, "pero me duele esa necesidad de que parece que para afirmar una cosa nueva hay que agredir lo que ya había" (589). Una actitud reconciliadora que se tornó en agria respuesta desde Cuba, medio año después.

Los ataques de los dos representantes del joven cine producido en Madrid, registrados en un periódico de La Habana, y reproducidos en España por R. Muñoz Suay -echando leña al fuego de la

polémica que empezaba a quemar de nuevo-, básicamente estaban sustentados en los tradicionales que tuvieron que aguantar, y que todavía hoy tienen que soportar sobre la distinguida condición social que les permitió afrontar el cine cómodamente y sin otra preocupación que la de dirigir, mientras que los de Madrid eran de extracción social fundamentalmente humilde o de pequeña burguesía -lo cual no es cierto-. También se alega el correspondiente acercamiento al cine europeo, el querer estar a la última moda o grito del país vecino, posibilidad que podían permitir se como mandaban los cánones de la alta burguesía industrial catalana, snobismo, etc., argumentos con los que Echeiza les colocaba como ciudadanos franceses de segunda categoría. El rechazo de la intelectualidad catalana hacia el grupo por el nulo carácter patrio que imprimieron a sus películas también se quiso reflejar desde Cuba. Por último, el clásico ataque de vivir y crear films al margen de la realidad social que les rodeaba, encontró la debida queja por parte de los dos realizadores (590).

Las réplicas de estos hombres fueron prácticamente un hecho aislado. La mayoría no entraron en el juego preparado por Jordá y compañía, aunque, muy posiblemente, en sus círculos privados pusiesen verdes a los indolentes catalanes. Summers recomendaba a finales del 67 a los chicos de Barcelona: "En vez de ir por ahí hablando mal de unos y de otros me parece que lo que tendrían que hacer es decir que todos son estupendos, aunque en realidad la película sea malsísima" (591).

Indudablemente se creó un clima tenso entre los directores de ambas tendencias. Una tensión creada desde Barcelona que se acalló por sí sola ante la escasa repercusión de las películas en las dos ciudades más importantes de nuestra geografía.

Después de la tempestad vino la calma. Y como siempre suele

ocurrir, todo fue un malentendido, no hubo nada personal, en el fondo todos tenían que luchar contra el mismo enemigo, la censura, el régimen, etc., y no existían antagonismos entre los cine jóvenes que se realizaban en las dos ciudades. Sin embargo, aclaraciones aparte, durante años se respiró en las revistas especializadas un clima de tirantez entre ambas tendencias. Finiquitada la "escuela", en 1.970 se le acusaba a Carlos Saura, a través de "Nuevo Fotogramas", de pertenecer íntegramente a la "escuela mesetaria". El director de "El jardín de las delicias", orgullosamente contestó: "Reconozco que me encantaría ser el representante más puro de esa "escuela mesetaria". Creo que nunca agradeceré suficiente, al menos yo personalmente, a Ricardo Muñoz Suay y a Carlos Durán el haber inventado un adjetivo como éste" (592). Como el veterano cineasta es una persona muy atenta a todo lo que se dice de él y tiene una capacidad de réplica inagotable, enseguida que pudo, desde su tribuna en "Nuevo Fotogramas", salió al paso de las declaraciones de Saura, negando categóricamente ser el autor de la denominación mesetaria (593). Las polémicas ya habían pasado. Quedaba ese regustillo, a veces amargo, de piques anteriores.

En este clima de posteclosión de la "escuela", convertida ya en cenizas, sentó muy mal un artículo de Enrique Vila-Matas sobre el cine mesetario en la revista "Nuevo Fotogramas". El periodista escribió una brevísima historia del cine realizado en Madrid con reiteración en la denominación mesetaria. Sin ningún descaro, también se aprovechaba para mostrar alguna diferencia entre ambos movimientos (594). La polémica volvió a estallar. Dos revistas especializadas -"Nuestro Cine" y "Cinestudio"- contestaron indignadas a la osadía machacona de Matas. Sentó fatal que el cineasta catalán escribiera un esquema sobre la concepción

mesetaria. El director de "Cinestudio" optó por una carta socarrona, sarcástica y divertida en la que cabe destacar: "Eso de mesetario me hace sentirme , a mí, paleta de Cáceres, un personaje de Mingote; quizá mi obligación -y la vuestra, José Luis, Montalbán, Angel Antonio y hermanos mártires- sea llevar cachava o garrota; cuando vayamos a Barcelona desafiaremos a duelo al Señor Vila -Matas; según las reglas del honor, le dejaremos usar una butifarra como arma defensiva" (595). Por su parte, Ángel Fernández Santos, desde la tribuna de "Nuestro Cine", denunció seriamente los comentarios del periodista catalán (596). Pero lo importante para nosotros es que las dos revistas sacaron a relucir como fondo las antiguas polémicas esgrimidas por Carlos Durán y Joaquín Jordá como cabecillas de un cine europeo que -despreciaba el filmado en la meseta castellana.

La rivalidad cinematográfica entre el joven cine de ambas -ciudades, fomentada por la Administración a quien esta disputa le venía muy bien, dando así una sensación de pluralidad bañada en controversias, alimentó y avivó el término "mesetario", que todavía hoy perdura y que no gustó demasiado a sus integrantes.

García Escudero dice en su diario -publicado en el 78- que -los chicos de la "escuela de Barcelona", si se hubiesen atrevido, en vez de utilizar la denominación mesetaria, hubieran dicho "que es un cine pobre que huele a vinazo" (597).

### 7.3 Diferencias básicas

A través del largo itinerario que llevamos recorrido en nuestro trabajo, ya hemos tenido oportunidad de ir analizando distintos rasgos de la "escuela de Barcelona", bastantes de ellos claramente diferenciados del cine denominado despectivamente "mesetario". En este apartado vamos a resumir las dos concepciones - distintas que adornaron los cines a que nos venimos refiriendo.

Diferencias que nacen del distinto enclave geográfico y de la entidad cultural respectiva -ya esbozada en el primer capítulo-. Y aunque la "escuela" no sea un genuino representante del cine catalán, no se le puede negar tal condición. Queramos o no son unos films rodados en Barcelona y por catalanes que recogen ciertos aspectos de su cultura: la refinada, la elitista, la menos popular, la extranjerizante, etc. Es un hecho que Francia ha influido más que Castilla en un determinado sector de la intelectualidad, y que la burguesía industrial catalana no se ha - ilustrado precisamente de las mismas fuentes que las propugnadas por los sectores centralistas del país.

Así, el joven cine español filmado en Madrid, a la sombra de los recién diplomados por la Escuela Oficial de Cinematografía, encontró fuente de inspiración para el desarrollo de sus obras de tono social y realista en la narrativa de posguerra, en los autores como Martín Santos, López Pacheco, Aldecoa, y sobre todo, Sánchez Ferlosio a tenor de su significativa novela "El Jarama". Otro manantial de donde bebieron estos chicos, inevitablemente fue el neorrealismo italiano. Echando la mirada todavía - más atrás, podemos hallar antecedentes lejanos de estas cintas de ambientación y contenido realista. Marta Hernández y Manolo Revuelta señalan a Antonio Machado y a "otros cejijuntos miembros del 98" (598); en definitiva, intelectuales que tradicio-

nalmente han vivido intensa y cercanamente los problemas sociales españoles desde su prisma realista.

Por el contrario, los snobistas muchachos de la "escuela de Barcelona" prefirieron beber de otras fuentes. A través de sus películas observamos una admiración hacia los poetas simbolistas, Mallarmé o Baudelaire, los escritores José Luis Borgés, Cortázar, Poe y el cine de la "nouvelle vague", aparte de buscar sus raíces en el pop, el grafismo, el pop-art, etc.,.

Independientemente el mero rechazo de los mediterráneos hacia el cine fraguado en la Meseta Central por motivos publicitarios -principalmente-, no cabe duda de que la preocupación intelectual de los catalanes emprendió otro camino. Cansados de la rueda envolvente que les llevaba a todos a intentar arañar espacio dentro de ese clima de denuncia social, siempre mermado por las circunstancias políticas del país, optaron por un camino más alegre, inmerso en unas coordenadas simbólicas, difícilmente descifrables a veces, y todo ello, gracias al sistema de producción basado en la autofinanciación. Doménech Font opinaba que la "escuela", en este sentido, "pretende sepultar el dilema film/sociedad; film/compromiso que los conversos aristarquiánicos de la meseta intentan traer a colación en sus productos" (599). Por su parte, García Escudero resume así las diferencias entre las dos tendencias: una social y celtibérica y la otra estetizante y europea (600). Cuatro palabras que sirven para sintetizar de una manera somera y escueta la idiosincrasia de dos movimientos con distintos puntos de partida.

Sin profundizar y quedándose siempre a medio camino entre los propósitos y las intenciones, la "escuela de Barcelona" propugnó, habitualmente, por unos signos que actuaran de revulsivo, de choque y que fueran una auténtica provocación a lo realizado anterior

mente. Además, a J. Esteva y a J. Jordá les dio por el uso de la destrucción. Toda una estética del inconformismo diametralmente distinta a la firmada por los compañeros de Madrid. Lejos de éstos, intentaron buscar nuevas vías para el realismo basado en un cine provocativo que se opusiera al tradicional de desesperación y lamentaciones. El firme rechazo de los más convencionales postulados realistas, heredados de las obras neorrealistas, es la característica esencial que distancia a las dos tendencias. Esteva, que insistía que en España sólo cabían dos formas de hacer cine, la de Madrid, realista, y la que intentaba realizar su "escuela", dice que la manera de trabajar de ésta, "podría compararse a la de un investigador de laboratorio que se dedica a la estructuración de unos elementos que otros divulgarán. El investigador no puede ser comprendido por el público" (601). Rocamboleras palabras para diferenciar dos maneras de entender el cine en una época determinada, pero que no aclara nada. La gran base diferenciadora entre las cintas representativas de las dos jóvenes cinematografías, repetimos es la diametralmente opuesta concepción del realismo llevado al cine. Mientras que unos consideran que, dadas las circunstancias sociopolíticas del país, era necesario un plan de denuncia social abierto -en consonancia con los límites concedidos por la censura-, cuya inspiración residiera en la esencia del pueblo desesperado de puertas adentro, los catalanes optaron por arañar en el muro de las lamentaciones mediante un sistema hermético de símbolos, que, mirando al exterior, se olvidaba de conectar con el pagano que posibilitaría su continuidad industrial.

Esta atrevida concepción de acometer la realidad de nuestra sociedad, trajo consigo el resto de las innumerables diferencias que distinguió el cine de Jordá y compañía con el de Reguero y sus compañeros. Entre otras de menor importancia caben se



ñalar las relativas a las derivadas de la producción. Las obras de los catalanes se las tuvieron que pagar sus familiares porque nadie se arriesgaba a financiar los proyectos que pretendían, con la necesaria independencia requerida. Todo esto, necesariamente, llevaba consigo -unido al poco dinero destinado a la producción- un espíritu experimental y una cierta vanguardia. Sobre todo, en las cintas de Jordá, Esteva y Bofill en los que se apreciaban una decidida preocupación por la forma, que en nuestra opinión, no se culmina a excepción del cortometraje de Ricardo Bofill:

Este afán por encontrar cauces nuevos de expresión, tan ingratos a veces, mérito incuestionable a pesar de buscar la inspiración fuera de nuestras fronteras, hizo que se vertiera cierta tinta arropada en ocasiones con colores publicitarios sobre el anquilosamiento de un cine que aún arrastraba el lastre de las Conversaciones de Salamanca, mentores y padrinos del joven cine, cruelmente llamado "mesetario". Jordá, en pleno augeo del movimiento, opinaba sin rencor y con ese halo de dividir la cinematografía nacional en dos bloques que, : "En España hay dos cines posibles: uno que mire hacia atrás y que explique que estamos como estamos, y otro que explique nuestro presente e intente ver cómo podríamos estar. El primero se hace en Madrid; el segundo, en Barcelona" - (602). Esta opinión es complementada meses más tarde por él mismo, estableciendo que el cine de Madrid es "histórico y el nuestro es un cine de ciencia ficción" (603). Las dos manifestaciones tendían a arrinconar el cine realizado en la capital de España dentro de un espectro limitador y pasado, destinado a cubrir una parcela sin futuro. Sin embargo, el segundo juicio del gerundense estaba acompañado -quizá porque fue emitido en una mesa redonda con representantes de las dos tendencias- por reconciliantes palabras en las que invoca la complementariedad de ambas cinematografías porque "gi

ran en torno a un centro que es el presente". Bonitas palabras que tan sólo un año antes hubieran sonado a algo extraño. En el momento de pronunciarlas, Jordá estaba al borde de la ruptura - con Filmscontacto, y por lo tanto con Esteva. El fracaso de la campaña promocional a efectos de conseguir dinero para producir las películas había colmado los ímpetus beligerantes. Carlos Durán, en unas declaraciones a primeros de 1.968, también se mostraba reconciliador. Niega cualquier antagonismo entre los dos cines y afirma la validez de ambas tendencias, aunque el enfoque sea distinto (604), opinión que coincide temporalmente con el rodaje de "Tuset Street", producido con capital madrileño".

Y si hubo diferencias de forma y de estilo -que las hubo- entre las dos "escuelas", fomentadas por la Administración para hacer creer que en España también se hacía un cine bueno; cómo no, necesariamente se dieron bastantes puntos en común. Los dos movimientos fueron creados artificialmente al amparo de los intereses estatales. Si en cuanto a la "escuela de Barcelona" hemos venido demostrando cómo se fraguó el invento del grupo, Basilio Martín Patino exponía recientemente en un programa de T.V.E. dedicado al denominado Nuevo Cine Español que "en realidad nunca existió; lo inventamos nosotros mismos porque teníamos necesidad de inventarlo" (605). Sin embargo, J. Jordá, en 1.969, opinaba que esta tendencia integrada por Martín Patino y compañía era "mucho más artificial que la escuela de Barcelona" (606). Nosotros negamos rotundamente esta afirmación del codirector de "Dante no es únicamente severo". El grupo de los alumnos de la E.O.C. no lo hemos estudiado a fondo, pero por lo analizado a tenor de nuestro tema específico, difícilmente se puede crear un movimiento tan artificial como la tendencia mediterránea. Admitamos un cincuenta por ciento de invención para cada movimiento, puesto que el de menor coherencia -el de Barcelona-

no tuvo tanto apoyo ministerial como el otro, ni el generalizado respaldo de casi toda la prensa española, que se volcó hacia el "nuevo cine español", sosteniendo un fenómeno alimentado por la política de García Escudero a lo largo de casi un lustro. En cambio, la "escuela de Barcelona" se quedó en un efímero "boom" cuajado de polémicas internas y externas desde su nacimiento.

Pero a pesar de las medidas promocionales distanciadoras y al propio estilo, lo cierto es que las dos modalidades del filmar estaban en el mismo saco y a expensas de las mismas circunstancias nacionales y de los mismos problemas derivados del único sistema social y político imperante en el territorio español. Casi todos detractores del régimen anterior, tenían idéntico enemigo a combatir: la censura. Y en el aspecto de política cinematográfica, la lucha por conseguir una buena distribución, exhibición y la independencia que afianzara las inquietudes del cine de autor que todos propugnaban, era un frente que inevitablemente les unía.

Tras el fracaso de "Dante..." en Madrid, R. Muñoz Suay, desde su "Una columna" de "Nuevos Fotogramas", lanzó toda una proclama alentando la unidad y la concordia de las dos "escuelas". Aludía a la defensa de los mutuos intereses industriales. Añadía que - las polémicas, que siempre que se han alejado de la anécdota, - han sido beneficiosas, puesto que han removido distintas preocupaciones (607). El valenciano escribió una oda al mutuo entendimiento ante la presión del cine "comercial". Este cable lanzado desde la misma tribuna donde meses antes se aireaban las divergencias de Eceiza y Regueiro con los chicos de Barcelona, se quedó sin que nadie se dignara a cogerlo. El ofrecimiento no interesó. Había mucho desgaste y en esta profesión -como ocurrió en la misma "escuela"- cada uno aguanta su vela. Ya era tarde para de

sarrollar la campaña de defensa que abogaba Muñoz Suay entre las dos tendencias. Además, los chicos de la Ciudad Condal, ya habían tomado la línea descendente de su carrera. Sólo les quedaba ya - dar golpes de ciego. Golpes que fueron dando a iniciativa del director gerente de Filmscontacto hasta el colapso final. En la guerra se suele negociar cuando uno está perdiendo la batalla. M. Suay se intentó acercar al "enemigo" cuando vio que los primeros cartuchos no dieron en el blanco del éxito comercial. Aunque, también, hay que dejar claro que el veterano cineasta nunca inició polémicas como Jordá, Durán ó Esteva, se dejó llevar convencido de lo oportuno que podría resultar.

En líneas generales podemos decir que la "escuela de Barcelona" fue una bifurcación tutelada del denominado "nuevo cine español", correspondiente a la era "aperturista" del binomio Fraga-García Escudero.

#### 7.4. Otras variantes

Naturalmente, en una "conspiración" como fue la "escuela de Barcelona", el arma publicitaria no se limitó al rentable enfrentamiento con Madrid o a unas declaraciones inciertas que resultasen rimbombantes y profundas. La misma actitud personal, cuajada de snobismo en una Barcelona burguesa, también constituía una manera de vender una imagen que la prensa gustaba recoger.

El grupo fue uno de los principales animadores de Bocaccio, precisamente en una época en que el local tenía un gran significado en la vida social de la ciudad. Representó un bastión de modernidad y de enlace con la moda extranjera. Un distanciamiento con una manera estrecha de pensar. Bocaccio, en el último tercio de los años sesenta, se constituyó en un símbolo refinado de acercamiento a las culturas del otro lado de los Pirineos. La discoteca fue un fondo de información constante; y los muchachos de la "escuela", clientes habituales con cuenta en el establecimiento. La revista "Nuevo Fotogramas" tenía una sección fija titulada "La semana de Bocaccio". La élite de la ciudad se reunía con frecuencia en el local.

Y en este mismo clima de snobismo hemos de enmarcar el estreno de "Dante no es únicamente severo" en Barcelona. Toda una maniobra promocional del propietario de Filmscontacto. Un ridículo estreno para llamar la atención y hacer publicidad del movimiento. Todos los medios de comunicación escritos recibieron una invitación que decía : "No falte a la presentación de "Dante...". Le preparamos varias sorpresas para la noche del estreno. Le esperamos". La tarjeta iba firmada por la "escuela de Barcelona" (608), firma que de por sí contiene un significado promocional en base a una denominación inventada y difundida por ellos mismos para vender mejor sus productos, dando la sensación de unidad y expansión de un grupo org

ganizado de realizadores. En los anuncios de la prensa diaria in vitaban a los espectadores que acudieran al estreno a "un fabuloso desfile de modelos", y en definitiva, al "primer estreno-happening de la historia del cine" (609).

Pues bien, la sesión del estreno-happening consistió en lo si guiente : Tras dos cortometrajes de dibujos checoslovacos se pro cedió a proyectar unas secuencias de películas españolas. Concreta mente de "Jeromín", "El niño de las monjas", "El barbero de Sevi lla", "El padre pitillo" y "Las chicas de la Cruz Roja", planos amenizados al compás de la canción "Tápame, tápame, tápame". En fn, unos "trailers" de una serie de películas comerciales, que ma rcaron una etapa en nuestro cine, a las que se quería caricaturi zar y oponer otro tipo de cine más moderno y avanzado : el suyo.

Después de la parodia, acto seguido, se dio paso a la proyecci ón de "Dante..". Minutos más tarde, en el momento en que en la pantalla aparecía un desfile de modelos, la luz se encendió y -- unas bellas maniqués aparecieron en el escenario. Nosotros no tu vimos la oportunidad de asistir a este happening, pero "Solidaridad Nacional", periódico estatal que dedicó más extensión al ac to, decía a tenor de la irrupción de las modelos: "por la pasarela la realizaron los más distintos movimientos, desde pasos con el aire marcial, hasta unas extrañas convulsiones, y pase con marcha atrás. Al finalizar el desfile una de las modelos lanzó al públi co una serie de bolitas que hasta aquel momento habían constituido su collar, y con la muchacha de espaldas a los espectadores, comenzó de nuevo la proyección. Al tiempo que ésta se reemprendi a, se lanzaba por la sala hojas secas de plátano" (610). Y aquí se acabaron las sorpresas. La película se reanudó sin interrupci ones hasta el final. Este fue el espectáculo para captar la atenci ón del respetable el día del estreno -diez de noviembre de 1.967- en el cine Atenas de Barcelona.

Semejante "show" nos da una idea de la capacidad publicitaria de estos hombres, que a veces bordearon el ridículo. Quizás el paso del tiempo deforme las circunstancias, pero el espectáculo ofrecido para promocionar la "escuela" debió tener todos los elementos para el sonrojo general, además de ser un reflejo de la onda del círculo de Esteva y compañía, que suponemos, pensarían que iban a dar el golpe entre la élite social barcelonesa.

El codirector de la película, Joaquín Jordá, que se desentendía del montaje organizado, entre otras cosas porque se encontraba fuera de España, aunque sí asistió al estreno, dice que le pareció demencial e insultante, y que molestó a la progresía de la ciudad (611).

El espectacular y bochornoso estreno de "Dante..." no se volvió a repetir. Los demás directores optaron por un estreno normal. Cuatro días después de la presentación de la cinta de J. Jordá y J. Esteva, se estrenó también en Barcelona el largometraje de V. Aranda, "Fata Morgana". No hubo happening, aunque publicitariamente fue lanzado como un producto de la "escuela de Barcelona", promoción distinta a la utilizada en la presentación madrileña. Pese a que ya se había estrenado siete meses antes "Noche de vino tinto", éxito que contribuyó considerablemente al nombre y a la propagación de la "escuela", con las dos cintas citadas se produjo realmente la presentación en público del movimiento barcelonés. Las dos obras constituyeron la primera muestra que iba a indicar la rentabilidad de los esfuerzos propagandísticos desatados en las distintas publicaciones y otros medios de difusión.

La publicidad pagada en los diversos diarios no se diferenció apenas de la tradicional. Con más o menos originalidad, los periódicos recogieron desde tres días antes los anuncios de estas

películas, que, como nota común, resaltaba el exceso de palabrería impresa en casi todos los carteles. La iconografía no era - precisamente sugerente, a excepción, quizá, de "Cada vez que..", en la que la atención se centra en una chica sentada en una silla vestida con un traje de pantalón negro, bombín inglés, bastón y - una pose un tanto sexy. Los demás carteles se basan, por ejemplo, como en "Dante...", en la cara ciertamente ausente de Serena Vergano, al igual que en "Ditirambo" que se utiliza un primer plano de la cara de Gonzalo Suárez. Para el anuncio de "Fata Morgana" se optó, con motivo central, la forma de pez-puñal lleno de palabras que pretendían sugerir las tramas del film; y José María Nunes, para su "Noche de vino tinto", eligió una silla de director de cine.

Pero como hemos señalado, la tónica imperante de este tipo de anuncios consistía en captar primordialmente al posible espectador mediante mensajes escritos. A Filmscontacto le gustó mucho - incluir frases de personas de relieve para "Dante...". Según cuentan, Mekas dijo en Pésaro -invitado al dedicarse un ciclo al underground americano el mismo año de la presentación de "Dante..."- que la cinta era la mejor película española que había visto-sosp~~e~~chamos que tampoco debió ver muchas-; pues bien, la frase se convirtió en habitual a la hora de lanzar el film. También se utilizó una frase de Oscar Wilde : "Lo importante es que hablen de uno, aunque hablen bien" y ellos apuntillaban..."y usted hablará bien o mal de esta inusitada película" (612).

Anecdóticamente, en el segundo día de anuncio de "Noche de vino tinto" en la prensa madrileña -en el primero se incluían nueve frases promocionales que ocupaban medio espacio del estilo de : "Era necesario hacerla en este momento, hacia la mitad del siglo XX" o "Es una borrachera de locura, de imágenes de libertad estética, de



cine"-, en vez de escribirse "sensorial" como colofón a una rim**ante** frase, una mala transcripción dejó la palabra en "señorial", equívoco que cambia sensiblemente el significado y el tono agresivo e innovador que estos directores pretendían imprimir. Total, que al día siguiente, el mismo del estreno, al pie del correspondiente anuncio se lefa : "Nota : Por lapsus involuntario, ayer apareció en este mismo anuncio la palabra "señorial" cuando en realidad tenfa que ser "SENSORIAL". (613).

Cualquier método podía ser bueno para lanzar el nombre de la "escuela". Así, Carlos Durán no dudó en introducir en su película las citas promocionales a favor del film de sus amigos Jordá y Esteva.

A su estilo, G.Suárez, también ideó su propia estrategia promocional. Insolidario con sus amigos catalanes, el autodidacta asturiano que tanto aportó a la "escuela", directa e indirectamente, decidió difundir el conocido slogan de las "diez películas de hierro del cine español", por él filmadas. Cabe la posibilidad de que la inspiración de esta maniobra le viniese de sus relaciones con Jordá y compañía, hábiles en lanzar tan rápidamente una etiqueta publicitaria. Lo cierto es que Suárez, amparado por admiradores con funciones de críticos cinematográficos, consiguió poner en conocimiento del público su irritación por la "indiferencia cultural del país" hacia su primer largometraje. Este motivo llevó al novelista a desencadenar, según sus palabras "una ofensiva llevando a cabo la realización de diez películas - absolutamente españolas, una tras otra, sin tregua ni respiro, y que serán conocidas como las Diez películas de Hierro del cine español. La primera es "Ditirambo" y la segunda será "Dr.Fausto". (614). Meses más tarde, Suárez volvió a salir a la palestra a cogta del asunto "de las diez de hierro". En esta ocasión el escritor

presentó a los medios de información su "Plan de Hierro para el cine español" en nueve puntos (615), el mismo número que las características de la "escuela de Barcelona". Un arriesgado programa cargado de pedantería, que, naturalmente, no pudo llevar a cabo, pero que sirvió para airear un poco más su nombre; lo cual, nos parece más que lícito dentro del mundo del espectáculo. Con todo, estos puntos no tuvieron ninguna trascendencia.

Nuevamente, y antes de terminar este apartado, no podemos olvidar -otra vez- la incesante labor promocional y propagandística de Ricardo Muñoz Suay, que desde su púlpito de "Fotogramas", o desde su mesa de trabajo de Filmscontacto, defendió sus intereses y los de los chicos de la "escuela", o de los que podían servir a éstos. Nunca escribió una mala crítica sobre las obras del movimiento barcelonés. Le gustaron todas.

Después de más de una década transcurrida desde la eclosión del grupo, nos preguntamos: ¿Sirvió para algo la autopromoción si a pesar de ella la "escuela" fracasó?. Pensamos que sí. Sin la campaña montada en base a una etiqueta promocional, seguramente hoy tan solo encontraríamos algunas referencias de las obras realizadas en solitario, pero nada en comparación con la repercusión que el núcleo central tuvo dentro de la tendencia. Gracias a la labor de conjunto de Esteva, Jordá, Durán y Muñoz Suay, la "escuela de Barcelona" se ha ganado un espacio en nuestra enciclopedia del cine español.

Sin el respaldo del slogan y los distintos esfuerzos publicitarios, creemos que se habrían vendido un número sensiblemente menor de entradas, con la duda de si hubiesen conseguido distribución para sus películas; además, esta campaña supuso una incuestionable promoción personal.

476

NOTAS

SEPTIMO CAPITULO

- (567) R. Gubern. Entrevista personal. Barcelona. 21.3.78
- (568) F. Vizcaíno Casas. "Historia y anécdota del cine español". ob.cit., pág. 173.
- (569) M. Porter-Moix. Entrevista personal. Barcelona. 19.4.78
- (570) P. Portabella entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 997, pág. 9 (24 de noviembre de 1.967). "Mirando el asunto desde otro ángulo creo que el primer plan teamiento que se hizo este grupo fue equivocado. Me refiero al establecer una posición antagónica con respecto al cine de Madrid".
- (571) R. Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona 20.4.78 "La polémica fue lanzada por Jordá y Durán como una provocación adrede de largo alcance cultural y de promoción".
- (572) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81 "Utilizamos la confrontación con Madrid como medio publicitario.
- (573) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81
- (574) V. Aranda entrevistado por Octavi Martí y Carlos Balagué. "Dirigido por..." nº 21, pág. 37 (marzo 1.975).
- (575) "Film Ideal" nº 208, págs. 36-124 (1.969).
- (576) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81
- (577) J. Jordá. "Nuestro Cine" nº 61, pág. 37 (1.967).
- (578) R. Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona 20.4.78  
 "Lo hicieron delante de nosotros, me refiero de Suárez, de mí, etc., en el despacho que teníamos entonces en la casa de Esteva, porque la primera oficina que tuvimos de Films contacto fue en la propia casa de Esteva, lugar donde nos reuníamos todos y estábamos preparando la película de Suárez, mientras que a la máquina Jordá y Durán escribían todas estas cuestiones. Entonces nos la leían, hablábamos, la discutíamos, las publicaban".
- (579) G. Suárez. Entrevista personal. Madrid. 4.2.81
- (580) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81

- (581) J.Jordá entrevistado por Augusto M.Torres y Manuel P. Estremera para "Cuadernos para el diálogo" (sin publicar) Barcelona. (13 de octubre de 1.968).
- (582) Miguel Marías. "Nuestro Cine" nº 77-78, pág. 22 (1.968).
- (583) Antonio Eceiza (reproducción de unas declaraciones efectuadas en Cuba). "Nuevo Fotogramas" nº 1.025, pág. 29 (7 de junio de 1.968).
- (584) R.Muñoz Suay. "Nuevo Fotogramas" nº 1.026, pág. 29 (14 de junio de 1.968).
- (585) Angel Llorente. "Cinestudio" nº 65, pág. 9 (enero 1.968)
- (586) J.M. Nunes entrevistado por Ramón Font y otros. "Film Ideal" nº 208, pág. 113 (1.969).
- (587) J.Esteva entrevistado por R.Font y Molist. "Film Ideal" nº 208, pág. 105 (1.969).
- (588) J.Jordá entrevistado por "Cinestudio". nº 65, pág. 12 (enero 1.968).
- (589) Antonio Eceiza entrevistado por Olga Spiegel. "Fotogramas" nº 992, pág. 11 (20 de octubre de 1.967).
- (590) A.Eceiza y F.Regueiro (reproducción de unas declaraciones - efectuadas en Cuba) "Nuevo Fotogramas" nº 1.024. pág. 29 -- (31 de mayo de 1.968) y nº 1.025, pág. 29 (7 de junio de -- 1.968).
- (591) Manuel Summers entrevistado por José Luis López del Rfo. "Cinestudio" nº 63-64, pág. 11 (noviembre-diciembre 1.967).
- (592) Carlos Saura entrevistado por Enrique Brasó. "Nuevo Fotogramas" nº 1.123, pág. 23 (24 de abril de 1.970).
- (593) R.Muñoz Suay. "Nuevo Fotogramas" nº 1.125, pág.17 (8 de mayo de 1.970).
- (594) Enrique Vila-Matas. "Nuevo Fotogramas" nº 1.061. págs. 6-9 (14 de febrero de 1.969).
- (595) José María Pérez Lozano. "Cinestudio" nº 72-73, págs. 4-5 (enero-febrero 1.969).

- (596) Angel Fernández Santos. "Nuestro Cine" nº 84, págs. 8-10 (abril 1.969).
- (597) José María García Escudero. "La primera apertura" ob.cit., pág. 250.
- (598) Marta Hernández y Manolo Revuelta. "Posible" nº 10, pág.44 (20 de marzo de 1.975).
- (599) Domènec Font. "Del azul al verde" ob.cit., pág. 269.
- (600) J.M. García Escudero. "Vamos a hablar de cine" ob.cit., - pág. 154.
- (601) J.Esteva entrevistado por R.Font y Molist. "Film Ideal" nº 208, págs. 104-105 (1.969).
- (602) J.Jordá entrevistado por "Destino" nº 1.581, pág. 10 (25 de noviembre de 1.967).
- (603) J.Jordá entrevistado por "Mundo" nº 1.458, pág. 55 (13 de abril de 1.968).
- (604) C.Durán entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.004, pág. 11 (12 de enero de 1.968).

"En primer lugar quisiera aclarar que no existe antagonismo entre la escuela de Barcelona y los cineastas de Madrid: -- Ellos intentan un cine de acuerdo con la realidad que les rodea. Aquí creemos quizás organizar esta realidad transformándola en lo que nos gustaría que fuese, sin que por ello pueda llamársele un cine de escape. Por otra parte, las dos posibilidades se presentan como absolutamente válidas siempre que los realizadores sean honestos e inteligentes".

(Conviene puntualizar que las declaraciones hechas a la revista "Fotogramas" suelen coincidir con un mínimo desfase con la fecha de publicación. No así con "Cinestudio" y "Film Ideal". Las opiniones vertidas en estas últimas revistas son bastantes anteriores, según los casos, a la fecha de la puesta en venta en los quioscos).

- (605) Basilio Martín Patino entrevistado por Diego Galán. "Memorias del cine español". T.V.E. 1.978
- (606) J.Jordá entrevistado por Josep Planas Gifreu. "Imagen y Sonido" nº 69, pág. 21 (marzo 1.969).

- (607) R. Muñoz Suay. "Nuevo Fotogramas" nº 1.048, pág. 31 (15 de noviembre de 1.968).

"Y está claro, asimismo, que es ahora, tras los aparentes tropezones del llamado nuevo cine y la coincidencia con la presión del cine "comercial" y de gran consumo, cuando hay que replantear la necesidad, no tan sólo de unas conversaciones entre ambos centros productores de cine, sino la planificación a escala nacional de unos problemas que, salvo matices, son idénticos para unos como para otros. Superadas unas polémicas que siempre que se han alejado de la anécdota han sido beneficiosas para remover una serie de puntos de vista y preocupaciones, deben quedar ahora, sobre la mesa de trabajo, los papeles que sirvan para unificar criterios, anotar preocupaciones comunes, desarrollar nacionalmente una campaña por la defensa, difícil, de un cine que atienda a los problemas industriales dentro de unas posiciones netamente nuevas y abiertas. Que, como alguien de Madrid ha escrito, los problemas de allí son los mismos que los de aquí; es obvio. El cine que se hace en Barcelona o el cine que se hace en la otra capital, tropiezan con los mismos obstáculos y ya es hora de que juntos intenten superarlos".

- (608) "La Prensa" (10 de noviembre de 1.967) pág. 10

- (609) "Tele/Expres" (10 de noviembre de 1.967) pág. 36

- (610) Carlos Fanlo. "Solidaridad Nacional" (12 de noviembre de -- 1.967) pág. 13

- (611) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81

"Molestó a la progresía y estas cosas. El estreno fue muy curioso. Empezó con un montaje de trailers del cine de Cifesa, que yo no intervine; y en el estreno de repente se interrumpió la proyección y aparecieron modelos tirando perlas a los cerdos y rompiendo collares".

- (612) "Ya" (3 de octubre de 1.968) pág. 31

- (613) "Ya" (18 de enero de 1.968) pág. 33

- (614) G. Suárez entrevistado por J. Oliver. "Nuevo Fotogramas" nº -- 1.070, pág. 20 (18 de abril de 1.969).

(615) G.Suárez. "Nuevo Fotogramas" nº 1.093, pág. 28 (26 de septiembre de 1.969).

- 1.- La crisis del cine es universal
- 2.- Pero el cine que está condenado a desaparecer dejará si tío a otro cine que necesita nacer.
- 3.- En España está empezando el cine que fuera agoniza.
- 4.- Una vez más llegaremos tarde, y ahora llegar tarde es - no llegar nunca.
- 5.- ¿Por qué no dar una respuesta creadora al problema universal?
- 6.- Si es posible, es un deber.
- 7.- Y el intentar hallar la respuesta adecuada no es una -- cuestión de medios, sino de imaginación, no es una cue stión de circunstancias, sino de voluntad.
- 8.- Las dificultades son inmensas, pero sólo resultarían insu perables si nuestra imaginación y nuestra voluntad no fue ran mayores todavía.
- 9.- Este plan concierne a todos.



8. CATALANIDAD, POLITICA Y BURGUESIA

### 8.1. Catalanidad

Como hemos venido expresando, las películas de los chicos de la "escuela de Barcelona" y afines, en ningún momento se significaron por su canto nacionalista, sino, más bien, todo lo contrario. Difícilmente se aprecian raíces basadas en la cultura catalana, y lo que es más, ni lo intentaron. Las aportaciones de los distintos campos de la creación cultural patria nunca -- fueron fuentes de inspiración. Unicamente, Pedro Portabella, se acogió en esta época al acervo cultural, que, con cuenta gotas, desprendió su país después de la guerra civil.

El sendero retomado por el grupo "Dau al set", un buen camino de preocupación social y cultural catalana --como ya indicamos en el primer capítulo dedicado a los antecedentes--, no fue culto de devoción para estos muchachos que sintieron otro tipo de preocupaciones intelectuales ligadas a concepciones más universalistas de la cultura. La inspiración de nombres tan creativos como Segarra, Espriu, Soldevilla, Tapies, Pocç, Brossa, Benguerel, Pedroló, Cuixart, Teharrats, Puig, etc., todo un símbolo de la catalanidad de los últimos años, pasaron desapercibidos para los jóvenes de la "escuela", que no fueron precisamente educados --posiblemente sin tener ellos la culpa y achacable a la situación sociopolítica del país-- en un clima de reivindicación nacionalista.

De los ocho amigos inicialmente convocados en la casa de Esteve y lanzados publicitariamente bajo la misma etiqueta, --aunque según las circunstancias les hiciera más o menos gracia--, hay una clara mayoría de catalanes. Unicamente Suárez y Nunes nacieron en otras ciudades de la Península Ibérica. El primero en Oviedo y el segundo en Faro --Portugal-. El posterior "fichaje" J.Grau, también es catalán, elemento decisivo para su "incorporación".

Mayoría de catalanes, pero con un componente familiar o educacional no catalanista que les imprimió una visión abierta de la cultura sin ceñirse a ninguna en concreto.

Así, Vicente Aranda, natural de Barcelona, es hijo de aragoneses y trabajó durante años en Venezuela, R. Bofill, barcelonés, es hijo de madre italiana, y estudió arquitectura en Suiza. Caso parecido es el de Esteva Grewe, pero con sangre inglesa, siendo compañero de estudios de Bofill en el extranjero. Jordá, gerundense, hijo de notario, vivió su infancia en varias ciudades de la geografía nacional fuera de Cataluña, abogado por la Universidad de Barcelona, estudió en Madrid cinematografía. Durán --quizá el más ligado a la región mediterránea--, barcelonés, realizó sus estudios cinematográficos en París. Por otro lado, Portabella, bien visto por los sectores catalanistas, era un hombre de grandes vinculaciones profesionales y personales con Madrid. Por su parte, Jorge Grau, director de confianza de algunas productoras madrileñas, perfeccionó sus conocimientos cinematográficos en Italia.

En cuanto a los no catalanes, pero residentes en la Ciudad Condal, es obvio la conglomeración de culturas. Nunes, hijo de un emigrante portugués, llegó a España a la edad de doce años, instalándose primero en Sevilla hasta su definitiva ubicación en Barcelona. El escritor G. Suárez, de frecuentes viajes al extranjero, está casado con una francesa.

Vemos, pues, una fuerte presencia, no sólo de culturas hispánicas, sino de otras foráneas en la formación humana de estos hombres. La ascendencia económica de algunos de ellos también fue un elemento básico para tener acceso a todo este tipo de culturas. Junto a otros factores de tipo político y personal, no les interesó abordar bajo un prisma de preocupación catalanista

los temas de sus películas, posición que no fue bien vista por los sectores más representativos de las tendencias nacionalistas que esperaban, como agua de mayo, la irrupción de un cine de auténtica índole catalana.

Porter-Moix fue el primer crítico catalanista que se apresuró a manifestar reiteradamente el carácter apátrida de este movimiento (616). Realmente fue una decepción para este sector del pensamiento nacionalista, en continua lucha por las reivindicaciones históricas catalanas, que un capital se perdiera en las preocupaciones formales cinematográficas de unos jóvenes sin ningún acercamiento hacia sus raíces. Políticamente podía ser un arma muy válida como lo estaba siendo el auge editorial en lengua vernácula, o, sobre todo, la "nova canço", movimiento musical fundado por Porter y dos más, que luchó incesante y popularmente para conseguir el reconocimiento del hecho catalán.

Ahora bien, música y cine son dos fenómenos culturales de gran penetración, pero estructurados de distinta forma. No es lo mismo componer una canción que producir una película. El factor económico y la censura tampoco estaban dispuestas a permitir alegrías de orden nacional-catalán; y no olvidemos, la mayoría de los jóvenes realizadores de la época de García Escudero, consiguieron realizar sus películas gracias a la política económica propugnada por su Dirección General.

Pero al margen de que existiese la posibilidad de realizar un cine catalán, o al menos un intento de congeniar con lo tradicionalmente catalán, las inquietudes de estos chicos no estaban en su tierra natal en aquellos años de turismo y bienestar económico para las capas sociales y económicas a que pertenecían. El cine catalán definido como "aquel que, producido y realizado por los trabajadores cinematográficos catalanes, refleje su realidad nacional y

utilice preferentemente lengua catalana" (617), se encontraba al margen de sus propósitos.

En este sentido no jugaron con dos barajas. Nunca se manifestaron partidarios de filmar bajo una concepción catalanista, inquietudes que dejaron para otros.

El director de "Fata Morgana", que en los años sesenta manifestaba sobre sus películas: "Creo que son muy españolas. Ni siquiera son muy catalanas" (618), hoy refiriéndose a aquél momento, así como a la actualidad, niega cualquier tipo de sentimiento nacionalista, ya sea de tono catalán o español. "Es un sentimiento que no puede conmigo" (619), concluye con cierto aire orgulloso.

Jacinto Esteva también fue bastante explícito a la hora de negar su catalanismo. Incluso en catalán negó su vinculación a las culturas de su comunidad, defendiéndose a la vez de las malas lenguas: "No admeto, donc, que se'm qualifiqui d'anti-catalanista, com han fet alguns periodistes de Barcelona. No estic en contra de res. El que passa, en el meu cas concret, es que no estic gaire al corrent de la cultura catalana. I no per manca d'interès -parlo d'un interès normal sinó per haver viscut molt temps fora de Barcelona" (620). Dos años más tarde -enterrada la "escuela" -volvió a salir al paso para negar sus vinculaciones al cine catalán; y que según dice, "la prensa se preocupa siempre en vincularme" (621). Pero lo curioso del caso es que en un libro sobre Cataluña a base de entrevistas con los más significativos intelectuales de la cultura catalana, el único realizador entrevistado fue él, ocasión que no perdió para expresar, llana y sinceramente, que, ideológicamente, pretendía hacer un cine "basado en una cultura europea" (622). Y dudamos que hoy se haya integrado en la cultura de la tierra paterna. El expropieta

rio de Filmscontacto pasa la mayor parte del año en Africa organizando safaris. El singular Esteva es un extraño personaje, que nacido en Barcelona, vaga por distintos países al encuentro de alguna motivación que le mantenga despierto. Sensible, simpático -según cuentan sus amigos- y millonario, es un alma inquieta e inconstante que da la sensación de buscar su propia identidad en las diversas culturas.

El joven arquitecto, Ricardo Bofill, prefirió firmar su cortometraje con su segundo apellido, Levi, elección sin duda, deliberada que relegaba el apellido paterno, catalán, a un segundo término. Uno de sus biógrafos, R.Font, interpretó esta decisión del urbanista como "el rechazo de toda una tradición cultural y social catalana" (623). Por el contrario, toda su obra arquitectónica la firmaría bajo su apellido catalán; una obra conocida fuera de nuestras fronteras y bañada por una estética de tono universalista sin reivindicaciones nacionalistas que pudieran encumbrarle en la cima de la catalanidad por la trascendencia de la calidad de su trabajo.

Más reservado que Esteva, Joaquín Jordá también dejó claro, aunque con ciertas ambigüedades, según el momento en que se encontraba su carrera, la no adscripción de su cine al catalán, pero dejando esa vía de que sus obras son catalanas, dado que - él es hijo de esta tierra (624). Lo cual, no iba mal encaminado. Ya desligado del grupo, afirmó, por el contrario, que sus películas -sólo había hecho una y codirigida- eran cultura catalana. - (625). En realidad fueron declaraciones circunstanciales pronunciadas en un mal momento de su trayectoria profesional en el que buscaba una puerta dentro de la familia catalanista; pero lo cierto, como él mismo confiesa con el paso de los años, "la catalanidad, yo no la vivo, ni ahora, ni entonces" (626). Como catalán, al

igual que sus compañeros, indudablemente tuvo que beber cultura catalana, que, inevitablemente, dejó rastro en su obra. Es lógico. Sería contranatural pensar lo contrario. Sin sentir vergüenza alguna por sus orígenes, sino todo lo contrario, la verdad es que, tanto Jordá como sus amigos, no sintieron la llamada de la defensa de la catalanidad, basada en algunos casos en principios políticos.

Prácticamente descartada la baza de la "escuela de Barcelona" como elemento financiador de los proyectos de Jordá, éste optó por acercarse a la intelectualidad más representativa de la idiosincrasia catalanista, para así, tener posibilidades de atraerse la confianza de los "capitostes" de la misma cuerda. El gerundense nos cuenta esta interesante versión, que no tiene desperdicio, y que reproducimos íntegramente: "Yo estaba mal visto en el campo catalán, y entonces me planteé un regreso al campo catalán que fue muy aplaudido y muy bien visto; y propuse a María Aurelia Capmany trabajar en el guión ("El jardín de los ángeles"), muy vinculada con el catalanismo, que en realidad lo escribí y ella aportaba el nombre. Era una película bilingüe. Ella lo que me dio fueron fuentes. Recuerdo que entonces hable con Cañellas, que la apoyó con un antiguo productor que se llamaba Virós. Y hablé con Pujol. Una entrevista informal, que en realidad fue el revés, porque fue él, el que me entrevistó a mí, porque me preguntó como veía yo eso, qué posibilidades veía yo al cine catalán. No llegamos a ningún acuerdo e imagino que me cansé de la historia" (627).

El otro integrante del núcleo central, Carlos Durán, un año antes de la conspiración promocional, en 1.965, produjo y dirigió "Raimon", un cortometraje dedicado al cantautor valenciano. símbolo representativo de la lucha más directa del sentir catalán.

lanista de un pueblo, y a sus canciones. La película, que tenía la modalidad de la subtitulación en castellano de las canciones de Raimon, fue repetidamente prohibida hasta el advenimiento -- del proceso democrático en nuestro país. Este corto es un antecedente de la afirmación nacionalista que no guarda relación -- con el resto de sus trabajos de aquella época. Indiscutiblemente supuso una reflexión sobre un camino a recorrer que dobló el -- convencimiento del barcelonés a continuar por esa vertiente tan ingrata de un reconocimiento parcial a causa de las inclementes posturas estatales. La ilusión del joven cineasta de encarrilar su carrera cinematográfica pudo con la probabilidad de inclinarse hacia senderos más comprometidos.

El transcurso de los años parece que ha vuelto a demandarle posiciones más próximas a un nacionalismo moderado, concretamente el propugnado por el PSUC. Y desde este compromiso, Durán -- afirma que el cine realizado por la "escuela de Barcelona" era apátrida y no encontró repercusión en ningún lado (628), idéntico calificativo que esgrime Aranda para definirse a sí mismo -- (629), poniendo sobre el tapete una cruda realidad.

Fue un cine sin patria, una cinematografía que no representaba a nadie, un cine sin ideología aparente que apenas conectó -- con el escaso público que acudió a los cines, ante la curiosidad para ver sus películas. Importó unas modas ideadas en otros países impregnadas de intelectualismo snobista para consumo elitista. En definitiva, favorecieron la árida crítica de sus conciudadanos, que al contrario que en Madrid, sí que conocían, por proximidad geográfica, estas influencias. Reproches tan despectivos sobre el movimiento, pronunciados en lengua vernácula, como : "No es res mes que la versió provinciana d'una moda imposada a Paris" (630), son una muestra más de los desaires recibidos por sus pai-



sanos ante la falta de patriotismo demostrado, deficiencia que, a decir verdad, les trafa prácticamente sin cuidado. Eran valores que no tenían gran significado en la composición mental de estos chicos, más ocupados en transmitir una imagen divertida y moderada, difícilmente de hallar en otra ciudad, que no fuera la mediterránea Barcelona.

Tampoco el políticamente comprometido P. Portabella fue el prototipo del catalanista militante bajo la bandera del nacionalismo. No, este no fue su caso. El director de "Nocturno 29" confiesa hoy que no es patriota, y continúa: "Yo sospecho mucho de las banderas y sospecho mucho de los símbolos patrióticos que me ponen muy nervioso" (631). Portabella, incluido como independiente en las listas comunistas al Parlamento Catalán, no distinguía especial, ni aisladamente, la lucha por el nacionalismo. Como político defendía la normalidad del hecho catalán con igual intensidad que luchaba por los derechos democráticos. La diferencia es que se mantuvo en el frente con la vanguardia de la reivindicación catalanista, único prisma desde donde se podía combatir.

Portabella es un catalán que ejerce como tal, pero con una visión política amplia que tiende a extralimitarse de las meras -- fronteras catalanas. Como nosotros pensamos que el fin de todo político es el poder, no nos extraña, sin afirmarlo notarialmente, que el fundador de Films 59 utilizase como plataforma personal el derecho de un pueblo a defender su propia cultura, tradiciones que al igual que todos sus amigos, consideraban justas.

Con todo, Portabella, fue el que más se comprometió, y además de dar alguna vez con los huesos en la cárcel, se rodeó de personajes relevantes de la cultura catalana para moldear sus inquietudes plásticas. Brossa, Tapies, Ponç, Mestres Quadreny, con distintas aportaciones o gestos, avalaron la obra del productor del primer largometraje de Carlos Saura, "Nocturno 29".

La primera realización cinematográfica de Portabella, "No contéis con los dedos", originalmente, tal y como fue confeccionada, el título estaba escrito en catalán: "No compteu amb els dits", - así como los restantes títulos de crédito, incluido su nombre, - aunque en el tampón de su productora figurase su nombre en castellano. Total, que la intentona de colarle de rondón un pequeño - gol vernáculo a las instituciones centrales, no fue posible. El tres de octubre de 1.967, con registro de salida del Servicio de Cinematografía del Ministerio de Información y Turismo número - 3131 y fecha de 16 de octubre de 1.967, se comunica al productor y director del cortometraje lo siguiente: "La Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de películas, en su sesión del día 29 de septiembre ha procedido a examinar la película española de cortometraje "No contéis con los dedos", tomando el acuerdo de introducir en ella la siguiente adaptación: Los títulos de crédito deben figurar en castellano" (632). Pocos días después el propio Portabella comunicó a las autoridades competentes el cambio de los títulos de crédito por otros en castellano, firma subrayada en la misma lengua (633).

En cuanto a Nunes y Suárez, naturalmente no se les planteó la defensa de la cultura catalana por la obvia razón de su procedencia. El portugués, además, provisto de una concepción profundamente universalista no quería ni oír hablar de cine catalán, era un asunto que le trafa sin cuidado (634). Nunes es una persona - enamorada de Barcelona al margen de que sea una ciudad catalana o española. El concepto de nacionalidad es un valor que carece - de importancia para este sentimentalón afincado en España. De sus compañeros insiste en que no eran nacionalistas, ni catalanista, ni españolistas, y, aunque ricos, ideológicamente anarquistas (635). Dentro de unas páginas abordaremos el tema político para seguir -- dando más pinceladas a nuestro trabajo; sin embargo, el calificativo

de Nunes está pronunciado un tanto a la ligera, aunque hubiese, efectivamente, cierto aroma anarquista "gauche-diviniano". El, - por el contrario, respiraba unos aires más pobres e ideológicamente más cercano a posturas pacifistas bañadas en anarquía propia.

La actitud del novelista G. Suárez se mantuvo más próxima a la reivindicación de la españolidad de su trabajo; claro, que - su posición era más cómoda. Sería ridículo acusarle de anticatalanista. Sin entrar en este tipo de polémicas, que no consideraba de su incumbencia, y dedicado a la realización y promoción - de sus productos, no dudó en considerar su primer largometraje, "Ditirambo", como una obra española, ya que "es consecuencia de la situación española" (636), opinión que ya pusimos en entredicho y que más tarde volveremos a tocar. Incluso, Suárez, pretendió que el personaje central de "Ditirambo" constituya un prototipo o un héroe de la juventud española (637).

El autor de "El roedor de Fortimbrás", a su manera, y sin - canalizar sus obras a través del tradicional acercamiento a la trama de orden social y crítico, o a los simbolismos refinados de sus compañeros barceloneses, quiso dejar claro que su cine - pretendía alimentarse de la sociedad española.

El polémico Jorge Grau piensa que la "escuela de Barcelona" fue un movimiento típicamente catalán, tan catalán como la calle Tuset (638). El mundo snobista y extranjerizante de la calle Tuset de Barcelona, acertadamente recogido por Grau en su inacabada -por él y finalizada por L. Marquina- "Tuset Street", se nutría de una burguesía tan típica como la catalana. En este sentido, sí, es un movimiento catalán, pero no catalanista por cuanto que les interesaba más reproducir el destello lanzado - desde otras fronteras, que valerse de una cultura propia para

penetrar en la conciencia de un pueblo que tenía la suya seriamente diezmada.

El problema de fondo reside en que un grupo de promoción tan espectacular como el que nos ocupa, afincado en Cataluña, en ningún momento se incluyó, aunque fuese verbalmente, posiciones un tanto catalanista. Con arremeter contra los jóvenes realizadores que trabajaban en Madrid no se hacía la suficiente patria. Enseguida se vio el plumero egofista de la promoción.

Un grupo con ínfulas vanguardistas y experimentalistas, auto-denominado "escuela de Barcelona", y que intentaba dar la espalda en la propia Cataluña a toda una corriente nacionalista con el poder que lleva consigo, fue prácticamente un insulto a los esfuerzos de los hombres que luchaban por sacar adelante, con ciertas penalidades, las reivindicaciones culturales de un pueblo. A poco que hubiesen inclinado sus posturas personales hacia posiciones solidarias con la lucha nacionalista, somos de la opinión que habrían disfrutado del apoyo de este sector, que les hubiera consolidado un prestigio. No olvidemos que en tiempo de dictaduras el arma nacionalista -aunque en el campo artístico tenga más o menos calidad- es una baza política de mucha consideración. Apoyo que, por lo menos en Cataluña, hubiera repercutido en las taquillas de los cines. Pero no, no estaban dispuestos a cometer un acto de cinismo. En general se balancearon entre unas ambiguas posturas sin ideología concreta, que unido a la no muy alta calidad de sus trabajos, a la hora de la verdad les dejó vendidos ante la adversidad que no tardaría en llegar.

Naturalmente, otros directores catalanes realizaron películas en Barcelona -pocas- que no tuvieron presente ni la cultura, ni la realidad social catalana, directores que abordaron el humor, el cine de aventuras, etc. La diferencia es que estos cineastas

filmaron a título personal y sin las pretensiones que alardearon los propulsores de la "escuela de Barcelona".

La actitud personal, frívola, burguesa, elitista, snobista, despilfarradora, internacionalista y de niños bien que mostraron o que dejaron entrever, tampoco favorecía nada la imagen de la "escuela" en relación con las esencias de la sobriedad del estilo tradicional catalán.

Como valenciano -y por lo tanto próximo a la idiosincrasia del pueblo catalán- y persona bastante inteligente, Muñoz Suay enseguida se dio cuenta de que las características del movimiento que él amparaba iban a tener sus problemas con los sectores nacionalista que suspiraban por la irrupción de un cine reflejo de su entorno. Por lo que, desde el principio, a los pocos días de escribir el slogan por primera vez en un medio escrito, desde su cita semanal de "Fotogramas", dejó bien claro que la tendencia de Esteva y sus amigos "no es, ni será, la precisa ni deseada Escuela catalana, a la que, en muchas ocasiones se refiere, adelantándola, entre otros, el preciso Porter-Moix (639). Enfundado en una humildad delatora, dejó bien claro que ésta nacirá partiendo del hecho nacional, y que la "escuela de Barcelona" toma otros derroteros ligados a un concepto de realismo cinematográfico adaptados a nuestras diarias circunstancias y conglomera una visión diferencial que en Barcelona se obtiene de manera diversa a como, por ejemplo, en la meseta". Inevitablemente, tuvo que salir la rentable diferenciación con Madrid como para dar a entender que, si bien ellos no hacían un cine catalán como Porter y compañía esperaban, tampoco querían saber nada con la estética mesetaria. Ya se sabe, chocar con Madrid siempre es una manera de hacer patria en Cataluña.

A pesar de no acceder a una vía catalanista, conviene dejar

claro que no eran anticatalanes, y que todos conocían y conocen el idioma catalán. Eran personas que sentían una gran admiración por la Ciudad Condal, centro de la cultura del pueblo de Verdaguer. Sus películas eran obras que emanaban del desarrollo de la ciudad, de unas influencias extranjeras, que por su condición geográfica, Barcelona recibe abiertamente, y que difícilmente podrían haberse rodado en otro contorno. La bella ciudad mediterránea, -- fuente de inspiración para estos muchachos, fue un continuo decorado de las películas, que en caso de "Tuset Street", adquiere un papel protagonista. Eso sí, se transmite una imagen de una Barcelona moderna y lujosa cercana a los países de los turistas que la visitan. Los barrios bajos de la ciudad, con sus problemas, no son fotografiados. Se prefieren ambientaciones más suntuosas acordes con las tramas de las que se desarrollan en la parte alta de la ciudad, barrios integrantes en el conjunto de la urbe, que pensamos son tan barceloneses como los otros. Por el contrario, Nunes plebeyo al máximo, filmó sus trabajos de la Plaza Cataluña hacia abajo. En definitiva, queremos decir que, a su manera, transmitieron ampliamente la imagen de Barcelona, la ciudad catalana por autonomía, semblanza que molestó a muchos por no ser lo más representativo de la cultura del país.

### 3.1.1. La baza del idioma

En el ánimo de los que conozcan mínimamente la problemática catalana, no hay la menor duda de que el catalán no es una lengua artificial, sino un hecho vivo y enraizado. El uso de este idioma, por razones políticas de todos conocidas, fue reducido a límites -- ofensivos; por lo tanto, la utilización del lenguaje propio en las distintas manifestaciones artísticas, ya era de por sí un grito de lucha, una manera de enfrentarse a la opresión. El arma del idioma en el régimen anterior podía tener un valor incalculable, como así

sucedió con los cantantes de la Nova Canço. Sin normalidad democrática que garantice el empleo de la lengua vernácula, el uso de ésta siempre se volverá en contra del poder central.

Pero en el campo del cine no era tan fácil plantarse ante la Junta de Clasificación con un film rodado en catalán. Además de la desautorización de la obra, la ayuda económica se hubiese quedado simplemente en un sueño. Sin ir más lejos tenemos el toque de atención a P.Portabella, señalado hace unas líneas, por querer "colar" los títulos de su cortometraje en catalán. Películas contemporáneas de la "escuela" exhibidas en catalán, sólo podemos hablar de "Marfa Rosa" (1.964) de Armando Moreno o de "En Baldiri de la Costa" (1.967) de Font Espina. Un poco anteriores caben señalar "El Judas" (1.952) de Iquino y "La siega verde" (1.960) de Rafael Gil, films rodados en castellano y doblados al catalán -excepto el de Font-, versiones que fueron distribuidas con distinta suerte. Que estas películas tuvieran su versión catalana, supuso un punto de partida considerable y una conquista de mucho valor a pesar de que los argumentos eran llanos e inofensivos.

En cambio, a tenor de la campaña montada alrededor de la "escuela de Barcelona", si los films de estos se hubiesen exhibido en catalán, el sentido del movimiento hubiese cambiado radicalmente por mucho que fuese un canto estético extranjerizante y snobista. No hubiese sido difícil encontrar razones que justificasen el contenido. El mismo Porter se lamenta: "Si esta gente hubieran hecho simplemente una versión catalana de su obra -lo cual hubiera sido plantar cara a Madrid- las mismas películas hubieran tenido mucho más público, esto seguro" (640). No obstante, insistimos en que la autorización no les hubiera llegado; pero además, es que no entraba dentro de sus planes. No les parecía --

transcendente el utilizar una u otra lengua.

La sensibilidad de la Administración en estos temas lingüísticos no admitía muchas alegrías. Jordá nos cuenta una reveladora anécdota que le sucedió en Pésaro. En la rueda de prensa, a raíz de la presentación de "Dante...", el codirector de la cinta dijo que hablaría francés. Quince días más tarde se recibió una carta de García Escudero, comunicando a la productora que se retiraba la protección a la película, y que se sentía traicionado porque en la rueda de prensa Jordá se había negado a hablar en español, diciendo que su lengua era el catalán. La carta, que en un principio se pensó darla a la prensa, definitivamente se optó por retirarla, salvaguardando así intereses de producción. Por supuesto, a vuelta de correo se notificó al Director General que hubo un mal entendido porque en ningún momento el gerundense había pronunciado semejantes palabras. Para Jordá, la culpa del embrollo la tiene el "espía" de la embajada que tuvo que dar unos informes equívocos o malintencionados (641). Asunto éste -prosigue Jordá-, "muy paradójico porque éramos muy criticados en sectores nacionalistas catalanes, que cuando se nombraba la escuela de Barcelona, era una cosa españolizante y castellanizante".

En este sentido cabe señalar que el idioma usual entre ellos - entonces era el castellano, según nos cuentan Nunes y Aranda (642) (643). Sin embargo, el único que no conocía el idioma catalán era Gonzalo Suárez. Los demás, incluido el portugués, hablan perfectamente la lengua, aunque la utilicen con variada intensidad.

Sin entrar en la cuestión de fondo de sí puede hacer patria en Cataluña usando el castellano, tema delicado que sería motivo de otros trabajos, son interesantes las opiniones al respecto, ceñidas al cine, de Portabella, cuando dice: "Jamás yo he creído que



una película que fuera hablada en catalán en los años cincuenta o sesenta, suponía un avance para la cultura catalana" (644), o de Marfa Aurelia Capmany, cuando en una mesa redonda sobre el cine catalán en el año 1.971, manifestó : "La primera pregunta que a mí se me ha planteado cada vez que se ha hablado de cine catalán, es que así como en la literatura hay un soporte básico que es el idioma, por lo cual sabemos que nos encontramos ante la literatura catalana, en cine esto es otro asunto. No creo, y esto desde mi punto de vista personal, que la lengua tenga una importancia primordial en el cine" (645). Con estas opiniones hemos querido abrir una corriente de opinión, nada radicalizada, de intelectuales ligados al compromiso cultural catalán en momentos críticos, distanciados de los sectores más nacionalistas.

Con todo, para un inmenso número de catalanes, dadas las características socioculturales de la región mediterránea, el uso del idioma castellano todavía responde a una realidad ligada a Cataluña, difícilmente erradicada. Así, pensamos que la falta de catalanismo manifestado por el grupo barcelonés, no reside en la utilización del idioma castellano. En este sentido, Jordá declara que si quisiera hacer cultura catalana, haría cultura de "charnegos", entre otras cosas, porque en el país el 50% son inmigrantes (646). La escasa influencia de la cultura específicamente catalana se aprecia, obviamente, en las obras realizadas por los muchachos de la "escuela". Aquí es donde, desde un punto de vista nacionalista, se les puede recriminar la ausencia de unos valores catalanes, que entonces les trafa sin cuidado, y que, aún hoy, a gran número de ellos les parecen gratuitos.

Y el que las películas apenas hayan tenido que ver nada con las inquietudes defendidas por Porter y compañía, como hemos venido re

calcando durante todo el trabajo, es un hecho manifiesto. Tan sólo algunas apariciones de la Barcelona de Gaudí -parque Güell y Sagrada Familia- imprimieron cierto valor tradicional, y que en el caso de "Cada vez que..." se mezclaron con sonidos anglosajones. Durán no dudó en ubicar la actuación de un grupo "pop" cantando una canción en inglés en pleno parque Güell.

Por lo demás, y aparte de la utilización de la ciudad catalana como decorado activo de la mayoría de las cintas, pocos destellos conectaron ancestralmente con Cataluña. Tan sólo pequeños "toques" que parecen incluidos a propósito para limar asperezas. En "Después del diluvio", mientras que la protagonista sólo habla francés, Paco Rabal cruza dos palabras en catalán en una tienda de ultramarinos de un pequeño pueblo gerundense, significativo detalle porque sitúa el film en Cataluña, ya que casi toda la película se desarrolla en un monte, excepto unos diez minutos en Londres y en unas playas. En "Tuset Street", cuyo nombre ya rezuma internacionalidad y los protagonistas luchan por europeizar la ciudad, el personaje central se llama Jordi y el director nos muestra unas sardanas bailadas en Vich. En fin, pequeños detalles de una cultura viva que la mayor parte de los chicos desconocían y no prestaban demasiada atención. "Dante no es únicamente severo", probablemente la menos arraigada, incluso un apellido tan catalán como Jordá, que se cita varias veces en la película, se oye con pronunciación castellana, y no con la y griega catalana.

Cuando a Román Gubern le pidieron un artículo sobre "Fata Morgana" en relación con la cultura catalana para la revista "Nuestro Cine" en el año 1.966, antes de la eclosión de la "escuela de Barcelona", el célebre historiador comenzó al artículo anunciando lo difícil del encargo, porque la característica más notoria de la cinta es la del desarraigo. Concluye Gubern sus comentarios

sobre la obra con argumento de Suárez y realizada por su amigo Aranda -con quien codirigió "Brillante porvenir"-, que la película "es la primera aportación cinematográfica de la historia a este llamado esoterismo catalán" (647), opinión esgrimida a tenor del personaje del macabro profesor que encarna un prototipo de tono vampiresco, que para el ensayista enlaza con la tradición catalana de los temas esotéricos, herméticos, de magia, etc.

Posiblemente, esta película de Aranda, director sin disposiciones personales hacia una determinada cultura, hubiera podido convertirse en una pieza de arranque del tan esperado cine catalán. La tónica de la cinta se desenvuelve en un tono de vanguardia cultural, aunque importada, que responde a una tradición catalana por su propia situación geográfica. Pero no, al igual que las restantes obras, de preponderantes coordenadas cosmopolitas y preocupación por las artes decorativas, conjunto estético de enorme solera en esta región mediterránea, no conectó ni con la realidad social del momento, ni con las fuerzas vivas -representativas de la cultura heredada de la "Renaixença", como lo intentara Pedro Portabella.

### 3.2 Conciencia política

Los meses de la eclosión del movimiento barcelonés transcurrieron en un clima político un tanto aletargado. Los años 66-67 no se significaron en España, precisamente, por una excesiva tensión social. En plena expectativa de los planes de desarrollo y de una "miniapertura" vigilada, el fusilamiento del líder comunista Grimau parecía olvidado, así como silenciados los temas agrios del régimen anterior. Las acciones armadas de ETA, el proceso de Burgos y el mayo francés, aún no habían irrumpido en la escena política.

Acontecimientos que, unidos al "boom" turístico-sobre todo en Cataluña y resto de la costa mediterránea-y a la expansión económica de la burguesía a la que casi todos los chicos de la "escuela" pertenecían, provocaron un considerable bajón en la conciencia política de todos estos muchachos, que si algo les unía sinceramente, fue la combatividad que manifestaron desde distintas posiciones contra el régimen del general Franco.

Este grupo, criticado abiertamente por la falta de un compromiso social evidente en sus obras, en realidad tenían, o habían tenido, bastante que ver con el partido comunista, organización activa de claro enfrentamiento al autoritarismo imperante.

R. Muñoz Suay, pocos años antes de su incorporación a los intereses de la "escuela de Barcelona", dejó el partido de Santiago Carrillo al que había pertenecido desde los catorce años, sirviendo en puestos de cierta responsabilidad (648). En este sentido, su ex compañero de militancia Jorge Semprún le nombra bastante en su "Autobiografía de Federico Sánchez" -seudónimo del escritor en los tiempos de la clandestinidad y título del libro que le valió el premio Planeta del año 1.977- (649).

La columna vertebral de la tendencia barcelonesa; o sea, lo que venimos denominando núcleo central, además de Bofill y Portabella, mantenían o habían mantenido excelentes relaciones con el partido marxista. Nunes, Aranda y Suárez establecieron posturas más ambiguas y personalistas sin acercamiento a la organización política citada.

La militancia de Jordá en el partido comunista data de 1.954. En el 62 decidió apartarse de esa disciplina. Durante su estancia en Madrid como alumno en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas -desde 1.962 llamado E.O.C.- era el hombre del partido en el Instituto (650). Sus colaboraciones con UNINCI -donde conoció a Muñoz Suay-, al margen de las aptitudes del gerundense, se debieron a connotaciones políticas. Posteriormente a su paso por la "escuela" se radicalizarían sus ideas políticas, adscribiéndose a un partido de la izquierda extraparlamentaria. El millonario Esteva también perteneció al partido en sus años juveniles (651). Por el contrario, Carlos Durán, simpatizante entonces, en la actualidad milita activamente en el PSUC (652). En cuanto al arquitecto Ricardo Bofill, todavía se recuerda la impetuosidad juvenil del contestatario cofundador del primer sindicato libre universitario -1.956- de la Universidad de Barcelona -de la que fue expulsado-, que lanzaba octavillas desde el monumento dedicado a Colón de la Ciudad Condal. Jorge Semprún también le nombra en su autobiografía (653). Con todo, el director de "Cercles", manifestó públicamente en televisión, no hace mucho tiempo, que nunca perteneció a ningún partido político (654). P. Portabella, sin carnet del partido, siempre ha estado muy vinculado al comunismo catalán, tendencia política que contaba con la mejor organización clandestina del abanico disidente de las décadas pasadas. En las últimas elecciones al Parlamento Catalán, el productor de "El cochecito", consi

guió el sillón gracias al apoyo comunista al ser incluido como independiente en sus listas.

A los demás realizadores, relacionados con más o menos intensidad al grupo de Esteva, no se les conocen ni vínculos ni simpatías especiales hacia ningún partido. La política no fue motivación especial para ellos. Partiendo de una conciencia antifranquista, se mantuvieron indiferentes hacia los intereses de partido.

En definitiva, fueron hombres que, aunque en ese momento no tuvieran una disciplina de partido, en su mayoría, sí que tenían una conciencia política que, ideológicamente, caminaba bastante pareja a la del partido comunista. Una base ideológica que no mostraron en las escasas obras realizadas. Posiblemente, si hubiesen tenido el carnet del partido en regla, la cúpula del mismo hubiera desaconsejado los proyectos filmados. Sin ir más lejos, el congado director de cine y dirigente comunista Juan Antonio Bardem, enjuiciaba así entonces al movimiento: "El cine de la escuela de Barcelona está políticamente invalidado, y esto es muy grave".(655)

Las películas de estos jóvenes directores fueron atacadas ideológicamente -y por lo tanto a sus autores- desde dos concepciones distintas. Por un lado, la derecha institucional que a menudo veía fantasmas en las diferentes obras y que se sentía aludida por la escasa transparencia de algunos planos, además de la desconfianza de tipo personal. En esta corriente incluimos al sector de la crítica ultraconservadora que tenía su puesto en la Junta de Censura, caso de Pedro Rodrigo o, incluso, Marcelo Arroita, que se significaron en las diversas sesiones de clasificación por sus duros informes, como indicábamos en el capítulo dedicado a la Protección y a la Censura.

Pero, quizá, el sector más crítico respecto al cine de la "escue

la", fue el emparentado ideológicamente a ellos en cuanto a la lucha antifranquista. La intentona de evadir el camino realista y el de la crítica social por otros con colorines de fantasía, alegre y repleto de símbolos ocultos de difícil traducción, es tuvo mal visto. Esta diferencia de concepción, que achacaba a los ricos y rojos chicos de Barcelona de evadirse de los problemas sociales de nuestro país, fue un repetido argumento de lanza. Ante esta fácil acusación, Jordá y compañía oponían el argumento de que era una falacia acometer la realidad en un país -- donde no existía libertad; y que ellos, preferían otros caminos más recónditos para denunciar el estado sociopolítico de España. Razonamientos que recogieron revistas extranjeras como "Cinéma - 67" (656) y "Cahiers du Cinéma" (657), pero que tampoco los críticos galos parecieron convencidos, y que ligan perfectamente -- con la famosa frase de Jordá ya citada "Si no podemos hacer Víctor Hugo, hagamos Mallarmé". Un juego de palabras de los que tanto gustaban a Jordá, que venía a decir que si no podemos filmar un cine realista reflejo de nuestra sociedad, pues hagamos un cine revulsivo que afronte esta realidad bajo un aspecto cifrado.

Este grupo opinaba que la situación política que vivía el país y el reflejo de la realidad que propugnaban los inquietos realizadores que trabajaban en Madrid, era una realidad modificada, mediatizada y controlada. El realismo, secuela del neorrealismo italiano, como punto de partida, fue una influencia que Durán denunció -- publicamente (658). Les parecía un desfase practicado por los titulados de la E.O.C. que no correspondía a la situación histórica, -- social, ni política del momento.

Al adjuntar Filmscontacto la documentación necesaria para solicitar el Interés Especial para la película "Dante no es únicamente severo" con guiones de Esteva, Jordá, Bofill y Portabella, claramente se expresaba el alejamiento de "cualquier pretensión realista-

ta" (659). A su manera, intentaron una nueva vía de hurgar en la herida del sistema, unos mordiscos prácticamente inútiles, como los zarpazos del más representativo del llamado "nuevo cine español"; en general, jóvenes promesas de la cinematografía nacional que subsistían gracias al juego que hacían con la Administración, pagano de los productos que controlaba casi perfectamente entre la censura y la protección. De todas formas, nuestro criterio es que a pesar del colaboracionismo, necesario para subsistir y mantener vivas las esperanzas de unos jóvenes para realizar cine -que no dudaron en aceptar ambas tendencias-, los directores de La Meseta mostraron una ideología, que, aunque estuviese mermada y controlada, se acercó más a unos postulados de denuncia que conectaron con el público. No así la "escuela de Barcelona" que apenas consiguió enlazar con una burguesía refinada sedienta de snobismo, parecidos prototipos ridiculizados en alguna de las películas como "Dante...", "Nocturno 29", o "Después del diluvio". Sin embargo, la cinta de Portabella, director que reivindicaba el realismo como punto de partida (660), aunque tediosa, minoritaria, simbolista y poética, se alinea dentro de las creaciones políticamente combativas del cine español de los años sesenta. Toda una sobriedad que se distanciaba de la pedantería juvenil de la "escuela".

El "posibilismo" fue el juego que practicaron todos los jóvenes realizadores como respuesta al paternalismo estatal, si no querían permanecer en las catacumbas de la profesión. Constituyó la única alternativa viable para optar a seguir filmando largometrajes en 35 mm. Así, en este juego con la Administración, cada uno jugaba sus bazas para intentar salir adelante. Jordá y compañía fueron a Madrid a hablar con García Escudero para pedirle protección para sus películas, argumentando que no pasaban por sus cabezas las conspiraciones políticas, que lo único que pretendían con sus pe-



lículas era la investigación de tipo formal, etc. Pues esto que parece un hecho vergonzoso, que tiene aroma a pacto sucio, no fue más que otra variante del juego para sacar dinero a los hombres que administraban la política cinematográfica del país. El ya casi legendario "imperio" de Querejeta, constituido de la nada gracias al erario público, por mucha imagen que transmitiera de disidente de izquierdas, necesariamente, si no pactar, tuvo que bajar la guardia en más de una ocasión para construir su "casa", que para que negarlo, ha dado días de gloria al cine español.

Lo realmente revolucionario y valiente de la "escuela de Barcelona" fue el empeño con que organizaron las producciones. El concepto clásico de la industria quedó pulverizado. Contra viento y marea se acometieron películas en un clima de colaboración y parquedad, difícilmente encuadrable en otro marco que no fuera el creado por la ilusión de estos jóvenes barceloneses, que, paralelamente, a lo mejor se gastaban lo ahorrado en otros menesteres más frívolos.

Así, pues, en el clima sociopolítico español de los años sesenta, las películas de la "escuela", carentes de una ideología suficientemente clara, y en un escenario donde la crítica de -- costumbres autolimitada era la única alternativa digna de nuestro cine, intentaron impulsar unas imágenes menos constructivas, dando golpes de ciego, porque, como se justificaba J.Jordá: "en realidad si supiéramos concretamente adónde vamos, no podríamos hacer nada" (661).

Las películas, desde luego, no fueron la tribuna adecuada para exponer las distintas diferencias políticas que manifestaban en sus vidas privadas. Sin embargo, era el medio idóneo para el grito incontrolado dentro del batido de sugerencias intelectualiza-

das, revulsivas, destructivas o extranjerizantes que, con más o menos profundidad de herir o alegrar al respetable, lanzaron al vuelo. En realidad, pequeñas pullas que sirvieron para autojustificarse a sí mismos en unos momentos de bajo compromiso social con sus propias ideas políticas, y para mostrar públicamente, -- aunque fuese en pequeños detalles, un color distinto al de la autoridad institucionalizada.

Algún ejemplo de estos palos de ciego, que ni la Administración consideraba oportuno sofocar en su mayoría, podría ser el mensaje antiamericano por la participación del país en la guerra del Vietnam, que caricaturiza Carlos Durán en "Cada vez que..." y la intentona de "colar" en la misma película un cartel alusivo al 18 de julio. En "Biotaxia", Nuria Espert se manifiesta contra el servicio militar, antimilitarismo y pesimismo que se torna más profundo en "Nocturno 29", como consecuencia de la posición personal de P. Portabella, afianzada tras el encierro en los Capuchinos de Sarriá de 1.966. Aparte del significativo título dedicado sarcásticamente a los 29 años de paz hasta la fecha de producción del film, frases como "La guerra siempre es cosa de contabilidad" ó diálogos como: -L. Bosé : La libertad sirve para algo, ¿para qué sirve decir libertad sin más ni más?. -M. Cabré : Las cosas son así y no cambiarán; y detalles como el hombre que, simbólicamente, se quita los ojos, dejándolos sobre una mesa ante un desfile militar televisado, son una muestra de la presión ejercida por la obra de Brossa y Portabella, que tantas recomendaciones recibieron por parte de la Junta de Censura, y que debidamente expusimos en el correspondiente apartado. Por su parte, Jacinto Esteva, codirector de "Notes sur l'emigration", cortometraje de denuncia social realizado en Suiza y que obtuvo el Premio de la Prensa en el Festival Internacional de Moscú de 1.961, incluyó en "Después del

diluvio" el personaje de Paco Rabal, que en momentos sentimentales, recordaba su niñez pasada por el ruido de los cañones de la guerra civil desde una posición perdedora, además de recitar versos de Miguel Hernández. En cuanto a "Dante....", - aunque navega con velas ocultas se respira un humo que da la impresión de intoxicar. Es un film repleto de claves subliminales que huelen a intencionalidad política, palpable en el ambiente pero intangible. Los continuos monólogos, los absurdos juegos de palabras y las extrañas historias que incesantemente nos cuenta Serena Vergano, vierten una sospechosa intención que va más allá de la mera autodestrucción de la clase burguesa en una sociedad desarrollada, claro exponente de la obra de Jordá y Esteva.

Se podrá achacar a las películas de estos chicos de no ser un reflejo, o por lo menos un intento, de la sociedad española de aquellos años y de empaquetar sus trabajos con envoltorios lujosos, típicos de una clase elitista y refinada, pero lo que nunca se podrá reprochar a este movimiento es de adoptar posturas conformistas. Controlado desde el poder estatal, como casi todas las manifestaciones cinematográficas, mostró una inquietud constante y unas ganas enormes de remover el cine español, necesitado de nuevas motivaciones.

La aparente falta de combatividad al sistema desde sus trabajos cinematográficos, crítica usual entre los detractores izquierdistas, no guardaba relación con la disidente actitud personal del núcleo central. Ya fuera en reuniones profesionales o culturales en general, este grupo siempre se alineó con las posturas más críticas. El ejemplo más claro de estos desacuerdos se manifestaron en la bastante olvidada y poco aireada "Primera Semana Internacional de Escuelas de Cine", celebrada en Sitges en el -

mes de octubre de 1.967, en pleno apogeo promocional de la "escuela de Barcelona".

#### 8.2.1. Planteamientos "sitgistas"

En el marco de la catalana ciudad de Sitges, interesada en organizar actividades culturales que repercutieran en el nombre de la turística y veraniega villa, tuvieron lugar estas conversaciones internacionales de escuelas de cine que, ante la escasa asistencia foránea, limitada a algunos directivos de escuelas y a diversas películas de sus alumnos, favoreció el debate interno ceñido a las peculiaridades estructurales de nuestro cine en relación con la situación sociopolítica del Estado.

Nombres como Antonio Artero, Manolo Revuelta, Julián Marcos, Bernardo Fernández, Pedro Costa -entonces subdelegado de la E. O.C. -, José Luis García Sánchez, entre otros titulados y alumnos de la Escuela Oficial de Madrid, a los que se les unió la plana mayor de la "escuela de Barcelona"- que proyectaron sus películas en la Semana-, fueron los animadores del cambio de rumbo que tomaron las conversaciones, apartándose del programa inicial referido a la problemática de las escuelas y a la incorporación a la profesión.

Artero, Jordá y compañía, ante una coyuntura que parecía favorable, opusieron una alternativa libre e independiente al sistema industrial, político y burocrático que apadrinaba nuestra cinematografía. Unos planteamientos que en su conjunto hoy serían de difícil aprobación. El espíritu "sitgista" supuso una clara reacción contra el "nuevo cine español" y el caparazón estructural que lo sostenía. Los hermanos Merinero no dudan en denunciar la complicidad de cierta "inteligencia" cinematográfica española, la más comprometida con Salamanca y el NCE, con la Administración

para acallar la difusión de la corriente contestataria creada en Sitges (662). Los más significativos realizadores del "nuevo cine español" no secundaron el denominado espíritu "sitgista", por lo que, la maniobra de los radicalmente disidentes, quedó en agua de borraja. Cuentan Marta Hernández y Manolo Revuelta, que en una convocatoria del Departamento de Actividades Culturales del Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios de Madrid para celebrar en la Facultad de Económicas una mesa redonda sobre cine español, enfrentando a Querejeta y los suyos con los descendientes, el guipuzcoano exigió la exclusión de sus contrarios. Al no suceder así, el productor no acudió (663).

Como colofón de la Semana Internacional y "en un clima de franca y abierta discusión democrática", según Román Gubern (664), que presidió las jornadas en funciones por enfermedad de Manuel Villegas López, se aprobaron las siguientes conclusiones:

1º.- Se propugna la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática.

Para lo cual son condiciones indispensables:

- a) Libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
- b) Supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo y creación de un Sindicato de base democrática.
- c) Supresión del cartón de rodaje y de cualquier clase de permisos de rodaje anexos.
- d) Libertad de exhibición no sujeta a controles gubernativos, ni administrativos directos, o indirectos.
- e) Supresión de censura previa, a película completada y para exhibición.

- f) Supresión del interés especial y de cualquier otra clase de subvención como mecanismo de control y, su paso al control del Sindicato democrático.
- g) Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición, por el Sindicato Democrático.
- h) Todos los medios de formación profesional deben estar en poder del Sindicato Democrático, lo cual implica la transformación de la estructura actual de la E.O.C.

En esta nueva escuela los alumnos serían miembros del Sindicato Democrático con pleno derecho.

2º. Se han acordado los siguientes puntos:

- a) Continuar estas jornadas en años sucesivos.
- b) Informar a todos los centros del transcurso y resultado de las Jornadas.
- c) Organizar las próximas Jornadas con base democrática y electiva, así como una nominación de los diversos comités pertinentes.

En Sitges, a 6 de octubre de 1.967.

Este manifiesto que, según Jordá, lo redactaron muy alegremente sentados en la mesa de un bar y sin premeditación Manolo Revuelta, Artero y él (665), y que, según Durán, también hay que incluirle a él (666), salió adelante tras una votación en la que Carlos Fernández Cuenca, director de la E.O.C., se abstuvo.

Con este ambiente caldeado y de euforia por el éxito de la votación, se intentó imprimir las revolucionarias conclusiones. La negativa de las autoridades fue rotunda a la difusión de semejante proclama. Así, en este clima reivindicativo los animadores de las conclusiones "sitgistas" decidieron boicotear

el acto de clausura, consistente en una cena de etiqueta, invitación del alcalde de la ciudad, el doctor Martínez Sardá. - Con los treinta ejemplares que se consiguieron tirar, estratégicamente, se colocaron cada uno en una mesa. Llegada la hora de los postres empezó el divertido alboroto que, según Durán, tuvo su origen cuando Esteva se dirigió al alcalde y a la Guardia Civil para entregarles el manifiesto aprobado, y que para R. Gubern, con una mejor ubicación, dado su cargo de presidente en funciones de las Jornadas, se originó así: "A los postres empezó su discurso el alcalde. Entonces alguien siseó, chifló. Al principio intentó cambiar las cosas, diciendo que él también había sido joven, inconformista. Pero llegó un momento en que se cabréó mucho. Saltó por encima de la mesa y se lió a bofetadas con la mesa donde estaban los contestatarios" (667).

El "fin de fiesta" acabó con la irrupción de la fuerza pública que efectuó algunas detenciones, entre ellas, la de Serena Vergano, musa de la "escuela" y mujer de R. Bofill, que hacía unos días que le habían concedido la Concha de Oro a la mejor interpretación del Festival de Cine de San Sebastián, posteriormente liberada de los calabozos de la G. Civil.

Un escándalo por todo lo alto que no tuvo ningún eco, al igual que las resoluciones finales del encuentro Internacional. Nadie estaba dispuesto a analizar lo sucedido en Sitges. Era demasiado "fuerte", demasiado subversiva la crónica para poderse imprimir en un medio de difusión de alcance. En un extenso artículo para "Destino", Miquel Porter dedicó escasas líneas al debate de fondo de la Semana, solidarizándose con algunos puntos de las conclusiones. El espectáculo de la cena le pareció lamentable, y vergonzosa la actitud de los impulsivos jóvenes que no hicieron honor a la hospitalidad de la villa de -

Sitges (668). Las singulares Jornadas, auténtica bomba rompedora contra el conformismo reinante en torno a la política "aperturista" ministerial descendiente de las "Conversaciones de Salamanca", relegaron a éstas a un juego de niños. No sólo sobrepasaron la línea de lo tolerado, sino que se enfrentaron frontalmente, como no se había hecho nunca, a la columna vertebral que sostenía la estructura cinematográfica del país. Ardiente lanza que prefirieron ocultar antes que meterla en la cárcel. Antonio Artero, heredero más puro del espíritu "sitgista", hizo todo lo posible para enarbolar la maltrecha bandera "sitgista", desde la semiclandestina publicación "Peeping Tom" (669), de imprescindible lectura para los interesados en el tema. García Escudero, -- años más tarde, refiriéndose a los acontecimientos de Sitges, sentenciaba : "Los de Salamanca teníamos los pies en la tierra. Estos los han echado por alto" (670).

La Primera Semana Internacional de Escuelas de Cine de Sitges, en definitiva, gracias a un grupo de jóvenes cineastas, incluidos en el núcleo central de la "escuela de Barcelona", se convirtió - en la lucha para sacar adelante unas revolucionarias conclusiones que desplazaban drásticamente el conformismo ideológico de "Las - Conversaciones de Salamanca".



### 8.3. Espíritu gauche-diviniano

En realidad, este otro espíritu -bien distinto al "sitguista"-, fue un mito divertido creado en torno a la "escuela de Barcelona" en relación con la imagen pública que ellos mismos transmitieron.

Barcelona es una ciudad con una considerable tradición burguesa, una burguesía que, como señala Solé-Tura en un espléndido artículo titulado "Lo catalán y lo español" (671), se desarrolló -tempranamente, imponiéndose como modo de producción dominante, -mientras que en el resto de España aún subsistían estructuras agrarias semifeudales. La burguesía catalana fue basando su hegemonía en el desarrollo de la industria a la vez que la madrileña lo basaba en la especulación financiera. Mientras que la Ciudad Condal crecía gracias al desarrollo de la producción capitalista, la capital de España lo conseguía gracias a la estructura burocrática creada por el propio Estado.

Descendientes de esta tradición burguesa catalana, son hombres como Portabella, Bofill, Durán y Esteva. Una burguesía progresista, casi paralela a las europeas de los siglos XVIII y XIX, que -siempre mantuvo cierto recelo a lo dictado desde Madrid y abierta a las corrientes extranjeras.

Una alta burguesía que, adaptada a los años sesenta, y arropada por su clase social y el próspero capital de esos años, mantuvo las aspiraciones intelectuales de sus hijos. Unas ilusiones bañadas por la contestación de unos jóvenes educados en países democráticos y acostumbrados a unos caprichos y a unos lujos de variable singularidad. Unos jóvenes de buena presencia, inteligentes, que -buscaban la notoriedad a través del cine, y la liberación personal a través de la política. Liberación que intentaron llevar adelante, en mayor o menor grado, mediante la influencia ejercida por el partido comunista.

Ahora bien, jóvenes con semejantes características, difícilmente podían asumir en esa época de relajamiento político los postulados del partido de Carrillo, más endurecido que hoy, Juan Amorós, íntimo de C. Durán y muy apreciado por todos, de opuesta extracción social que la de sus amigos, y que pasaba por hombre de derechas, comenta jocosamente que más que militantes del P.C. como tales, "eran los niños bonitos del P.C." (672). P. Portabella que sostiene que mantuvo una postura de clase antagónica a la suya, al contrario que sus amigos que se mantuvieron en un juego de hombres - pseudointelectuales de izquierdas, con su característica simpatía y gran sentido del humor, comenta de sus compañeros de clase: -- "Ellos pensaban que mientras no hubiera lucha armada no valía la pena, porque era perder el tiempo, era el posibilismo: entras en una fase de colaboracionismo de tono ambiguo y confundes a las masas; y entonces, cuando venga la revolución sí que iremos al monte. ¿Tú ves a los tíos en el monte?. No es que se mueran con la lucha armada, es que se infectan con un geranio". (673). Estas -- graciosas y exageradas palabras de Portabella, que como también dice, era tan pijo como ellos, son una referencia de la atmósfera relajante que entonces acompañaba a las acciones de los chicos de la "escuela", que estaban más ocupados en sacar adelante sus películas, que hacer la guerra contra las estructuras capitalistas que sostenían el régimen.

El humor siempre presidió toda la aureola comunista que recayó sobre Esteve y compañía. La falta de un peligro real sobre los cineastas barceloneses por sus pensamientos políticos, perseguidos policialmente en el régimen anterior, permitió que se expandiera tranquilamente la maliciosa etiqueta de P.C.C. (Partido Comunista de Cadaqués) para indicar el carácter "gauche-diviniano" del movimiento que se desintoxicaba del asfalto urbano de Barcelona en las propiedades familiares de la turística y bella ciudad gerunden

se de la Costa Brava. Incluso el rojo apodo es utilizado como - vocablo normal para referirse al grupo por parte de algún miembro de la Junta de Censura, como es el caso de Marcelo Arroita, que en su informe sobre el corto de Portabella, firmaba el 21 de junio de 1.967 lo siguiente : "Una muestra del cine de la llamada "gauche divine" catalana. Una envoltura que puede suponerse muy brillante, envolviendo una nada pretenciosa y aparentemente llena de subentendido "à la page" para consumo de exquisitos" (674) El encargado de las producciones de "Dante..." y "Después del diluvio" -Carlos Boué- cuenta la anécdota de que cuando llamaba a menudo al despacho de la productora Filmscontacto desde el bar - de abajo -Paseo de Gracia 104-, por no subir, cuyo teléfono estaba situado en el centro del establecimiento, decía lo siguiente: "Oiga, es la central del Partido Comunista; y era graciosísimo ver las caras de aquella gente del bar que se quedaban parados. La respuesta siempre era la misma : Es la secretaria de la Falange, decía Muñoz Suay" (675). Una broma más que indicaba un relajamiento y que permitía hacer chistes sobre la retórica "gauche-diviniana", que indudablemente envolvió al grupo.

No cabe duda de que estos "refinados burgueses" representantes de una "intelligentsia aristocrática de izquierdas" (676), como los califica el historiador Domènec Font, llevaron una equívoca vida - en relación al supuesto compromiso social que un filocomunista -y más en aquella época- se entendía debía mantener. En estos años de bajón político, reconocido por Jordá y Durán, vivieron a la última moda más snobista. Fueron los principales animadores de la calle - Tuset en su mejor momento y de los demás enclaves, reductos de una clase económicamente privilegiada, que ahogaba sus penas en Bocaccio por la represión del régimen a base de buen whisky, lujo, Costa Brava, y de ir al último grito. Una manera de afrontar la vida que no criticamos en absoluto. No somos nadie, ni tenemos porqué -

hacerlo, pero es un hecho, más o menos exagerado, que acompañó a los más significativos personajes de la "escuela de Barcelona".

Una actitud personal que se volvió en contra de la imagen del movimiento, restando valor a los aspectos más serios y renovadores que fomentó el grupo. R. Muñoz Suay, un tanto al margen de las friolidades de sus "pupilos", considera que lo bien que se lo pasaban Esteva y compañía era una cierta manera optimista de ver un proceso revolucionario, y no de una manera amarga y triste, como la "mesetaria", de los sentimientos trágicos de la vida. Prosigue el valenciano, que en aquellos tiempos la "gauche-divine" ocupaba -y en este sentido el cine fue un motor- un papel snob y publicitario, pero que representaba a su manera y dentro de sus limitaciones, un claro foco antifranquista (677).

Comportamiento público "gauche diviniano" que tuvo variopinto reflejo en algunas películas y que alcanzó su máxima cota en "Dante no es únicamente severo", film con todos los defectos y virtudes que rodearon a la "escuela". El movimiento dejó en bandeja de sus numerosos detractores la fácil crítica del despilfarro económico sobre las distintas barras de establecimientos étlicos de postín y el fácil acceso a las billeterías de sus "papás", o de los amigos de sus "papás", como denunciara el recientemente nombrado Director General de Teatro, Música y Cinematografía de la Generalidad de Cataluña, M. Porter (678).

Conviene también dejar claro que el principal animador y "culpable" de esta aureola "gauche-diviniana" que recubrió al movimiento salpicando a "inocentes" de esta "orgia" de lujo, desmadre, y desenfreno, todo muy entrecomillado, fue Jacinto Esteva, Sus posibles defectos personales y su situación familiar son un tufillo que tiende a englobar a todos, cuando en realidad, el auténticamente "divino" fue el director de "Después del diluvio". Durán, Bofill y Portabella

lo fueron menos. Jordá, por el contrario, fue mucho más "gauche" que "divine". El codirector de "Dante..." más bien se encontraba a la expectativa de lo que le podría ofrecer, según lo que conspirase, el genuino Esteva, blanco de las envidias inherentes a un hombre de sus características y fortuna.

Como referencia del eco "gauche-diviniano" no tiene desperdicio el artículo de Marcos Ordóñez, "Algo no estaba pasando en Barcelona o voulez-vous couché (papier) avec la escuela de Barcelona??" (679). El autor del artículo compone dos páginas pléttóricas de humor para regocijo del lector en la que no se salva ninguno de la criba. Un divertidísimo ensayo periodístico reducido a airear sarcásticamente los trapos sucios y burgueses de un movimiento que también tuvo aspectos positivos.

Con todo, no puede olvidarse la autorizada opinión de Román Gubern -acorde con la nuestra-, al referirse a estos aspectos -frívolos de la "escuela de Barcelona". El historiador catalán, aún reconociendo el carácter aristocrático, elitista y toda la retórica "bocacciana" y "gauche-diviniana", piensa que estos hombres que propusieron producir un cine de investigación formal y una ruptura de tipo experimental, merecen un cierto respeto (680), un respeto, que a decir verdad, apenas se les tuvo.

NOTAS

OCTAVO CAPITULO

- (616) M.Porter-Moix. "Serra d'or". Any IX. nº 9, pág. 77 (15 de septiembre de 1.967).
- (617) Editorial. "Cinema 2002". nº 38, pág. 9 (abril 1.978)  
Definición sobre cine catalán que nos parece válida.
- (618) V.Aranda entrevistado por A.M.Torres. "Nuestro Ciné" nº 87, pág. 41 (julio 1.969).
- (619) V.Aranda. Entrevista personal. Barcelona 14.2.81
- (620) J.Esteva entrevistado por Pius Fujades. "Presencia" nº - 139, pág. 8 (2 de marzo de 1.968).  
"No admito pues, que se me califique de anticatalanista, como ha hecho algunos periodistas de Barcelona. No estoy en contra de nada. Lo que pasa en mi caso concreto, es - que no estoy nada al corriente de la cultura catalana. Y no por falta de interés -hablo de un interés normal-, si no por haber vivido mucho tiempo fuera de Barcelona".
- (621) J.Esteva entrevistado por Enric Ripoll-Freixes. "Imágen - y Sonido" nº 87, pág. 33 (septiembre 1.970).  
"Mi cultura no es específicamente catalana. No he sido educado en Cataluña y he pasado gran parte de mi vida en el extranjero : como pintor en Roma, como arquitecto en Suiza, como urbanista en la Sorbona de París.... Toda mi formación la he recibido fuera de España. No tengo nada en contra de la cultura catalana, ni en contra de cualquier otra cultura. Pero la prensa se empeña siempre en vincularme a la cultura catalana, buena o mala, que yo desconozco, aunque me esfuerzo en conocerla. Me interesa más la Cultura. No quisiera verme reducido a cierto tipo de cultura catalana encerrada en sí misma, como fruto exclusivo de una burguesía privilegiada cuyos intereses defiende".
- (622) José Carlos Clemente. "Cataluña hoy" págs. 55-56. Editorial Magisterio Español. (Madrid, 1.970).
- (623) R.Font : "Film Ideal" nº 208, pág. 59 (1.969).
- (624) J.Jordá entrevistado por "Destino" nº 1.581, pág. 10 (25 de noviembre de 1.967).  
"Nuestro cine, en principio, no es en catalán, aunque, si vivimos aquí y expresamos problemas de aquí, las películas

tengan que ser profundamente catalanas. La próxima película la pienso hacer en Suecia, porque tengo allí más facilidades. Sin embargo, creo que será una película catalana. Es posible que, por otra parte, en Cataluña no me la dejen proyectar. Ni en el resto de España, naturalmente.

- (625) J.Jordá, "Film Ideal" nº 208, pág. 74 (1.969).
- (626) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81
- (627) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81
- (628) C.Durán entrevistado por Antonio Castro. "Cine español en el banquillo".ob.cit., pág. 143.
- (629) V.Aranda entrevistado por Tomás Delclós. "Nuevo Fotogramas" nº 1.506, pág. 33 (26 de agosto de 1.977).
- (630) A.García-Seguí. "Questions d'art" nº 12, pág. 19 (diciembre de 1.969).
- "No es más que la versión provinciana de una moda impuesta en París".
- (631) P.Portabella, Entrevista personal. Barcelona. 13.2.81
- (632) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.401.
- (633) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 407.401.
- Carta escrita por P.Portabella dirigida a la Junta de Censura y Apreciación de Películas con fecha del último día de octubre del mismo año, registrada en el Ministerio de Información y Turismo el día 4 de noviembre de 1.967 con el número 153936.
- (634) J.Nunes entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" Nº 1.012, pág. 19 (8 de marzo de 1.968).
- (635) J.M. Nunes. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78
- (636) G.Suárez entrevistado por Miguel Marfías. "Nuestro cine" nº 85, pág. 34 (mayo 1.969).



- (637) G.Suárez, entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.001, pág. 22 (22 de diciembre de 1.967).
- (638) J.Grau. Entrevista personal. Madrid 3.7.81
- (639) R.Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 964, pág. 3 (14 de abril de 1.967).
- (640) M.Porter-Moix. Entrevista personal. Barcelona 19.4.78
- (641) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81  
 "Entendieron mal la cosa, al revés. Yo supongo que diría algo así de que yo podía hablar catalán o castellano, y - cómo no me iban a entender, hablaba italiano o francés en la rueda de prensa. Y supongo que el espía de la embajada contaría a García Escudero que nos habíamos negado a hablar castellano porque nuestra lengua era el catalán".
- (642) J.M.Nunes. Entrevista personal. Barcelona 20.4.78
- (643) V.Aranda. Entrevista personal. Barcelona 14.2.81
- (644) P.Portabella. Entrevista personal. Barcelona. 13.2.81
- (645) María Aurelia Capmany. "Nuestro cine" nº 105, pág. 56 (enero 1.971).
- (646) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81  
 "Me parece una brutalidad defender el idioma en un país donde el 50% son inmigrantes, son fuerzas del trabajo inmigradas; e imponerles un idioma me parece una brutalidad. No me parece mal que persista el idioma. Yo lo hablo frecuentemente, pero me parece una brutalidad ponerlo como, pensar que el hecho político, el hecho cultural esté tan trillado en - el fondo, me parece un hecho muy burgués aumentar el dominio sobre la clase explotada."
- (647) R.Gubern. "Nuestro cine" nº 54, págs. 6-9 (septiembre 1.966).
- (648) R.Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78 "Creo que casi todos ellos eran, o bien miembros del Partido Comunista, o bien antiguos militantes del Partido Comunista, o bien compañeros de viaje del P.C; es decir, casi todos en este sentido. En el momento que yo intervengo en la "escuela de Barcelona", yo dejé un poco antes de militar en el P.C., donde había ingresado a los catorce años. Durante --

treinta años había sido militante, e incluso, en momentos determinados, con cargos de mucha responsabilidad durante la clandestinidad".

- (649) Jorge Semprún. "Autobiografía de Federico Sánchez" págs. 74, 209, 225, y 235. Editorial Planeta. (Barcelona 1.978).
- (650) J. Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81
- (651) R. Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona 20.4.78
- (652) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona 22.3.78
- (653) Jorge Semprún. "Autografía de Federico Sánchez". ob. cit., pág. 254.
- (654) R. Bofill. TVE. Programa "Mano a mano" 29.6.81
- (655) Juan Antonio Bardem entrevistado por Enrique Vila-Matas. "Nuevo Fotogramas" nº 1.045. pág. 8 (25 de octubre de 1.968).
- (656) H.M. "Cinèma 67" nº 117, pág. 85 [junio 1.967].  
 "A pesar de la presencia de uno de los autores de la película (se refiere a la presentación de Dante en el Festival de Hyères) afirmando que en ella abordaba por el flanco graves problemas españoles ante la imposibilidad de abordarlos frontalmente, nadie pareció convencido".
- (657) J. Narboni. "Cahiers du Cinéma" nº 192, pág. 25 (julio-agosto 1.967).  
 "Hoy no es posible hablar libremente de la realidad en España, intentamos por lo tanto descubrir su imaginario".
- (658) C. Durán. "Film Ideal" nº 208, pág. 71 (1.969).
- (659) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 45.166.
- (660) P. Portabella entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 997, pág. 8 (24 de noviembre de 1.967).
- (661) J. Jordá. "Mundo" nº 1.458, pág. 55 (13 de abril de 1.968).
- (662) David y Carlos Pérez Merinero. "Cine español: algunos materiales por derribo". ob. cit., pág. 26.

- (663) Marta Hernández y Manolo Revuelta. "30 años de cine al alcance de todos los españoles".ob.cit., pág. 88 .
- (664) R.Gubern. "La censura".ob.cit., págs. 230-231.
- (665) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81
- (666) C.Durán. Entrevista personal. Barcelona 22.3.78
- (667) R.Gubern. Entrevista personal. Barcelona 21.3.78
- (668) M.Porter-Moix. "Destino" nº 1.575. págs. 129-130 (14 de octubre de 1.967).
- (669) Antonio Artero. "La historia de cine que nunca se ha escrito". "Peeping tom" nº 3, 6, 8 y 10 (1.971 - 1.972).
- (670) J.Mª García Escudero. "La primera apertura" ob.cit., pág. 253.
- (671) Jordi Solé-Tura. "Triunfo" nº 532 pág. 75-79 (9 de diciembre de 1.972).
- (672) J.Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81
- (673) P.Portabella. Entrevista personal. Barcelona 13.2.81
- (674) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 47.401.
- (675) C.Boué. Entrevista personal. Barcelona 20.2.81
- (676) Domènec Font. "Del azul al verde" ob.cit., págs. 263 y 270.
- (677) R.Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona 20.4.78
- (678) M.Porter-Moix. "Destino" nº 1.566, pág. 39 (12 de agosto de 1.967).
- (679) Marcos Ordóñez. Cinema 2.002" nº 38, págs. 39-40 (abril -- 1.978).

9. LA TONICA EUROPEA, EL EROTISMO Y  
LA DESTRUCCIÓN

### 9.1. Las influencias europeas

Aunque desperdigados, prácticamente ya hemos abordado casi todos los conceptos del presente capítulo. Así, el fin de este apartado es componer una idea de conjunto que pueda sernos de más utilidad.

El hecho de no catalanizar ni españolizar las películas, presentaba como lógico recurrir a otras influencias foráneas. Por proximidad geográfica y por todo ese abanico de razones personales y culturales ya explicadas, estas influencias llegarían por nuestras fronteras del norte, a través de las cuales nos comunicamos con los distintos países del resto de Europa, más desarrollados y ricos que el nuestro.

Ninguna otra ciudad como Barcelona podía ser tan receptiva hacia influencias llegadas desde los países más característicos de Europa durante los años sesenta. Por su enclave, desarrollo y tradición, la Ciudad Condal era la única urbe española con cierta entidad en la que se podía vislumbrar vestigios de una cultura importada de colorines.

Barcelona, ciudad arraigada a su cultura, además de dar cobijo a otras del ámbito nacional, como la castellana, más o menos impuesta, o la andaluza, también vistió sus calles, o mejor dicho, parte de ellas al estilo más "in" de la moda vanguardista europea surgida de ciudades tan punteras como eran y son Londres, París o Roma. En la segunda parte de la década de los sesenta, la parte alta de la ciudad se convirtió en una especie de ventana abierta a Europa, una ventana lujosa por donde podía asomarse tan sólo una burguesía adinerada, beneficiada por el empuje económico experimentado en aquella época. Una juventud rica y contestataria que en pleno furor turístico sentía cierta vergüenza del retraso y del provincianismo imperante en el territorio nacional.

"Tuset Street" es la película que mejor recogió todo este ambiente snob de la Barcelona que pujaba por acercarse a Europa. J.Grau, con el apoyo del núcleo de la "escuela", compuso todo un retablo de la exaltación de las aspiraciones europeas en relación con las vernáculos. Mirando una revista francesa, sentado en una terraza de la calle Tuset, el protagonista de la cinta, Jordi, malhumorado ante el desfile de una banda de música, exclamó lo siguiente : "¡Cómo vamos a reproducir lo que dice la revista, pero si esto es la Plaza Mayor de Colmenarejo!". - Semejante frase con alusión al pueblo de la provincia de Madrid sintetiza gran parte del espíritu extranjero que imperaba en la conciencia de estos jóvenes realizadores barceloneses. Unos divertidos cineastas que en plena era de los "beatniks", "hippys", o "ye-yés", se inclinaron por la manera de vivir de estos últimos. Los dos primeros movimientos se mantuvieron al margen de la sociedad, mientras que los "ye-yés" imitaron a los "beatniks" en sus formas exteriores y en adhesiones teóricas, pero integrados dentro del sistema al que combatían desde privilegiadas posiciones. Un vivo caso de estas posiciones lo encontramos en la pareja protagonista de "Cada vez que ...". Representan un claro ejemplo de lo que entonces se entendía por una pareja "ye-yé", liberada al uso más europeo. Una bella pareja que desentonaba con las habitualmente retratadas por el "nuevo cine español". Una divertida pareja que propugnaba ese amor libre tan pecaminoso y osado de hace tres lustros, y que les encantaba celebrarlo en Bocaccio.

Sin duda, Barcelona era la ciudad más europea de España. Las modas en sus distintas facetas y el mundo de la publicidad fueron dos modalidades del progreso que no tardaron en imponerse en la mediterránea ciudad. Había el suficiente turismo y nivel de vida como para asimilar todas las corrientes, permitidas, llegadas des

de el extranjero. Las inaccesibles o las excesivamente costosas, la burguesía adinerada, consumidora del progreso europeo, tan sólo tenía que recorrer 150 kilómetros. A base de extranjerizar Barcelona con elementos decorativos de otros países, se intentó poner de moda la ciudad. Con "Dante...", los directores quisieron poner su granito de arena a tal efecto. Pretensión que incluso reflejaron en la publicidad del largometraje. "Defiéndala o atáquela... pero véala porque es una película que contribuirá a poner de moda en el mundo a una ciudad, ¡La nuestra!" (681). Así rezaba uno de los slogans elegidos para lanzar una imagen acorde con el producto.

Por parte de la crema "ye-yé", perteniente a una clase social pudiente de Barcelona, se intentó hacer en la parte alta de la ciudad, así como en distintos lugares de la Costa Brava, una especie de bastiones al uso y moda del más snob sabor europeo; que para que negarlo, eran aires que entre la juventud, prácticamente no disgustaban a nadie, y que en la Cataluña de los años sesenta, -- constituían unos valores inherentes a un desarrollo económico y a la personalidad burguesa de una juventud disidente, liberada de cualquier compromiso político-social. De una juventud que con importaciones foráneas que rompían con los moldes imperantes, impregnaban una moda extranjerizante que era puro inconformismo, y que en el fondo de la acción abarcaba toda una serie de estructuras cauducas. Así, por muy snob, refinada y sofisticada que pudiera parecer entonces la calle Tuset, decorada a la usanza "beat" de los cánones más puros de "Carnaby Street", o el mismísimo "Drugstore" con todos sus adornos "pop", o el "Tiffani's de S'agaró", pensamos que eran reductos de contestación en busca del amparo de una civilización --por así decirlo-- para satisfacer unas necesidades que estaban más en consonancia con lo que se les ofrecía al otro lado de los Pirineos.

La contribución cinematográfica de toda esta idea de la importación de las distintas modas europeas, publicidad, pop-art, discotecas, pubs, comics, el grafismo en general, música, amén de otros lujos relacionados con la alta costura, etc, de distinta asimilación, fue la "escuela de Barcelona", nacida en el momento oportuno de este "boom", cuyos integrantes ya habían tenido oportunidad de descubrir en sus anteriores periplos europeos. Una contribución minoritaria al igual que lo fueron la mayoría de las manifestaciones foráneas, limitadas a las clases sociales boyantes. Las denominadas clases populares de aquellos años sesenta, como el buen whisky, las cataron poco.

El hecho de que el cine de Esteva y compañía pudiera chocar con la idea convencional que se tenía en el extranjero de "una España taurina, mesetaria, flamenca, agrícola, trágica y heroica", era un asunto que a Jordá le preocupaba y así lo expuso en la primera gran oportunidad para difundir el naciente movimiento (682). Se quería dar otra imagen de la folklórica, que había traspasado nuestras fronteras. Sin catalanismos se pretendía abrir otra vertiente más emancipada cara a Europa, dar una sensación más liberada y borrar ese tono oscuro y subdesarrollado, más propio de argumentos filmados en la capital del Estado. En este sentido, "Dante no es únicamente severo", causó cierto desconcierto en el Festival de Pésaro, certamen proclive a aceptar películas testimoniales. Jordá afirmó con orgullo que su película, premiada en el Festival, dejó un sabor a otras latitudes más en consonancia con países como Suecia o Alemania (683). Igualmente, la cinta provocó cierta perplejidad en algún sector de la crítica que acudió al Festival de Cine Joven de Hyères. Según nos cuenta Carlos Durán, en la rueda de prensa posterior a la proyección de la cinta, un crítico preguntó a los autores si su obra estaba filmada bajo los efectos del LSD. Los directores respondieron que España era un país subdesarrollado, y que, como máximo, tomaban aspirinas.



Entonces se levantó Claude Chabrol, y dirigiéndose al periodista que había formulado la pregunta, le dijo que si conociera el efecto que produce el ácido y lo que costaba hacer un largometraje, no haría una pregunta tan tonta (684). Una anécdota con tono europeo para aquellos años que, sin duda, halagó las aspiraciones internacionalistas del grupo.

Efectivamente, como ya señalábamos en su momento, la película de Jordá y Durán es una muestra singular, y sin parangón, de cuanto se había realizado en nuestro territorio. Aparte de toda la simbología de signo externo, las relaciones humanas de los personajes centrales de la película marcan un comportamiento más acorde con otros parajes más prósperos que los nuestros. Serena Vergano y Enrique Irazoqui componen una pareja desequilibrada e in-comunicada entre sí, fruto de una sociedad decadente, propia de un progreso, privilegio de unos pocos. Las relaciones de los protagonistas de "Cada vez que...", aunque optimistas y esperanzadores, toman un modelo próximo a la juventud europea más liberada. El concepto del amor adquiere un contenido tierno y libre a la vez. Se produce una exaltación al cuerpo bello y rubio, escaso -pedigrí de los Pirineos al Estrecho de Gibraltar. Otro ejemplo del campo de las complejas relaciones humanas poco comunes en nuestra sociedad, o por lo menos retratadas en el cine, es el reflejado en "Después del diluvio". Sutilmente, J. Esteva nos presenta unas extrañas relaciones homosexuales entre F. Rabal y F. Viader interrumpidas por una misteriosa francesa que no sabe una sola palabra en castellano. El director justifica este tipo de relaciones como consecuencia de la mayor europeización de su cine (685), criterio que engloba a las dudosas y más que extrañas relaciones de desesperación, delirio y pantomima.

Un tono europeo conseguido a base de salpicaduras de una cultura principalmente francesa e inglesa. Una asimilación más o menos

fumable de la moda más snob del continente. Una mezcla de distintas influencias estéticas y teóricas de un espíritu crítico europeo que daba un poco ancho para los medios de la "escuela de Barcelona". Este desfase y la diferencia real entre la sociedad española y la civilización surgida gracias al Plan Marshall, incrementaba recelos hacia los "modernos" e innovadores realizadores barceloneses, que exteriormente parecían que se iban a comer el mundo con sus maldiciones al cine que miraba al ombligo de Castilla. Por el contrario, ellos tenían puestas sus miras en las ciudades más ruidosas y luminosas de la vieja Europa. En su segundo largometraje, Esteva elige Londres para filmar unos planos, ciudad a la que se escapan el joven compañero de Rabal y la francesa, huyendo ambos del veterano actor.

En "Fata Morgana", el nombre de la ciudad del Támesis también conlleva un singular significado. Todo lo sucedido en el film de Aranda ocurre, según nos anuncia al principio, "después de lo acontecido en Londres". Una catástrofe nuclear que tiene como epicentro la capital de Inglaterra. Esta tónica con sabor a Reino Unido, asimismo se puede paladear en diversas canciones donde queda patente la admiración hacia lo anglosajón. Tanto en "Dante..." como en el largometraje de Carlos Durán, tenemos la oportunidad de escuchar melodías más o menos rockeras en su idioma original; y si en la primera oímos varias parrafadas en inglés -al margen de las canciones-, en la segunda escuchamos una interpretación en directo del conjunto Adam Grup.

Ahora bien, aunque las referencias anglosajonas se hacen notar, las francesas adquieren un papel protagonista. La influencia y la admiración hacia el país vecino son constantes. Musicalmente deja su impronta en las películas de Bofill y Durán. Varias canciones en el idioma galo acompañan estéticamente las intenciones de

los autores.

El idioma de Víctor Hugo, sin alcanzar las cotas de descaro de "Después del diluvio", donde incluso el espectador estaba obligado a aguantar durante tres minutos seguidos a Mijanou -- Bardot hablando sola en su lengua natal, deja su constancia de alguna manera en casi todas sus películas. En "Dante..." son varias las parrafadas. Serena Vergano declama unos emotivos versos de Baudelaire en el bucólico escenario de una solitaria playa. Carlos Durán, aparte de los sucesivos parlamentos que cuele en su película en boca de los protagonistas, se introduce la variante del cartel en lengua francesa como el caso de uno que dice : "l'amour c'est...", frase acompañada con una fotografía de las chicas del momento en Francia como eran Françoise Hardy y Brigitte Bardot. "Tuset Street" también recoge esta influencia idiomática de nuestros vecinos. La presentación de la película incluye unos divertidos comics con diálogos en francés.

En los largometrajes de Nunes, Portabella y Suárez no existe este canto hacia las culturas europeas, son menos internacionistas. Les preocupa otro tipo de acentos más relacionados con costumbres ibéricas. Aunque, por ejemplo, "Ditirambo" deba parte de su inspiración a las películas de serie negra americanas, y "Nocturno 29" a la herencia del Surrealismo -estas últimas se cuele, patentemente incrustadas en "Dante...". Las cintas de estos autores desprenden una tonadilla, que en ningún momento encajan con los ideales extranjerizantes de sus amigos. Los fenómenos estéticos que adornaron las obras de los cineastas aglutinados en torno a Filmscontacto hubieran desencajado en la concepción de los otros. Sería inimaginable la música pop, los posters de los Rolling Stones y toda la retórica "gauche diviniana" como decorado de "Noche de vino tinto".

La "escuela de Barcelona" no inventó nada, introdujo en nuestro país los elementos de moda de un sentir localizado arriba - de los Pirineos en unos años concretos, precisamente los de las primeras avalanchas serias de turismo hacia el Mediterráneo peninsular, filmaron un nuevo estilo de vestir, maquillaje, un nuevo tipo de mujeres, generalmente importadas de esos países, que en ocasiones daban la impresión de salir de las mismas páginas de "Life", "Vogue", "Paris Match" o de algunas hojas de "Salut les compains", en el caso de ciertas secuencias juveniles de "Cada vez que...". Unas atractivas chicas tratadas, como dijo el difunto crítico catalán Jaime Picas al referirse a la película de Durán y que nosotros hacemos extensible a las otras, con una "ferviente creencia en la mitología hedonista de las modelos" (686). Además, tanto en los largometrajes de Suárez, Durán, Esteva y Jordá se incluyen pases de modelos, una característica común que detecta una predisposición especial, que en el caso de los autores del núcleo central, enlaza con el mundo de la publicidad, con toda la sofisticación que ello acarrea, y de la importación extranjera anexa - al progreso de la sociedad de consumo, criticada, pero deliciosamente soportada.

Este espíritu estético introducido a través de esbeltas mujeres enfundadas en carísimos trajes y maquillajes de diversa fantasía, esta manera de vender imagen utilizando hermosas y graciosas caras centroeuropeas, tuvo más éxito en el campo de la fotografía. Leopoldo Pomés fue el principal exponente de esa "escuela" catalana de fotografía integrada por Maspons, Miserachs, etc., que fijó su éxito a base de recoger las posibilidades estéticas que ofreció la influencia extranjera en el campo de la moda y la publicidad en general. El fotógrafo catalán, en su faceta de creador de mitos, descubrió a Teresa Gimpera y a Romy, actrices aprovechadas y lanzadas al rue

do cinematográfico por los directores del movimiento barcelonés utilizando las mismas componentes estéticas descubiertas por Pómes. T. Gimpera interpretó su propio papel en su debut con Vicente Aranda, y Romy utilizó los mismos trajes que cuando posaba para el célebre fotógrafo, amén de ejercer en las películas como modelo, su profesión, en los pases filmados por Esteva y Jordá. Ni qué decir que las imágenes fijas del publicista catalán tuvieron mucho más éxito que las animadas de sus amigos directores de cine, fotografiadas por otro gran profesional del ramo como es Juan Amorós, que siempre consiguió para su trabajo una consideración generalizada por parte de la crítica.

Todo este acercamiento a Europa, bañado por un plástico inevitablemente snobista con olor a dinero fácil y a sábanas de hilo - de buena cuna, y sobre todo con una arrogancia a veces despectiva hacia el oscuro tono con sabor a tintorro de Valdepeñas, generó - una serie de reacciones fáciles y graciosas de esgrimir por la escasa calidad de las cintas barcelonesas que cumplimentaban excesivo culto al último grito europeo, tanto en la vida profesional como en la personal. El gran admirador de la obra de Gonzalo Suárez Miguel Marías, fue uno de los que arremetió iracundamente contra la "escuela de Barcelona". Naturalmente, también les echó en cara el marcado acento foráneo, recomendándoles que por este camino, - mejor que no siguiesen haciendo cine (637). En resumidas cuentas, provocación, disputa que para el movimiento catalán, publicitariamente, le vino muy bien. R. Muñoz Suay manifestó en pleno apogeo - de la "escuela" que ésta era "la única con personalidad capaz de internacionalizarse" (633).

Un internacionalismo a base de conectar con unos pseudos sentimientos modernistas europeos que, pasado el tiempo, el Director-

General de Cinematografía, que mantuvo este cine por conveniencia, cita esta proximidad europea con cierta sorna y en un tono un tanto despectivo, libre del proteccionismo que les ofrecía años antes (689), y que con excesivo sarcasmo e hilaridad expone Marcos Ordóñez (690). Por su parte, Domènec Font, más serio e incisivo, no dudó en manifestar que el grupo de Esteva y compañía filmaron "discursos inoperantes y fosilizados a la zaga de una retórica - extranjera mal asimilada" (691), opinión extrema que no compartimos totalmente puesto que somos del criterio, como hemos venido exponiendo, que la "escuela de Barcelona", con todos sus defectos, removi6 las aguas de nuestro cine.

#### 9.1.1 La ret6rica de la "nouvelle vague"

A diferencia del denominado maliciosamente "cine mesetario", cuya fuente de inspiraci6n emanaba de las secuelas dejadas por el neorrealismo italiano, los chicos de Barcelona eligieron un camino m6s renovador, un cine con premisas m6s abiertas y a la sombra de una concepci6n m6s modernista de entender el arte de las im6genes en movimiento. Este sentido de renovaci6n en el cine europeo y universal en general, viene marcado por la irrupci6n del legendario movimiento franc6s, iniciado a finales de los cincuenta y desarrollado en el primer lustro de los sesenta, mundialmente conocido por la "nouvelle-vague".

Go dard, Truffaut y Chabrol -críticos de "Cahiers du Cinéma"- formaron el núcleo central de este movimiento franc6s que inund6 las conciencias cinematográficas del aficionado al Séptimo Arte. Sus principales características residieron en la actitud crítica manifestada contra el denominado "cinema de qualité" franc6s y el emblema realista que lucía. Un cine que pretendía potenciar la autonomía expresiva de la imagen por sí sola, abriendo así -

las posibilidades de un nuevo lenguaje que cambiara la concepción tradicional de la realización cinematográfica, conducida por unos cánones establecidos.

Salvando las profundas diferencias, tanto el movimiento francés como el catalán fomentaron un cine de ruptura. Este espíritu de la "nueva ola", bien conocido por hombres como Durán, Esteva o Bofill que residieron en la capital francesa a principios de la década, pesó como una losa en la conciencia de los chicos a la hora de plantearse el antiacademismo con que resolvieron los trabajos que configuraron la polémica "escuela de Barcelona".

Las evidentes influencias de la "nouvelle-vague", y más concretamente de la fresca narrativa de Godard, se reflejaron variopintamente y con diversa intensidad. No obstante, la pretendida libertad creadora, anteponiéndola a cualquier exigencia comercial, fue una causa común heredada de los franceses. Dentro de las limitaciones socio-políticas españolas, en la primera etapa y genuina de la "escuela", se mantuvo este espíritu desafiante.

Unido a otros antecedentes, sin duda, el nacimiento de la tendencia barcelonesa que nos ocupa, encontró uno de bastante consideración al aprovechar la oportunidad del "ukase lanzado por París contra el cine social en particular y el cine comprometido en general" (692), que resalta el historiador y crítico Alfonso García-Seguí. Una influencia evidente y constante en estos jóvenes cineastas catalanes, residentes en una de las nacionalidades más peculiares de nuestro territorio y en una época crítica de nuestra historia. Seguramente, si España hubiese disfrutado de un régimen democrático, estas experiencias fílmicas de irregular asimilación, hubieran obtenido algún éxito. Es de imaginar que no habrían tenido tanta oposición política.

En líneas generales no es difícil entrever rasgos comunes - entre la "nouvelle-vague" y la "escuela de Barcelona". Este último grupo profesó una evidente admiración hacia sus vecinos, reconocida públicamente por los autores de "Dante..." en la - presentación de la película en el Festival de Hyères y recogido por "Cahiers du Cinéma" (693). Una admiración que les hacía emplear sus mismo métodos, sigue recogiendo la revista. Pero tampoco descubrían nada Jordá y Esteva al hacer esta afirmación. - La influencia es notoria, no sólo ya en el trabajo codirigido, sino de alguna manera en todas las producciones realizadas, - fueran o no incluíbles de derecho en el movimiento construido artificialmente.

La fórmula del cine "de autor" fue una inquebrantable premisa para abordar el cine por parte de los barceloneses, y que - años antes había encontrado su dimensión auténtica y valiente en el grupo francés, rompiendo con los tradicionales esquemas de la producción cinematográfica. Ambos grupos consiguieron, - por diversos motivos de autonomía económica, una independencia absoluta hacia el producto que ponían a la venta. Esta libertad adquirida propiciaría así unas producciones con unos costos muy inferiores a los habituales, tanto en el cine de Chabrol y compañía como el realizado por la "escuela". Sin embargo, este sistema autofinanciativo, siempre conseguido con dineros familiares en ambos grupos, en Barcelona no contó con la suficiente inteligencia cinematográfica, puesto que no atrajo debidamente en ningún puerto, amén de otros problemas, como lo consiguieron magistralmente los famosos directores franceses; y es que, además de que los inventores del modelo son los que se llevan la fama y el prestigio, el ingenio, la maestría y la naturalidad de los realizadores galos fue una fórmula fá



cil de admirar, pero muy difícil de reproducir y de sacar adelante desde otras coordenadas distintas a las originales.

De todas formas, las experiencias de la "nouvelle-vague" - delimitaban un buen camino para la innovación cinematográfica en una España sumida en la clásica concepción del cine que bebía en las fuentes de un realismo de postguerra. Las inquietas aspiraciones de la "escuela de Barcelona" prefirieron seguir el trazado marcado años antes por los rupturistas franceses, iniciado con "A bout de souffle".

Más intelectualizada y refinada la tendencia barcelonesa -sobre todo "Dante..."- que la francesa, aquella tomó de ésta las novedades relativas a la libertad de la puesta en escena, la utilización de exteriores e interiores naturales; dos características tomadas al pie de la letra. Otro punto, como la filmación cámara en mano de determinados planos, tuvo una variada repercusión. Posiblemente fuese Gonzalo Suárez el más influenciado por esta modalidad expresiva. Otro signo muy típico fue el sentido o tono documentalista que los parisinos impregnaron en sus trabajos y que en "Cada vez que..." -sobre todo-, y en casi todas las películas, aparece de alguna manera. Además, el uso de la voz en off, prácticamente se convierte en una constante explicativa de todas las cintas barcelonesas, que ven en este soporte un refuerzo entre estético y funcional para acompañar la imagen. Fortalecen estos aspectos documentalistas las imágenes de archivo que, por ejemplo, en "Dante..." adquieren cierta importancia narrativa, y que en las demás tienen menos incidencia.

Otros factores de asimilación fueron los relativos a la ruptura espacio temporal, investigación en la que todos realizaron diversos ensayos, rompiendo los típicos esquemas de la narración

lineal, y como Godard, incorporando la anécdota para descomponer la estructura narrativa, elemento más que normal en la cinta manifiesto de la "escuela" y en el largometraje de Carlos - Durán. En definitiva, una espontaneidad derivada de unos argumentos y guiones escritos con una libertad estructural que aliviaban todos los inmóviles conceptos que atrapaban las clásicas realizaciones propias de un artesano o de un cine de productor.

Sin llegar al descaro antiseccular y provocativo de la "nouvelle-vague", los miembros de la "escuela de Barcelona" y afines también dieron fe de su antiacademismo al "pasar" de las composiciones que hilan los planos. No se tuvo ningún respeto especial hacia el récord ni hacia la conservación del eje, aunque no se caracterizaron por el salto intencionado. Por el contrario, - las asincronías se dieron con bastante frecuencia, llegando incluso a la distorsión. Los doblajes son pésimos, y en general, el sonido deja mucho que desear. Pero todo entró en el mismo - saco de la provocación y en la aspiración de romper moldes establecidos. Sin embargo, nos quedamos con la impresión de que algunas deficiencias, caso de las diversas sincronías, son más bien inconcreciones sin dominar y con cierto olor a cine casero, parquedad de medios, en algunos casos, que no tiene parangón con los medios empleados por los mundialmente conocidos directores de la legendaria "nueva ola" francesa.

Este alegría narrativa y las reiteradas ansias de renovación, aromatizadas por un halo provocativo de superioridad juvenil, - integrado en el sistema, fueron un claro mensaje que sólo captaron y desarrollaron, hasta donde pudieron, los chicos del movimiento catalán y los que estuvieron a su alrededor. Las preocupaciones de los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid tomaron los derroteros ya explicados.

Prácticamente casi toda la crítica especializada vio en los trabajos de los chicos barceloneses algún que otro rasgo debido a la influencia ejercida a través de las películas de la "nouvelle-vague". Con más o menos sorna, sarcasmo o seriedad, fue unánime la relación entre el movimiento francés y el español. Fue una evidencia fomentada por los mismo chicos de la "escuela", cuya admiración llevó a Durán, Esteva y Jordá a citar varias películas de Godard en sus realizaciones. En "Dante no es únicamente severo", Serena Vergano, al leer la cartelera de Barcelona, muestra especial predilección por "Pierrot le fou", e incluso se pasan unos planos de la fachada del cine barcelonés donde se proyectaba el film. Por su parte, Carlos Durán en "Cada vez que ...", además de la constante admiración hacia todo lo francés, enorme influencia que no duda en afirmar (694), no pierde la oportunidad para que sus personajes citen las siguientes películas de Godard: "A bout de souffle" y "Pierrot le fou", así como "Jules et Jim" de Truffaut.

Vicente Aranda, menos influenciado que los demás por la corriente francesa, es tajante al opinar que el movimiento barcelonés "no es ni más ni menos que una imitación de lo que estaban haciendo los franceses en la nueva ola" (695). Para el director de fotografía de todas las películas de la "escuela" ésta fue una consecuencia lógica de la "nouvelle vague", que intentaron imitar (696). Por su parte, Nunes establece que el grupo francés no supuso nada especial en su vida, y que su "Noche de vino tinto", no sólo no tiene nada que ver con la corriente de Godard (697), sino que el director de "Une femme est une femme" desorienta y confunde a las masas (698) -al igual que sus amigos-, y que él es el antecedente del realizador francés, gracias a su película "Mañana", rodada en 1.956 (699). En fin, comentarios -

válidos, pero envueltos por una pretensión de claros signos - promocionales. El primer largometraje de Nunes es una obra menor que, en nuestra opinión, carece de relevancia y únicamente hay que situarla dentro de ese campo de la poética intimista - tan típica del autor. El siempre crítico con respecto a los protegidos de Muñoz Suay, Miquel Porter, también tiene su juicio formado al respecto. Considera que Jordá y sus compañeros tomaron modelos al socaire de la "nouvelle-vague" (700). Una manera de afirmar la escasa personalidad del grupo -criterio que ya tenía formado-, absorbido por el francés que, a la postre, antepone la renovación de un lenguaje visual al compromiso social y de denuncia.

Y con este sentido vanguardista de renovación del lenguaje fílmico, con todo el desarbolamiento, limitaciones, inconcreciones, supeditaciones, retóricas, censuras, y un largo etcétera, "Dante no es únicamente severo" propuso una ruptura formal que alcanzó unas cotas tan altas como las mostradas por Godard y compañía. La gran diferencia está en que la película de Jordá y Esteva es una producción desequilibrada, minoritaria, hermética, simbólica y sin ningún gancho popular.

#### 9.1.2 La escasa impronta de la "escuela de Nueva York"

También cabe hablar de una influencia generalizada de todos los movimientos que propugnaron consignas rupturista. El hecho de romper con la estética y la producción convencional supuso un punto de referencia que los muchachos de la "escuela barcelonesa" tomaron buena nota. Así, traspasando el Océano Atlántico, nos encontramos con los films undergrounds del New American Cinema Group, cuyo valor primordial radicó en la rebeldía con relación al convencionalismo de Hollywood. Nació como

alternativa a la férrea estructura cinematográfica de la Costa Oeste, más encariñada con las grandes producciones y las estrellas más taquilleras, que con abrir nuevos cauces de expresión para toda una nueva savia joven que pedía una oportunidad dentro del potencial cinematográfico de su país. Como consecuencia de la impotencia que suponía tener enfrente al imperio hollywoodense, estos jóvenes, residentes en Nueva York, marginados de la industria, filmaron un cine semiclandestino con unas propuestas subversivas de consideración extendidas al campo de la droga, la política, el sexo, y en general con todo lo relacionado con la moral. Como este tipo de mensajes son impensables en un régimen normal de producción, los contestatarios cineastas neoyorquinos tuvieron que crear sus propios canales de financiación a base de cooperativas y raquíticos presupuestos, así como organizar la necesaria difusión de las películas al margen del control de la industria.

En pocas líneas ésta fue la filosofía de la escuela de Nueva York que tanto citó Muñoz Suay como referencia a seguir en pleno período fetal de la "escuela de Barcelona" (701) (702). Fue un camino a seguir por los jóvenes catalanes, en cuanto que los americanos, capitaneados por los hermanos Mekas, opusieron un cine distinto al amparado por la industria. Si se pudiera comparar Hollywood con Madrid y Nueva York con Barcelona, el ejemplo de las dos ciudades podría ser válido para entender el intento de los directores de la ciudad mediterránea para romper unos moldes estéticos e industriales lejos del centro productivo por excelencia. Esta era la idea que esbozaba Muñoz Suay al principio. Sin embargo, aunque el espíritu subversivo y la ilusión fueran de alcanzar las cotas conseguidas por los norteamericanos de la Costa Este, y Jorge Grau manifes

tara en plena borrachera escolar que el movimiento podía llegar a ser más importante que la escuela de Nueva York (703), la realidad es que hubo un abismo entre ambos grupos. La gran diferencia -que condiciona a todo- viene dada por el carácter paternalista, proteccionista y censor al que se vieron sometidas las películas españolas. Por el contrario, sí que se puede hablar de influencias de la "nueva ola" francesa, también protegida por las arcas del Estado, aunque libre de censura.

Casualmente, en el Festival de Pésaro de 1.967, certamen al que concurrió "Dante...", llevándose un par de premios, se proyectó una muestra del "New American Cinema Group", acontecimiento que polarizó la atención. J. Mekas que, por lo visto, vio la película de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá, debió decir que el trabajo de los catalanes era la mejor película española que había visto -según nos cuentan los realizadores-. Este comentario constituyó una reliquia guardada en paño para su explotación publicitaria, como ya comentábamos en el apartado 7.4. la difusión de la opinión del "undergroundista" americano ya encierra de por sí un significado admirativo, una subliminal manera de relacionar el hermético "Dante..." con las premisas subversivas que envolvieron las filmaciones de la escuela de Nueva York. Un interés por conectar un hombre conocido por un sector concreto y muy minoritario con una película difícil y destinada a un público preparado; en definitiva, una combinación hasta cierto punto lógica, pero que, quizás inconscientemente, arrinconó aún más las posibilidades de convocatoria de una película que iniciaba el curso de un nuevo movimiento.

Esparcidamente, la huella del surrealismo también dejó su -

zarpazo en la película de Esteva y Jordá y en "Nocturno 29". El demoledor mensaje de fondo de ambas producciones se apoya en algunos pasajes provistos de un humor corrosivo, irracional y revulsivo, no exento, a veces -sobre todo en el caso de Portabella gracias a la colaboración de Brossa-, del correspondiente tono onírico. En este sentido, "Dante..." está más próximo a concepciones dadaístas por su marcado acento destructor. Los desagradables planos de la operación del ojo, sin el antecedente de "Un chien andalou" de Buñuel -al cual admiran-, -pensamos que difícilmente se hubiera confeccionado.

Como colofón a este apartado podemos decir que la "escuela de Barcelona" fue más experimental que vanguardista. Difícilmente se puede hablar de vanguardia, cuando, generalmente, lo que hizo fue incorporar modas y estilos ya inventados fuera -de nuestras fronteras, sobre las cuales, ensayaron con varianta fortuna en la España de los sesenta.

## 9.2 Connotaciones eróticas

El código de Censura de 1.963, vigente para el período - de las películas estudiadas, se caracterizó por su ambigüedad. Una legislación sin definir con la idea precisa de cubrir las decisiones de los miembros de la Junta de Censura, dándole a la vez una música jurisprudencial de salvoconducto.

Y nada mejor que el campo del erotismo para poner en marcha las normas del buen gusto, criterio exclusivo para los bienpensantes censores. En este sentido, las normas décima y la decimoctava -mencionadas en el apartado 5.3- son unos vivos ejemplos de esta cómoda elasticidad que resguardaba los distintos dictámenes. En la primera se prohibían las imágenes que podían provocar bajas pasiones y en la segunda aquéllas que originaran un clima lascivo. Ahora bien, siempre bajo la supervisión caprichosa de unos ostentadores de la moral pública.

Con todo, no hay duda de que García Escudero, con su filosofía "aperturista", imprimió un carácter más abierto al "toque" erótico. Planos que años antes hubieran sido defenestrados a base de tijeretazo, en estos años en que las extranjeras empezaban a acudir en masa a España con sus bikinis, minifaldas y toda una aureola de "facilonas" -sobre todo en la costa mediterránea-, aún sin permitirse ningún pectoral femenino, tenían bastantes posibilidades de verse <sup>en</sup> las pantallas. Este fenómeno fue paralelo a la permisión de las distintas películas extranjeras que estaban esperando la evolución de los criterios ministeriales, como el caso de "Fresas salvajes", "El apartamento", "Rebelde sin causa", "Desayuno con diamantes" o "Los jóvenes salvajes", en donde cortapisas morales hacían



imposible su exhibición en nuestras pantallas antes del cambio operado por la política del Director General. No obstante, García Escudero mantenía por entonces una concepción bastante estrecha y clara con relación al erotismo. En su libro "Una política para el cine español" acomete este tema y no duda en definirlo como un "peligro propio de las sociedades occidentales (pero lleva camino de serlo también de las otras), - que han resuelto sus problemas materiales y no necesitan la mística temporal y colectiva del marxismo, pero que, habiendo perdido la mística del cristianismo, buscan el sentido de la existencia en la plena satisfacción de los deseos del momento y acaban en esa filosofía del absurdo que es el desenlace de todos los paganismos" (704).

Naturalmente, las posiciones de la "escuela de Barcelona" al respecto no tenían nada que ver con las de la autoridad cinematográfica. El empleo del erotismo, en sus distintas facetas, fue una práctica bastante común utilizada en las películas de los muchachos catalanes. Un planteamiento meditado cuya finalidad radicaba en la provocación que suponía este tipo de contenidos, tradicionalmente vetados en nuestras fronteras. Una provocación del mismo tono que los planos de Hannie Van Zantwyk, la enorme modelo rubia, cuando en "Dante..." se lanza a tumba abierta y en solitario por las ramblas barcelonesas, enfundada en un corto, ceñido y provocativo vestido, significativa secuencia que resume toda una manera de pensar: el clasicismo del típico paseo barcelonés convulsionado por las estrepitosas concavidades y prominentes líneas de una hermosa mujer que nada tiene que ver con el prototipo imperante que se suele ver por esa calle.

Aparte del mero sentido sexual, las distintas insinuaciones eróticas formaban parte del conjunto de la estética europeísta del que se encontraban tan cercanos. Era una manera más de acentuar su rebeldía e inconformismo hacia una situación social desprovista de la evolución deseada. No creemos que las bellas modelos que trabajaban en las películas de la "escuela" o afines en papeles de diversa entidad, sean, como dice Eceiza en sus polémicas declaraciones contra el movimiento capitaneado por Esteva y compañía, "un poco el sueño erótico de un adolescente que se imagina mujeres maravillosas y mundos de libertad, pero que realmente no se parecen en nada a lo que uno vive todos los días" (705). No, pensamos que - dentro del snobismo irrenunciable y la tonalidad pretenciosa, que siempre invadió a este grupo, intentaron abrir por este sendero del erotismo, interrelacionado con la condición humana, otra vía para vapulear las sosegadas conciencias de la clase media, provocación que, naturalmente, alcanzó notas limitadas como todos los propósitos emprendidos. En cuanto a los sueños eróticos adolescentes de los directores, nos da la impresión de que los mitigaron con anterioridad al invento de la "escuela de Barcelona".

Las insinuaciones de tono homosexual tuvieron en este movimiento un punto de reflexión. Esta estética provocativa fue utilizada en "Cercles", "Dante no es únicamente severo" y "Después del diluvio". En las dos primeras con la modalidad lesbiana. "Bianco e nero" dijo del cortometraje de Ricardo Bofill que "se refiere alegóricamente a un tema mórbido y viscoso como la anguila apenas pescada que hace pensar en la homosexualidad. - Una mujer insatisfecha de sus relaciones con el hombre se refugia en la compañía de otra mujer" (706). Problema de la insa-

tisfacción de la mujer que, onífricamente, también es expuesto sutilmente en "Dante..." con las continuas apariciones transgresoras de la rubia en las relaciones de la desesperada pareja formada por Serena Vergano y Enrique Irazoqui. Al igual que en "Cercles", se puede apreciar -con atención- algún plano de caricias femeninas. Como colofón a las provocativas relaciones que, en la cinta del arquitecto, son más aparentes, se incluye además la modalidad del travestismo al vestir de mujer al desesperado compañero de S. Vergano. Las diferentes modalidades sexuales son para R. Bofill el medio idóneo para plasmar la decadencia e incomunicación de la burguesía, y que en su película adquiere más fuerza que en las de sus compañeros. En su diario, García Escudero, dedicó unas líneas al trabajo del urbanista con cierto escándalo y tono despectivo: "Escuela catalana. Lesbianismo y homosexualismo quintaesenciado. Todo, no cabe duda, muy exquisito, muy europeo. Autorizado para nuestro europeos" (707).

La variante masculina del homosexualismo se intuye con bastante claridad en "Después del diluvio", aunque más bien aquí cabe hablar de bisexualismo. Los dos protagonistas de la cinta, que viven en solitario en un bosque quemado y que tienen un cuarto secreto repleto de ropa femenina con la que mueren al final, también mantienen relaciones íntimas con la francesa, que, temporalmente, reside con ellos. Total, que la trama no gustó a los correspondientes censores del Ministerio, y como dijimos en su momento, el primer guión presentado -con el que se rodó precisamente- fue prohibido, autorizándose una segunda versión con la advertencia expresa a las sugerencias de homosexualidad que se inclufan en el film para no incurrir la Norma 9.1ª en la que se prohibía "la pre

sentación de las perversiones sexuales como eje de la trama". En esta sentencia de las autoridades también se incluía la recomendación de limar los excesos de intimidad erótica y exhibicionismos.

Vicente Aranda, que en "Las crueles" (1.968) tuvo problemas de cortes epidérmicos con la Censura, en "Fata Morgana" incluyó planos con evidente sabor erótico. Una intencionalidad que envuelve el personaje de Gim -Teresa Gimpera-, encarnando su propio papel de mujer anuncio a quien todos desean. Deseo erótico que embarga al loco profesor -Antonio Ferrandis-, pretendiendo acabar con la modelo. Ado Kyrrou inserta en su famoso libro, "Amour, erotisme et cinéma", la película de Aranda. Al ensayista francés le llamó la atención el personaje -interpretado por Marianne Benet, encarnando a una psicópata que mata para conservar la imagen de su amor (708). En uno de estos asesinatos -siempre cometidos con un pez-puñal-, el de -Alvaro, después de clavarle el rocambolésco cuchillo lleno -de sangre, se advierten unas marcadas sugerencias eróticas.

Por su parte, el director de "Cada vez que..." se marcó -un extraño, contumaz y poco definido rollo sobre este tema. A la pregunta de Juan Francisco Torres sobre la opinión del realizador acerca del erotismo, Carlos Durán dijo : "Está -- muy bien. Lo que ocurre es que en mi cine me interesan las relaciones sanas de los personajes" (709). Una obsesión un tanto ambigua del director, que compone unos personajes de unos jóvenes que se cuentan chistes a cuenta de la "píldora" anticonceptiva o mantienen diálogos filosóficos sobre la libertad sexual, tema, imaginamos, mamado en sus años de estudiante en París.

Amén de otras advertencias, conviene recordar de nuevo en este apartado las censuras epidérmicas que sufrió el primer largo metraje de Pedro Portabella. Con verdadera obsesión se prohibió sucesivamente el reiterativo interés del director por mostrar senos femeninos. Tanto en la censura del guión como de la película fueron constantes las recomendaciones para que omitiera todo lo relacionado con la piel de las partes erógenas.

Hoy puede quedar como un chiste gracioso la siguiente recomendación de la Junta, que soportó "Nocturno 29", y que señalábamos en su momento : "Que el hombre que orina que se dedique a otro menester". De la erótica relacionada con la generosidad en el vestir, tan sólo pasó una transparencia de Lucía Bose en el cuarto de baño, de tal modo deformada por la vidriosa cristalería, que no se aprecia absolutamente nada. Con todo, la escena erótica por antonomasia de la película es la simbólica seducción de la Bose a la máquina de la fábrica envuelta en una sábana a la que, después de la correspondiente adulación y retirar la tela, se pone en funcionamiento.

"Tuset Street", después de sufrir los rigores de la censura, prohibiéndose la frase de Sara Montiel, "cada uno con su manfa", o aconsejar que un niño que orina, lo haga de espaldas, y la conocida recomendación de que se cuiden "las intimidades eróticas" para no incurrir por acumulación en la Norma decimoctava, Grau compuso una de las escenas más eróticas del cine español de los años sesenta. De insólito erotismo califica José Luis Guarner la escena en que la Montiel, en un arrebató de celos, opta por escupir el contenido de coca-cola que tenía en la boca a Patrick Bauchau, respondiéndole éste de la misma manera, para luego fundirse en un furioso y lujurioso largo beso (710).

La segunda obra de Gonzalo Suárez también fue aconsejada para que no incurriese en la Norma decimoctava a causa de los excesos exhibicionistas y a la carga erótica. Sin hacer demasiado caso a los consejos dados, Suárez fue obligado a "suprimir planos de movimientos de las danzas mostrando excesivamente los pechos", como apuntábamos en las páginas dedicadas exclusivamente a la Censura. La ridícula recomendación se refiere al baile de una "escotada" mulata a ritmo de música africana. Nada lascivo ni excitante.

La púdica "Noche de vino tinto" tampoco se escapó a la pfa recomendación de que, con carácter general, se debían cuidar las -- "escenas íntimas". Planos que en toda la proyección en ningún momento se advierten. Serena Vergano, que se sobreentiende que mantiene relaciones prematrimoniales con un maduro, y que creyéndose abandonada, mantiene un casto paseo por la noche barcelonesa con Irazoqui, alivia una trama que difícilmente podría herir la sensibilidad de un público adulto.

Pasadas por alto las insinuaciones lésbicas de "Dante...", único detalle realmente llamativo de la cinta dentro de este clima represivo de la moralidad pública, al autorizarse el guión, inevitablemente se hizo constar la disconformidad por las caricias a un maniquí, muñeco que portaba Irazoqui en la secuencia de la playa. Como las expresiones también podían ser objeto de escándalo erótico, la frase "hacer el amor", inexorablemente hubo de ser -- suprimida de la cinta con el fin de no dañar oídos.

Esta crónica de recomendaciones forzosas por atentar contra la moral epidérmica y sexual, fue más incisiva que las advertencias por motivos socio-políticos, con la excepción de "Nocturno29". Sin forzar la irritación de los censores, los más representativos miembros de la "escuela de Barcelona" encontraron en los escarceos amoralistas-eróticos, un campo de expresión para canalizar

sus frustraciones políticas. Una modalidad provocativa que, aparentemente, dañaba menos a los representantes de la Junta, que las incursiones de denuncia social. Con todo, no hace falta que recordemos de nuevo el nivel existente. Semejantes recomendaciones hoy parecen más bien una serie de chistes graciosos; una serie de anécdotas que conviene recordar para completar más el significado del movimiento catalán en la España de los años sesenta.

Todas las películas fueron autorizadas únicamente para mayores de dieciocho años; y la clasificación moral fue la siguiente: "Noche de vino tinto", 3; "Fata Morgana", 3; "Dante no es únicamente severo", 3; "Cada vez que...", 3 R; "Ditirambo", 3; "Después del diluvio", 3 R y "Tuset Street", 4.

### 9.3. El camino de la destrucción

Varias veces lo repitió Ricardo Muñoz Suay. La característica más acusada de la "escuela de Barcelona" fue la de querer ser un cinema de destrucción frente al cinema de desesperación dominante del otro cine español" (711). Es más, en su primera crítica sobre la película de Jordá y Esteva -aún sin estrenar comercialmente- calificó la obra como la "más destructora que ha salido de nuestras canteras". (712). Por su parte, Esteva también gustó -- arropar a su cine bajo la denominación de destructivo (713), una provocativa palabra llena de inconformismo que también podría -- funcionar como un sugestivo slogan para lanzar las "extrañas" -- producciones del movimiento barcelonés en unos años donde la tónica del joven cine español caminaba por otros derroteros.

Al margen de cualquier composición propagandística, muy típica de la "escuela", lo cierto es que determinadas películas ostentaban una estética ligada a valores destructivos, iniciados ya - en la misma concepción económica del trabajo, pulverizando los - clásicos sistemas de producción de films.

Como consecuencia de la oscura visión de la realidad y a tenor de la desesperación de los propios personajes, no es difícil descubrir una destrucción implícita desde su origen, algo parecido, como opina Oliver, a la fabricación de una bomba cuya única misión fuera la de autodestruirse (714). "La destrucción es mejor que la nada" (715), traducía Jordá la actitud de los personajes centrales de su película codirigida con el propietario de Filmscontacto.

"Dante no es únicamente severo" comienza -aparte del prólogo- con el incendio de Santander y finaliza con la explosión de la - bomba atómica, pero cada secuencia transmite tal desmitificación moral, que se resuelve a sí misma -igual que en "Cercles"- actuan



do como un auténtico revulsivo destructor. Destrucción que a veces se torna bella con planos como los del incendio del panel publicitario, quema cargada de símbolos. "Fata Morgana" arranca tras "lo sucedido en Londres" y concluye sucediendo lo mismo que en Londres. O sea, entre explosiones nucleares, tiempo suficiente para incluir una trama de persecución y muerte a costá <sup>de</sup> dos psicópatas.

El paraje elegido para "Después del diluvio", un bosque calcinado por un incendio, también nos introduce en una violenta historia donde los personajes, por mero placer de destrozar, pulverizan a pedradas un deportivo rojo. Una violencia latente que incluso el director salpica con tintes políticos al poner en boca de Viader frases como ésta: "La violencia es la única solución. Tal y como están las cosas no hay otra solución". Al final, los dos amigos mueren acribillados a balazos por la modosita francesa que utiliza la misma escopeta que tanto usaron sus víctimas por el placer de disparar.

Carente de la acritud y del ácido trasfondo de las cintas de Jordá y Esteva, Carlos Durán, más ingenuo y juguetero en esta época -más tarde dirigiría "Liberxina 90" (1.970), prohibidísima película abiertamente política con claras simpatías hacia la lucha armada-, prefirió mostrar la esperanzadora imagen del amor juvenil en contraposición con la comunicativa y destructora imagen del egoísta adulto. No obstante, en un simpático montaje no dudaría en mostrar sus inquietudes pacifistas en pro de la retirada yanqui del Vietnam con la devastadora imagen de los cinco integrantes del musical Adam Grup, incendiando sádicamente un coche.

Vicente Antonio Pineda, crítico y distribuidor de casi todas las películas de la "escuela de Barcelona", relaciona esta concepción destructiva con un alejamiento de lo solemne y lo riguroso, una ex

Periencia con ribetes agresivos y caprichosos que se mantiene en un afán confuso y titubeante de libertad formal (716). Una búsqueda de nuevas formas que componen un revolucionario y destructivo encuadre de observar el mundo, pero que se queda a mitad de camino, y que, como apunta Manuel Pérez Estremera, "si las asumieran totalmente como hace Godard, podrán dotarlas de un valor testificador de la propia situación" (717).

Algo interesante que señalaba J. Oliver, fue la "destrucción de mitificadora". Toman los mitos y los destruyen. Así, en "Dante..." Esteva se mofa de la "Celestina" -título que iba a llevar su -- sketch en la idea inicial de la película conjunta-; en "Tuset - Street" se produce la destrucción del mito de la actriz Sara Montiel; y en "Ditirambo", Suárez nos muestra a un héroe que rompe con los cánones del género, choque que se produce con más sutileza que en la obra de Jordá y Esteva (718).

La carga destructiva, en todas sus facetas y limitaciones, no fue más que otra manera de alinear esa estética de la provocación, base del espíritu de la "escuela de Barcelona".

556

NOTAS

NOVENO CAPITULO

- (681) "Tele/Expres" (10 de noviembre de 1.967) pág. 36.
- (682) J.Jordá. "Nuestro Cine" nº 61, pág. 41 (1.967).
- (683) J.Jordá y J.Esteva entrevistados por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 993, pág. 15 (27 de octubre de 1.967).
- (684) C.Durán. Entrevista personal. Barcelona. 22.3.78
- (685) J.Esteva entrevistado por Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 91 (1.969).
- ¿Qué consecuencia tiene la degradación moral de la sociedad con la frecuente aparición de relaciones homosexuales en el cine de la Escuela de Barcelona?
  - Es la consecuencia de la mayor europeización de este cine, que se sitúa a un nivel de civilización internacional. Cuando la sociedad ha alcanzado un determinado nivel, puede -- plantearse los problemas que suponen, por ejemplo, relaciones sexuales menos simples que las que se ha planteado el cine español hasta ahora, lo que no significa precisamente homosexualidad.
- (686) Jaime Picas. "Nuevo Fotogramas" nº 1.016, pág. 40 (5 de abril de 1.968).
- (687) Miguel Marfas. "Nuestro Cine" nº 77-78, pág. 22 (1.968).
- (688) R.Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 990, pág. 5 (6 de octubre de 1.967).
- (689) J.Mª García Escudero. "La primera apertura". ob.cit., págs. - 247 y 250.
- (690) M.Ordoñez. "Cinema 2.002" nº 38, págs. 39-40 (abril 1.978).
- (691) D.Font. "Del azul al verde". ob.cit., pág.270 .
- (692) A. García Seguí. "El cine". Vol.8, pág. 123. Ediciones Buru lan. San Sebastián, 1.973.
- (693) J.Narboni. "Cahiers du Cinéma" nº 192, pág. 25 (julio-agosto 1.967).

- (694) C.Durán entrevistado por Antonio Castro. "Cine español en el banquillo" ob.cit., pág. 136 .
- (695) V.Aranda. Entrevista personal. Barcelona. 14.2.81
- (696) J.Amorós. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81
- (697) J.Mª Nunes. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78
- (698) J.Mª Nunes entrevistado por Ana Mª Moix. "Presencia" nº 97, pág. 4 (13 de mayo de 1.967).
- (699) J.Mª Nunes entrevistado por Josep Planas. "Imagén y Sonido" nº 59, pág. 32 (mayo 1.968).
- (700) M.Porter Moix. Entrevista personal. Barcelona 19.4.78
- (701) R.Muñoz Suay "Fotogramas" nº 929, pág. 10 (5 de agosto de - 1.966).
- (702) R.Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 943, pág. 3 (11 de noviembre de 1.966).
- (703) J.Grau entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 996, pág. 18 (17 de noviembre de 1.967).
- (704) J.Mª Garcia Escudero. "Una política para el cine español". ob. cit., pág. 181 .
- (705) Antonio Eceiza (declaraciones recogidas por R.M. Suay). "Nuevo Fotogramas" nº 1025, pág. 29 (7 de junio de 1.968).
- (706) Piero Zanotto. "Bianco e Nero" nº 11, pág. 59 (noviembre - 1.966).
- (707) J. Mª García Escudero. "La primera apertura". ob.cit., pág. 247.
- (708) Ado Kyrrou. "Amour, erotisme et cinéma" pág. 138. Eric Losfeld Editeur. Paris. 1.966 .
- (709) C.Durán entrevistado por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 1.004, pág. 11 (12 de enero de 1.968).

- (710) José Luis Guarner. "Nuevo Fotogramas" nº 1.020, pág. 21 (3 de mayo de 1.968).
- (711) R. Muñoz Suay. "Nuevo Fotogramas" nº 1.033, pág. 31 (2 de agosto de 1.968).
- (712) R. Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 976, pág. 3 (30 de junio de 1.967).
- (713) J. Esteva entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 105 (1.969).
- (714) J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 40 (1.969).
- (715) J. Jordá entrevistado por J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, pág. 88 (1.969).
- (716) Vicente Antonio Pineda. "Cine en 7 días" nº 403, págs. 8-9 (28 de diciembre de 1.968).
- (717) M. Pérez Estremera. "Cuadernos para el diálogo" nº 45-46, - pág. 47 (junio-julio 1.967).
- (718) J. Oliver. "Film Ideal" nº 208, págs. 40-41 (1.969).

10.- EL FINAL DE LA "ESCUELA"

### 10.1. "Tuset Street"

Intuyendo Muñoz Suay que los trabajos de los muchachos de la "escuela" no iban a tener el suficiente gancho popular como para producir en régimen de continuidad, en su función de profesional del medio, no dudó en buscar otros recursos que pudieran complementar la falta de comercialidad del movimiento barcelonés. Y en esta línea, el veterano Suay conspiró todo lo posible para llevar a cabo la producción de "Tuset Street", idea original de Jorge Grau - que iba a fichar por la "escuela"-, incluyendo la participación del núcleo central en diversas tareas.

El argumento de Grau era interesante. Pretendía enfrentar dos mundos distintos de una misma ciudad. Por un lado la calle Tuset, símbolo de una Barcelona inquieta, snob, extranjerizante, adinerada, refinada, abierta a la moda, etc.; por el otro, el mundo de "El Molino", enclave característico de la parte baja de la ciudad y de una concepción más clásica. En definitiva, dos ambientes radicalmente distintos donde la vida se enfoca bajo prismas diferentes. Sin ir más lejos, el de la "escuela de Barcelona", con toda su aureola modernista, y el del Paralelo, enraizado con los valores tradicionales de una gente que se divierte de otra manera totalmente opuesta.

La idea de Grau, además de interesante, era muy oportuna teniendo en cuenta la aureola creada en torno a la calle Tuset, reducto de las últimas modas. Todas las revistas del momento dedicaron extensos artículos a este emplazamiento barcelonés que causó verdadero furor, convirtiéndose en un fenómeno social y cultural de la ciudad. Meses más tarde, Dalí aprovechó la popular calle para montar uno de sus "números" más sonados (719). Como todas las modas, pocos años más tarde perdió interés, pero en el segundo lustro de los años sesenta constituyó un auténtico "boom".



La película de Grau, aparte de recoger el buen momento publicitario de la calle y anglosajonizar el nombre para titular su cinta, introdujo todo un fondo desmitificador que la apartaba - del mero folletín con implicaciones modernistas. Muñoz Suay intufa que había un buen proyecto, y lo que era mejor: la industria convencional estaba dispuesta a aprovecharlo económicamente. Suevia Films, importante productora de Madrid dirigida por Marciano de la Fuente, entidad con la que el valenciano mantenía cordiales - y recientes relaciones como consecuencia de su participación técnica en "Oscuros sueños de agosto" de Picasso, consideró oportuno financiar la historia de Grau con la condición de que la protagonizara Sara Montiel. Tras unos meses de indecisión ante semejante imposición, el director de "Una noche de verano", según nos cuenta (720), no le quedó otro remedio que aceptar el protagonismo de la problemática vedette si quería filmar su anhelado proyecto.

Concluido este acuerdo, y ya "tocado" el director por Jordá - para "fichar" por la "escuela de Barcelona", M.Suay, sin perder tiempo, y con la confianza de Marciano de la Fuente, consiguió se contratara a Rafael Azcona para, junto con el realizador, escribir definitivamente el guión. Igualmente iba a lograr que Durán trabajase de ayudante de dirección, Jordá de script -aparte de un pequeño papel de actor para entretenerse- y Esteva que interpretase un importante papel muy similar al suyo en la vida - real, o sea, el de un millonario hijo de un rico industrial, habitual de la calle Tuset. En resumen, estaba intentando su natural aspiración de "vincular la escuela de Barcelona a una industria fuerte de Madrid que pudiera, en este sentido, apoyarnos en sus escrituras y en su organización, madura y más profesional, con elementos de la "escuela de Barcelona". (721).

Un planteamiento válido, pero difícil y expuesto, dado que se intentaba unir dos concepciones diversas de entender el cine. Una experiencia límite de conciliar, como manifestaba José Luis Guarner : "lo viejo y lo nuevo, Sara Montiel y Jorge Grau, el estilo Cifesa y la escuela de Barcelona, en fin dos mundos - irreconciliables" (722). Dos mundos, añadimos nosotros, tan distantes como los que interpretan Sara Montiel, vedette del Molino, y Patrick Bauchau, refinado y rico chico de la parte alta - de la ciudad. Todo un reto, que, sin embargo, todos lo aceptaron, porque, en definitiva, era un dulce difícil de despreciar: una posibilidad de conectar con la industria. Una aspiración muy a tener en cuenta por todo novel realizador cojo de recursos y - con el inconveniente de estar geográficamente lejos de donde se encuentran los poderosos medios de producción. Y así, la innovadora tendencia catalana avaló la película.

No obstante, a Suevia tampoco le pareció mal la inclusión de los miembros de la "escuela" y recoger la moderna aureola sembrada por este movimiento barcelonés, que precisamente estaba pasando por su mejor momento publicitario. Se corría el riesgo de hacer coincidir una concepción profesionalizada del cine con otra más informal, pero a priori compensaba. No olvidemos que al fraguarse esta idea todavía no se había estrenado ningún largometraje de los chicos catalanes, y que "Dante..." acababa de conseguir unas -- menciones de honor en el Festival de Pésaro, e insistimos en que en el otoño de 1.967 la "escuela de Barcelona" era una tendencia con un gancho publicitario de consideración que podía ser de mucha utilidad a la productora madrileña.

Pero, sobre todo, a quien le iba a venir muy bien esta operación era a la diva Sara Montiel, convertida en coproductora de la pelfcula, gracias a su estimable participación, seguramente de seis -

millones de pesetas, sueldo adjudicado a su trabajo, según el desglose del presupuesto remitido a la Dirección General del ramo. - Antonia Abad -nombre real de la actriz-, ya entrada en primaveras -pasadas las cuarenta-, tuvo que ser la primera en interesarle el proyecto de Grau, joven y prometedor director de cine. "La Montiel quería hacer una película moderna", afirma Jordá (723). Un cambio de imagen era en realidad lo que pretendía la popular cantante. - Una operación que, con el aval snobista de los inquietos escolares se podía conseguir satisfactoriamente. Esta necesidad de cambio de la intérprete de "El relicario" era vital para ella, según el director de la película (724).

Sin embargo, la buena fe del célebre personaje, que empezó como una suave paciente en manos de un valiente doctor que le iba a extirpar un quiste maligno para reintegrarla, sana y vigorosa, a la escena pública, se fue enturbiando poco a poco. La inevitable personalidad caprichosa de la diva que había trabajado junto a Gary Cooper en "Veracruz", no tardaría en entrar en juego (725). La tensión subía de tono cada día. Para colmo, Teresa Gimpera y Emma Cohen, amigas de los muchachos de la "escuela", les importaba un comino salir desfavorecidas y retratadas con cualquier tipo de encuadre -también es cierto que sus cuerpos lozanos lo aguantaban-, impertinencia, que, según Muñoz Suay, le sentaba muy mal a la estrella, pues aparte de pretender canalizar toda la atención a medida que se iba sintiendo segura en su papel de mujer importante, exigía unas tomas determinadas que no desvelasen la auténtica realidad de los kilos y los años de sobra (726). En fin, triquiñue las propias de una diva cuyos caprichos encajaban perfectamente en las sólidas producciones alimentadas a base de carismáticos ídolos, pero que chocaban frontalmente con los inexpertos y alegres técnicos de la "escuela" que, entre perplejos y divertidos, contemplaban el comportamiento de la Montiel.

Total, que alcanzado un clima insostenible de desconfianza y forcejeo, la personalísima y singular actriz optó por plantarse y decir basta, cuando Grau pretendió tomar un "picado" de Sara en Bocaccio tras una tensa semana por la preparación de un "play back" donde también había divergencias. La protagonista, según nos cuenta Carlos Durán -ayudante de dirección-, ya entrada en carnes, dijo que ni hablar. Ahora bien, Durán sigue opinando - que el plano en sí no tenía importancia, que más bien se trataba de sentar, de una vez, las bases de quien mandaba (727). El director de la cinta nos cuenta una versión más completa arrancando de las premisas que motivaron el fatal desenlace de la película, y que remitimos a las notas de fin de capítulo (728). Definitivamente, el rodaje fue suspendido a iniciativa de la poderosa Montiel, quien forzó la destitución del realizador, el cual no le quedó más remedio que marcharse a su casa con la acusación de la vedette, que sintetizó una de las tantas revistas que se dedicó - al sabroso suceso : "Grau es un perfecto desconocido. Quería hacerse famoso a costa de destruir el mito "Sara", y yo no estoy dispuesta a consentirlo. Tengo un público al cual me debo, por encima de todo" (729).

Por supuesto, los miembros de la "escuela de Barcelona", integrantes en la maniobra de R. Muñoz Suay, solidarios con su recién "fichaje", dejaron automáticamente el rodaje. Después de unas semanas de interrupción -restaba el veinte por ciento del trabajo-, se concluyó en Madrid bajo la dirección del veterano Luis Marquina.

Otro punto reseñable de esta conflictiva película, fue el relativo a los cuatro operadores que desfilaron por ella -algo realmente inusual-. Además del que figura en los títulos de crédito, Alejandro Ulloa, también ejercieron esta labor con variada permanencia, Juan Amorós, Montuori y el hoy cotizadísimo Néstor Almendros, que

por lo visto, como ya comentábamos, la actriz se negó en rotundo a que le fotografiase "ese desconocido".

Todos estos comentarios divertidos -quizá con excesivo lujo de detalles, sobre la pintoresca ruptura de "Tuset Street", más bien propios de una divertida crónica para la típica revista del corazón dedicada a exponer los escándalos de los famosos, aunque parezca mentira, en nuestra opinión tienen su importancia, puesto que -sostenemos que el fracaso del rodaje puso en bandeja el descalabro de la "escuela de Barcelona".

La esperanza de alcanzar una estrecha relación con la dinámica productora de una sólida industria cinematográfica -siempre dentro de los límites comerciales del país - se había esfumado. Consumado el fracaso de "Dante..." y "Fata Morgana" en Barcelona - tanto de público como de crítica-, y la imposibilidad económica de reunirse en torno a una misma productora sufragada por todos -intentona analizada en el apartado 6.2.3-, el desastre de "Tuset Street" marcaba el primer desánimo serio y profundo del movimiento barcelonés. La ilusión con que se inició la película, única que aglutinó al núcleo central y a Muñoz Suay desde el principio, se tornó, sino en desolación -quizá en el valenciano-, sí en un desencanto ante la -incertidumbre que se avecinaba.

Para hombres como Joaquín Jordá pasaba el tiempo y no veía rentabilidad a sus enconados esfuerzos publicitarios. Después de la película de Grau, y ante la cada vez más creciente influencia de Muñoz Suay sobre Filmscontacto, el gerundense se fue separando rápidamente del grupo. Poco después exigiría liquidar todas sus cuentas con la productora de Esteva, pago que se efectuó en especies -como ya -dijimos-, concretamente un Triumph que Durán compró en doscientas mil pesetas.

Como consecuencia de esta mala experiencia, Grau continuó su carrera sin ningún contacto con sus ~~ex~~compañeros de "escuela". Defi nitivamente instalado en Madrid, a pesar de la polémica ruptura - de la película de Sara Montiel, no perdió la entera confianza de - los productores, que le siguieron contratando para dirigir cine, - films cada vez menos "de autor" o personales. Un año más tarde se empezó a fraguar toda una campaña de desprestigio contra el direc tor de "Una noche de verano" desde Cataluña.

Así, nosotros sostenemos la teoría de que el desafortunado in tentado de unir esfuerzos con Suevia y Sara Montiel para ligarse de alguna manera a la industria del medio, ya de por sí un atentado contra la filosofía de las nueve características -independiente mente de los puntos certeros, escritos con una clara finalidad - propagandística-, constituyó el detonante que hizo fracasar la - "escuela de Barcelona", el acontecimiento que puso sobre el tape te la crudeza de un movimiento como el que estudiamos que, a pe sar de los aires de vanguardia, en el fondo se dejaban arrastrar por el tradicional esquema que vendía una cara conocida.

Por supuesto que no se puede achacar el fracaso de un movimien to cinematográfico, aunque fuese inventado por sus protagonistas, por un determinado revés como fue este de "Tuset Street". No sería justo ni serio. Hay que añadir muchos condicionantes para sacar - unas conclusiones válidas que sostengan el inevitable hundimiento de la "escuela de Barcelona", que se puso al descubierto tras la - incompatibilidad de una savia renovadora, pujante y joven, repre sentada en Jorge Grau con el apoyo de la "escuela" y una concepción convencional e industrial, encabezada por Sara Montiel; o, en otras palabras, una disputa entre cine de "autor" o cine "de actor".

Por lo demás, la película no llegó, ni mucho menos, a profundizar en la confrontación de dos mundos tan sugestivos como los existentes en la Barcelona de la eclosión turfística y extranjera zante de los años sesenta; por un lado el de la madura y popular vedette del music-hall, algo sentimental y caprichosa -el mito - Sara-, y por otro el play-boy catalán, con innumerables intereses en la burguesía y sin demasiados escrúpulos. El trabajo, según manifestó recientemente el partenaire de la Montiel, Patrick Bauchean, -- le hizo detestar el cine (730).

La producción terminada en Madrid bajo la artesana y veterana dirección de Luis Marquina que no hizo otra cosa que filmar unos cuantos "playback" más y pegar la historia sin sentido del ritmo y de la cohesión narrativa, consiguiendo una endeble estructuración, lleva anexa la duda de si Grau hubiera conseguido empaquetar satisfactoriamente el producto diseñado por Azcona y él mismo. Marquina se limitó a atender las órdenes de la productora en base a las exigencias de la diva, dispuesta a potenciar su nombre y figura al precio que fuera.

10.2. "Después del diluvio"

Si a tenor del fracaso de "Tuset Street", a nuestro juicio, se empieza a escribir la carta de defunción de la "escuela", la obra de Esteva fue la firma que acabó definitivamente con el efímero movimiento.

El hecho de que J.Jordá, virtualmente separado del grupo, no interviniera para nada en esta producción, hay que interpretarlo como un claro signo de descomposición. Después de todo lo que - hemos analizado, fácilmente podemos imaginar que la "escuela de Barcelona", sin el nombre de Jordá, presentaba un vacío imposible de llenar. Un boquete por donde se iría -como así sucedió - toda la picardía, la garra, la conspiración -repartida con Muñoz Suay-, el genio y la puñetería necesaria para mantener un montaje tan divertido como el organizado en Barcelona.

La mala experiencia de la película de Jorge Grau, trabajo en el que Jordá participó sin mucha fe, precipitó las diferencias entre él y M.Suay. Dos marcadas personalidades con diversas concepciones en el campo de la producción, que difícilmente podrían converger - alrededor de una misma productora. Así, en este estado de cosas, y ante el control de Filmscontacto por parte del valenciano, Jordá, según cuenta él mismo, se enfadó mucho. Un berrinche al verse desbancado e intuir prácticamente esfumadas las posibilidades de que la productora de Esteva le financiase el largometraje por el que - había conspirado durante tanto tiempo. El gerundense, que acusa de manipulador a M.Suay, al margen del aprecio que le profesa, sintetiza con las siguientes palabras sus últimos momentos en la "escuela de Barcelona" : "Yo ya no veía ninguna posibilidad de producción - amplia aquí, ni de intentar algo diferente. Yo intentaba socavar - hábilmente las estructuras de la producción; y al no ver ninguna -



posibilidad, rompió. Rompería con algún pretexto de tipo moral, - de que no apoyarían a Durán o a la película de Durán" (731).

En definitiva, se impuso la influencia ejercida por la experiencia y veteranía de R. Muñoz Suay, partidario de menos experimentalismos y aventuras psicodélicas que no daban dinero, y - fraguar producciones aprovechando el factor comercial; así como asegurar su puesto de trabajo e incrementar sus contactos al estar en activo. Una postura que chocaba con la concepción de Jordá, más intransigente, sin guardar formalismos con la industria y con la pretensión de que Filmscontacto realizase el esfuerzo de financiar al núcleo central sus proyectos, aunque fueran en 16 mm. Dos posturas opuestas con pocas posibilidades de reconciliación, máxime cuando las dos películas estrenadas en Barcelona habían naufragado. J. Esteva, el que en definitiva ponía el dinero, terminó por decantarse a favor de R.M. Suay, más convincente en sus planteamientos industriales. Y dado que la productora conjunta, sufragada por todos, no salió adelante, el valenciano fue contratado a sueldo por Filmscontacto para hacerse cargo del timón de la entidad.

Y en este estado coyuntural de la "escuela" se fue preparando "Después del diluvio", cuyo rodaje se inició un mes y pico más tarde de la ruptura de "Tuset Street". La película se rodó en la provincia de Gerona en el mes de marzo y sin el correspondiente cartón de rodaje expedido por el Ministerio de Información y Turismo, en teoría la única autorización para comenzar el rodaje de la cinta. El proyecto, cada vez más alejado de la filosofía inicial del movimiento, que, aún azotado por la incongruencia, intentaba sostener una austera bandera dejada de convencionalismos. Posiblemente, con el presupuesto de la segun

da película de Esteva se hubieran podido realizar un par de "Dantes". Pero los pensamientos de Muñoz Suay no acariciaban esta teoría. Dos cintas del calibre de la estética de "Dante...", por muy premiada que estuviera en Pésaro, no tenía ningún futuro comercial, tan sólo para un pequeño paseo interno. Era mejor hacer un esfuerzo económico, adaptar a Filmscontacto de una estructura decente -secretarías, oficina, jefe de producción, relaciones, y posteriormente distribuidora- y acometer las películas provistos de unos resortes aunque más caros, con unas mínimas posibilidades de explotación.

Por este sendero se preparó la desafortunada "Después del diluvio". A medio camino entre la rigidez profesional de los planteamientos económicos y personales de la típica producción tradicional, y la familiar estructura de "Dante...", se organizó y se filmó este pretencioso trabajo de Esteva. Muñoz Suay captó para la producción a Francisco Rabal, toda una figura de la escena nacional que teóricamente debía potenciar y comercializar la película, por lo menos en el territorio nacional. Para dar mayor empaque se rodó una semana en pleno Londres, y se utilizó, pensamos, innecesariamente el techniscope. Más bien un quierro y no puedo que se complementó con la inclusión de una Bardot, la hermana de la inimitable Brigitte. Mijanou, pésima actriz, ya hizo suficiente con ofrecer su erótico apellido. En esta extraña producción se capitalizaron bastantes sueldos, incluido el de Rabal -como ya indicamos en el correspondiente capítulo-, pero excluido el de la Bardot.

La película, con problemas de montaje y ministeriales, fue presentada en la Mostra de Venecia de 1.968. Al igual que "Stress es tres tres" de Saura, pasó sin pena ni gloria. No obstante, M.

Suay, cronista de "Fotogramas", destacó en su página la presentación de la obra con esperanzadoras palabras en relación con el movimiento del que, Jordá, públicamente, ya se había separado :

"La obra de Jacinto Esteva ha conseguido levantar alrededor de ella los argumentos polémicos de unos críticos que muestran su satisfacción por una "escuela" que sigue emperrada en ser imaginativa frente a una fácil tradición del viejo film español de testimonio" (732). Una satisfacción que se dio por terminada cuando la cinta fue presentada en España, pocos días después, en la Semana Internacional de Cine de Color de Barcelona. Delante del Director General del ramo, Carlos Robles Piquer, los responsables de la obra tuvieron que soportar una desagradable acogida a base de altisonantes sonidos de viento por parte del público. La peor película, a nuestro criterio, de todo el movimiento por su absoluta falta de conexión, se convirtió en el blanco generalizado de las críticas, situación adversa utilizada por los sectores catalanistas para arremeter contra la nefasta realización de Esteva. Miquel Porter terminaba así su comentario tras la presentación de la película de Esteva en la Semana : "En tal caso, la cosa resulta todavía peor, ya que lo único que puede provocar es lástima o pena en unos espectadores, mezclada con la hilaridad fisiológica de otros" (733). Durísimas palabras que resumían en cierta manera la picota en donde se encontraba ya la degradada "escuela de Barcelona".

El desastre de la presentación española y la escasa Protección Estatal a la película, hizo que Esteva, seguramente aconsejado por el director gerente de su productora, se embarcara en otro montaje, que a pesar del esfuerzo y la ilusión, no sirvió para nada. La cinta se convirtió en el fracaso económico más rotundo de todas -

las relacionadas con el movimiento barcelonés que, para colmo, supuso un desembolso importante de dinero, muy superior a trabajos anteriores.

Después de todas estas contrariedades y ante la expectativa del enjuiciamiento de la segunda versión de "Después del Diluvio" por parte de la Junta de Clasificación, es cuando Esteva se confesó al Director General al decirle : "Me encuentro solo, aislado y la verdad es que no sé por donde seguir para continuar produciendo un cine que yo juzgo experimental e interesante" (734). Y en el fondo era verdad. El codirector de "Dante no es únicamente severo" se encontraba sentado en una mesa de trabajo, ligado a Muñoz Suay, que ya no sabía que hacer para salvar la hundida nave de Filmscontacto, gracias a la nefasta narración que había realizado Esteva. Los divertidos y desafiantes días de la "escuela" ya habían pasado. Se habían convertido en un maravilloso recuerdo juvenil donde con cuatro perras, unas cuantas modelos y un Jordá en plena vena -conspiradora y propagandística, se organizaban unos macarrónicos y valientes rodajes cuyo contenido iba a revolucionar la estructura cinematográfica del país, caída y anclada en un pasado decadente.

Este nuevo descalabro fue la puntilla de un grupo que estaba -clínicamente muerto desde primeros de 1.968, año en el que se confirmaron las malas recaudaciones de las películas relacionadas con el movimiento en las distintas salas cinematográficas del país. -Pensamos que Jacinto Esteva no estaba preparado para afrontar la dirección de "Después del diluvio". La película, protagonizada por Rabal, exigía un ritmo y una descripción narrativa que difícilmente podría mostrar el dueño de Filmscontacto, cuya experiencia, envuelta en una semiprofesionalidad, se había limitado al campo del docu--

mental. Su aportación en "Dante..." se encontraba más cerca de este género, que no de una progresión dramática con personajes ficticios. Aparte, creemos que, por la propia personalidad de Esteve, los proyectos o las producciones que podría prepararle Muñoz Suay, le venían demasiado grandes.

La película, que se estrenó comercialmente en Barcelona en 1.970, y dos años más tarde en Madrid, a nuestro juicio es una mezcla de dudosas intenciones a base de violencia, destrucción, insinuaciones políticas rellenas con versos de Miguel Hernández, relaciones homosexuales, misoginia, celos, moda europea, etc. Una serie de elementos torpemente conjuntados que dieron como resultado una desequilibrada e inconexa historia mal narrada y llena de fallos técnicos, donde únicamente cabe destacar algunos planos plásticamente bellos, así como la intención de mostrar algo nuevo, pero que en esta ocasión no pasó de la mera voluntad.

### 10.3 Más razones

Cuando Jacinto Esteva manifestaba en 1.972 que la "escuela de Barcelona" estaba a punto de nacer y que "hubo quien creyó que ya había muerto, pero todo lo que se ha hecho hasta ahora ha sido, tan sólo, un prólogo para preparar al público" (735), aparte de dejarnos perplejos, -igual que al periodista entrevistador-, automáticamente nos invade la decadente imagen del director de cine fracasado que tuvo unos momentos de gloria nunca consumados y que se aferra a ellos como única salida para mitigar sus penas. Sin embargo, tres meses más tarde, y haciendo fe de la contradictoria personalidad del autor, el realizador de "Después del diluvio" anunció su definitiva retirada del cine (736). Un adiós celebrado, como en los buenos tiempos, con un "cocktail" en Bocaccio.

Descompuesta la "escuela" desde hacía un año, la misma revista que aupó al movimiento, por fin se preguntó sobre la defunción del mismo. Un interrogante que sirvió incluso para despertar el confucionismo de los protagonistas y de la prensa en general, todos muy desconcertados por la trayectoria del grupo, -que había perdido el protagonismo y la altivez desde hacía un año y pico antes. La ambigüedad fue la tónica de los directores entrevistados. Todavía era muy pronto para tener una perspectiva histórica y saber dónde había llegado la efímera tendencia catalana. No obstante, J. Esteva, realmente el único superviviente decididamente aferrado a la "escuela", y apoyado por el director gerente de su empresa y consejero personal, no dudó en lanzar una imagen lejos de la realidad, pero aprovechable publicitariamente para su productora; de esta manera, sin ningún pudor, encontrándose solo como explicaba el Director General no hacía - muchos días, manifestaba: "No solamente no ha muerto, sino que se halla en un momento progresivo. No hace falta decirlo. Inten-

tamos abrir la "escuela" y la productora Filmscontacto a toda la gente joven que quiera hacer cine" (737). El mismo hecho de pretender mostrar una imagen abierta y progresiva del grupo, a través de su empresa, desprendía un signo delator de la defunción del grupo, que Esteva se negaba a reconocer; porque, a pesar de su fortuna, solo, difícilmente podría salir adelante. Meses más tarde convocaron un concurso de guiones, dotado con cincuenta mil pesetas, en nombre de la entidad productora del director de "Lejos de los árboles", en un intento de reconducir una imagen perdida, y que ganó el periodista Augusto Martínez Torres con un trabajo titulado "Estado de gestación", pero que no sirvió para salvar ninguna nave. Poco después, Filmscontacto, en ese intento de abrir redes, tan innato de Muñoz Suay, coprodujo "Cabezas cortadas", del brasileño de moda, Glauber Rocha. Pero nada. Fue otro estruendoso fracaso. Finalmente, y no de muy buenas maneras, se truncó la unión entre el valenciano y J. Esteva en 1.970. Como suele ocurrir en estos casos, uno dice que se fue, y el otro que lo echó. Da exactamente lo mismo.

Para R. Gubern, esta ruptura, coincidente con la prohibición de "Liberxina 90" de Carlos Durán -que sería su último largometraje hasta la fecha- y la expatriación voluntaria de J. Jordá, fue la liquidación definitiva de la "escuela de Barcelona" (738). Nuestra opinión es que no quedaba ya ni rastro del movimiento. Después del fracaso de la intentona de hacer coincidir diversas concepciones en "Tuset Street", todo lo que se hizo fue vivir de las rentas promocionales, fraguadas en el año 1.967, gracias a la inteligencia y visión de R. Muñoz Suay y J. Jordá; publicidad que, a decir verdad, tan sólo sirvió para promocionar unos nombres, pero no para convencer a los distintos productores, distribuidores y público de la calidad de sus trabajos, ni de la rentabilidad de los proyectos.

Antes o después, lo cierto es que la refinada "escuela de Barcelona" constituyó un fracaso por la simple razón de que no llegó al público, único destinatario del formato en 35 mm. Esta fue la suprema causa de todos los males de la "escuela": su insuficiente repercusión en el espectador. Un rechazo que se produjo con rotundidad en algunas películas como, por ejemplo, en "Dante..." que no admite paliativos. Su estreno, tanto en Madrid como en Barcelona, en buena época y en buenas salas, aunque fue sen de Arte y Ensayo, pasó prácticamente inadvertido para el espectador medio. Se ignoró al público, o tal vez, se realizaron productos para un país que no existía, como señala Román Gubern (739).

Pero también hay una serie de causas o circunstancias que no se pueden olvidar y que son las que, en definitiva, perfilan que una obra no llegue a conectar con el aficionado al cine. Jordá, a primeros de 1.969, manifestaba que lo que había fallado, "tal vez por nuestro optimismo, ha sido cómo incidir en el público y cómo romper la cultura de tipo industrial que tiene el cine" (740). Prácticamente una empresa imposible, una utopía - basada en el propio discurso fílmico de su película totalmente desfasada de la verdadera cultura cinematográfica de la España de la década de los sesenta. Para lanzar un producto como "Dante...", con un mínimo de garantías, tendrían que haber estado en posesión de un mecanismo de distribución y exhibición sólidos, y aún así, dudamos de la viabilidad del producto. Una organización algo similar a lo que se intentó forjar con carácter aglutinador a finales de 1.967, ampliamente comentado, y que no cuajó por la elemental razón de la carencia económica de los miembros potenciales, una administración cinematográfica independiente con cierto parecido a la tan idolatrada de la escuela de Nueva York, de muy dudosa rentabilidad.



Jordá gustó atribuir sistemáticamente el fracaso de la "escuela" a la incapacidad del grupo para encontrar fórmulas de circulación para los productos, así como para resolver los problemas básicos del cine independiente (741); unas socorridas palabras que en cierta manera eran una justificación del descalabro que estaba sufriendo su primer largometraje, totalmente incommunicativo y para minorías concretas y selectas de un nivel cultural elevado, representativo de un cine independiente descaradamente protegido por el Estado -por lo tanto - perdiendo esta independencia a que tanto hace gala-, y que - gracias a éste encontró una muy digna distribución. El que esto supusiera una modalidad de control político era un problema aparte al meramente comercial que apunta el gerundense.

La muerte del proteccionismo fue para Manolo Revuelta y Marta Hernández la causa de la defunción de la "escuela" (742). Impreciso razonamiento, porque ésta, oficialmente, se produjo en 1.971. Una cómoda fecha para decretar el final del grupo, alineándole con el grueso del "nuevo cine español" que, efectivamente, tocó fondo con la derogación de la legislación que sostenía la Protección destinada directamente a la ayuda de los nuevos titulados de la E.O.C. Sin embargo, lo que sí cabe apuntar es la posible influencia del debilitamiento del "nuevo cine español" a raíz del cese del padre de la O.M. de 19-3-64, José María García Escudero. Dimitido el Director General de Cinematografía y Teatro- el 24 de noviembre de 1.967-, conspirador de la "apertura" proteccionista y principal avalista - del espíritu de la maniobra, apoyada por los sectores renovadores del país, el cine joven español perdió a su principal animador y aliado en el campo de la producción. A partir de la desaparición de Escudero de los estamentos oficiales del ramo, el pesimismo invadió a gran parte de los cineastas, ya que, aunque

un gran sector inconformista no estuviera de acuerdo con él, éste suponía el máximo techo de tolerancia a donde se podía - llegar en relación con el sistema socio-político imperante en el Estado; y, en definitiva, un hombre clave, representante de un camino por donde se podía hacer un extraño juego de intereses mutuos. Sin su marcha es difícil precisar la suerte que hubiera podido correr "Después del diluvio" -guión prohibido en primera instancia-. Nos inclinamos a considerar que el descalabro proteccionista de la película se hubiera producido invariablemente. Sin tener en cuenta la ínfima calidad del trabajo, - éste se alejaba bastante del espíritu juvenil, experimental, - valiente y renovador que irradiaban sus primeros productos.

Aunque el cese de la influencia del dimitido Director General, salida que, moral y tangiblemente se pudo notar, opinamos que incidió mínimamente en el naufragio de la "escuela de Barcelona", movimiento inmerso en una serie de contradicciones y forcejeos internos a la espera de los resultados de "Tuset Street", fatalidad confirmada en el hundimiento de la película de Esteva sin la cooperación de Jordá, autor que en unas recientes declaraciones a Diego Galán en TVE aseguraba que, sin arrepentirse de la irrepetible "escuela de Barcelona", no repetiría jamás esa experiencia de pretender buscar dinero en el Estado e iría a la busca de públicos muy diversos de los que alimentaban el movimiento snobista catalán (743). Naturalmente, cada época exige una estrategia distinta. Por suerte, en la actualidad gozamos de un régimen democrático, organización social en la que sería inviable un fenómeno como el de la "escuela", una consecuencia lógica que produjo el franquismo.

La falta de una ideología coherente que sustentará, tanto los trabajos como la inconsistente campaña promocional, es otro punto de referencia a tener en cuenta, que incurrió en el preci

pitado final del grupo. Una ausencia ideológica que, unida a la decepción por el retraimiento del público hacia sus películas, son las causas que Durán simplifica para aproximar al lector al fracaso del movimiento (744). Por su parte, Muñoz Suay es más claro al afirmar que "los componentes de la "escuela" no sabían adonde querían llegar: faltó este contenido ideológico, de saber adónde se va" (745). Una fluctuación a la que se vieron abocados los jóvenes cineastas barceloneses para saciar el anhelo juvenil de convertirse en directores de cine, aspiración legal que en aquellos años estaban dispuestos a alcanzar sin pagar un excesivo precio ideológico. La enclenque estructura económica basada, sobre todo, en una limitada productora familiar, tampoco ayudaba a arropar una base ideológica, que para colmo, tenía la huella mal asimilada del arraigo.

Vicente Aranda se explica la caída de la "escuela" por el mal enfoque de los trabajos, faltos de astucia y previsión e inmersos en un proceso oportunista, "entendiendo por oportunista aprovechar la única oportunidad que había, una sola vía, un cine protegido gracias a su esterilidad. Nos apoyábamos en la forma". Sigue opinando el director de "Fata Morgana", que la palabra "fracaso" está mal empleada, pues se hizo lo que se pudo -bien o mal- y que la frustración estuvo en el intento de unión de los que formaban la "escuela". Para terminar, continúa diciendo que "hizo falta alguien con la suficiente autoridad para amonestarnos y hacernos ver que no había otra vía útil que la de alcanzar al público y que, por procedimientos que nos parecían deshonestos, se podía, en definitiva, conseguir mejor lo que en definitiva era lo importante: seguir haciendo cine" (746). Con estas últimas palabras, Aranda da la impresión de querer achacar a Muñoz Suay

el no haber conseguido encaminar a la "escuela de Barcelona" por el sendero de la rentabilidad económica. La alusión a la añoranza de un hombre con autoridad que dirigiese sus carreras, habla por sí sola.

Muñoz Suay, que chocó frontalmente con J. Jordá, que terminó mal con J. Esteva y que, según el director de fotografía de las películas de la "escuela", era un elemento disgregador (747), manifiesta que personalmente fracasó en su papel de - que los chicos estuvieran unidos para formar y proseguir la "escuela de Barcelona". Asimismo, opina que aparte de otros contextos, experiencias, metas y la mala acogida de la prensa, la desaparición del movimiento también se debió a "los - intereses personales, las concepciones diversas, las vidas - privadas, las envidias, las vanidades, los problemas económi- cos, el yo hago cinco películas y tú haces una, o yo hago una y tú haces cinco" (748). En fin, toda una serie de razones que a veces ocurren en las mejores familias cuando el fracaso y - las limitaciones económicas son una difícil sombra de apartar. Es evidente que la agrupación de los jóvenes cineastas se produ- jo en base a unos intereses mutuos, o por lo menos a unas expectativas. Despejadas estas posibilidades unitarias ante la imposibilidad de entrar todos en el mismo saco -Durán, Jordá y Esteva, núcleo central y sustentador teórico, humano, material y logístico de la "escuela"-, y plantarse Jordá, principal ani- mador, prácticamente ya no quedaba nada por decir en este movimiento. Y, efectivamente, así sucedió, ya no se volvió a filmar nada de interés directamente vinculado con la "escuela". Lo demás fueron lazos gratuitos que no tuvieron nada que ver con la inicial filosofía del movimiento.

Un "handicap" que también pudo ayudar a precipitar el de-

rrumbamiento de los "escolares" barceloneses, fue la declarada hostilidad de la prensa, como apuntaba antes M. Suay. Verdaderamente, los medios de difusión mantuvieron posturas críticas respecto al movimiento. Una actitud casi generalizada, pero con la ventaja de ser centro de atención, postura bastante distante de la mera indiferencia. No obstante, si bien no creemos que esta actitud negativa de la crítica nacional hiciese excesivo daño a los intereses del grupo, la hostilidad de la prensa nacionalista sembró un eco desolador de la caprichosa y desarraigada estética de la "escuela". Una campaña demasiado dura con implicaciones vernáculas que, en una nacionalidad histórica como la catalana, siempre produce un deterioro de la imagen que se quiere explotar. Para este sector, la proliferación y éxito del grupo hubiera sido una ofensa de consideración difícilmente encajable, la explosión de esta desaprobación culminó en el marco de la Semana Internacional de Color de Barcelona de 1.967, donde la segunda película de Esteve fue pateada desproporcionalmente sin la mínima norma del respeto que toda producción, por muy mala que sea, merece. El trabajo fue protestado dirigidamente, puesto que ya en los primeros planos la disconformidad fue manifiesta. No fue necesario esperar el final de la proyección para oír el veredicto popular.

La imagen pública de despreocupación social, empapada por toda una aureola burguesa y "gauche-diviniana", ejercida sin ningún pudor en la refinada y snobista parte alta de la ciudad, tampoco pensamos que favoreció demasiado el mensaje fílmico de las obras en general, y de las herméticas en particular. Hizo tanto daño esta imagen, que hoy, tres lustros después, el aficionado medio al cine que vivió aquella época, no tardaría en relacionar directamente a la "escuela" con un reducto de "hijos

de papá", por encima de las películas que llegaron a realizar. Una triste realidad que desorientó la atención de otros valores que, indudablemente, tuvo este particular movimiento que echó sal y pimienta a las grisáceas aguas del joven cine español de los años sesenta; una etiqueta de modernidad frente al provincianismo mesetario que según D. Font, les deparó su propia sepultura, (749).

Ricardo Muñoz Suay no pudo hacer nada para frenar el estrepitoso declive que se cernía sobre la "escuela". Sus maniobras comerciales para profesionalizar e integrar a sus protegidos en la carrera cinematográfica convencional, no dieron sus frutos. Las obras de los chicos, incapaces de aglutinar el suficiente número de espectadores en las salas, sin engañarnos a nosotros mismos, fueron realizaciones menores, y desde el punto de vista artístico, tuvieron -y tienen- un valor limitado, -por no decir pequeño. Problemas de distribución al margen, la terrible inercia del refugio formalista encerrado en valores egocéntricos y aparentemente superficiales, tapó cualquier viabilidad seria de conectar con el gran público. Alcanzada la máxima cota propagandística en relación con el producto ofrecido, la capacidad promocional personal y el despertar de las distintas corrientes de opinión, todo se vino abajo. Después del lanzamiento por sorpresa, se estrelló. No hubo una sólida base que sustentara la campaña publicitaria montada a través y alrededor del grupo.

Bien o mal, indolente, "gauche-diviniana", pedante, desarraigada, refinada, snob, desequilibrada, irracional, inconformista, insolente, oportunista, estética, experimental, vanguardista, idealista, foránea, simbolista, hermética, divertida, -frívola, intelectual, fría o incoherente, o, todos estos adjetivos juntos, lo cierto es que la "escuela de Barcelona" fue

**una propuesta de cambio cinematográfico a tener en cuenta.**

585

NOTAS

DECIMO CAPITULO



- (719) "Nuevo Fotogramas" nº 1.046, pág. 32 (1 de noviembre de 1.968).

Dalf acudió a la calle Tuset para presentar un libro sobre él. Ni corto ni perezoso hizo traer una cama del Hospital Clínico que colocó en un escaparate. Para amenizar trajo a una chica de aspecto hippie, que en un momento determinado se puso a gritar al pintor: "¡Soy Dalila! ¡Soy Dalila!.... Pinto como Dalf y, por lo tanto, soy Dalila". Por lo visto impertérrito el genial artista le dijo: "Calla, desgraciada, también tú eres una tortuga". Según cuentan las crónicas, "en medio del estupor general", Dalf declaró mientras la chica se tendía en la cama: "Es que yo soy Hamlet".

- (720) J.Grau. Entrevista personal. Madrid 3.7.81
- (721) R.Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona 20.4.78
- (722) José Luis Guarner. "Nuevo Fotogramas" nº 1.053, pág. 25 - (20 de diciembre de 1.968).
- (723) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81
- (724) J.Grau entrevistado por Jesús García de Dueñas. "Nuestro Cine" nº 73, págs. 18-19 (mayo 1.968).

"Yo creo que ha existido una buena fe inicial por parte de Sara al intentar cambiar de género, de tipo de personaje. Esta buena fe quizá haya sido empujada por una necesidad, por que llevaba bastante tiempo sin trabajar, sus últimas películas no habían ido tan bien, había tenido un pleito importante con Césareo, que había perdido; había tenido una serie de cosas que le empujaba a creerse a sí misma cuando decía - que quería ser distinta".

- (725) J.Grau. Entrevista personal. Madrid. 3.7.81
- "Para un número musical cómico habían unos trajes terribles. Una ropa que era de rayas horizontales de negro con plata y un escote grandísimo, y yo le dije, a mí me parece bien para el personaje, pero esto te va a engordar. ¡Cómo! -dijo ella-; y entonces empezó a montar el show delante de los modistos, de Marciano, de la gente de había. ¡Yo gorda, que dices!, yo estoy muy bien, tal, cual; y ¡zas!, saca las tetas. Bueno, - yo le dije que para el personaje me parecía bien, pero tú verás. Claro, qué pasó, rueda la escena con aquel traje; llega

a proyección y sale desfavorecida. Bueno, yo me negué a ver la proyección. Bueno, pues ella echó la culpa al segundo operador Fernando Arribas. Tú fijate, una mujer que sale por una puerta y la cámara en el suelo, más no se puede alargar. La cámara estaba bien puesta, lo que pasó es que a ella no le gustó el vestido, no se gustó con el vestido, y entonces quiso echar al segundo operador, que era el estilo suyo de siempre. Entonces yo me negué a repetir aquello. Entonces empezó el follón, decía que la culpa era del segundo operador, y en aquel follón, el operador cegó el avión al día siguiente y se fue". (Se refiere al italiano Montuori)

(726) R. Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78

(727) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona 21.2.81

(728) J. Grau. Entrevista personal. Madrid 3.7.81

"Lo que pasa es que yo era y sigo siendo muy ingenuo y me creo muchas cosas que no debería creerme. Porque a mí me cuesta mucho creer en la mala fe de la gente; y en "Tuset Street" hubo muy mala leche. Entonces las consecuencias - las pagamos Sara y yo. La ruptura fue por una tontería. La verdad es que ella no tenía ninguna razón, pero que lo hiciera de aquella manera tenía una razón de ser. La razón inmediatamente anterior fue que la semana siguiente íbamos a hacer un playback y fui a ver a Juan Tena, que era el coreógrafo. Entonces yo marqué unas orientaciones que eran muy del "Molino", mi visión del "Molino". La canción "Tengo miedo" la quería hacer con seis boys : estas mariconas locas con pestañas postizas, vestidos de toreros y cantando "miedo, tengo miedo". Y cuando en el estudio - de Tena hablábamos de estos playbacks y de otros, yo recuerdo que todos nos reíamos mucho porque eran muy divertidos, pero sin ninguna mala intención. A mí me parecía que la gracia de "El Molino", del music hall, es esto, una especie de cosa extraña, divertida, erótica, grosera, pero limpia en el fondo. Entonces, después esta conversación se la contaron a Sara. Yo no sé si se la contó Juan Tena o Enrique Alarcón - (el decorador). Yo no creo que fuera Juan Tena. Pero a Sara no le gustaba, le parecía o le habían dicho que yo iba a ridiculizarla, que yo iba a hundirla; y entonces ella no quería tragar por estos números; le aterraba. Pero como tampoco se atrevía a decirme, ni a mí, ni a nadie a quien pudiera

decírselo, porque sabía ya cual era mi reacción, entonces aprovechó un momento y llegó allí dispuesta a todo, a implantar su decisión. Entonces, de una manera muy premeditada o no, pero llegó instintivamente dispuesta a decir: ahora yo, como productora, el director traga y yo no trago. Porque el pretexto era una cámara alta con un 75, un tipo de objetivo que favorece a una actriz siempre, y más a ella que tiene una papada enorme; bueno, y ella dijo que aquello no estaba bien montado; y era tan evidente, que -- aquello era una prueba de fuerza. Dijo que no se ponía ahí. Yo la dije que se pusiera. Respondió que era una profesional. Yo le contesté que si era una profesional tendría que saber ponerse delante de la cámara, y que yo era el que tenía que decir lo que estaba bien o mal. Yo la miré y vi que estaba bien. Entonces ella empezó a decir un discurso sobre que si yo la quería hundir y todas esas cosas. Yo la corté a mitad de discurso y dije que viniera uno de producción, y ella siguió con su discurso".

- (729) Box. "Sábado Gráfico" nº 594, pág. 7 (12 de febrero de 1.968).
- (730) Patrick Bauchau entrevistado por Felipe Vega y Fernando Trueba. "Casablanca" nº 5, pág. 31 (mayo 1.981).
- (731) J.Jordá. Entrevista personal. Madrid. 26.2.81
- (732) R.Muñoz Suay. "NUEVO Fotogramas" nº 1.040, pág. 29 (20 de septiembre de 1.968).
- (733) M.Porter-Moix. "Destino" nº 1.622, pág. 63 (2 de noviembre de 1.968).
- (734) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 52.850.
- (735) J.Esteva entrevistado por J.Planas Gifreu. "Imagen y Sonido" nº 105, pág. 38 (marzo 1.972).
- (736) "Nuevo Fotogramas" nº 1.236, pág. 43 (23 de junio de 1.972).
- (737) J.Esteva entrevistado por Enrique Vila-Matas. "Nuevo Fotogramas" nº 1.060, pág. 7 (7 de febrero de 1.969).
- (738) R. Gubern y Doménech Font. "Un cine para el cadalso". ob.cit., pág. 144.

- (739) R.Gubern. Entrevista personal. Barcelona. 21.3.78
- (740) J.Jordá entrevistado por J.Planas Gifreu. "Imagen y Sonido" nº 69, pág. 20 (marzo 1.969).
- (741) J.Jordá entrevistado por Augusto M.Torres y Manuel P.Estremera para "Cuadernos para el Diálogo" (sin publicar).  
Aclaración anexa de Jordá. (noviembre 1.968).
- (742) Marta Hernández y Manolo Revuelta. "30 años de cine al alcance de todos los españoles" ob.cit., pág.74.
- (743) J.Jordá entrevistado por Diego Galán. "Memorias del cine español". TVE. 1.978.
- (744) C.Durán entrevistado por Antonio Castro. "Cine español en el banquillo". ob.cit., pág. 138.
- (745) R.Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78
- (746) V.Aranda entrevistado por Octavi Martí y Carlos Balaguè. "Dirigido por ..." nº 21, pág. 37 (marzo 1.975).
- (747) J.Amorós. Entrevista personal. Barcelona 21.2.81
- (748) R.Muñoz Suay. Entrevista personal. Barcelona 20.4.78
- (749) D.Font. "Del azul al verde" ob.cit., págs. 265-266.

11. ALGUNAS COSAS MAS

### 11. 1 Festivales y Premios

La concurrencia de películas con olor a "escuela de Barcelona" en los distintos certámenes cinematográficos internacionales de primer orden, fue realmente pobre. Tan sólo "Después del diluvio" recibió invitación para participar oficialmente en la Mostra de Venecia, participación que se consumó en la edición de 1.968 junto a "Stress es tres,tres" de Carlos Saura. Ambas películas pasaron sin pena ni gloria. La inclusión de la obra de Jacinto Esteva -en nuestra opinión, ya expuesta, una desafortunada cinta cuajada de defectos técnicos y artísticos-, indudablemente se tuvo que deber a las numerosas relaciones que Muñoz Suay tenía en Italia. Esta labor difusora de los films de la "escuela" por el extranjero, constituyó una de las principales preocupaciones del veterano Suay, que no duda en reivindicar estos méritos (750), trabajo que, según Carlos Durán, lo "llevó con cierta gracia", pero, "evidentemente, las películas fueron a los festivales porque en aquel -- tiempo había poca competencia" (751). No obstante, aún teniendo presente la opinión del director de "Cada vez que...", que imaginamos se refiere a los certámenes de segunda categoría, la conspiración a tal efecto del valenciano y crítico cinematográfico, fue realmente decisiva.

"Fata Morgana", mucho antes de que se empezara a hablar del movimiento barcelonés, acudió al Festival de Cannes de 1.966 para participar en la V Semana Internacional de la Crítica. Una sección a la que tuvieron acceso siete películas - todas ellas primera o segunda cinta de un realizador-, tras una selección hecha por un comité de críticos franceses y extranjeros con sede en París. Un apartado del festival francés sin premios, pero con una considerable difusión, gracias al cual, Aranda vendió su producto al extranjero, consiguiendo así una

rentabilidad, que con el mercado nacional y la ayuda estatal, nunca habría adquirido. Después de Cannes, en el mismo año, - "Fata Morgana" participó oficialmente en el Festival de Karlovy Vary y en la Semana Internacional de Cine en Color de Barcelona.

El cortometraje de Ricardo Bofill, seleccionado igualmente a la Semana barcelonesa del año 1.966 -únicamente competitiva para películas de corta duración-, obtuvo la Medalla de Bronce; o sea, el tercer premio. Como miembro del jurado se encontraba Néstor Almendros, que en un principio iba a dirigir la fotografía del corto, y que una inoportuna enfermedad, dejó vía libre a Juan Amorós -como ya indicábamos en el apartado 2.6.1-. Pocos meses más tarde la película fue presentada, fuera de concurso, en el Festival de Cortos de Tours-Francia- en el que, "Calanda", de Juan Luis Buñuel, se llevó el premio. Un significativo sector de la crítica internacional, que presenció esta manifestación cinematográfica, consideró el trabajo del arquitecto como la revelación del Festival (752) (753).

"Dante no es únicamente severo" fue el único largometraje de estos muchachos de Barcelona que consiguió alcanzar alguna distinción, tanto en el extranjero como en nuestra geografía. Después de la presentación del film en el Festival de Cine Joven de Hyères en mayo de 1.967, donde a raíz de este estreno, Muñoz Suay dijo las rimbombantes palabras de: "recibió el bautismo del fuego y comenzó a subir los infiernos de la verificación nacional" (754), la obra de J.Jordá y J.Esteva recibió -tres meses más tarde- un par de premios en la Mostra Internazionale de Nuovo Cine de Pésaro. La redacción de Filmcritica consideró a la cinta catalana como la mejor de la Mostra. Igualmente, la Asociación de la Prensa de Pésaro concedió a la

película el Premio Pentagrama de Oro a la mejor banda musical compuesta por Marco Rosi y Eddy. Dos distinciones a las que se intentaron sacar partido propagandístico, pero que no sirvieron para sacar a flote comercialmente el trabajo, que, según Jordá, "fue bien y mal acogida" en Pésaro, y que, según J. Esteva, desconcertó en Hyères (755). La película también fue seleccionada -un par de meses más tarde- para su proyección en la IX edición de la Semana Internacional de Cine en Color.

El resto de las películas todavía tuvieron una difusión menor en el ámbito de los festivales de cine. "Biotaxia", de Nunes, re presentó a nuestro país en el certamen de Karlovy Vary de 1.968, sin ninguna repercusión. Por su parte, G. Suárez, agudizando al - máximo su espíritu persuasivo, no consiguió que su "Ditirambo" se proyectara en Venecia. Chiarini vetó las aspiraciones del novelista. Su segundo largometraje, "El extraño caso..." también sería re rechazado por el Comité de Selección del Festival de Berlín. Suárez tuvo que conformarse con que su primer largometraje asistiese al - Festival de Avignon de 1.968, y el segundo a la Semana de Cine en Color, un par de años más tarde. Mientras que "Cada vez que..." - tuvo que limitar su participación a semanas de cine español en el extranjero, sin protagonismo especial. Portabella aireó su corto "No contéis con los dedos" en el Festival de Knofe le Zoot en Bélgica, y su primer largometraje, "Nocturno 29", se proyectó con el respaldo de la crítica en Pésaro en 1.969.

También cabe señalar la semana paralela dedicada al cine español en el Festival de Mannheim de 1.969, acontecimiento para el - que fueron seleccionadas, entre otras películas hispanas, las barcelonesas "Fata Morgana", "Cada vez que...", "Biotaxia" y "Dante...". El Festival de Cerdeña de 1.969, que igualmente dedicó una panorámica del cine español, invitó a "Dante..." y a "Después del



Diluvio". Anecdóticamente, cuenta García-Seguí, que los "organizadores del Festival de Hyères Rencontres Jeune Cinéma al solicitar la participación de películas españolas para una de sus últimas ediciones, especificaron que rechazaban a priori cualquier obra de la "escuela de Barcelona" que se les propusiera" (756).

En cuanto a la participación en certámenes organizados en España, destacar la Semana Internacional de Cine en Color de Barcelona, marco en el que tuvieron lugar las primeras proyecciones públicas en nuestro país de las citadas "Fata Morgana", "Cercles", "Dante..." y "Después del diluvio", presentación poco propicia para estas dos últimas, que no gozaron precisamente del favor mayoritario del público, que las pitó; sobre todo, la protagonizada por Francisco Rabal. La Semana del Nuevo Cine Español de Molins de Rey, fue, obviamente, otro reducto de difusión de las películas de los jóvenes barceloneses de la "escuela". En la cuarta edición, correspondiente a febrero del año 1.967, fueron invitadas "Noche de vino tinto" y "Cercles". A la siguiente, "Biotaxia" tuvo el honor de inaugurar la Semana. En 1.969 fueron incluidas "Ditirambo" y "Después del diluvio". "Nocturno 29", igualmente invitada a la VI Semana, a última hora su director decidió retirarla.

Como hemos visto, apenas hubo premios para las cintas de los chicos relacionados con la "escuela de Barcelona" en los distintos festivales donde presentaron sus obras; certámenes, en muchos casos, demostrativos y no competitivos. Sin embargo, limitándonos al ámbito nacional, sí que podemos considerar como premios los concedidos por el Jurado Especial, a tenor de los beneficios y la distinción que ellos acarrearán. La constitución de este Jurado cuya finalidad es la de seleccionar las películas que presenten relevantes méritos artísticos entre las producidas cada año, previa solicitud de los productores, sin que el número de las seleccionadas pueda so-

brepasar el 10 por 100 de la producción anual, la recoge el artículo 38 de la Orden Ministerial de 19 de agosto de 1.964, que -- además, establece que percibirán los máximos beneficios en relación con el artículo anterior. Así, a las películas seleccionadas se les concederá el 50 por ciento del coste comprobado, y doble valoración a efectos de cuota de pantalla y concesiones de autorizaciones de doblaje.

Según el artículo 39, este Jurado estará constituido por tres autores de libros o ensayos cinematográficos; tres escritores o críticos cinematográficos que hayan sido jurados oficiales en los Festivales Internacionales de categoría A; tres críticos de revistas cinematográficas especializadas; y tres críticos cinematográficos de diarios y revistas de carácter general de radio y televisión; y todos ellos, además deberán ser personas de notorio prestigio, elegidos por el procedimiento que determine el Ministerio de Información y Turismo a propuesta de la Dirección General de Cinematográfica. Especifica el artículo 40, que ningún miembro del Jurado podrá tener interés directo ni indirecto, así como vinculaciones con la publicidad cinematográfica en cualquiera de sus manifestaciones con las películas que opten a los beneficios mencionados. Caso de producirse irregularidades, las productoras solicitantes podrían recusar por dichos motivos a los miembros del Jurado, resolviendo el Ministro del ramo.

Todo este procedimiento fue fijado por la Orden Ministerial del 2 de junio de 1.965, en la que se indicaba que el nombramiento de los miembros del Jurado será propuesto por la Comisión de Premios que se crea dentro del Consejo Superior de Cinematografía, debiéndose incluir en la propuesta a aquellos escritores y críticos cinematográficos que hubiesen sido galardonados durante el año anterior con alguno de los premios de cinematografía creados por la O.M. de

12 de noviembre de 1.963.

Los primeros largometrajes en recibir los beneficios citados en relación con nuestro trabajo, fueron "Fata Morgana" y "Noche de vino tinto", honores que compartieron junto a "Una historia de amor", "La busca", "Juguetes rotos" y "El precio de un hombre". Las distinciones a las películas de Aranda y Nunes fueron concedidas por el Jurado Especial reunido en Madrid el 6 de Abril de 1.967, bajo la presidencia de D.Manuel Villegas López; actuando como Secretario D.Fernando Moreno Viñuelas y formando parte como miembros del mismo los Sres. D.Juan Munsó Cabús, D.Fernando Vizcaíno Casas, D.Fernando Méndez-Leite, D.José López Clemente, D.José Luis Hernández Marco, D.José María Palá, D.José Monleón - Bennacer, D.Vicente Antonio Pineda, D.José Luis Martínez Redondo y D.Eduardo Rufz Butrón. (757). Los beneficios económicos de esta elección ya se los concedieron la Junta de Clasificación en el momento de emitir dictamen sobre la misma. Así, pues, estas menciones a los trabajos de Aranda y Nunes, constituyeron un nuevo reconocimiento hacia sus obras.

El treinta de julio del año siguiente se volvió a reunir en Madrid el Jurado Especial para seleccionar las películas de mayores méritos artísticos de la producción cinematográfica del año anterior, o sea, del año 1.967. Con la asistencia de los miembros D. José María Otero, D.Félix González Fernández, D.José F.Pérez Gallego, Srta. Mayor Lizarbe y D.Pedro M.Lamet; y el envío de su voto por escrito de los señores D.Juan Francisco de Lasa, D.Manuel A. - García Viñolas, D.Gabriel García Espina, D.Joaquín de Estrambasaguas Peña, D. Juan Munsó Cabús y D.José López Clemente, resultaron seleccionadas las siguientes películas por orden de votación : "Pig permint frappé" 11 votos; "Oscuros sueños de agosto", 11 votos; -- "Dante no es únicamente severo", 9 votos; "La piel quemada", 9 votos

"Mañana será otro día", 9 votos; "No contéis con los dedos", 9 - votos y "Las salvajes en puente San Gil", 8 votos (758). Ni qué decir, que semejantes distinciones vinieron de maravilla. a Films contacto y a Films 59. La realización de Esteva y Jordá se habría tenido que conformar con el 30% del coste comprobado de la cinta, y la de Portabella con el 25%.

Para proceder a la selección de las películas de mayores méritos artísticos de 1.968, y otorgar los máximos beneficios establecidos en el artículo 37 de la O.M. de 19 de agosto de 1.964, como en anteriores convocatorias, se reunió el Jurado Especial en Madrid el 23 de octubre de 1.969. Asistieron los siguientes miembros: D.Manuel Villegas López, D.Antonio de Obregón, D.Fernando Méndez-Leite, D.José Luis Fernández Marcos, D.Miguel Lamet, D. Luis Quesada Rodríguez, D.José Luis Fernández Encinas y D.Eduardo A.Rufz -- Butrón actuando como secretario, D.Juán Munsó Cañis envió su voto por escrito. El resultado de la votación seleccionó a "El hueso", 9 votos; "España otra vez", 8 votos, "Nocturno 29", 6 votos y -- "Stres, es tres, tres", 6 votos. Nuevamente Portabella tuvo fortuna. La decisión del jurado le supuso al político catalán la nada despreciable cantidad de 750.000 pesetas (759).

Teniendo en cuenta el reducido número de películas seleccionadas en relación con la producción existente -analizada en el apartado - 6.1.-, la inclusión de los cuatro largometrajes señalados, indudablemente, supuso un espaldarazo publicitario -aparte del económico- a las aspiraciones de la "escuela de Barcelona". Sin embargo, sirvió para poco más que ayudar a nivelar las arcas de los gastos empleados en los films.

Por el contrario, el Sindicato Nacional del Espectáculo y el - Círculo de Escritores Cinematográficos, que todos los años conce-

dían diversos premios -mejor director, película, actores, etc; se olvidó totalmente de las realizaciones barcelonesas. De las películas más o menos relacionadas con el movimiento, tan sólo "Tuset Street" recibió un premio menor del C.E.C. por los decorados de la película -premio compartido con "Cervantes por ser un film que inspira a reflejar la vida del mundo joven, el mundo "pop" de Barcelona en una de sus calles más significativas" (760).-

En Barcelona, la crítica especializada concedió a "No contéis con los dedos" de Portabella el Premio de San Jorge, al mejor Cortometraje del año 1.967. Esta crítica también otorgó un premio a Serena Vergano por su interpretación en "Noche de vino tinto" en 1.967, a raíz de los estrenos de Resurrección.

### 11.2. Musas y técnicos

Para completar, aún más, la aureola de la "escuela de Barcelona", frecuentemente se habló de las musas de este movimiento, actrices que, con relativa asiduidad, intervinieron en las realizaciones del grupo. Unas mujeres elegantes, esbeltas, estilizadas, bellas y frías, en su mayoría de nacionalidad extranjera, que aportaron unos cánones nuevos de belleza, hasta entonces desconocidos en el cine ibérico.

Serena Vergano y Romy fueron las dos actrices a las que, comúnmente, se les adosó la etiqueta de musas de la "escuela". La primera, italiana, nacida en Milán el 8 de agosto de 1.943, cuyo verdadero nombre es Adalgisa Maggiora, inició su carrera artística en su país, interviniendo en algunos largometrajes entre 1962 y 1.964 -"Il brigante" de Castellani, "Crónica familiar" de Zurlini, "Una vida violenta" de Brunello Rodi, "Tempo di Roma" de Senys de la Patelliére y "El Conde Sandorf" de Georges Lampin-. Pero tras un interesante comienzo con el que ya se había hecho un nombre, conoce a Ricardo Bofill. Contraen matrimonio y la actriz se instala en Barcelona, incorporándose al cine español. Román Gubern y Vicente Aranda fueron los primeros en dirigirla en "Brillante porvenir" (1.964). Más tarde seguirían "Noche de vino tinto", "Cercles", y "Una historia de amor" de J. Grau, por la que obtuvo el Premio de interpretación en el Festival de San Sebastián de 1.967. Protagonizó también "Dante..." y "Cada vez que...". En esta etapa interpretó a personajes tan diversos como el de pueblerina en la película de Grau o el de mujer snob, decadente y erótica en el corto de su marido y en la película de Jordá y Esteva. Apartada hoy de cualquier labor interpretativa, en los años sesenta dejó pruebas de un considerable talento que no llegó a consolidar.

La otra musa, Romy, cuyo verdadero nombre es Carmen Romero, nació en Melilla. Su caso es el de la típica chica que acude a Barcelona con la ilusión de convertirse en maniquí. Gracias a su espijado cuerpo y su simpática cara no le fue muy difícil triunfar. Descubierta por Leopoldo Pomés en la época del esplendor de la "gamba", su rostro empezó a hacerse conocido a través de la publicidad, Unida sentimentalmente a Jacinto Esteva, enseguida inició su carrera cinematográfica. El primer papel lo interpretó en el cortometraje de R. Bofill. Seguidamente intervino en "Dante..." donde encarnó a la Cenicienta en busca de su príncipe azul, paseándose por lujosos pasillos terciopelados. "Cada vez que...", "Biografía", "Tuset Street" y "Después del diluvio", fueron las siguientes películas en las que la modelo participó, alguna de ellas en fugaces apariciones y nunca actuando como protagonista. Cotizadísima como modelo, nunca llegó a encajar en la escena cinematográfica. El crítico S. Molist llegó a decir de ella que era el "único personaje femenino de nuestro cine que ante las cámaras sabe conservar la "charme" y elegancia de lo etéreo" (761).

Teresa Gimpera, igualmente modelo y descubierta por el conocido fotógrafo y publicista Pomés, sin llegar al status de musa, colaboró a difundir la imagen del movimiento. V. Aranda, la incorporó al cine en "Fata Morgana", interpretando su propio papel de mito publicitario en una ciudad "in" sumida en un clima de hecatombe nuclear, La modelo, enseguida comenzó una fulgurante carrera cinematográfica no exenta de numerosos papeles en comedias nacionales de segundo orden -cinco "lazagas" en dos años-. También participó en el ambicioso proyecto escolar de "Tuset Street" y en el segundo largometraje de G. Suárez.

Otros modelos que actuaron en los films de los muchachos de la "escuela", incorporando un tipo femenino inhabilitual en nuestras

pantallas, fueron Irma Wallig -"Cada vez que..", Hannie Van -- Zantwyk- "Dante..."- y la ex Miss Naciones Unidas, Susan Holmquist - "Dante..." y una pequeña aparición en el film de Durán-. Prototipos de mujer distintos de los empleados por Suárez en "Ditirambos", que no dudó en importar de Madrid a las actrices Charo López y Yelena Samarina. José M. Nunes, por su parte, consiguió que Nuria Espert interpretase "Biotaxia", actriz que ya debía haber sido la protagonista de su anterior largometraje. Lucía Bosé se incorporó al cine, tras su retirada, con la ópera prima de P. Portabella, No obstante, estas dos mujeres, a diferencia de sus directores, ni siquiera publicitariamente contribuyeron a realzar al movimiento. No se jugó con sus nombres.

Así como hubo musas e intérpretes femeninas directamente relacionadas con la "escuela de Barcelona", y que ayudaron a componer la estética del grupo, esto no ocurrió con los distintos actores que trabajaron en estas realizaciones barcelonesas. Tan sólo cabe destacar la figura de Enrique Irazoqui; actor aficionado descubierto por P.P. Pasolini, que lo eligió para encarnar a Jesucristo en "El evangelio según San Mateo". Después de trabajar en "Noche de vino tinto" y "Dante..." decidió retirarse de esta actividad, que para él no fue más que una experiencia.

La característica de los directores de la "escuela" o afines de incorporar actores o actrices extranjeros les acarreó diversos problemas con el Sindicato Nacional del Espectáculo, que en principio siempre se mostró proclive a desestimar la inclusión del elemento humano extranjero, por no reunir las normas sindicales que regulaban estas intervenciones en películas nacionales. Significativa fue la nota enviada por el Sindicato a la Dirección General de Cinematografía sobre la sustitución de Nuria Espert, que no pudo protagonizar la película de Nunes, por Serena Vergano, casada con un español : "Se



emite informe favorable a las modificaciones que la productora - Filmscontacto solicita introducir en su película "Noche de vino tinto", si bien ha de hacer constar ante V.I. el disgusto de la Agrupación de actores ante la sustitución de una actriz española de reconocida categoría artística, por una extranjera que, si bien ya ha trabajado en anteriores ocasiones en nuestra cinematografía, no tiene la calidad ni la categoría artística de la Srta. Nuria Egert. Por Dios, España y su Revolución Nacional-Sindicalista. El - Presidente Nacional. J.Farré de Calzadilla" (762). La inclusión de Irma Wallig, J.Guyp y M.Bardot -ya consumadas-, intérpretes de papeles de primer orden, también ocasionó, lógicamente, un gran tira y afloja con las autoridades sindicales, rigor que, no dejó de ejercerse con otros actores secundarios como Marianne Bennet - casada - con el escultor catalán Xavier Corberó -o Bill Dyckes.

En cuanto a los técnicos -independientemente por supuesto, de los realizadores, y M.Suay-, destaca el nombre de Juan Amorós, director de fotografía de casi todas las obras del grupo. Amorós, barcelonés nacido en el 36, tomó contacto con este medio a través de No-Do, entidad en la que entró a trabajar a los catorce años en su delegación catalana. Progresivamente fue aprendiendo el oficio hasta que debutó como operador-jefe en el cortometraje de Bofill, Un debut que se produjo por el desprendimiento de retina que tuvo Néstor Almendros poco antes de comenzar el corto y que motivó su sustitución, como el propio Amorós nos relataba en el apartado 2.6.1. Hasta 1.970, fecha en la que se retiró, cansado de trabajar en el cine, para dedicarse a su estudio fotográfico y publicitario, el operador alcanzó unas cotas de prestigio enormes -todo lo contrario que sus amigos directores-, trabajando incansablemente. Especialmente inteligente y sensible para captar escenas en exteriores e interiores sofisticados, Amorós fue un innovador de las técnicas de iluminar de aquellos años. En

"Cercles" consiguió eliminar todas las sombras del cuadrado blanco -decorado donde se rodó la mayoría de la película-, y en "Cada vez que..." no utilizó ningún foco. También cabe destacar en este fotógrafo, antiguo colaborador de Pomés, su gran habilidad en el manejo de la cámara.

Otro técnico de gran categoría, muerto de un fulminante infarto de miocardio en plena moviola de trabajo mientras se encontraba montando los últimos planos de "Dante..." fue Juan Luis Oliver. Profesional considerado y conocido en el medio de la Ciudad Condal, trabajó para Filmcontacto en "Noche de vino tinto", y en la obra de Jordá y Esteva, así como en el montaje del cortometraje de Bofill, por lo que, su presencia fue muy activa en los comienzos del movimiento barcelonés. Precisamente, Muñoz Suay escribió por primera vez el --slogan del grupo en la colaboración semanal de "Fotogramas" en que se hacía eco del fallecimiento, en primer término, de Oliver (763). Tanto "Dante..." -que prácticamente terminó de montar- como "Cada vez que..." -que no llegó a meter la tijera-, están dedicadas a la memoria y en homenaje del malogrado montador. El hueco dejado por Oliver lo cubrió en parte, Ramón Quadreny, firmante de los montajes de las películas de Durán, "Ditirambo" y "Biotaxia".

En el campo de la producción caben destacar dos nombres : Francisco Rufz Camps y Carlos Boué, ambos madrileños, y que junto con M. -Suay, fueron los encargados de toda la parcela relacionada con la -producción de casi todas las películas. El primero como Director General de la producción y el segundo como Jefe de producción, llevaron a cabo las siguientes obras : "Dante..." "Ditirambo", "Después -del diluvio", y, figuran en los títulos de crédito de "Cada vez que.. .." sin haber intervenido. Separadamente, Rufz Camps trabajó como Jefe de producción en "Tuset Street" y C. Boué en el segundo largometraje de Suárez. Mientras que el primero era una persona fija, ligada a

Filmscontacto desde el comienzo, ocupando en la empresa el empleo de Director General de la producción -M.Suay, Director Gerente cuando se incorporó-, el otro fue un profesional- muy amigo del - valenciano en su etapa madrileña-al que se contrataba para llevar a cabo, directamente, las producciones encargadas.

El resto de los técnicos contratados no son especialmente reseñables, ya que, no sólo no imprimieron ningún carácter, sino que no tuvieron tiempo para ello, dado lo fugaz de su aportación, en el también efímero movimiento.

Si parte de los actores de las cintas de los chicos de la "escuela" encontraron problemas sindicales por su condición de extranjeros o por carecer del correspondiente carnet sindical, directores como P.Portabella y Esteva tuvieron que arreglar su condición de realizadores -como anteriormente lo tuvieron que hacer sus compañeros a base de reivindicar la autoría del guión, ya que ninguno ostentaba el título de dirección, expedido por la Escuela Oficial de Cinematografía, ni tenían el correspondiente aprendizaje - requerido por el Sindicato del ramo de trabajar cinco películas en el escalafón correspondiente hasta llegar al de realizador-, ante la negativa del Sindicato Nacional del Espectáculo a conceder la necesaria autorización para dirigir sus obras (764).

En definitiva, problemas y más problemas, lógicos de la fragilidad, la espontaneidad, e inspiración de un invento tan singular como fue la "escuela de Barcelona".

605

N O T A S

UNDECIMO CAPITULO

- (750) R. Muñoz Duay. Entrevista personal. Barcelona. 20.4.78
- (751) C. Durán. Entrevista personal. Barcelona. 21.2.81
- (752) Marcel Martin. "Cinéma 67" nº 114, pág. 86 (marzo 1.967).
- (753) "Sight and Sound". Vol. 36, nº 2, pág. 70 (abril-junio 1.967).
- (754) R. Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 976, pág. 3 (30 de junio de -- 1.967).
- (755) J. Esteva y J. Jordá entrevistados por Juan Francisco Torres. "Fotogramas" nº 993, pág. 15 (20 de octubre de 1.967).
- (756) Alfonso García Seguí. "El Cine" Vol. 8. ob. cit., pág. 123.
- (757) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXPS. 38.560 y 39.968.
- (758) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXPS. 45.166 y 47.401.
- (759) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXPS. 54.133.
- (760) Ángel Falquina y Juan José Porto. "El cine español en premios (1.941-1.972)". Págs. 213-214. Editorial Madrid. Madrid 1.974.
- (761) S. Molist. "Film Ideal" nº 208. pág. 63 (1.969).
- (762) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXP. 39.968.
- (763) R. Muñoz Suay. "Fotogramas" nº 961, pág. 3 (17 de marzo de -- 1.967).
- (764) Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. EXPS. 45.166 y 54.133.

607

**CONCLUSIONES**

Siguiendo la costumbre establecida en este tipo de investigaciones, a continuación extraeremos algunas conclusiones que resumen los resultados obtenidos.

Es preciso advertir, sin embargo, que el peligro en toda conclusión es la simplificación, por ello no tienen otro sentido - que el de ayudar a precisar y concretar sus postulados.

Hechas estas salvedades, debemos iniciar ahora un balance general del trabajo que, forzosamente, por razones de carácter sistémico, deberá ajustarse, en lo posible, al propio orden estructural de la exposición.

Del estudio llevado a cabo pueden extraerse las siguientes :

#### CONCLUSIONES :

1.- La "escuela de Barcelona" surge en la Ciudad Condal a finales del año 1.966 como una alternativa al cine joven realizado en Madrid por los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía, influenciados por una visión realista de la vida. Nace con vocación de ruptura ante los esquemas tradicionales del cine nacional. Pero no lo hace espontáneamente. Se suceden una serie de cúmulos, unos intencionados y otros fortuitos, que originaron este singular movimiento. Estas circunstancias, principalmente, fueron las siguientes :

- a) La política "aperturista" fraguada o encargada a Manuel Fraga, y el sistema de Protección Estatal al cine español promovido por la Orden Ministerial de 19 de agosto de 1.964.
- b) La exigua industria cinematográfica catalana, propiciatoria de individualidades, en muchos casos marginales, que en base a una amistad y colaboración, forjaron intereses mutuos de autodefensa.

- c) La intencionada y decidida tarea de crear una plataforma - unitaria concreta bajo la denominación "escuela de Barcelona", slogan publicitario lanzado por el propio grupo.
  - d) La imprescindible labor difusora del crítico Ricardo Muñoz Suay, hábil cineasta que sería contratado para dirigir la - productora Filmscontacto, auténtico bastión de la "escuela".
  - e) La fortuna familiar de Jacinto Esteva Grewe, propietario de la productora antes citada, así como otras de menor cuantía.
  - f) Las realizaciones de los cortometrajes de Gonzalo Suárez y - Ricardo Bofill, y, sobre todo, el largometraje "Dante no es únicamente severo", dirigido por J.Esteva y J.Jordá, aparte del recurso promocional que supuso la cinta de Vicente Aranda, "Fata Morgana", más próxima a los postulados estéticos de la "escuela", que al denominado cine "mesetario".
  - g) Los aires de renovación, vanguardia y alegato contra el cine social lanzado por la "nouvelle vague", aromas fácilmente -- contagiados por la ubicación geográfica de Cataluña y la elevada extracción social de los integrantes del movimiento.
- 2.-La "escuela de Barcelona" gozó de un gran apoyo publicitario. - Los medios de difusión prestaron un considerable servicio promocional durante los años 1.967-1.968 a esta nueva tendencia, que estaba animando el panorama cinematográfico ibérico, La revista "Fotogramas" fue la mejor aliada del grupo, convirtiéndose casi en su portavoz. El realizador J.Jordá y R.Muñoz Suay fueron las dos cabezas conspiradoras sobre las que se sustentó el aparato promocional, verdadero responsable del lanzamiento del movimiento catalán. El aficionado medio al cine tuvo abundante - conocimiento de este ruidoso grupo sin que se hubiesen estrenado oficialmente sus películas.



- 3.- En realidad, la "escuela" hay que reducirla a tres directores: J.Esteva, J.Jordá y Carlos Durán, que denominamos "núcleo central", Criterios organizativos, promocionales, estéticos y de producción unieron a estos tres hombres en un frente común. El resto de los comúnmente integrados, desde las propias filas del grupo o desde las diversas publicaciones, como G.Suárez, R.Bofill, V.Aranda, P.Portabella, J.M. Nunes y J.Grau, lo fueron colateral o circunstancialmente. Sin embargo, hubo un intento de formar conjuntamente, entre los realizadores citados, una única productora sufragada por todos y dirigida por M.Suay. La idea, que no pasó de meras especulaciones, no terminó por cuajar.
- 4.- Por lo tanto, y a tenor de lo expuesto en el punto anterior, los únicos largometrajes, genuinamente enmarcados en la "escuela de Barcelona, son "Dante no es únicamente severo" y -- "Cada vez que...". Los demás trabajos son rellenos más o menos afines.
- 5.- El enfrentamiento con el denominado cine "mesetario" se convirtió en una espléndida baza publicitaria basada en la tradicional rivalidad castellano-catalana, pugna que los "escolares" barceloneses explotaron debidamente en su provecho, provocando recelos y polémicas con sus compañeros residentes en Madrid, aunque no madrileños.
- 6.- Todas las películas se realizaron dentro de una parquedad de medios notoria; y, en casi todas, se utilizó la fórmula de la capitalización de los sueldos, o parte de ellos, para abaratar y vincular a los técnicos al producto. En definitiva, un esquema de producción completamente al margen de lo estipulado por la industria convencional, sin el cual, realizadores como Nunes, Jordá o incluso Durán, difícilmente hubieran conseguido realizar sus cintas, autofinanciadas como las demás.

- 7.- Excepto la película de V.Aranda, las obras producidas por - el resto de los chicos englobados publicitariamente bajo la etiqueta de la "escuela" en el período de vida de ésta, aún filmadas en 35 mm. y realizadas para su explotación comercial, contienen una falta de profesionalidad, manifiesta en el orden técnico y artístico, e imputable, en la mayoría de los casos, a la inexperiencia y a la carencia de medios.
- 8.- Las salas de Arte y Ensayo fueron los únicos canales por donde circularon las películas de la "escuela de Barcelona". La distribución normal no quiso hacerse cargo de estos films por considerarlos para minorías, y, por lo tanto, de escasa comercialidad.
- 9.- Las recaudaciones en taquilla fueron realmente pobres, o pírricas en algunos casos. Con estos ingresos, ningún film llegó, ni tan siquiera, a cubrir la cuarta parte de los gastos de producción. El rechazo del espectador fue evidente.
- 10.- Fue un cine realizado en Cataluña, dirigido por catalanes en su mayoría -los del "núcleo central" todos-, pero sin apetencias vernáculas. Semejante actitud les acarreó la generalizada antipatía de los sectores nacionalistas, que vieron pasar una oportunidad de afirmación patriótica, utilizando, para colmo, el nombre de Barcelona para su difusión publicitaria.
- 11.- Las obras genuinas de la "escuela", apenas sufrieron el impacto de la Censura. Y en conjunto, fueron suprimidos más los planos o sugerencias de contenido erótico, que las insinuaciones soterradas de corte político.
- 12.- Todas las películas fueron declaradas de Interés Especial, por lo que, el Estado se convirtió en principal financiador y avalista de los innovadores aires minoritarios de la "escuela", -

así como en general del "nuevo cine español".

- 13.-La doctrina comunista, en cuya organización política militaron algunos miembros de este movimiento, antes de la creación del mismo, fue una filosofía que gozó de un considerable respaldo dentro del grupo. Sin embargo, esta actitud no se correspondió con un auténtico compromiso social personal. Por el contrario, transmitieron una imagen pública frívola, despreocupada, lujosa, snobista, y ligera, que, unido a sus creencias izquierdistas, les ligó a la "gauche divine" barcelonesa.
- 14.-No obstante, Jordá, Esteva y Durán, o sea, el "núcleo central", en pleno apogeo publicitario del movimiento, fueron unos de los animadores y firmantes de las revolucionarias conclusiones aprobadas en la accidentada "Primera Semana Internacional de Escuelas de Cine" desarrolladas en Sitges, proclamas que no apoyaron los más significativos representantes del "nuevo cine español".
- 15.-Exceptuando dos menciones menores a "Dante no es únicamente se vero" en la Mostra de Pesaro de 1.967 -mejor partitura musical y el premio Filmcrítica-, las películas relacionadas con el movimiento barcelonés no tuvieron ningún tipo de galardones en los distintos certámenes internacionales a los que acudieron. Y aunque revistas como "cahiers du Cinéma", "Cinema 67,68...", "Positif", "Cinema Nuevo" o "Sight and Sound", se hicieran eco de la tendencia y de las películas del grupo -siempre con parcuedad-, éstas no tuvieron ninguna difusión comercial fuera de nuestras fronteras.
- 16.-Fue un movimiento con un componente provocativo considerable, -base de su estética, que alcanzó sus cotas más altas a base de elementos destructores, autodestructivos y una manifiesta amoralidad.

- 17.- El grupo rompió con los moldes neorrealistas que impregnaban al cine español, y abrió otras perspectivas hacia una nueva visión de la realidad.
- 18.- La "escuela de Barcelona", más que un movimiento vanguardista, fue un grupo que importó todo un conjunto de modas y estilos relacionados con la Europa más modernista: pop-art, -comic, publicidad, música "in", etc. y, sobre todo, la huella dejada por la "nouvelle vague" francesa, todo un símbolo de cambio.
- 19.- En definitiva, la "escuela" fue un invento promocional que fracasó ante el rechazo, casi unánime, del aficionado medio, como causa principal, pero que conviene tener en cuenta las siguientes razones :
- a) La frustrada experiencia de "Tuset Street" -enero de 1968-, intento de acercamiento hacia la industria convencional, -aportando un espíritu más espontáneo, y menos profesionalizado.
  - b) La autoseparación de Joaquín Jordá del grupo, tras mantener concepciones profesionales irreconciliables con R. Muñoz Suay, Director Gerente de la productora de J. Esteva, Filmscontacto, a primeros de 1.968.
  - c) El malogrado proyecto de unirse bajo una misma productora, sufragada por todos los amigos enmarcados publicitariamente en la "escuela", posibilidad fraguada en el otoño de 1.967.
  - d) El descalabro económico y artístico de "Después del Diluvio" de J. Esteva.
  - e) La hostilidad de los medios catalanistas y de un gran sector de la crítica nacional.

- f) Las realizaciones, excesivamente formalistas, con un valor artístico verdaderamente limitado, por no decir pobre, bañadas por unas aspiraciones al margen de las demandadas -- por el espectador medio, al cual ignoraron y desconocieron, sobre todo, en filmaciones tan confusas o herméticas, plagadas de simbolismos como la película manifiesto del movimiento "Dante no es únicamente severo", u otras como "Fata Morgana", "Nocturno 29" y "Biotaxia", relacionadas publicitariamente con el grupo.
- g) La carencia de una estructuración, medios económicos y un sistema organizativo, que hubieran evitado ese marcado -- acento de aficionados, imperante en casi todos los trabajos.
- h) La dimisión del padre del "nuevo cine español" y Director General del ramo, D. José María García Escudero.
- i) La falta de una ideología y de metas concretas.
- j) El excesivo "boom" propagandístico, lanzado por los propios interesados, sin una consistencia real.
- k) El marcado acento burgués y de aparente despreocupación social de los integrantes del movimiento.
- l) Las envidias, concepciones diversas, enemistades, vanidades, egoísmos, etc.

20.- A pesar de la frustrada intentona, la "escuela de Barcelona" introdujo un aire renovador en el monocolor panorama cinematográfico de los años sesenta, hasta entonces desconocido por los clásicos esquemas convencionales del cine.

615

FICHAS TECNICAS Y ARTISTICAS

1.965 FATA MORGANA

FICHA TÉCNICA. Director: Vicente Aranda. Guión: Vicente Aranda y Gonzalo Suárez según argumento de Suárez. Fotografía: Aurelio G. Larraya. Música: Antonio Pérez Olea (ATC). Montaje: Emilio Rodríguez. Jefe de Producción: Jaime Fernández-Cid (ATC). Director General de Producción: José López Moreno (ATC). Productores Ejecutivos: Antonio Rabinad y Palmiro Aranda. Segundo operador: Fernando Arribas (ATC). Ayudantes de dirección: Luis S. Enciso y Carlos Durán. Ayudante de producción: Joaquín Serrano. Decoración: Pablo Gago (ATC). Maquillaje: Adolfo Ponte. Portada diseñada por: Pelayo Izquierdo. Viñetas de: José Julve. Regidor: Manuel Muñoz. Ayudante de Montaje: Bautista Treig. Ayudante de cámara: Santiago Rodríguez. Script: Nieves Aiguaviva. Foto-Fija: Jorge Salvador. Peluquería: Emilia Fernández Cid. - Vestuario: Llorens. Atrezzo: Miró, Ars, Gres. Grabación y Mezclas: Voz de España S.A. Ingeniero de Donido: Jorge Sangenis. Laboratorio Fotofilm. S.A.E. Barcelona. Producción: FISA (Madrid). Distribución: Cidensa. Duración: 90 minutos. Rodada en exteriores e interiores naturales de Barcelona y en los Estudios Cine D'or.

FICHA ARTÍSTICA: Teresa Gimpera (Gim), Marianne Benet (Miriam), Antonio Ferrandis (Profesor), Marcos Martí (J.J.), Alberto Dalbes (Alvaro), Antonio Casas, Gloria Roig, Francisco Alvarez, - Juan Sellas, Arturo Oliver, José Medina, José P. Seada, José Castillo, Manuel Muñoz, Nuria Picas, Antonio Gudel, Alberto Gadea, Luis Ferrán, Carlos Hurtado, Isidro Martín, Luis de Coro, Eduardo Lizarza, María Durán, Carlos Lloret, Juan Torres.

1.966 NOCHE DE VINO TINTO

FICHA TECNICA. Dirección : José María Nunes. Argumento y guión : J.M. Nunes. Jefe de Producción : Gustavo Quintana García. Fotografía : Jaime Deu Casas. Música : "Los Mustangs" "Los Gatos Negros" y "Os Duques". Montaje : Juan Luis Oliver Hernández. Maquillaje : Gabriel Comella. Ayudante de Producción : Angel Quintana García. Ayudante de Dirección : Vicente Lluch Tamarit. Ayudante Operador Juan Amorós Andreu. Script : Ana Settimo. Foto-Fija, Alberto Ripoll. Producción : Filmscontacto Distribución : Consorcio Ibérico de Cinematografía. Duración 98 minutos. Rodada en exteriores e interiores naturales de Barcelona y en los alrededores de Vich.

FICHA ARTISTICA : Serena Vergano, Enrique Irazoqui, Rafael Arcos, Annie Settimo, Ana María Esteveam Pilar Muñoz, María del Carmen - Romero.

1.966 DITIRAMBO VELA POR NOSOTROS ( CM )

FICHA TECNICA. Dirección : Gonzalo Suárez. Argumento y Guión : G. Suárez. Fotografía : C.Suárez. Montaje : Ramón Quadreny. Sonorización : Juan Aguilar. Música : "Ditirambo My love" de Jerónimo y - Emilio. Ayudante de Dirección : W. Leiró. Ayudante de producción : Javier Macua y J.Oliver. Ayudante de fotografía : Emilio Martínez. Producción : G.Suarez. Formato : 16 mm. Duración 27 minutos.

FICHA ARTISTICA : Marianne Bennett, Bill Dyckes, Silvia Suárez, Silvia Porcher, Gonzalo Suárez (Ditirambo)



1.966 EL HORRIBLE SER NUNCA VISTO (CM)

FICHA TECNICA : Dirección : G.Suárez. Argumento y Guión: G.Suárez. basado en su cuento de "Trece veces trece". Fotografía : Carlos - Suárez. Formato : 16 mm. (Sin sonorizar). Producción : G.Suárez -  
FICHA ARTISTICA : Francisco Balcells, Marianne Bennett, G.Suárez Silvia Suárez Girad.

1.966 CERCLES

FICHA TECNICA . Dirección : Ricardo Bofill Levi. Fotografía y Cá-  
mara : Juan Amorós. (Eastmancolor, IX, 1) Montaje : Juan Luis Oli-  
ver. Director técnico : Carlos Durán. Ingeniero de sonido : Jor-  
ge Sangenfs. Producción : Tibidabo Films. Distribución : Cidensa.  
Duración 23 minutos. rodada en los estudios Balcazar.

FICHA ARTISTICA : Serena Vergano, Romy, Salvador Clotas.

1.967 DANTE NO ES UNICAMENTE SEVERO

FICHA TECNICA. Dirección: Jacinto Esteva y Joaquín Jordá. Guión :  
J.Esteva y J.Jordá. Fotografía : Juan AMorós. Director General de  
la Producción : Francisco Ruiz Camps. Jefe de Producción : Carlos  
Boué. Montaje : Juan Luis Oliver. Música Marco Rosi y Eddy.  
interpretada por "Os Duques". Canciones de Adam Group : "Dante no  
es únicamente severo", "Dante en la hoguera" "Susan, take our dai-  
sies". Ayudante de dirección : Carlos Durán, Ayudante de montaje:  
Susana Lemoine. Ayudante de cámara: Ricardo Albiñana. Ingeniero de  
sonido: Miguel Sangenfs. Dibujos de Marcel Berges. Script : Annie  
Settimo. Foto-Fija : Colita y Maspons-Ubiña. Maquillaje : Praxedes  
y E.Aspachs. Peluquería : Emilia Fernández- Cid. Vestuario : Orplans  
diseñado por Andrés; una colección de Carmen Mir. Estudios de Voz de

España. Laboratorio Fotofilms S.A. Producción : Filmscontacto.  
 Distribución : Cidemsa. Duración : 78 minutos. Rodada en Barcelona, Gerona, Costas Catalanas y Estudios Bálcazar.  
 FICHA ARTISTICA : Serena Vergano, Romy, Enrique Irazoqui, Susan Holmquist, Hannie Van Zantwyk, Luis Ciges, Jaime Picas y la voz de Julián Mateos.

1.967 CADA VEZ QUE ...

FICHA TECNICA. Dirección : Carlos Durán. Guión : C.Durán y J.Jordá. Fotografía: Juan Amorós. Director General de la Producción : Francisco Ruiz Camps. Jefe de Producción:Carlos Boué. Montaje : Ramón Quadreny y Anne Marie Cotret. Música : Marco Rosi, guitarra J.M.Aldana. Canción "L'amour c'est un endroit", interpretada por V.Potter. Canciones "It's a long way" y "Why de las cover-girls" interpretadas por Adam Grup y escritas por C.Durán, J.Jordá V, - Potter y L.Serrat. Ayudante de Dirección : Lorenzo Soler y Andrés Caballa. Ayudante de montaje:Susana Lemoine. Ayudante de Cámara : Francisco Albibiñana. Segundo operador ; Ricardo Albibiñana. Script Annie Settimo. Foto-Fija : Martha G.Frias y Colita. Fotografías : Ana Maspons - Ubiña. Vestuario : Boutique Choc y una colección Or plans diseñada por André. Sonorización : Voz de España. Ingeniero de sonido; Jorge Sangenfs. Laboratorio : Fotofilm S.A.E. Barcelona. Producción : Filmscontacto. Distribución: Cidensa. Duración : 85 minutos. Rodada en Barcelona, Aeropuerto del Prat, Castelldefels (Tropical), Playa de Aro (Tiffany's).

FICHA ARTISTICA : Serena Vergano (Serena), Irma Wallig. (Ana), Daniel Martín (Mark), Jaap Guyp, (Salva), Alicia Tomás (Sonia) y las siguientes modelos : Alia, Anita, Elsa, Eve, Evelyn, Gudy, Ivana, Nuria, Renata, Romy, Susan, Susy, Yadjia y Willy.

1.967.DITIRAMBO

FICHA TECNICA. Dirección : Gonzalo Suárez. Guión : G.Suárez. Foto  
 graffa : Juan Amorós. Director General de la producción : Francis  
 co Ruiz Camps. Jefe de producción : Carlos Boué. Montaje : Ramón  
 Quadreny. Ambientador : Alberto Puig Plau. Maquillaje : Rodrigo  
 Gurrucharri. Decorador : Andrés Vallbé. Títulos de presentación:  
 Alberto Corazón. Segundo operador : José Orriols. Script : Loren  
 zo Soler. Ayudante de cámara : Carlos Suárez. Regidor : Manuel Rin  
 cón. Ayudante de montaje : Susane Lemoine. Foto-Fija : José A. Abe  
 llana. Ayudante de maquillaje : Teresa Plumed. Sastra : Elena Ol  
 tra. Modelos presentados : Courrèges. París. Vestuario de la Srta.  
 Charo López; L'escut. Barcelona. Música: Lou Bennet y su trío. Te  
 ma "Ditirambo" y "Balada" compuestos por los hermanos Doggió. Adap  
 tación de Marco Rosi. Ingeniero de sonido : J.Sangenfs. Laborato--  
 rio : Fotofilm S.A.E. Barcelona.Producción : Hersua Interfilms.  
 Distribución : Radio. Duración: 92 minutos. Rodada en Barcelona,  
 París, Milán, Como y Palamós.

FICHA ARTISTICA : Gonzalo Suárez (Ditirambo), Charo López (Ana Car  
 mona), Yelena Samarina (viuda de Urdiales), José María Prada (Jai  
 me Normando). Angel Carmona (Dalmás), Bill Dyckes (Bill),Catalá -  
 Roca (Pac Spac), Alberto Puig Palau (Eduardo Palacios), Luis Ci  
 ges, Jaime Picas, Herrera y André Courrèges, y las siguientes mo  
 delos: Tania Wilson, Sylvie Gouvignon, Linda Mestre, Anne Zoreff,  
 Jilí Lator, Margari Dreux, Sue Fischer, Catherine Gocois.

1.967.NO CONTEIS CON LOS DEDOS (CM) (NO COMPTEU AMB ELS DITS)

FICHA TECNICA. Dirección : Pedro Portabella. Guión : P.Portabella y Joan Brossa. Textos de Joan Brossa. Fotografía : Luis Cuadrado (ATC). Jefe de producción : Jaime Fernández-Cid. Productores asociados : Andreu Puig y Annie Settimo. Montaje : Ramón Quadreny. Música : Josep M<sup>a</sup> Mestres Quadreny. Pianista : Carles Santos. Soprano: Anna Ricci. Script : Annie Settimo. Ayudante de montaje : Susane Lemoine. Foto-fija : Manuel Esteban. Producción : Films 59. Distribución : Inter Arte Films. Laboratorio : Fotofilm S.A.E. Estudios : Balcazar. Sonido: Voz de España, Duración : 28 minutos. Rodada en Barcelona, Gélida, Castelldefels y Vallalta del Maresme.

FICHA ARTISTICA : Mario Cabré, Natatcha Gounkevitch, Josep Santamaría, Wylli Van Rooy, Daniel Van Golden, Josep Centelles.

1.967.BIOTAXIA

FICHA TECNICA. Dirección : José María Nunes. Guión : J.M.Nunes. Fotografía : Jaime Deu Casas. Jefe de producción : Antonio Díaz - del Castillo. Montaje : Ramón Quadreny. Música : Fernando Silvetti. Decorador : Manuel Infiesto Pérez. Ayudante de dirección : Vicente Lluch Tamarit. Script : Nieves Aiguaviva. Ayudante de producción : Francisco Ruiz Camps. Regidor : Manuel García Pérez. Segundo operador: Luis Martínez Linares. Ayudante de montaje : Susane Lemoine. - Sonido : Voz de España. Ingeniero : Jorge Sangenis. Producción : Hele Films. Distribución : Consorcio Ibérico de Cinematografía. Duración : 107 minutos.

FICHA ARTISTICA : Nuria Espert, Pablo Busoms, Joaquín Jordá, Romy, Miguel Muniesa.

1.968. TUSET STREET

FICHA TECNICA: Dirección. Rodado el 80% por J.Grau y el 20% por Luis Marquina, así como el definitivo montaje. Guión : J.Grau y Rafael Azcona. Argumento : J.Grau y Enrique Josa. Fotografía : Alejandro Ulloa (también intervinieron Néstor Almendros, Montuori y Juan Amorós). Director General de la producción: Marciano de la Fuente. Jefe de Producción : Francisco Ruiz Camps. Montaje : José Luis Matesanz. Decorados y ambientación : Enrique Alarcón, Ayudante de dirección : Ricardo Muñoz Suay (sin figurar en los títulos de crédito Carlos Durán). Script : Marisol Villanueva (sin figurar en los títulos de crédito Joaquín Jordá). Segundo operador Fernando Arribas. Ayudante de cámara : Julio Martín Leyva. Fotofija : Simón López. Maquillador : Rodrigo Gurucharri. Ayudante de maquillaje : Teresa Plumed. Ayudante producción : Manuel Rubio Puerta. Auxiliar de producción : Alfredo Montenegro. Regidor : Francisco Gutiérrez Cazorla. Ayudante de montaje: Enrique Agullo. Auxiliar de montaje : María Pilar López. Ayudante de decoración : Rafael Pérez Murcia. Peluquería : Dolores Soler. Sastra : Elena Oltra Ortíz. Calzados : Varese (Barcelona). Estudios : Balcazar (Barcelona) y Roma (Madrid). Composición y dirección musical : Augusto Algueró. Canciones: "Verano", "Tengo miedo" y "Encuentro" de Rafael de León y Solano; "Frenesí" (arreglo musical de Gregorio Gracia Segura); "Tuset Street" de A.Algueró, Guijarro y Philtrim; "Sólo pienso en tí" de A.Algueró y Guijarro. Títulos : S.Filiu Pablo Núñez. Vestuario de S.Montiel; Vargas Ochagavia (Madrid). Vestuario de P.Bauchau ; Renoma (Barcelona). Vestuario de T.Gimpera ; Andrés Andreu (Barcelona). Laboratorio: Fotofilm (Madrid) S.A. Producción: Proesa para Cesáreo González S.A. Distribución : Suevia. Duración : 95 minutos.

FICHA ARTISTICA : Sara Montiel (Violeta), Patrick Bauchau (Jordi), Teresa Gimpera (Teresa), Jacinto Esteva (Mik), Emma Cohen (Mariana). Luis García Berlanga (Aparicio). Jaime Picas (Llongueras), - Tomás Torres (Oriol), Adrián Gual (Oscar), Oscar Pellicer (Pesa), Romy, Milagros Guijarro, Francisco Barnala.

1.968. DESPUES DEL DILUVIO

FICHA TECNICA. Dirección : Jacinto Esteva. Guión : J. Esteva, Manuel Requena, Francisco Ruiz Camps y Francisco Viader, Diálogos : J. Esteva, Francisco Rabal, F. Viader y Mijanou Bardot. Productor Ejecutivo : R. Muñoz Suay. Director de Producción : R. Ruiz Camps. Jefe de Producción : Carlos Boué. Fotografía : Juan Amorós. Montaje : Emilio Ortiz. Música : Joan Manuel Serrat con la colaboración especial a piano de Tete Montoliu. Vestuario : Andrés Andreu. Organizador de rodaje : Carlos Durán. Segundo ayudante de dirección : Arturo Pousa. Script : Annie Settimo. Foto-fija : Colita. Segundo operador : José Gaspar Serra. Regidor : José González Olivares. Maquillaje : Francisco Manteca. Ambientador : Francisco Requena. Atrezzo : Miró y - Peris. Director de doblaje : Felipe Peña. Sonido : Voz de España . Ingeniero de sonido : Jorge Sangenis. Laboratorio : Fotofilm S.A.E. (Barcelona). Producción : Filmscontacto, Distribución : Filmscontacto. Duración : 101 minutos. Rodada en Barcelona, Playa de Aro, Mardreñas, Ilagostera y Costa Brava. Castillos y dominios del Duque de Beldford y en Londres.

FICHA ARTISTICA : Francisco Rabal (Pedro), Mijanou Bardot (Patricia), Francisco Viader (Mauricio), Luis Ciges, Romy.

1.968. NOCTURNO 29

FICHA TECNICA. Dirección : Pedro Portabella. Guión : Joan Brossa y P.Portabella. Diálogos : Joan Brossa traducidos del catalán -- por Pere Gimferrer. Fotograffa : Luis Cuadrado (ATC). Director - de la producción : Jaime Fernández-Cid (ATC). Segundo operador: Teodoro Escamilla. Ayudante de dirección : José Luis Ruíz Marcos (ATC). Script : Annie Settimo. Foquista : Santiago Rodríguez. Montaje : Teresa Alcocer. Ayudante de montaje : Margarita Bernet. Música : Josep Maria Mestres Quadreny. Cantante : Anna Ricci. - Pianista : Carles Santos. Asesor artístico : Lluís Maria Riera. Ingeniero de sonido : Jorge Sangenfs. Laboratorio : Fotofilm -- S.A.E. (Barcelona). Estudio : Balcazar. Títulos y efectos : Estudios Proex S.A. Productores asociados : Annie Settimo y Jaques Levy. Productora : Films 59. Distribución : Inter Arte Film. Duración: 90 minutos. Rodada en Barcelona, Port Lligat, Les Fonts de Sacalm, Baix Monstseny, Coll Formic, Arbucies, La Pollosa y Mola.

FICHA ARTISTICA : Lucia Bosé, Mario Cabré, Ramón Julia, Joan -- Pons, Antonio Saura, Antoni Tapies, Luis Ciges, Jordi Prats, Nurria Paniker, F.de Laguardia, Ruggiero Selvaggio, Manuel Jacas, - Guinyol Dido.

1.969. EL EXTRAÑO CASO DEL DR.FAUSTO

FICHA TECNICA. Dirección : Gonzalo Suárez. Guión:G.Suárez. Fotograffa especial : Carlos Suárez. Operador Jefe : Gaspar Serra. Jefe de producción : Carlos Boué. Montaje . Maricel Bautista. Ayudante de dirección : Luis García. Ayudante de producción : Manuel - Rubio. Ayudante de montaje : Bautista Treig. Segundo operador : Ricardo González. Ayudante de cámara : Francisco Marín. Script : Nieves Aguaviva. Regidor : José Mallas. Maquillador : Adrián --

Jaramillo. Ayudante de maquillaje : Alfonso de Lucas. Fotografías publicitarias : Pilar Villarrez. Diseños especiales : Alberto Corazón. Secretarios personales : Emilio Martínez y Luis Cano. Grabaciones estereofónicas : Edigsa (Antología histórica de la música catalana). Ambientes sonoros sobre creaciones musicales de Salvador Pueyo. Melodías bárbaras : Brabo el Cachas. Efectos especiales : Roger Sangenis. Sonorización : Voz de España. Ingeniero de sonido : Jorge Sangenis. Laboratorio : Fotofilm S.A.E. - (Barcelona). Producción : Hersua Interfilms. Duración : 95 minutos. Rodada en Barcelona, Madrid y Palamós.

FICHA ARTISTICA : Gonzalo Suárez (Mefistófeles), Alberto Puig Palau (Fausto), Teresa Gimpera, Olga Vidalia, Emma Cohen, José Arana, Cháro López.

Hemos incluido las fichas técnicas y artísticas de las películas más mencionadas a lo largo de nuestro trabajo, y, por lo tanto, todas las que guardan, en mayor o menor grado publicitario, circunstancial o real, relación con la "escuela de Barcelona".

Conviene también tener en cuenta, que muchos nombres de estas fichas no se ciñen a la realidad, ya que, al ser unas obras realizadas al margen de la clásica estructura de la producción cinematográfica, y carecer de los medios necesarios para cubrir los mínimos sindicales exigidos, respecto al número de integrantes de una película, para poder optar a las protecciones estatales, las fichas técnicas sufrieron ciertos rellenos de profesionales que no trabajaron, y que tan sólo aportaron su firma para que la productora cumpliera la reglamentación sindical. Las obras de Nunes y Dufan son el más vivo ejemplo, como ya explicamos en su momento.



**BIBLIOGRAFIA CITADA**

- ANUARIO ESPAÑOL DEL CINE. Sindicato Nacional del Espectáculo.  
Madrid, 1.969.
- BOLETIN INFORMATIVO DEL CONTROL DE TAQUILLA. Dirección General  
de Cinematografía. Ministerio de Cultura. 1.977.
- BRASO, Enrique; GALAN, Diego; LARA, Fernando; PEREZ MILLAN, J.  
A.SANTOS FONTENLA, César; VANACLOCHA, José; ZARRAGA, José -  
Luis de : "7 trabajos de base sobre el cine español" Fernan-  
do Torres Editor. Valencia. 1.975.
- CASTRO, Antonio: "Cine Español en el banquillo" Fernando Torres  
Editor. Valencia. 1974.
- CLEMENTE, José Carlos: "Cataluña hoy" Editorial Magisterio espa-  
ñol. Madrid, 1.970.
- CUEVAS, Antonio: "Economía Cinematográfica" Edición del Autor.  
Madrid, 1.976.
- FALQUINA, Angel y PORTO. Juan José : "El cine español en premios  
(1.941-1.972)". Ed. Madrid. Madrid, 1.974.
- FONT. Doménec : "Del azul al verde. El cine español durante el -  
franquismo" Ed. Avance. Barcelona. 1.976.
- GARCIA ESCUDERO, José María: "Una política para el cine español"  
Editora Nacional. Madrid, 1.967.
- "Vamos a hablar de cine" Ed. Salvat. Madrid, 1.970.
- "La primera apertura. Diario de un director general"  
Ed. Planeta. Barcelona. 1.978.
- GARCIA SEGUI, Alfonso: "El Cine" Enciclopedia del 7º arte. Tomo 8.  
Buru Lan S.A. de Ediciones. San Sebastián. 1.973.
- GUBERN, Román : "Historia del cine" Vol. 2º. Ed. Lumen. Barcelona,  
1.971.
- "La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo  
el franquismo (1.936-1.975)" Ediciones Península. Barcelona  
1.981.

- GUBERN, Román y FONT, Doménec: "Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España!" Ed. Euros. Barcelona - 1.975.
- HERNANDEZ, Marta: "El aparato cinematográfico español!" Akal Editor. Madrid, 1.976.
- HERNANDEZ, Marta y REVUELTA, Manolo : 30 años de cine al alcance de todos los españoles. Ed. Zero, S.A. Bilbao 1.976.
- KYROU, Ado: "Amour, Erotisme et Cinéma!" Eric Losfeld Editeur. París, 1.966.
- LOPEZ CLEMENTE, José y OTROS: "El cine!" Enciclopedia Salvat del 7º arte. Tomo 5º. Editores. Barcelona. 1.978.
- LOPEZ GARCIA, Victoriano: "Chequeo al cine español!" Edición del Autor. Madrid. 1.972.
- MARTINEZ TORRES, Augusto: "Cine español, años sesenta!" Ed. Anagrama. Barcelona. 1.973.
- MENDEZ-LEITE, Fernando: "Historia del cine español!" Vol. 1º. Edi. - Rialp. Madrid, 1.965.
- MUNSO CABUS, Juan: "El cine de Arte y Ensayo en España!" Ed. Picazo. Barcelona. 1.972.
- PEREZ GOMEZ, Angel y MARTINEZ-MONTALBAN, José Luis: "Cine español (1.951-1.978)". Diccionario de directores. Ediciones Mensajero. Bilbao, 1.978.
- PEREZ MERINERO, Carlos y David: "Cine español, algunos materiales - por derribo!" Ed. Cuadernos para el diálogo. Madrid, 1.973.
- "Cine y Control!" Castellote Editor. Madrid, 1.975.
- "Cine español, una reinterpretación!" Ed. Anagrama. Barcelona. 1.976.
- PORTER-MOIX, Miquel: "Histórica del cinema catalá!" Editorial Táber. Barcelona, 1.969.
- REGLA, Juan: "Historia de Cataluña!" Alianza Editorial. Madrid. 1.978.
- RODERO, José Angel: "Aquel "nuevo cine español" de los 60!" Ediciones del Festival de Cine de Valladolid. 1.981.

- SALAZAR LOPEZ, José María: "Diccionario legislativo de cinematografía y teatro". Editora Nacional. Madrid. 1.966.
- SANCHEZ, Alfonso: "Iniciación al cine moderno". Ed. Magisterio español. Madrid. 1.973.
- SEMPRUN, Jorge: "Autobiografía de Federico Sánchez". Ed. Planeta. - Barcelona. 1.977.
- VALLES, Edmon: "Imatges de la Catalunya autònoma". Edición especial para la Caixa d'estalvis provincial de Tarragona. Barcelona. 1.978.
- VILAR, Pierre: "Catalunya dins l'Espanya moderna". Vol.2. El medi - historic. Ed. 62. Barcelona. 1.964.
- VILLEGAS LOPEZ, Manuel: "El nuevo cine español". Ediciones del Festival de San Sebastián. 1.967.
- VIZCAINO CASAS, Fernando: "Historia y anécdota del cine español". Ed. Adra. Madrid. 1.976.

630

HEMEROGRAFIA CITADA

- BIANCO E NERO. Núms. 11 (1.966) 7-8-9 (1.967).
- CAHIERS DU CINEMA. Núms. 178-179 (1.966) -188-192 (1.967).
- CASABLANCA. Núms. 5-10 (1.981).
- CINE CLUB UNIVERSITARIO. Sesiones 403-406 (1.966) 423-424 (1.967)  
538-543 (1.970).
- CINE CRITICA. Núm. 260 (1.969).
- CINE EN 7 DIAS. Núm. 403 (1.968).
- CINEINFORME. Núms. 86-87 (1.969).
- CINEMA 66. Núms. 114-117 (1.966).
- CINEMA 67. Núm. 123 (1.967).
- CINEMA 2002. Núm. 38 (1.978).
- CINESTUDIO. Núms. 63-64 (1.967) -65 (1.968) -72-73-79 (1.969).
- CUADERNOS PARA EL DIALOGO. Núms. 45-46-51(1.967) -59-60 (1.968)  
-71-72 (1.969).
- DESTINO. Núms. 1.509 (1.966) -1.566-1.567-1.568-1.575-1.581 (1.967)  
-1.611-1.622 (1.068).
- DIRIGIDO POR ... Núm. 21 (1.975).
- ESPAÑA ECONOMICA. Núm. 3.676 (1.970).
- FILM IDEAL . Núms. 205-206-207-208-216 (1.969).
- FOTOGRAMAS. Núms. 926-929-943 (1.066)-956-958-961-964-976-982-990  
-992-993-994-996-997-998-1.001-1.004-1.006-1.012 (1.967).
- IMAGEN Y SONIDO. Núms. 45-54 (1.967)-59 (1.968)-69-75 (1.969)-87  
(1.970)-92 (1.971) -105 (1.972).
- LA ACTUALIDAD ESPAÑOLA. Núm. 828 (1.967).
- MUNDO. 1.438 (1.967) -1.457-1.458 (1.968).
- MUNDO JOVEN. Núm. 4 (1.968).
- NUESTRO CINE. Núms. 54-55 (1.966) -61 (1.967) -73-77-78 (1.968)  
-80-84-85-87-91 (1.969) -93-95 (1.970) -105 (1.971).

NUEVO FOTOGRAMAS. Núms. 1.016-1.020-1.023-1.024-1.025-1.026-  
1.028-1.033-1.040-1.045-1.046-1.048-1.053-(1.968)-1.055-  
1.060-1.061-1.070-1.093-(1.969)1.123-1.125 (1.970)-1.164  
-1.173(1.971) -1.236 (1.972) -1.506 (1.977).

OTRO CINE. Núm. 91 (1.968).

PANTALLAS Y ESCENARIOS. Núms. 79-83 (1.968).

PEEPING TOM. Núms. 3-6-8-10 Curso 1.971-72

PELICULA. Núm. 2 (1.979).

POSIBLE. Núm. 10 (1.975).

POSITIF. Núms. 79 (1.966) -83 (1.967).

PRESENCIA. Núms. 81-97-125-130 (1.967) -133-139 (1.968).

QUESTIONS D'ART. Núm. 12 (1.969).

RESEÑA. Núms. 21-22 (1.968).

SABADO GRAFICO. Núm. 594 (1.968).

SERRA D'OR. Núms. (Año IX) 1-9 (1.967) -100 (1.968).

SIGHT AND SOUND. Vol. 36 Núm. 2 (1.967).

TELEGUIA. Núm. 185 (1.968).

TERROR FANTASTIC. Núm. 9 (1.972).

TRIUNFO. Núms. 245-285 (1.967) -341 (1.968) -532 (1.972).

#### DIARIOS

DIARIO 16. (16.11.81)

DIARIO DE BARCELONA. (24.11.67)

EL ALCAZAR. (10-9-68)

EL CORREO CATALAN (18-11-67)

EL NOTICIERO UNIVERSAL (15-11-67), (26-3-68)

INFORMACIONES (20-1-68)

LA PRENSA (10-11-67), (15-11-67), (22-11-67), (30-11-67)

LA VANGUARDIA (5-7-67)

MADRID (19-1-68), (13-6-69)

SOLIDARIDAD NACIONAL (12-11-67)

TELE/EXPRES. (10-11-67), (17-11-67), (27-3-68)

YA, (14-9-67), (18-1-68), (19-1-68) (17-7-68), (4-9-68), (7-9-68),  
(3-10-68), (12-10-68).



OTRAS FUENTES

Entrevistas personales registradas en cinta magnetofónica con las siguientes personas :

AMOROS, Juan : 21 de febrero de 1.981. Barcelona.  
 ARANDA, Vicente : 14 de febrero de 1.981. Barcelona.  
 BERLANGA, Luis G. : 16 de julio de 1.981. Santander.  
 BOUE, Carlos : 20 de febrero de 1.981. Barcelona.  
 Duran, Carlos : 22 de marzo de 1.978. Barcelona. 21 de febrero de 1.981. Barcelona.  
 JORDA, Joaquín : 26 de febrero de 1.981. Madrid.  
 GRAU, Jorge : 3 de julio de 1.981. Madrid.  
 GUBERN, Román : 21 de marzo de 1.978. Barcelona.  
 MUÑOZ SUAY, Ricardo: 20 de abril de 1.978. Barcelona.  
 NUNES, José María : 20 de abril de 1.978. Barcelona.  
 PORTABELLA, Pedro : 13 de febrero de 1.981. Barcelona.  
 PORTER-MOIX, Miquel : 19 de abril de 1.981. Barcelona.  
 SUAREZ, Gonzalo : 4 de febrero de 1.981. Madrid.

Los siguientes expedientes de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía.

38.560 (Fata Morgana)  
 39.968 (Noche de vino tinto)  
 45.166 (Dante no es únicamente severo)  
 47.108 (Cada vez que ....)  
 47.252 (Ditirambo)  
 47.401 (No contéis con los dedos)  
 49.230 (Biotaxia)  
 52.487 (Tuset street)  
 52.850 ( Después del diluvio)  
 54.133 (Nocturno 29)  
 57.482 (El extraño caso del Dr. Fausto).

- MUÑOZ SUAY, Ricardo : "Historia del cine español (1.939-1.975)". Conferencia pronunciada en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Santander, 7 de julio de 1.981.
- BADIA MARGARIT, Antoni M.: "La cultura catalana". Conferencia pronunciada en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Sitges. 15 de septiembre de 1.981.
- T.V.E. : "Memorias del cine español" 1.978. Dirigido por D.Galán
- T.V.E. : "Mano a mano". Presentado por Joaquín Marfa Puyal, el 26 de junio de 1.981.
- MARTINEZ TORRES, Augusto y PEREZ ESTREMER, Manuel : Entrevista sin publicar para "Cuadernos para el diálogo" con R.M. - Suay y J.Jordá. Barcelona, 13 de octubre de 1.968.

I

637

APENDICE FOTOGRAFICO

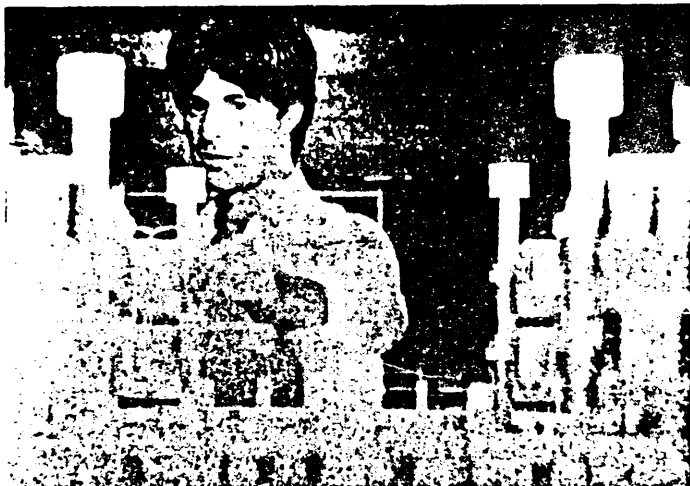


III

639



Vicente Aranda, a la izquierda; abajo, el arquitecto Ricardo Bofill.



IV

640



Carlos Durán



Jacinto Esteve



A la izquierda, Joaquín Jordá; abajo, Jorge Grau acompañado por Serena Vergano el día en que ésta recibió el Premio a la mejor actriz en el Festival de San Sebastián de 1.967.







Arriba, José María Nunes; abajo, Pedro Portabella  
acompañado por Pere Tapies y Joan Brossa.



VII

643



A la izquierda, Gonzalo Suárez; abajo, Ricardo Muñoz Suay, contumaz difusor de la "escuela de Barcelona".





Arriba, Juan Amorós, director de fotografía de la "escuela"; a la izquierda, Miquel Porter, líder de la corriente nacionalista detractora del movimiento.



Arriba, José María García Escudero, "padrino" del "nuevo cine español"; abajo, Carlos Robles Piquer, su sucesor. Ambos, directores generales del área cinematográfica durante el período de vida de la "escuela de Barcelona".

x

646



Serena Vergano, considerada la primera musa de la "escuela".



Romy, la segunda musa de la "escuela".



Hannie van Zentwick.



Teresa Gimpera.



Arriba, Teresa Gimpera amenazada por la psicópata Marianne Benet; abajo, ésta culmina un asesinato con el pez-estilete, en "Fata Morgana".







Arriba, Antonio Ferrandis disfrazado de ciego; abajo, con Teresa Gimpera en "Fanta Morgana".





Serena Vergano y Enrique Irazoqui deambulan por la noche barcelonesa en "Noche de vino tinto".





Arriba, Enrique Irazoqui en plena filmación; a la izquierda, S. Vergano durmiendo en un abrevadero en "Noche de vino tinto".

XVII

653



Arriba, Gonzalo Suárez, intérprete de su primer cortometraje "Ditirambo vela por nosotros"; abajo, Salvador Clotas en "Cercles".





La publicidad quemada en plena Diagonal de Barcelona  
porque no es únicamente severo".



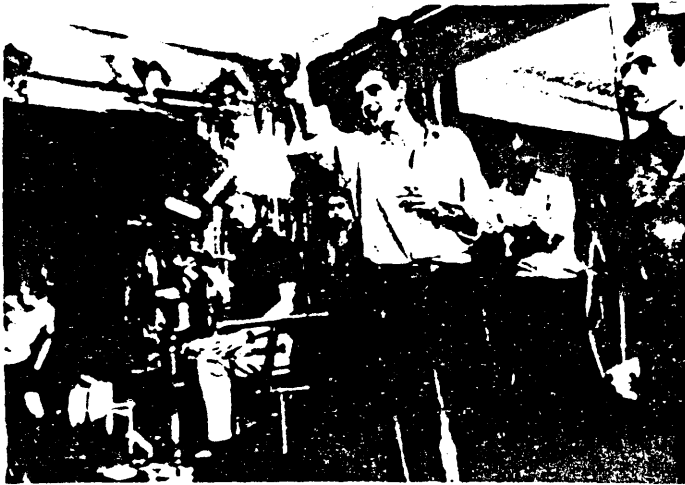
Arriba, Susan Holmsquist quitándose el pastel de la cara que le ha tirado E. Irazoqui; abajo, en una actitud más tierna en "Dante...".





Arriba, Romy entrando en el coche que la llevara al encuentro con su príncipe azul; a la izquierda, llega al local de la cita. En ambas instantáneas el lujo es evidente ("Dante...").





Arriba, J. Esteva dirigiendo una toma de "Dante...". Detrás de él J. Jordá, y en la cámara J. Amorós. A la izquierda, la triste figura de S. Vergano que refleja la valla publicitaria.



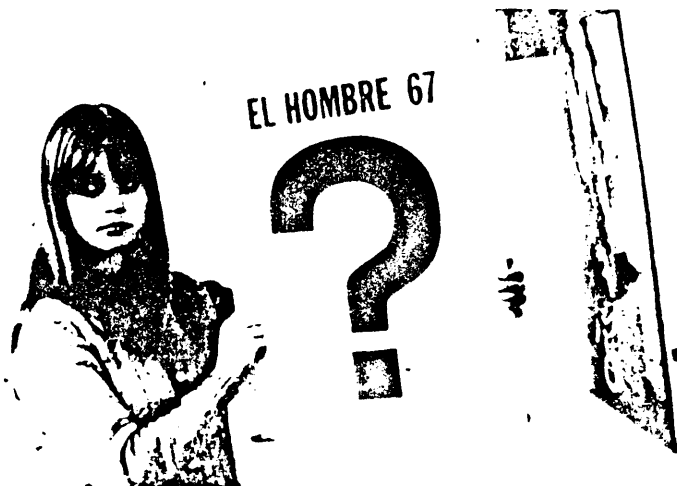


Arriba, Jaap Gupp, el joven protagonista de "Cada vez que...", simulando haber recibido un tiro en la puerta de un cine; abajo, con su compañera la modelo Irma Wallig.





Dos instantáneas de Irma Wallig. A la izquierda la foto que sirvió de cartel para lanzar "Cada vez que...".



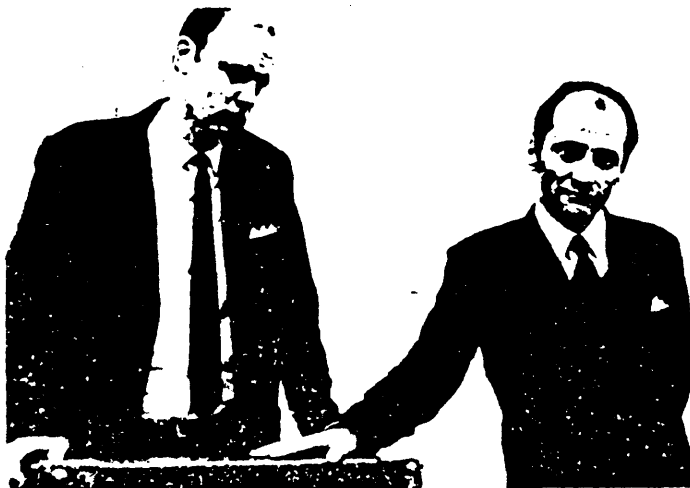


Carlos Durán dirigiendo la escena de la llegada de las modelos al aeropuerto del Prat de Barcelona en "Cada vez que...".





A la izquierda, G.Suárez observando por el visor de la cámara un plano bajo la mirada de Juan Amorós; abajo, Bill Dyckes y Angel Carmona, interpretando a dos gángsters en "Ditirambo".





Arriba, Suárez lucha contra José María Prada, jefe de los gánsters en "Ditirambo"; a la izquierda, Suárez herido después de acabar con los mafiosos.



Nuria Espert con Romy en "Biotaxia"; abajo con Pablo Bussoms en la misma cinta de Nunes.





Sara Montiel con dos de sus compañeros  
en "Tuset Street". Arriba, con Patrick  
Bauchau; abajo con Luis García Berlanga.





Sara Montiel con los directores de "Tuset Street". Arriba con J.Grau, abajo con Luis Marquina.







Mijanou Bardot, hermana de Brigitte, protagonista femenino de "Después del diluvio".





Dos violentas escenas de "Después del diluvio" en las que interviene Francisco Rabal. Arriba con F.Viader, abajo con Mijanou Bardot.





F.Viader y F.Rabal vestidos con trajes de mujer en la última secuencia de "Después del diluvio"; abajo, J.Esteva, M.Bardot y Rabal a la salida de la proyección de la película en el Festival de Venecia de 1.968.





Arriba, P.Portabella di-  
rigiendo a Lucía Bosé en  
"Nocturno 29"; a la iz--  
quierda, actriz y direc-  
tor paseando durante un  
descanso del rodaje.



A la izquierda, Mario Cabré caracterizado en la primera película de P. Portabella; abajo, en el centro, G. Suárez acompañado por T. Gimpera, ambos actores de "El extraño caso del Dr. Fausto".



UNA MUJER JERRE  
ASESINADA

**ARCADIA**  
cinema de arte y ensayo  
PRESENTA

MARTES,  
NOCHE,  
ESTRENO EN  
EXCLUSIVA



una película cuya acción transcurre en un futuro inmediato  
Seleccionada para el FESTIVAL DE KARLOVY VARY,  
SEMANA DE LA CRITICA INTERNACIONAL, CANNES  
y SEMANA DE CINE EN COLOR, BARCELONA

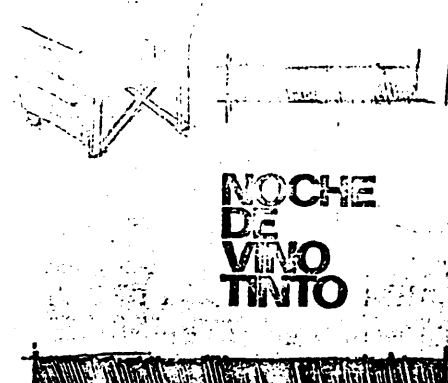
LLAMA GIM.  
ES MODELO  
UN FILM  
"POP"  
de la

**FATA MORGANA**

SCUELA DE BARCELONA dirigido por VICENTE ARANDA, con Teresa Simpera, Marianne Bennet

— Eastmancolor — Panorámica —  
Reserva anticipada tel. 228 45 16

Arriba, cartel publicitario de "Fata Morgana"; abajo, de "Noche de vino tinto".



**NOCHE  
DE  
VINO  
TINTO**

Sin estilo, sin costumbres, sin antecedentes  
Una llamada de atención a nuestra civilización dormida.

Es una borrachera locura, de imágenes, libertad estética, cine.

**SERENA VERGAN  
ENRIQUE IRAZOO**

EMBORRACHESE DE CINE CON LA PELICULA MAS DISCUTIDA

NOTA.—Por ligeros inventarios, ayer apareció en este mismo espacio la palabra "delicada", cuando se

PARA MAYORIA

**PUBLI CINEMA**

La juventud está muy bien, pero  
 sofisticarla es una locura  
 «Cada vez que...» es una película  
 para jóvenes, no para imbéciles

SERENA VERGANO DANIEL MARTIN  
 IRMA WALLIS JAAP GUYT

**cada vez que...**

**CARLOS DURAN**

PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS

Arriba, cartel publicitario de "Cada vez que..."; abajo, de "Tuset Street".

**PARAMOUNT**  
**TUSET STREET**

**PATRICK BAUGHAN** DIRECTOR:  
**LEON MATHQUINA**

UNA PRODUCCION EN  
**eastmancolor**  
 DE  
 PROESA PARA CESAREO GONZALEZ S.A. PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS

FOTOGRAFIA: ALEJANDRO ULLGA  
 MUSICA: AUGUSTO ALGUERO

actriz, cantante, bellísima, pero, sobre todo estrella; y como tal brilla con propia luz. SANA, 1954