

## Trabajo Fin de Máster

Un cine estético de autodestrucción en medio del  
aperturismo. La obra de Jacinto Esteva en la Escuela  
de Barcelona

An aesthetic cinema of self-destruction in the middle  
of openness. Jacinto Esteva's cinematographic work  
at the Escuela de Barcelona

*Autor/es*

**Juan Pablo Romanos Agustín**

*Director/es*

Dr. Fernando Sanz Ferreruela

Dra. Amparo Martínez Herranz

Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte/ Facultad de Filosofía y Letras

Septiembre de 2019

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

# Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

## Resumen

En torno a 1965, y posibilitado por la nueva legislación de García Escudero como Director de Cinematografía y Teatro, nombrado por el Ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne, comenzó a fraguarse un movimiento de jóvenes cineastas que realizaron un nuevo tipo de cine vanguardista caracterizado por la ruptura narrativa y la experimentación estética. Su fundador, Jacinto Esteva, subvencionó la mayor parte de los films de la Escuela de Barcelona bajo la firma de la productora de la familia, Filmscontacto. Influidos enormemente por las premisas de la *Nouvelle Vague*, y en oposición al realismo crítico del Nuevo Cine Español, practicaron un tipo de cine irónico y destructor, que se erigió como lo más radical en términos narrativos y estéticos en el panorama de renovación cinematográfica de los 60. Con una vida muy breve, la agrupación catalana constituyó la élite intelectual y económica de la Barcelona del momento, abarcando otras manifestaciones artísticas e intelectuales. En esta investigación se propone ver a través de la obra de Jacinto Esteva un panorama sobre el fenómeno de la EdB sus características, evolución y principales aportaciones.

## Abstract

Around 1965, and made possible by the new legislation of García Escudero as Director of Cinematography and Theatre, appointed by the Minister of Information and Tourism, Fraga Iribarne, began to forge a movement of young filmmakers who made a new type of avant-garde cinema characterized by narrative rupture and aesthetic experimentation. Its founder, Jacinto Esteva, subsidized most of the films of the Barcelona School under the signature of the family's production company, Filmscontacto. Influenced enormously by the premises of the *Nouvelle Vague*, and in opposition to the critical realism of the New Spanish Cinema, they practiced a type of ironic and destructive cinema, which became the most radical in narrative and aesthetic terms in the panorama of cinematographic renovation of the 1960s. With a very brief life, the Catalan group constituted the intellectual and economic elite of Barcelona at the time, encompassing other artistic and intellectual manifestations. In this research we propose to see through the work of Jacinto Esteva a panorama of the phenomenon of the EdB its characteristics, evolution and main contributions.

**Palabras clave:** Esteva, Jordá, Portabella, Destrucción, Renovación, Cine, Estética, Ruptura.

# Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

## INDICE

### Introducción

Justificación del trabajo.....	pág. 5
Estado de la cuestión.....	pág. 6
Objetivos.....	pág. 11
Metodología aplicada.....	pág. 11

### Desarrollo analítico

1. Aperturismo político en la España de los 60 y su impacto en el cine.....	pág. 15
2. La renovación cinematográfica de la EdB en el contexto de los Nuevos Cines Europeos.....	pág. 22
3. Evolución de la EdB a través de Jacinto Esteva	
3.1. Antecedentes: <i>Mañana y Fata Morgana</i> .....	pág. 36
3.2. El umbral de la EdB: <i>Lejos de los árboles</i> .....	pág. 45
3.3. El Manifiesto: <i>Dante no es únicamente severo y Nocturno 29</i> .....	pág. 51
3.4. Final de la Escuela: Fracaso de <i>Tuset Street</i> y <i>Después del diluvio</i> ....	pág. 69

<b>Conclusiones</b> .....	pág. 76
---------------------------	---------

<b>Agradecimientos</b> .....	pág. 79
------------------------------	---------

## ANEXOS

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	pág. 80
---------------------------	---------

<b>HEMEROGRAFÍA</b> .....	pág. 83
---------------------------	---------

<b>FILMOGRAFÍA</b> .....	pág. 90
--------------------------	---------

<b>FUENTES DE LAS IMÁGENES</b> .....	pág. 101
--------------------------------------	----------

# Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

## Justificación del trabajo

Se ha decidido realizar un estudio monográfico sobre la Escuela de Barcelona debido a que es un movimiento cinematográfico poco estudiado que necesita de una revisión, pese a ser el síntoma de renovación cultural de la España de finales de los 60. Tras contextualizar históricamente y cinematográficamente esta agrupación, se ha trazado una evolución a partir de la figura del que es considerado su fundador, Jacinto Esteva, que no cuenta con ninguna monografía dedicada a su obra, y al que la bibliografía apenas le ha dedicado unas breves líneas.

La investigación partió de un interés general sobre el grupo, pero tras la lectura de la tesis de Juan Antonio Martínez Bretón<sup>1</sup> se requirió concretar más y con otro enfoque. Tomando como origen la frase de Pere Portabella, “Esteva, el dinero y la sensibilidad, Jordá, la inteligencia y la maquinación, y Durán, el trabajo”<sup>2</sup>, la indagación se centró en estos tres autores, siempre sin olvidar a Pere Portabella, por la importancia que tuvo en el grupo, y por su sensibilidad y estética.

Tras la visualización de las principales películas que tradicionalmente han constituido la filmografía de la Escuela de Barcelona, se llegó a la conclusión de que se puede establecer una evolución de este movimiento a partir de tres largometrajes que marcan el comienzo (*Lejos de los árboles*, 1963), el desarrollo o manifiesto de la agrupación (*Dante no es únicamente severo*, 1967) y el declive (*Después del diluvio*, 1968), todas de Jacinto Esteva, y se han analizado en relación a otros filmes de la Escuela para destacar su importancia. Así, el hilo conductor propuesto es el director catalán, fundador de la Escuela de Barcelona, porque personifica las características de este movimiento, e hizo posible en el plano económico los films de la EdB, pero también se han tratado de manera residual los diferentes autores y filmes que los expertos han calificado como parte de esta agrupación.

El lector observará que la investigación se ha detenido especialmente en la cinta *Dante no es únicamente severo* (1967, Jacinto Esteva y Joaquín Jordá), y aunque se puede extraer del texto, esta obra se erige como el manifiesto fílmico de la Escuela de Barcelona y reúne los aspectos y el propio carácter que va a definir al movimiento. A

---

<sup>1</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J. A, *La denominada Escuela de Barcelona* [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Visual y Audiovisual, 1983.

<sup>2</sup> Declaraciones de Pere Portabella al autor, citadas en: *Ibidem*, p. 255.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

pesar de ello, se ha querido dedicar la misma importancia a toda la filmografía analizada, quizá con excepción de esta misma, a la que se ha querido poner en relación con otra que surgió por las mismas fechas, *Nocturno 29* (1968, Pere Portabella) y en el plano estético se eleva muy por encima del manifiesto, así como en la ruptura narrativa, característica de los cines de la modernidad.

Existen muchos argumentos esgrimibles para la aparente evolución elegida para el estudio de la Escuela de Barcelona, y se irán defendiendo a lo largo del texto, pero conviene destacar el hecho de que la primera película, *Lejos de los árboles* (1963, fecha de inicio de la producción) es esencialmente de género documental; *Dante no es únicamente severo* (1967) juega con imágenes de archivo y de creación propia a partes iguales; y finalmente *Después del diluvio* (1968) es una película radicalmente de ficción, donde ya existe, en un carácter muy naïf, una evolución en el plano narrativo.

### Estado de la cuestión

El primer paso que se ha dado para comenzar este trabajo ha sido establecer un contexto general de la situación política e histórica que se vivía en España en la década de los 60, unos años muy convulsos, el llamado aperturismo de Fraga Iribarne, para el que se han utilizado dos obras de un auténtico experto en el franquismo como es el catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad de Zaragoza, Julián Casanova, tanto *Historia de España en el siglo XX*<sup>3</sup>, un manual tremendamente actual, sencillo de leer y con una versión breve, y *Cuarenta años con Franco*, donde el profesor escribe un capítulo y ejerce de editor, pero el interés para este trabajo radica en el capítulo de Agustín Sánchez Vidal, un maestro para todo el que se dedique a la Historia del Cine, “El cine español durante el franquismo”<sup>4</sup>. El capítulo de este catedrático constituye una gran contribución a esta investigación al hacer un repaso de todos los aspectos cinematográficos durante la dictadura franquista, y más en concreto el Nuevo Cine Español y la EdB, aunque a esta agrupación catalana le dedique apenas un párrafo.

Como manual específico de Historia del Cine Español se puede encontrar el editado por Cátedra, para esta investigación se ha consultado la 6ª edición de 2009<sup>5</sup>. El

---

<sup>3</sup> CASANOVA, J y GIL ANDRÉS, C, *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2010.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A, “El cine español durante el franquismo”, CASANOVA, J (ed.), *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015, pp. 267-310.

<sup>5</sup> GUBERN, R; MONTERDE, J.E; PÉREZ PERUCHA, J; RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 2009.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

interés principal radica en que uno de los autores principales es Román Gubern, cineasta y teórico de la EdB, a la que dedica unas líneas, si bien no con demasiada profundidad ni interés para esta investigación, además de otros autores que se dedicarán a la investigación de este movimiento como Rimbaut y Torreiro. El otro manual es el escrito por Vicente J. Benet, *El Cine Español*<sup>6</sup>, donde se hace una lectura transversal de la agrupación, principalmente relacionando las películas con el surrealismo y *Un perro andaluz* (1929, Luis Buñuel), pero sorprende que más allá de 1968 ya no se hable de la Escuela. Se verá que el principal debate en el estudio del movimiento catalán es la cronología.

Asimismo, para el contexto político, además de las memorias del ministro de Información y Turismo a partir de 1962, y artífice del mencionado aperturismo, Manuel Fraga Iribarne<sup>7</sup>, se han utilizado las obras del otro protagonista de la renovación cinematográfica, José María García Escudero, Director de Cinematografía y Teatro, tanto *Cine Español*<sup>8</sup> como *La primera apertura. Diario de un Director General*<sup>9</sup>. Estas obras *a priori* tienen un enorme interés porque cuentan en primera persona cómo se vivió la renovación política y cinematográfica, los obstáculos con los que se encontraron, principalmente el ministro, y el fracaso al que llegaron por enfrentarse a un sistema demasiado complejo. *Cine Español* del entonces Director de Cinematografía está escrita en 1962, cuando aún no había sido nombrado. Cuenta la visión que tenía del cine español y los mecanismos que había que cambiar para elevarlo al nivel de otras cinematografías como la francesa o la norteamericana, y es precisamente esta obra, como se verá en el trabajo, la que convenció a Fraga de nombrarlo Director General. La última obra mencionada está escrita diez años más tarde del intento de renovación del cine español, y aporta una visión muy interesante, aunque algo desesperanzada de lo que se pretendía hacer.

A continuación, se ha querido trazar una visión general sobre el cine renovador de los años 60, que se produce a nivel mundial, encontrándolo en Francia con la *Nouvelle Vague*, o en Japón con la *Nuberu Bagu*. Para esto se ha utilizado la *Historia general del*

---

<sup>6</sup> BENET, V. J., *El Cine Español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.

<sup>7</sup> FRAGA IRIBARNE, M., *Memoria breve de una vida pública*, Barcelona, Planeta, 1980.

<sup>8</sup> GARCÍA ESCUDERO, J. M<sup>a</sup>, *Cine Español*, Madrid, Rialp, 1962.

<sup>9</sup> GARCÍA ESCUDERO, J. M<sup>a</sup>, *La primera apertura. Diario de un Director General*, Barcelona, Planeta, 1978.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

*cine* de Cátedra, en concreto el volumen XI<sup>10</sup>, que trata los Nuevos Cines de los 60, de un gran interés para esta investigación ya que analiza cada uno de los movimientos, si bien de manera muy general, muy especialmente la primera parte dedicada a Europa, y en concreto la parte de la *Nouvelle Vague*, por toda la influencia que tendrá luego en la EdB que se estudiará en este trabajo, y el Nuevo Cine Español, al que se opone la agrupación catalana. Para tratar los Nuevos Cines también se ha trabajado, de manera muy escueta, debido a su carácter retardatario, *Los Nuevos Cines europeos 1955/1970*<sup>11</sup>, de los mismos autores que el primero, que decidieron actualizar el mismo tema, con apenas ocho años de diferencia.

La *Nouvelle Vague* es un referente de autoridad para la EdB, tanto por su tendencia a la fragmentación narrativa, como por su preocupación por la estética, y por ello se ha decidido estudiarla con más profundidad a través de dos monografías: por un lado, *La Nouvelle Vague: sus protagonistas*<sup>12</sup>, escrita por uno de los cineastas del movimiento, Claude Chabrol, llena de anécdotas y curiosidades, y que ayuda a entender desde dentro, como reza el título, a sus protagonistas y sus excentricidades; y *La Nouvelle Vague: una escuela artística*<sup>13</sup>, que de una manera más distante, tanto en el tiempo como en estilo, analiza la agrupación. Ambas obras despiertan el interés del lector e invitan a la visualización de la filmografía que compone la Nueva Ola francesa.

Se ha dedicado muchas líneas a la EdB, empezando por la tesis de Juan Antonio Martínez-Bretón de la Universidad Complutense de Madrid, leída en 1983 y titulada *La denominada Escuela de Barcelona*<sup>14</sup>. Tras consultarla en su totalidad, plantea varios problemas para esta investigación. Principalmente porque ha quedado obsoleta y se hace necesaria una profunda revisión. Se ha avanzado mucho en el estudio de la agrupación catalana, como se verá en la obra de Aubert, y Martínez –Bretón, a pesar de hacer un excelente trabajo de archivo, resulta un trabajo incompleto se utiliza como fuente principal. Otro problema que presenta, y es el que más decepción causa su lectura, es el (no-) análisis de las películas que constituyen la EdB. El autor se limita a describir cada secuencia, deteniéndose lo mínimo en la crítica o la explicación de lo que se está viendo

---

<sup>10</sup> MONTERDE, J.E; RIAMBAU, E (coord.), *Historia general del cine. Vol. XI, Nuevos Cines (años 60)*, Madrid, Cátedra, 1995.

<sup>11</sup> MONTERDE, J. E; RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *Los Nuevos Cines europeos 1955/1970*, Barcelona, Lerna, 1987.

<sup>12</sup> CHABROL, C (et al.), *La Nouvelle Vague: sus protagonistas*, Barcelona, Paidós, 2004.

<sup>13</sup> MARIE, M, *La Nouvelle Vague: una escuela artística*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

<sup>14</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de... op. cit.*



## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

o de lo que quieren transmitir los directores, llegando incluso a transcribir palabra por palabra los diálogos entre dos personajes. Sin embargo, las conclusiones finales de los capítulos son de un interés ejemplar y sin duda son lo más reseñable de esta tesis. Las cuestiones en cuanto a autores, películas y cronología adscritas al movimiento de la EsEdBse pueden poner en duda, y realmente no aporta argumentos propios de peso, sino más bien se apoya en lo que han defendido los directores y miembros mismos de la agrupación, resultando anécdotas incoherentes entre ellas. En definitiva, a pesar de que él mismo define este documento como un acercamiento “histórico y sociológico” lo aleja del interés de esta investigación.

A esta tesis podemos sumar: *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”* (1999)<sup>15</sup>, de E. Riambau y C. Torreiro, y más reciente, *Seremos Mallarmé: la Escuela de Barcelona, una apuesta modernista* (2016), de J.P. Aubert<sup>16</sup>. En este caso, el libro más interesante que se ha trabajado en toda la investigación ha sido el de Aubert, de un elevado nivel, divide el segundo capítulo en cinco temas: “Un cine materialista”, “El relato construido: una poesía del fragmento”, “Una estética del vacío”, “La estrategia del caos”, “Estética contra ética”, y bajo estas premisas filosóficas va tratando las diferentes películas con inusitada eficacia. A esto hay que añadir la predilección que muestra el autor por la obra de Portabella a la que dedica gran parte del libro. La lectura de esta obra resulta a todas luces absorbente y ha constituido un gran aporte para la investigación.

En su obra, Riambau y Torreiro, trabajan con una excelente calidad, producto de una profunda investigación a la que han dedicado una serie de volúmenes como se puede observar en el apartado de Bibliografía. En el caso del libro dedicado al cine de *la gauche divine* hay grandes aspiraciones, si bien cae en el defecto que se plantea en un primer momento en esta misma investigación y es intentar abarcar todo el movimiento de la EdB en un solo volumen, y el resultado es un trabajo demasiado amplio y difuso. Los autores afirman una serie de tesis con las que hay que disentir como el hecho de que *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda) es la primera película del movimiento, o la importancia desmedida de *Ditirambo* (1967, Gonzalo Suárez), difícilmente adscrita al estilo narrativo y estilístico de la EdB. En todo caso, se debe defender esta obra como

---

<sup>15</sup> RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: El cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999.

<sup>16</sup> AUBERT, J.P, *Seremos Mallarmé: La Escuela de Barcelona, una apuesta modernista*, Santander, Asociación Shangrila Textos Aparte, 2016.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

una fuente necesaria para el estudio de este movimiento de finales de la década de los 60.

Por último, se ha visto necesario hacer un vaciado tanto de la revista *Fotogramas*, baluarte del movimiento en el que se encuentran entrevistas a los principales miembros de la Escuela, así como las crónicas de Ricardo Muñoz Suay como “Contad con Portabella”<sup>17</sup> o “Dante infernal”<sup>18</sup>, en el que hizo un análisis del manifiesto fílmico de la EdB, o la revisión que elaboró una vez disgregada la agrupación en “Nacimiento de una escuela que no nació”<sup>19</sup>. También otras revistas como *Nuestro Cine* con críticas de los diferentes filmes que iban estrenando, pudiendo elaborar un recorrido de los mismos, como “A propósito de *Fata Morgana*”<sup>20</sup>, de Gonzalo Suárez. Así como el diario *La Vanguardia*, principal medio de prensa catalán, donde en su sección de Cultura se pueden encontrar numerosas noticias sobre la agrupación y alguna crítica cinematográfica, con una mínima importancia. La sección de la Cartelera de esos años ha servido para situar las películas en las salas de Arte y Ensayo, y calcular el éxito que cosechaban. Se pueden destacar dos artículos especialmente interesantes en este periódico catalán, casi veinte años más tarde de todo lo acontecido, pero que resumen muy bien la esencia de la Escuela, tanto “Dante no fue especialmente severo”<sup>21</sup> y “El espíritu de la Escuela de Barcelona”<sup>22</sup>.

De todo lo dicho se puede extraer la necesidad de una revisión profunda de la documentación relativa a la agrupación catalana, ya que las principales obras que componen la bibliografía son muy antiguas y resultan insuficientes y obsoletas, exceptuando *Seremos Mallarmé*, que quizá tiene una lectura demasiado filosófica y ensayística. para un acercamiento más histórico o político, factores que influyeron de manera decisiva en este movimiento cinematográfico.

---

<sup>17</sup> MUÑOZ SUAY, R, “Contad con Portabella”, *Fotogramas*, nº 998, 1967.

<sup>18</sup> MUÑOZ SUAY, R, “Dante infernal”, *Fotogramas*, nº 998, 1967.

<sup>19</sup> MUÑOZ SUAY, R, “Nacimiento de una escuela que no nació”, *Fotogramas*, nº 1035, 1968.

<sup>20</sup> SUÁREZ, G, “A propósito de *Fata Morgana*”, *Nuestro Cine*, nº 55, 1966.

<sup>21</sup> BONET MOJICA, LL, “Dante no fue especialmente severo”, *La Vanguardia* (Barcelona, 20/I/1996).

<sup>22</sup> BONET MOJICA, LL, “El espíritu de la Escuela de Barcelona” *La Vanguardia* (Barcelona, 10/XI/1996).

# Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

## Objetivos

- Establecer una cronología clara del movimiento cinematográfico conocido como la EdB, con una fecha de inicio y una fecha final, ya que en la bibliografía publicada no hay un acuerdo unánime en torno a esta cuestión, pues oscila entre 1965 y 1967.

- Realizar un estudio global de la producción artística de la EdB basándose a la documentación, bibliografía y hemerografía publicada, que se puede consultar tanto en la Filmoteca Nacional como en la de Cataluña, y en el Archivo General de la Administración (AGA).

- Hacer un estudio contextual de los cineastas que forman el grupo entendiéndolos en el ambiente de las nuevas olas de cine de los años 60 del siglo XX.

- Analizar cada una de las características que constituyen la filmografía de la EdB, como son la renovación narrativa, aplicándola a cada una de las películas de estos cineastas.

- Trazar una evolución filmográfica del movimiento a través de las películas de Jacinto Esteva, que personifican las principales características que componen la denominada EdB.

- Identificar las aportaciones y peculiaridades de la obra fílmica de Jacinto Esteva frente a la de sus compañeros dentro de la agrupación catalana.

- Examinar las huellas de la filmografía española de finales del s. XX y principios del s. XXI.

## Metodología aplicada

El proceso de realización de este trabajo ha tenido en cuenta los siguientes aspectos:

- Método biográfico, donde se ha analizado cada uno de los personajes de la EdB, concentrando la mirada en los tres principales miembros del grupo como son Jacinto Esteva (1936-1985), Carlos Durán (1935-1988), el menos conocido de los tres y para el que se ha necesitado un estudio exhaustivo de su obra; y finalmente Joaquín Jordá (1935-2006).

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

- Método filológico, según el cual se han estudiado las consideradas por el autor de esta investigación las fundamentales de la EdB, y se ha elaborado un catálogo razonado de las obras que forman parte del movimiento conocido como la EdB. Esto plantea el problema a la hora de analizar la bibliografía, ya que las numerosas obras escritas acerca de esta agrupación difieren en cuanto al atribucionismo de las obras de la EdB.

- Método positivista, a partir del cual se estudian los hechos históricos, la geografía, en este caso el territorio catalán a la vanguardia artística, como factores determinantes de la aparición de las obras, en este caso de las películas de la EdB. Además, estas obras hay que ponerlas en relación con los filmes producidos en la Escuela Oficial de Cine de Madrid, surgida en torno a estas fechas, y representante del Nuevo Cine Español.

- Criterios formalistas, según los cuales se analizan las formas de las obras de arte, en este caso las películas, ya que suponen una renovación narrativa y estilística respecto al lenguaje cinematográfico que se estaba llevando en estos años 60, el Nuevo Cine español de Carlos Saura.

- Sociología del Arte, ya que hay que analizar el desarrollo histórico de estos años. Es necesario tener en cuenta el contexto histórico y los nuevos personajes que entran a protagonizar la política de estos últimos años del franquismo, el llamado tardo-franquismo.

- Método iconográfico-iconológico. Esto es esencial, ya que las películas de la EdB constituyen una sucesión de imágenes aparentemente sin ninguna relación, y por esto hay que trascenderlas y analizar qué conexión conceptual hay entre los fotogramas y las escenas propuestas. Es necesario describir las imágenes mostradas, así como interpretar su significado.

- Por último, la relación entre psicología y Arte, la explicación de las películas desde el conocimiento profundo del artista y de su mentalidad. Para ello, se ha analizado cada uno de los cineastas propuestos en este trabajo, cómo pensaban y cómo lo reflejan en cada una de las obras fílmicas que realizaron.

Según estos criterios, el trabajo ha transitado por las diferentes fases:

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

- Búsqueda de bibliografía general para realizar un contexto en torno a la EdB, para luego centrarse en una investigación de bibliografía más específica sobre el cineasta y su filmografía

- Búsqueda de la filmografía de este cineasta independiente, así como las principales películas del movimiento catalán. En este apartado se ha encontrado con numerosas dificultades para encontrar todas las películas, debido a la complicada edición y distribución de películas independientes en estos años, con lo que se visto necesario acudir a la Filmoteca Nacional, situada en Madrid.

- Búsqueda de documentación en diferentes archivos: Archivo General de la Administración, Filmoteca Nacional, Filmoteca de Catalunya, Biblioteca Nacional de España y Filmoteca de Zaragoza.

- Análisis de las películas, que ha sido siempre adoptando un punto de vista subjetivo, aunque se ha apoyado en numerosas críticas realizadas en revistas como *Nuestro Cine* o *Fotogramas*.

- Finalmente, la redacción del trabajo y la elaboración de las conclusiones finales.

Para todo ello se ha utilizado un método en el que sobre todo se ha puesto el acento en la plasmación de los hitos históricos del momento en las películas, así como las preocupaciones existencialistas de la EdB, y cómo estas se han traducido al terreno narrativo, plástico y estético, componentes todos ellos fundamentales para entender la filmografía de Jacinto Esteva.

A la hora de estructurar el trabajo se ha comenzado por trazar un contexto histórico y político en el que se analiza la situación que se vivía en España en los años 60, y cómo esta propició la aparición de un movimiento de vanguardia como es la EdB. Surge así una política renovadora que se refleja en el cine, sumando también que la censura se volvió en estos años más laxa. A continuación, se sigue con el contexto, esta vez cinematográfico, situando a la EdB en el momento de las Nuevas Olas renovadoras, en concreto siguió la estela de la *Nouvelle Vague* francesa, pero como oposición al Nuevo Cine Español de la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Tras el contexto, se entra ya a analizar directamente el movimiento cinematográfico de la EdB, sus características y sus principales problemas. Una vez trazadas las líneas generales de este movimiento, se dibujará una evolución narrativa y estética de la Escuela, a través de su fundador,

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

Jacinto Esteva, comenzando por los antecedentes, en los que se intuye el carácter que va a tener esta agrupación, y continuando con el umbral del movimiento, el manifiesto fílmico, y finalmente el declive o decadencia del movimiento.

El principal problema a la hora de abordar esta investigación ha sido el visionado de la filmografía, ya que eran películas experimentales que se proyectaban en salas de Arte y Ensayo, y que en raras ocasiones fueron editadas, cuestión que ha sido solventada acudiendo a la Filmoteca Nacional o a la Filmoteca de Catalunya donde se han podido visualizar sin problemas, incluso en versión original, puesto que la censura les obligaba a doblar del catalán al español en estos años. Otra dificultad ha surgido en la consulta de revistas y prensa, en la Filmoteca de Zaragoza ya que faltaban muchos números de las revistas necesarias, y ha sido necesario visitar la Biblioteca Nacional para poder tener acceso a toda la colección.

# Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

## Desarrollo analítico

### 1. Aperturismo político en la España de los 60 y su impacto en el cine

La década de los 60 supuso para la historia mundial una etapa de grandes cambios, una auténtica revolución ideológica. En estos años en España continuaba la dictadura franquista, pero a comienzos de 1960 sufrió un gran cambio tanto político como histórico. En materia política, la EdB debió su oportunidad al gobierno formado en 1962, cuando Franco designó a ministros tecnócratas vinculados al Opus Dei, entre ellos, Manuel Fraga Iribarne (fig. 1), frente a los sectores más próximos a Falange. Fraga fue nombrado Ministro de Información y Turismo, y delegó en José María García Escudero, como Director de Cinematografía y Teatro, la tarea de transformar la obsoleta legislación que regía el cine español, tanto en subvenciones económicas como en censura.

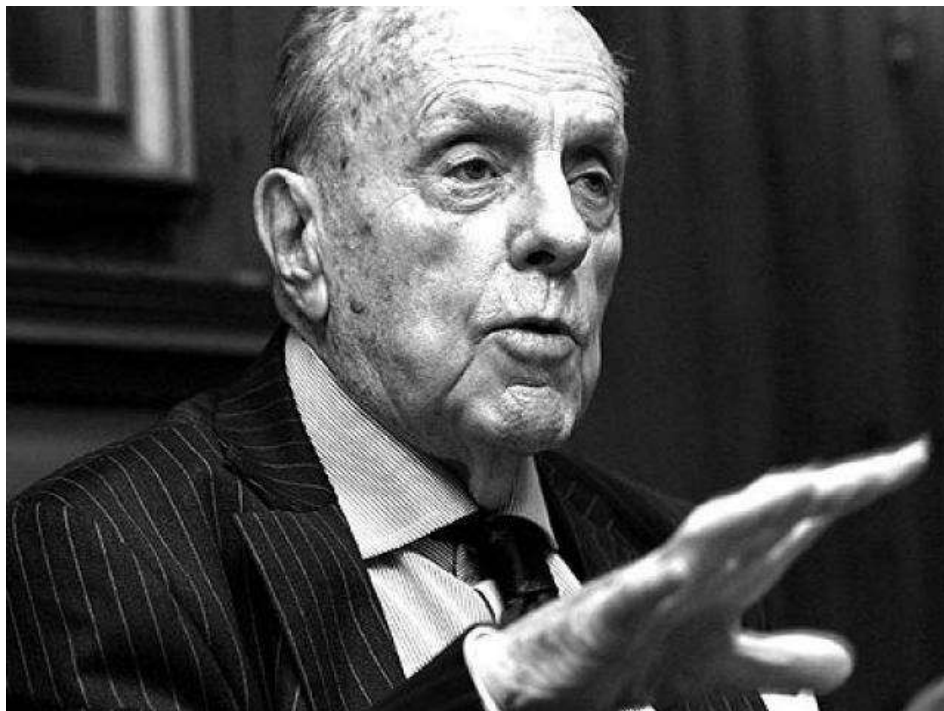


Fig. 1. Manuel Fraga Iribarne, en sus últimos años de vida

Fraga adelantaba ya una renovación ideológica en su discurso de toma de posesión como Ministro de Información y Turismo: “Me declaré liberal, como Vives y Marañón; era una declaración significativa en aquellos momentos. Pero de difícil manejo, como iba a verse [...]. Tomé el decidido propósito de que aquello cambiara, pronto y a fondo; que la parte del Ministerio de Información se convirtiera en un

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

instrumento de apertura política y de promoción cultural; y que la parte relativa al turismo se convirtiera en un sector estratégico del desarrollo económico y social”<sup>23</sup>. Manuel Fraga Iribarne nació en Villalba (Lugo) en 1922, fue catedrático de Derecho Político, académico, diplomático, Secretario General del Instituto de Cultura Hispánica y del Ministerio de Educación Nacional, además de Delegado Nacional de Asociaciones del Movimiento, y Director del Instituto de Estudios Políticos. Fue confirmado como Ministro de Información y Turismo en julio de 1965, con Luis Carrero Blanco como Subsecretario de Presidencia<sup>24</sup>. En noviembre de 1967, debido a unos recortes presupuestarios, desaparecieron cinco subsecretarías y 34 direcciones generales, entre ellas la de Cinematografía y Teatro, ocupada por José María García Escudero, que fue sustituido por el cuñado de Fraga, Carlos Robles Piquer, en la nueva Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.

Así García Escudero retomaba el papel que había asumido en 1951, cuando fue fulminantemente cesado tras unos meses en el cargo. José María García Escudero (fig. 2) fue un periodista formado en *El Debate* y en publicaciones de Editorial Católica. Se doctoró en Derecho, tras licenciarse en Ciencias Políticas, además de ser oficial del Cuerpo Jurídico del Ejército del Aire<sup>25</sup>.



Fig. 2. José María García Escudero en una aparición pública

Publicó obras de carácter periodístico, político, jurídico, religioso, cultural y cinematográfico, como pueden ser: *La Historia en cien palabras del cine español*, *Cine Social*, *El cine y los hijos*, *Cine español* (con la que se ganó el puesto la segunda vez de Director de Cinematografía y Teatro), *Una política para el cine español*, o *Vamos a hablar de cine*.

El recién estrenado director de Cinematografía y Teatro evaluó la situación de 1962, y llegó a la conclusión que eran necesarias medidas radicales: “No es que en diez años no se haya una política: es que no se ha hecho nada [...] Me invento una consigna:

<sup>23</sup> FRAGA IRIBARNE, M, *Memoria breve de...* op. cit, p. 33.

<sup>24</sup> RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine...* op.cit, pp. 33-35.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 49.



## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

hacer las cosas mal y pronto. Mejor que dejarlas sin hacer”<sup>26</sup>. José María García Escudero llevó a cabo cinco grandes líneas de actuación al tomar el cargo de Director General, que afectaban a la legislación de las Normas de Censura de 1963 y se aplicaron nuevas Normas de Protección a partir de 1965. De entre estas actuaciones, la censura, la política de subvenciones que contemplaba ayudas especiales a proyectos de difícil comercialización, y los beneficios obtenidos por los graduados de la remodelada Escuela Oficial de Cinematografía, forjaron el marco legal del cine de la EdB<sup>27</sup>. Las primeras medidas de García Escudero fueron la reconversión del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) en Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) (O.M. 8-11-1962), inmediatamente inaugurada ese mismo año, 1962/1963, y donde se formaron los nuevos cineastas que formarían el llamado Nuevo Cine Español, como parte de esas Nuevas Olas de la década de los 60<sup>28</sup>.

Las consecuencias de la política de García Escudero consistieron en la creación a principios de 1967 de las Salas Especiales y las de Arte y Ensayo que proyectaban estas cintas tan vanguardistas de la Escuela, y la homologación de los films de la EdB como Interés Especial. A los pocos meses de inaugurarse la Escuela Oficial de Cine, se promulgaron Nuevas Normas de censura Cinematográfica (O.M. 9-2-1963), con el fin de hacer más objetivas las acciones arbitrarias que se habían cometido, además de instaurar un código, por primera vez desde el inicio de la dictadura, que García Escudero justificó por la ambigua confrontación entre “censura social” y “censura ministerial”<sup>29</sup>.

Así, el nombramiento del nuevo Director de Cinematografía llevó a la formación de nuevos cineastas profesionales en Madrid, y a una remodelación de la censura, una radical transformación de la protección económica que el cine español recibía de manos del Estado desde la Guerra Civil. El volumen de películas españolas producidas registró un aumento desde la entrada en vigor de unas Normas de Protección que favorecían a toda película nacional que llegase a los cines. Aumentaron también las coproducciones, y disminuyeron así los síntomas de crisis del Fondo de Protección. “El 90% de productoras catalanas activas en aquellos años respondían, en consecuencia, a la libre

---

<sup>26</sup> GARCÍA ESCUDERO, J. M<sup>a</sup>, *La primera apertura. Diario de... op.cit*, p. 37.

<sup>27</sup> GARCÍA ESCUDERO, J. M<sup>a</sup>, *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23 -F*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 287.

<sup>28</sup> Para ampliar información, consultar: MONTERDE, J. E; RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *Los Nuevos Cines europeos... op. cit*; y MONTERDE, J. E; RIAMBAU, E (coord.), *Historia General del Cine... op.cit*.

<sup>29</sup> GARCÍA ESCUDERO, J. M<sup>a</sup>, *Cine Español... op.cit*, p. 39.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

asociación de un grupo de personas que se dedican a llevar adelante un proyecto de película [...] Estas empresas en general carecen de domicilio social exclusivo y no tienen a su cargo personal asalariado. A veces, según el planteamiento financiero, se trata de un grupo de personas a sueldo de una distribuidora u otra productora de mayor entidad que, con su vigilancia, realiza la película”<sup>30</sup>.

Pero el gran problema del cine español radicó en el volumen de producción de las películas, ya que se realizaba una cantidad ingente de filmes, pero de una escasa calidad. García Escudero lo explicó con estas palabras: “Uno de los grandes problemas que yo me encontré en el cine español era esta atomización de la industria, que en realidad no era tal industria. Eran señores poco más o menos dedicados al cine que iban a hacer su aventurita de cada película. Ése era un gran inconveniente para cualquier política seria. Luego había una distribución, que era la rama más seria, pero funcionaba como filial de los americanos. Y una exhibición [...] con la idea de que les interesaba más la película americana que la española [...] no había una industria”<sup>31</sup>.

El sistema dependía entonces de unas Juntas de Clasificación, pero se transformó en “la gran mentira del cine nacional. Esto lo sabían hasta los más tontos de la última productora española [...] El negocio estaba hecho antes de empezar el film, porque la fórmula de clasificación no fallaba y los distribuidores lo sabían y compraban un film para alcanzar el tanto por ciento de films nacionales”<sup>32</sup>. Fraga Iribarne, en el Consejo Superior de Cinematografía de noviembre de 1963, declaró: “No habrá un cine hecho para la Junta de Clasificación. Tendrá que ser un cine pensando en el público [...] que pueda entrar, y esté pensado para ello, en los mercados nacionales y sobre todo en los mercados extranjeros [...] Está perfectamente claro que estoy hablando no de la supresión de la ayuda del Estado, sino, en definitiva, de un sistema más racional para dar la ayuda del Estado”<sup>33</sup>.

La desconfianza hacia las Juntas de Clasificación desembocaron en unas nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional (O. M. 19-8-1964), por las

---

<sup>30</sup> VALLE FERNÁNDEZ, R, *Anuario Español de cine 1963-1968*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1969, p. 19.

<sup>31</sup> RIAMBAU, E, *La producció cinematogràfica a Catalunya 1962-1969* [Tesis doctoral], Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Comunicació Audio-visual i Publicitat, Facultat de Ciències de la Comunicació, 1995, p. 127.

<sup>32</sup> “Más sobre clasificaciones”, *Film Ideal*, nº 108, 1962, p. 643.

<sup>33</sup> FRAGA IRIBARNE, M, “Discurso pronunciado en el pleno del Consejo Superior de Cinematografía, 11-11-1963”, *Film Ideal*, nº 133, 1963, pp. 740-741.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

cuales se subvencionaba de manera automática el 15% de los ingresos brutos en taquilla durante los primeros cinco años de exhibición de toda película española, además de la categoría de Interés Especial que se destinaba a filmes que prescindiesen de criterios estrictamente comerciales, por ejemplo los de la EdB.

Por último, hay que añadir que en octubre de 1967 se celebraron en Sitges las Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, donde se llegaron a unas conclusiones muy vanguardistas, dada la participación de varios miembros de la EdB. Pero también pusieron sobre la mesa los límites que el franquismo estaba poniendo a la voluntad aperturista de García Escudero, y de cómo se había beneficiado el Nuevo Cine Español de ellos. Estas Jornadas provocaron un reajuste administrativo que, como se ha visto, llevó a la disolución de la Dirección General de Cinematografía y Teatro en la de Cultura Popular y Espectáculos, y el fin de la dirección de García Escudero, que pasó a manos de Carlos Robles Piquer, licenciado en Ciencias Políticas y Económicas y en Filosofía y Letras. El cuñado de Fraga aumentó el endurecimiento de la censura, y disminuyó progresivamente el Fondo de Protección de las subvenciones de la producción cinematográfica. El Fondo de Protección en 1968 quedó descapitalizado de manera definitiva por el escándalo MATEA, que tuvo repercusiones sobre el Banco de Crédito Industrial, con implicaciones tanto políticas como cinematográficas ya que esta entidad proporcionaba los créditos para las subvenciones de la práctica totalidad de las productoras españolas.

La Asamblea Extraordinaria de la Agrupación de Productores, celebrada en diciembre de 1969, calculó la deuda del Fondo de Protección y el resultado fueron 251.900.000 pesetas, la situación se volvía insostenible. Carlos Robles Piquer fue entonces sustituido por Enrique Thomas de Carranza, licenciado en Derecho y en Ciencias Políticas y Económicas, que pertenecía a la Confederación Nacional de Excombatientes, y había sido gobernador civil de Toledo<sup>34</sup>. Quince días después de ser nombrado director general de Cultural Popular y Espectáculos, prohibió la Asamblea general de la Agrupación Sindical de Directores y Realizadores (ASDREC), eliminó la categoría de Interés Especial, además de eliminar el sentido de las salas de Arte y Ensayo, y prescindir de la Escuela Oficial de Cinematografía, la cual fue absorbida por la recién creada Facultad de Ciencias de la Información, en 1971.

---

<sup>34</sup> RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de... op. cit.*, pp. 53-54.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

En este relato de renovación política, jugó un gran papel la Ley de Prensa de Agosto de 1965, promovida por Fraga, que calificó Franco como: “Yo no creo en esta libertad, pero es un paso al que nos obligan muchas razones importantes. Y, por otra parte, pienso que si aquellos débiles gobiernos de primeros de siglo podían gobernar con prensa libre, en medio de aquella anarquía, nosotros también podremos”<sup>35</sup>. Esta ley de Prensa comenzó una serie de consecuencias que llevaron a una política que posibilitó la existencia de una oposición antifranquista específicamente derivada de la lengua y la cultura catalanas, que vio su cenit en abril de 1968, con la aprobación de la Ley de Secretos Oficiales. A principios de este mismo año, Franco mostró su preocupación: “No va a quedar otro remedio que ir a la supresión de algunas garantías constitucionales si se quiere que esta situación anárquica termine y no sea un mal ejemplo para otros elementos del país; en especial, el elemento obrero, que afortunadamente se está conduciendo con gran disciplina social sin dejar de defender sus derechos por medio de sus enlaces sindicales. Tal como están las cosas y como se está llevando el asunto, a la fuerza pública se le está dando un mal ejemplo que puede desmoralizarla. Está recibiendo pedradas, golpes e insultos sin que se llegue a condenar con la máxima rapidez y energía a los causantes de estos desmanes”<sup>36</sup>.



---

<sup>35</sup> FRAGA IRIBARNE, M, *Memoria breve... op. cit.*, p. 145.

<sup>36</sup> FRANCO SALGADO-ARAUJO, F, *Mis conversaciones privadas con Franco*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 517.



Fig. 3. Nombramiento de Juan Carlos de Borbón como sucesor de Franco

Esta situación empeoró con el asalto al rectorado de la Universidad de Barcelona en enero de 1969 y la quema de una bandera nacional; el Régimen respondió con la ejecución del estudiante Enrique Ruano y la promulgación del Estado de Excepción y un incremento de la represión. La crisis generalizada llevó a la sustitución de Fraga por el integrista Alfredo Sánchez Bella en 1969, además del nombramiento de Juan Carlos de Borbón como sucesor del dictador (fig. 3). Durante los últimos seis años de vida de Franco se recrudecieron los mecanismos represores del Régimen y ello hizo imposible la EdB. Franco, en su mensaje de fin de año de 1969 declaró: “Todo ha quedado atado y bien atado” (fig. 4).



Fig. 4. Discurso de Franco de Fin de año de 1969

### 2. La renovación cinematográfica de la EdB en el contexto de los Nuevos Cines Europeos

La década de los 60 en el terreno cinematográfico es conocida por la irrupción de los llamados Nuevos Cines en todo el territorio mundial, desde el *Shin Eiga* y la *Nouvelle Vague*, hasta el *New American Cinema*, el *Nova Vlnà* checoslovaco, *Cinema Nôvo*, y en nuestro país, como se estudiará, el Nuevo Cine Español. Sin embargo, a pesar de que estos nuevos cines tuvieron un protagonismo indiscutible en los años 60 con numerosas convenciones, revistas especializadas, ciclos..., la teoría ya se reveló en diversos debates, acontecimientos y dinámicas cinematográficas una década anterior, incluso en la década de los 40 con el Neorrealismo italiano, que dejó una profunda huella en el cine que se hará en la España de estos años.

A pesar de inscribir estos Nuevos Cines en un calificativo común, es una mera indicación convencional, una técnica historiográfica, que indica en un principio una valoración de conjunto, y por tanto alude a lo impreciso. Por todo el mundo fueron surgiendo una serie de técnicas cinematográficas que si bien tenían como indicador común la experimentación técnica y la influencia de modelos clásicos, una suerte de (re)nacimiento del autor fílmico, o la resistencia política común ante las censuras de los gobiernos, no por ello se deben estudiar estas cinematografías en conjunto y como una unidad, sino como un fenómeno de experiencias novedosas que se sucedieron de una vez en distintos lugares. Esto daría pie a numerosas cuestiones que nos alejarían del tema principal de esta investigación<sup>37</sup>.

De entre todas las Nuevas Olas cinematográficas destaca, ya no a nivel mundial, sin ninguna intención de desprestigiar a cualquier otra filmografía, sino por la importancia que supone para este trabajo, la aportación de la *Nouvelle Vague* francesa, segunda ola cronológicamente, tras el inicio de Gran Bretaña, que se remonta al primer enunciado teórico de Alexandre Astruc en 1948 “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra stylo”<sup>38</sup>, donde se habla de un cine liberador, con un lenguaje propio, una “verdadera escritura de autor”<sup>39</sup>. La *Nouvelle Vague* constituyó una ruptura total en el plano narrativo, del modelo propio de Dickens, del cine desde finales de la década de

---

<sup>37</sup> Para más información consultar: MONTERDE, J. E; RIAMBAU, E (coord.), *Historia General del Cine...* *op. cit.*, pp. 15-17.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 23.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

1910, se pasó al sistema de Godard, uno completamente abierto, que se aprecia en su *À bout de Souffle* (1959) (fig. 5), donde nociones como la de personaje o trama se difuminan, y priman la puesta en situación y los sentimientos.



Fig. 5. Fotograma de *A bout de souffle* (1959), de Jean-Luc Godard

El origen de la *Nouvelle Vague* se remonta al nombramiento de André Malraux como ministro de Cultura, quien aprobó la legislación cinematográfica, ley Pinay-Malraux en junio de 1959, realmente una actualización de la Ley de Desarrollo del Cine de 1953. Esta legislación siguió las directrices del realizador Yves Ciampi, publicadas en *Cinéma 59* en marzo de 1959, facilitando la renovación cinematográfica, sobre todo la ayuda a los realizadores noveles, que llevó a una rápida sustitución generacional, y los premios “especial calidad” para filmes con rupturas formales o ambiciones estéticas o temáticas.

Críticos como Chabrol, Truffaut, Rohmer, Resnais o Vardà, con Godard y Rivette como líderes, se reunieron en torno a la revista *Cahiers du Cinéma*, fundada en abril de 1951 por André Bazin, con influencias clásicas de Bresson, Renoir, Vigo, Tati, Malle, Melville y Vadim, el cine de Hitchcock, Ford, Hawks, Lang u Ophulus, el cine negro o de serie B y el Neorrealismo italiano de los 40, de Rosellini, llamado Cinema Verité, películas de bajo coste, sin estrellas y con la premisa de salir a la calle. Rechazaban el llamado *Cinema de Qualité*, rodado en estudio, basado en melodramas literarios o adaptaciones de obras clásicas, con personajes burgueses o de la realeza, y por tanto

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

películas con un gran presupuesto. Las características principales de este nuevo cine eran la cámara móvil, los rodajes en exteriores y la iluminación natural, que llevó a películas extremadamente baratas y al establecimiento propiamente dicho del cine de autor, el director intervino en todo el proceso.

Como sucedió en todas estas Nuevas Olas, hubo una experimentación formal, con saltos de eje, mezcla de los géneros clásicos, se jugó con el color, principalmente se harán películas en blanco y negro, o colores muy contrastados. Los temas fueron el amor, se indagó en la iniciación al amor y al sexo, en los triángulos amorosos, en la imposibilidad de amar, se trató la infidelidad y la prostitución; también el sistema educativo, y la infancia o la adolescencia en películas como *Les 400 coups* (1959, Truffaut) (fig. 6), o *L'Enfant Sauvage* (1969, Truffaut), siempre con adultos con problemas de madurez.



Fig. 6. Fotograma de *Les 400 coups* (1959) de François Truffaut

España constituyó un caso reseñable en estos años dado que vivía en una dictadura desde 1939, aunque los 60 fueron los años del llamado desarrollismo económico y de pretendida apertura. Entre el 14 y el 29 de mayo de 1955 comenzaron las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, promovidas por el cineclub de la ciudad, en la propia Universidad de Salamanca y dirigidas por Basilio Martín Patino, futuro cineasta de lo que se vino a llamar Nuevo Cine Español, y que fue posible gracias a estas jornadas. Juan Antonio Bardem definió el cine nacional como “políticamente



## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

ineficaz, socialmente falso, intelectualmente enfermo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico<sup>40</sup>, y donde declaró que la visión que se daba al mundo de España era falsa. Hasta los años 60 no se estableció definitivamente el Nuevo Cine Español, pero la apertura del cine nacional comenzó en Salamanca por la firma de, entre otros, Patino, Bardem, Berlanga, J. De Prada, E. Ducay o Ricardo Muñoz Suay.

Políticamente, el Estado permitió una renovación industrial pero controlando que el contenido de las películas no afectase al férreo control ideológico de la censura. La operación del Nuevo Cine Español fue realmente de corte político para lavar la fachada del régimen franquista de cara a festivales internacionales. La primera película que podemos situar como el origen de Nuevo Cine Español fue *Los golfos* (1959) de Carlos Saura, su primer largometraje (fig. 7), ya que personificó las tendencias de esta renovación del cine español. De manera coetánea, los ecos de las Conversaciones de Salamanca seguían en el aire, el Ministerio de Información y Turismo buscó dar una imagen de apertura, *La venganza* (1959), de Juan Antonio Bardem fue nominada al Óscar como mejor película extranjera, y ya estaba consolidada la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía), que sustituyó al antiguo IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas). La EOC había sido impulsada por José María García Escudero, y dirigida por Juan Julio Baena, y donde se formaron alumnos como Saura, Borau, Patino, Picazo, Regueiro, Camus o Víctor Erice.

*Los golfos* fue una película que se alejó del cine del Régimen y presentó otra opción para los cineastas que se rebelaron contra el franquismo, Bardem, Berlanga, Fernán-Gómez o Edgar Neville. Esta obra derrochó realismo, con un tratamiento muy sobrio, herencia del Neorrealismo italiano, rodada en los barrios de Madrid, y con muy pocos medios.

El Nuevo Cine Español se suele tratar también como cine mesetario, con su período de esplendor en la primera mitad de los años 60 con filmes como *La Tía Tula* (1964, Picazo), *Amador* (1965, Regueiro) o *Nueve Cartas a Berta* (1965, Patino). Fueron las películas que acudían a festivales internacionales y recibieron premios y galardones, y representaron a España fuera de nuestras fronteras. En esta década de los 60 fue destacable la figura del productor Elías Querejeta, que dio a conocer nombres como el de Víctor Erice, José Luis Egea, Antonio Eceiza, entre otros. Los centros de

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 21.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

producción de este tipo de cine se concentraron en Madrid y en Barcelona, aunque ya se verá que en la capital catalana se apostó por un cine más experimental y vanguardista, desde el punto de vista narrativo y formal.



Fig. 7. Fotogramas de *Los golfos* (1959) de Carlos Saura

En todo este contexto, la burguesía catalana formó una resistencia culturalmente activa sustentada por un apoyo económico que priorizaba la identidad lingüística a la lucha por los derechos políticos. Esto llevó a la reivindicación idiomática y a una tradición de mecenazgo, ligada a un porcentaje importante de la historia de la prensa, las editoriales, las discográficas, el teatro y, en menor medida, el cine, la radio y la televisión en Cataluña<sup>41</sup>. Los mecenas eran eminencias de la burguesía barcelonesa, vinculados a organizaciones católicas que habían querido acabar con la República pero que después se sintieron incómodos ante la actitud que tomó el franquismo contra Cataluña, como es el caso de Félix Millet i Maristany, que creó la organización Benéfica Minerva, además de fundar el Ómnium Cultural, y futuro productor de Estela Films, que financió películas de la EdB.

Así se formó una tradición vanguardista que tuvo sus exponentes tanto en pintura, como en escultura, arquitectura y demás artes, entre ellas el cine. Hubo un interés por el cine vanguardista que se reflejó en publicaciones como la revista *Algol*, fundada en

<sup>41</sup> RIAMBAU, E, *La producció cinematogràfica a ... pp. cit*, pp. 68-79.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

1946, por Joan Ponç, Joan Brossa, Arnau Puig o Enric Tormo; la revista *Ariel*, también a partir de 1946, con el artículo de Josep Maria de Sagarra elogiando al Neorrealismo italiano. Como parte de esta tradición vanguardista se originó el Grupo Dau al Set<sup>42</sup>, a partir de 1948, referido al grupo de artistas y escritores, de inspiración surrealista, como Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç, Antoni Tàpies y Joan Josep Tharrats. Este grupo ejercerá una enorme influencia sobre el cineasta Pere Portabella, futuro miembro de la EdB. En el artículo “La pintura informalista de la Escuela de Barcelona”<sup>43</sup>, en la revista mallorquina *Papeles de Son Armadans*, en abril de 1958, fue donde surgió por primera vez la etiqueta Escuela de Barcelona, que utilizaba Juan Eduardo Cirlot para denominar al grupo formado por Tàpies, Tharrats, Cuixart y Vila Casas, que también se dedicará al cine. La EdB surgió ya como oposición a la instaurada y reconocida Escuela de Madrid, y precedió a la agrupación del mismo nombre de poesía con nombres como Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma o José Agustín Goytisolo<sup>44</sup>.



Fig. 8. Joaquín Jordá en el rodaje de *Dante no es únicamente severo* (1967, Joaquín Jordá y Jacinto Esteva)

---

<sup>42</sup> Para ampliar información, consultar: CIRLOT, L, *El grupo Dau al Set*, Madrid, Cátedra, 1986.

<sup>43</sup> CIRLOT, L, “La pintura informalista de la Escuela de Barcelona”, *Papeles de Son Armadans*, Tomo XV, 1958.

<sup>44</sup> RIERA, C, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

Otros grupos que apoyaron la vanguardia artística fueron el Club 49 (a partir de abril de 1949, con exposiciones, conferencias y conciertos), los Salones de Octubre (1948 – 1957), o el Instituto Francés de Barcelona, que gracias a su privilegio diplomático fue excluido de ciertas restricciones impuestas por el Régimen de Franco, y que posibilitó la creación de grupos como Cercle Maillol o el Cercle Lumière. Esta vanguardia artística en Cataluña también se reflejó en la música, en la fotografía, y en el teatro.

La EOC de Madrid y ese tipo de cine llamado mesetario propició un nuevo conjunto de experimentaciones fílmicas que se reunieron en la capital catalana y que recibió el calificativo de Escuela de Barcelona de manos del productor Ricardo Muñoz Suay. Joaquín Jordá (fig. 8) resumió el origen de esta agrupación cinematográfica con el conocido lema: “Ya que no podemos hacer Víctor Hugo, haremos Mallarmé”<sup>45</sup>, un auténtico revolucionario en lo que se refirió a la escritura poética.

La Escuela se influyó por el género publicitario de la Barcelona de aquellos años, el mundo editorial, el diseño y la moda, el pop, la *Nouvelle Vague*, principalmente Godard, o el *underground* de la Escuela de Nueva York<sup>46</sup>. Tenían vínculos estrechos en sectores de la cultura o en el soporte industrial proporcionado por el cine publicitario, ya que la publicidad equivalía al sustento económico y el cine a las veleidades estéticas. Las películas de la EdB fueron “films publicitarios con los típicos esquemas de los spots comerciales, pero que [...] anuncian un juego surrealista intelectual más o menos en clave”<sup>47</sup>. Mayoritariamente aprendieron a hacer cine rodando, no estudiaron en ninguna escuela de cine, además se financiaron sus propias películas dado que pertenecieron a altas clases sociales, y prefirieron los dominios subjetivos y experimentar en lo formal, en la estética cinematográfica. Sus películas apenas tuvieron éxito debido a los canales de exhibición de la época, y además porque fueron obras herméticas y que huían de la narrativa convencional.

Esta agrupación cinematográfica aparentemente, y según los autores, duró entre el año 1965 al 1970, aunque esto está sujeto a debate, ya que algunos consideran que la primera película de la EdB fue *Mañana...* (1957) de José María Nunes, mientras que otros consideran que este movimiento renovador empezó con el filme *Fata Morgana*

---

<sup>45</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A, “El cine español durante... *op. cit.*, p. 298.

<sup>46</sup> *Ibidem.*

<sup>47</sup> MUÑOZ SUAY, R a MONTERDE, J. E; RIAMBAU, E; ROCA, P, *Fulls de Cinema*, nº1, 1978, p. 11.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

(1965) de Vicente Aranda (fig. 9). Incluso otros autores lo retrasan a 1967 con el que sería el manifiesto fílmico como es *Dante no es únicamente severo* (1967) de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá. Estos autores no suelen incidir en el final de este movimiento, pero se sabe que hay un final como se verá ya que, aunque los cineastas catalanes siguieron trabajando en cine, no continuaron con esta estética y narrativa renovadoras.



Fig. 9. Aurelio G. Larraya, Carlos Durán y Vicente Aranda en el rodaje de *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda)

Eran cineastas con una profunda influencia de la *Nouvelle Vague*<sup>48</sup>, de la que estaban fascinados, decididos a franquear la frontera de la realidad por la que optaron sus homólogos del Nuevo Cine Español, representado principalmente por Carlos Saura, con quienes no obstante se identificaron por su voluntad de superar con imaginación los límites de la censura, ya que, a pesar de ser un *rara avis*, instauraron una reinterpretación tardía y desencantada de este cine que se hizo en la capital. Ricardo Muñoz Suay contrapuso el cine de la agrupación catalana al que denominó como “cine de destrucción”, al cine de “desesperación” que sería el realizado en Madrid<sup>49</sup>. Nació a contracorriente del contexto cinematográfico imperante en Cataluña. Los directores y promotores de la Escuela dejaron como herencia una huella de modernidad que jamás antes, y nunca después, conoció un ejemplo similar en la difícil historia de las películas

---

<sup>48</sup> Para ampliar información, consultar: AUBERT, J.P, *Seremos Mallarmé... op. cit.*

<sup>49</sup> MUÑOZ SUAY, R, “Una película y un proyecto nuevos”, *Fotogramas*, nº 1035, 1968.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

realizadas en España. Nombres como Vicente Aranda, Jacinto Esteva, Joaquín Jordá, Carlos Durán, José María Nunes, Ricardo Bofill, Jorge Grau, Pere Portabella, Jaime Camino, Lorenzo Soler, Gonzalo Suárez, Román Gubern o Juan Amorós formaron esta agrupación, además del productor valenciano Ricardo Muñoz Suay, a pesar de que algunos renegaron de esta pertenencia (caso de Aranda y Portabella), como apunta Juan Antonio Martínez-Bretón en su tesis doctoral<sup>50</sup>.

Los filmes de la EdB tienen como característica esencial la gran diferencia que hay entre ellos<sup>51</sup>, no se pueden inscribir dentro de ninguna corriente, y esto daría pie a numerosas refutaciones. Lo que tienen en común es que fue una agrupación de cineastas, productores y guionistas que se reunían en la discoteca Bocaccio y el pub Tuset, y el hecho de que colaboraran entre todos en las diversas películas que conforman una relativa filmografía de la EdB. Joaquín Jordá negó la existencia real de un grupo concreto: “Jamás hubo una reunión para discutir de nada. La única realidad es que habían cinco o seis películas englobadas dentro de esta denominación y una oficina de producción llamada Filmscontacto, que produjo casi todo excepto las [películas] de Gonzalo Suárez, que no aspiraba a una proyección comercial, y lo de Vicente Aranda, que se lo produjo por su cuenta”<sup>52</sup>.

En las numerosas fichas técnicas, elaboradas por ellos mismos, se valoran unas funciones que en la realidad no eran correctas, ya que según la documentación se ha podido descubrir que todos ejercían las mismas funciones y que luego para obtener subvenciones figuraban unos nombres determinados. Principalmente esto se aprecia en la figura de Juan Amorós, que a pesar de ejercer como operador de cámara en la gran mayoría de las obras de la EdB, no aparece realmente con esta función en todas las fichas de catalogación.

En sus películas se pueden encontrar dos corrientes narrativas, ya que en principio existe una fragmentación comenzada por las Nuevas Olas cinematográficas de la década de los 60, y fundamentalmente por la *Nouvelle Vague*. La primera corriente narrativa la encarnarían películas como *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda), *Noche de vino tinto* (1966, José María Nunes) o *Ditirambo* (1967, Gonzalo Suárez) (fig. 10), que, en

---

<sup>50</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A., *La denominada Escuela de...* op. cit, p. 270.

<sup>51</sup> BONET MOJICA, LL, “El espíritu de la Escuela de Barcelona”, *La Vanguardia* (Barcelona, 10/XI/1996), p. 62.

<sup>52</sup> ANGULO, J; CASAS, Q; TORRES, S, “Entrevista: Garay, Guerin, Jordá y Portabella”, *Nosferatu*, nº 9, 1992, p. 70.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

opinión del autor de este ensayo, no pertenecen estrictamente a esta agrupación cinematográfica, ya que vienen directamente de la Nueva Ola francesa, superada por este movimiento cinematográfico catalán; son películas donde el argumento se puede extraer con más o menos facilidad, pero se advierten a unos protagonistas determinados que realizan un recorrido a lo largo de toda la película, teniendo un arco que va desde el comienzo hasta el final sin interrumpirse.



Fig. 10. El operador de cámara Juan Amorós y Gonzalo Suárez en el rodaje de *Ditirambo* (1967, Gonzalo Suárez)

La segunda corriente, que se puede defender como la esencia de la EdB, es la que personifican los tres cineastas principales: Jacinto Esteva, Joaquín Jordá o Carlos Durán, al que se puede sumar el director más vanguardista, Pere Portabella, único superviviente de todos los que conformaban esta agrupación. En estos cineastas se vislumbran unos filmes donde la ruptura narrativa es absoluta, no hay un argumento claro, no se distingue un hilo principal, sino que las imágenes se van sucediendo con un tema protagonista, o no, y es el espectador el que debe unir las diferentes secuencias que se suceden en la pantalla. Con esta disyunción narrativa surgen películas como el propio manifiesto de la EdB, *Dante no es únicamente severo* (1967, Jacinto Esteva y Joaquín Jordá), *Nocturno 29* (1968, Pere Portabella) o *Cada vez que...* (1967, Carlos Durán) (fig. 11).



Fig. 11. Jaap Gijt e Irma Walling en el rodaje de *Cada vez que...* (1967, Carlos Durán)

La EdB comenzó a reunirse en la discoteca Bocaccio, o en el Pub Tuset, donde compartían sus reflexiones cinematográficas y forjaron su propio lenguaje, que se reflejó en la revista *Fotogramas*, soporte periodístico del grupo, y el diario *Tele/eXprés*, fundado en 1964 y gestionado por el empresario Jaume Castell. En este diario Juan Francisco de Torres entrevistaba a sus principales protagonistas, y de donde surgió la denominación “gauche divine”, forjada por Joan de Sagarra, para denominar a un grupo de personas que en su vertiente cinematográfica acogía a los integrantes de la Escuela.

Este movimiento se basó en una serie de características estilísticas y narrativas para forjar su estilo cinematográfico. Fue decisivo el incendio que se produjo en los estudios Orphea en 1962 que significó el desmantelamiento de una hipotética industria radicada en Barcelona. Por su absoluta sintonía con la tradición estética de los Nuevos Cines que surgen a partir de los años 40 con el Neorrealismo italiano, y los 60 con la *Nouvelle Vague*, los films de la EdB prescinden de los estudios de la capital catalana como Buch-Sanjuán, Kine S.A, los de Ignacio F. Iquino y los de Antonio Isasi, para realizar sus rodajes en la calle o en interiores naturales, a pesar de tener sus excepciones, como las películas *Dante no es únicamente severo* (1967) de Joaquín Jordá y Jacinto Esteva, *Después del diluvio* (1968), del mismo Jacinto Esteva, y el



## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

cortometraje *Cercles* (1966) de Ricardo Bofill, que se rodaron en los plató de P.C. Balcázar en Espluges.

La EdB se puede definir como una reinterpretación tardía y desencantada del Nuevo Cine Español, surgido en Madrid en la primera mitad de la década. Este movimiento tuvo vínculos con el soporte industrial proporcionado por el cine publicitario. Existieron curiosos paralelismos estéticos entre la publicidad y este tipo de cine, con un marcado carácter surrealista, incluso con guiones que se aproximaron al dadaísmo. Además jugaron con la intertextualidad, es decir, la combinación de lenguajes de los diversos formatos audiovisuales, como el cómic (en el comienzo de *Fata Morgana*), el videoclip, la publicidad, el cine y la televisión. Las películas además hablan entre ellas, estableciendo similitudes entre las obras más importantes del movimiento, bien en sus diálogos, su estética, sus actores o ese común denominador que es Juan Amorós.



Fig. 12. Algunos miembros de la EdB conversan con Serena Vergano, de espaldas, en el rodaje de *Cercles* (1966, Ricardo Bofill)

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

Es destacable el protagonismo de la mujer como modelo o inspiración (fig. 12) de estas películas. Partiendo del arquetipo clásico de la musa, con un carácter algo retardatario, se muestra ya a una mujer dominante y moderna, que se aleja de la función que tenía en una dictadura conservadora y predominantemente masculina. Esto se relaciona con el lenguaje publicitario que se ha mencionado, ya que en este momento de aperturismo, consecuencia de las presiones ejercidas por las distintas naciones europeas, se quiere mostrar una modernidad a través del gran personaje que había sido relegado de la actividad pública como es la mujer.

Hay un juego en las diferentes películas que conforman la EdB entre guion, música diegética y extradiegética e imagen. Cada uno de estos aspectos funciona de manera paralela, y aparentemente no se relacionan entre ellos. Lo que se narra con la escritura no se corresponde con la imagen que se muestra, y la música o efectos sonoros, talante que sobresale en *Nocturno 29* (1968, Pere Portabella), ya que funcionan de manera aleatoria.

Joaquín Jordá, estableció un cuasi decálogo<sup>53</sup> con las principales características de las películas que engloban la EdB, ya que la “prudencia y el pragmatismo invitarían entonces a considerar que bajo la etiqueta no se agruparon directores de cine, sino películas con rasgos comunes”<sup>54</sup>:

- 1º. Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.
- 2º. Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones (fig. 13).
- 3º. Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de estructura de la imagen y de la estructura de la narración.
- 4º. Carácter experimental y vanguardista.
- 5º. Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.
- 6º. Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.
- 7º. Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.

---

<sup>53</sup> JORDÁ, J, “La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán”, *Nuestro Cine*, nº 61, 1967.

<sup>54</sup> AUBERT, J. P, *Seremos Mallarmé... op. cit*, p. 20.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

8°. 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.

9°. Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.

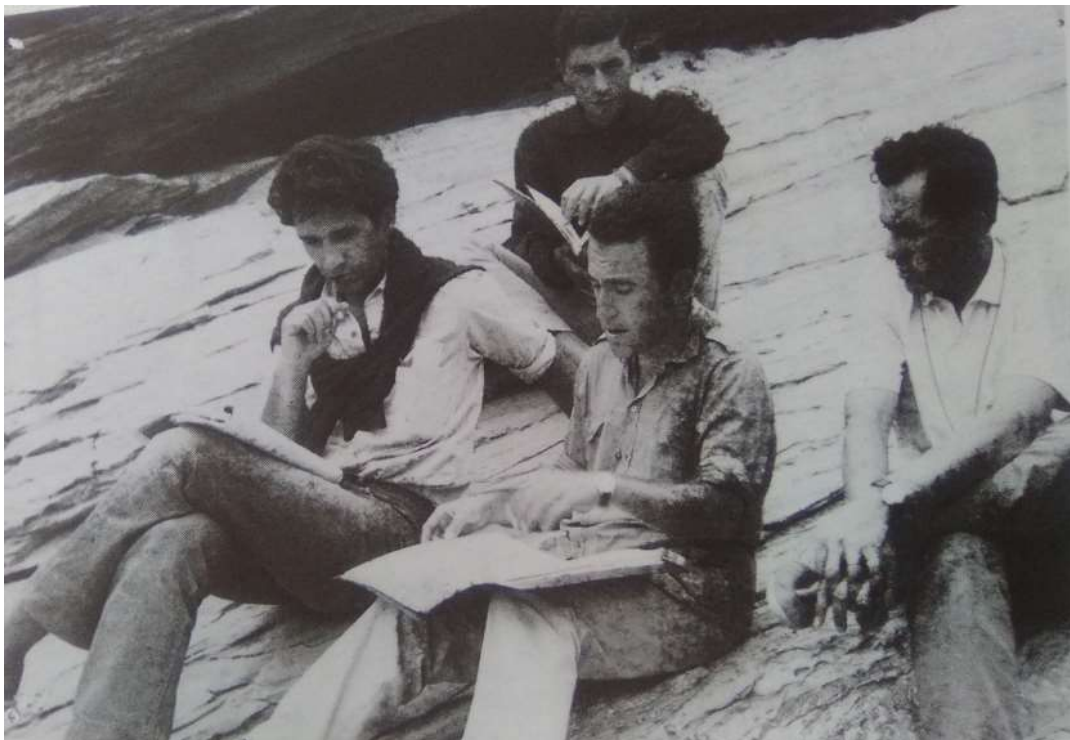


Fig. 13. Carlos Durán y Jaime Camino en el rodaje de *Los felices sesenta* (1963, Jaime Camino)

### 3. Evolución Escuela de Barcelona, a través de su fundador Jacinto Esteva

#### 3.1. Antecedentes: *Mañana* (1957, José María Nunes) y *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda).

La EdB compuso un movimiento cinematográfico que presentó un problema esencial, mencionado anteriormente que fue su cronología. De esta agrupación se puede afirmar objetivamente una serie de datos, como las reuniones en la discoteca Bocaccio o la base en la revista *Fotogramas*, pero tanto sus miembros como su duración están sujetas a diversas interpretaciones. Como todo movimiento, cinematográfico en lo que ocupa a esta investigación, no surge espontáneamente, sino muy poco a poco, a pesar de lo breve de la duración de las Nuevas Olas.

Así *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda), considerada por algunos como la primera película de la EdB, es tan sólo un antecedente del movimiento, junto con *Mañana...* (1957), primer largometraje de José María Nunes, que desprende un carácter independiente, con el sello propio de los ulteriores films del portugués, aunque con una comercialidad bastante exigua, desde su estreno en el cine Alcázar de Barcelona, hasta la respuesta que tuvo el público de Torrijos (Toledo) que llegó a incendiar el cine como protesta<sup>55</sup>, así como en Granollers donde empezaron a arrancar las butacas de la sala, revuelta que fue interrumpida por la intervención de la Guardia Civil. La película, aunque fue un auténtico fracaso, con 22 espectadores contados por el Boletín Informativo del control de taquilla de la Dirección General de Cinematografía desde su estreno hasta 1976, fue considerada por el propio director como la primera experiencia de la agrupación catalana<sup>56</sup>. A pesar de que se puede poner en duda esta afirmación, sí que es correcto defender el papel que ejerció Nunes en la iniciación del cine independiente de postguerra, pues en 1966 ya contó con cuatro largometrajes y le dio un gran impulso al nacimiento del movimiento.

*Mañana...* es un film articulado en tres episodios. Desde la primera secuencia se intuye el carácter novedoso que va a tener pues un actor rompe la “cuarta pared” e interpela al espectador, recurso que nos remite directamente a *Det regnar pa var kärlek* (*Llueve sobre nuestro amor*, 1946), de Ingmar Bergman, y lo invita a la noche, a esa vida poética, poblada de seres marginales, una constante en el cine de Nunes, donde se

---

<sup>55</sup> NUNES, J. M<sup>a</sup> a SOLER, J, *Presencia*, nº130, 1967, p. 13.

<sup>56</sup> NUNES, J. M<sup>a</sup> a TORRES, J. F, *Fotogramas*, nº 1012, 1968, p. 19.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

explotan los personajes desinhibidos, ya que su concepción cinematográfica es un espacio donde las emociones se pueden expresar de forma absoluta<sup>57</sup>.

La película se rodó con escasos medios, incluso Nunes solicitó ayuda a amigos y familiares. Narra la historia de cuatro personajes<sup>58</sup> que van aplazando decisiones que podrían cambiar radicalmente el rumbo de sus vidas, y van cruzando sus destinos a lo largo del largometraje, a través de un personaje principal que, introduciendo los diferentes episodios, recuerda al cine en sus primeros momentos, práctica que también utilizaron las vanguardias cinematográficas. Se da una curiosa ambivalencia, donde los temas son más afines a los que se tratarán en el Nuevo Cine Español como la impotencia o la frustración, Nunes buscará dotarlos de un carácter poético, “es la obra de un realizador que sigue su camino, sin importarle un bledo los que siguen los demás. El suyo es el que conduce directamente a la poesía”<sup>59</sup>. Tanto la materialidad del texto fílmico<sup>60</sup>, la semiótica que tanto desarrollará Godard<sup>61</sup>, como esa revelación del mundo de la representación, muestran una función autoreflexiva y metacinematográfica, esencial en estos Nuevos Cines de los 60.

A pesar de que *Mañana...* fundamenta el primer antecedente de la EdB, *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda) fue la que adelantó mejor los valores estéticos y narrativos de los que hicieron gala los films de la agrupación catalana, a pesar de que Aranda siempre quiso deshacerse de estas semejanzas: “Estimo como una 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”<sup>62</sup>.

*Fata Morgana* supuso la ópera prima de Vicente Aranda, cuyo guion realizó junto a Gonzalo Suárez, quien luego dirigirá *Ditirambo* (1967), con enormes resonancias de la obra arandiana pues es fácil ver las semejanzas entre el inspector JJ y *Ditirambo*.

---

<sup>57</sup> GASCH, S, “*Mañana...* o cuando se abren las puertas de la poesía”, *Destino*, nº 1023, 1957.

<sup>58</sup> Para más información, consultar guion completo que se conserva en el Archivo General de la Administración: A.G.A., 21, 05697.

<sup>59</sup> GASCH, S, “*Mañana...* o... *op. cit.*”

<sup>60</sup> Para ampliar información sobre la semiótica fílmica, consultar: MARTÍN ARIAS, L., *El cine como experiencia estética*, León, Caja España, Colección Aprender a Mirar, 1997, pp. 151-162.

<sup>61</sup> Para analizar el cine de Jean-Luc Godard, es muy interesante consultar: GODARD, J. L., *Jean-Luc Godard: pensar entre imágenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, Barcelona, Intermedio, 2010.

<sup>62</sup> ARANDA, V a MARTÍNEZ TORRES, A, *Nuestro Cine*, nº 87, 1969, p. 36.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

Vicente Aranda nació el 9 de noviembre de 1926 en Barcelona<sup>63</sup>, en el barrio de Monte Carmelo, de carácter proletario. Fue hijo de un matrimonio procedente de Aragón que tuvo que emigrar a tierras catalanas por razones económicas en 1906. Su padre estaba afiliado a la CNT, y esto marcó la ideología del joven, tendencia que reflejaría más tarde en su obra filmográfica. Cuando estalló la Guerra Civil, la familia Aranda se trasladó al pueblo aragonés de Peñalba, de donde era originaria su madre. Residirán allí hasta 1938, cuando volvieron a Barcelona. El cineasta cumplió entonces 13 años, dejó los estudios y comenzó a trabajar, pese a la represión franquista que sufrieron especialmente por su tendencia anarquista. Este tema también formará parte del eje narrativo del cine arandiano. Tras probar sin éxito en varios oficios, siguió la estela de su hermano Palmiro y viajó a Venezuela, donde residió durante diez años en la capital, Caracas. Su trabajo en la multinacional americana NCR le enriqueció, y ello le permitió volver con su entonces esposa María Luisa a España, a finales de la década de los 50. En Barcelona se rodeó de la intelectualidad de la época, nombres con los que luego se reunirá para fundar la EdB<sup>64</sup>, como Román Gubern, Ricardo Bofill, José Luis Guarner, Antonio Rabinad o Juan Marsé. A pesar de su escasa formación académica, pronto lo reconocieron como un igual, incluso llegará a ser un *primus inter pares*.

Pero la capital catalana, a pesar de su ambiente intelectual en seguida se le quedó pequeña por sus anhelos cinematográficos<sup>65</sup>, y decidió viajar a Madrid. Allí intentó entrar en la Escuela Oficial de Cine (E.O.C.), pero la falta del título de bachillerato llevó a Florentino Soria, componente de la Junta de Censura, a rechazar su entrada en la institución<sup>66</sup>. Desde entonces, viajó a caballo entre Barcelona y la capital, donde se rodeó de otra élite intelectual, crucial en el cine español del momento. Nombres como Miguel Picazo, Mario Camus, Carlos Saura, José Luis Borau o Basilio Martín Patino rápidamente se convirtieron en familiares para el treintañero Vicente. A pesar de no formarse en la E.O.C., recibió una enseñanza indirecta a través de estos. Como no estaba matriculado en la Escuela Oficial de Cine, la labor como realizador le estaba restringida, pero consiguió figurar como co-guionista de *Los felices 60* (1963), de Jaime Camino, y así se fue construyendo una carrera para convencer a las autoridades. Pero no

---

<sup>63</sup> J.L.G, “Fata Morgana”, *Nuestro Cine*, nº 77-78, 1968, p. 9.

<sup>64</sup> BONET MOJICA, LL, “El espíritu de... *op.cit*, p. 62.

<sup>65</sup> A.M.T, “Cine. El pobre cine Joven”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 31/XII/1966), p. 55.

<sup>66</sup> BONET MOJICA, LL, “Un director experto en adaptaciones literarias que no fue admitido en la escuela de cine”, *La Vanguardia* (Barcelona, 18/III/1988), p. 43.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

lo consiguió, y en su primera película, *Brillante porvenir* (1964)<sup>67</sup> (fig. 14), en la que él se encargó del grueso del trabajo, tuvo que figurar como co-guionista junto a Román Gubern.



Fig. 14. Serena Vergano y Germán Cobos en *Brillante Porvenir* (1964, Román Gubern y Vicente Aranda)

Por sus tendencias ideológicas de izquierdas sufrió duramente la censura, y ello le llevó a trasladarse al campo de la simbología, donde poder hacer denuncia y escapar de la represión censora. Vicente Aranda murió el 26 de mayo de 2015 en Madrid, en medio de los halagos y los homenajes de compañeros y amigos de profesión<sup>68</sup>.

Su primer largometraje en solitario comenzó el 10 de mayo de 1965, cuando José López Moreno, consejero delegado de Films Internacionales S.A, solicitó el permiso de rodaje ante el Ministerio de Información y Turismo, mismo día en que recibió por la Sesión de la Comisión de Apreciación los beneficios del Interés Especial, por la estructura narrativa tan novedosa que aportaba el guion, que aplicaba “una técnica en consonancia con el mundo moderno y en un sentido de novedad paralelo a los hallazgos

---

<sup>67</sup> LLANOS, J. M, “Brillante porvenir”, *Cinestudio*, nº 33, mayo 1965, pp. 6 (158) – 7 (159).

<sup>68</sup> GIMPERA, T, “Eternamente agradecida”, *La Vanguardia* (Barcelona, 27/V/2015), p. 44; GUBERN, R, “Un creador atípico”, *La Vanguardia* (Barcelona, 27/V/2015), p. 43; MARSE, J, “En la despedida”, *La Vanguardia* (Barcelona, 27/V/2015), p. 43; PASSOLA, I, “Vicente y la Colometa”, *La Vanguardia* (Barcelona, 27/V/2015), p. 44.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

del Pop Art”, y que profundizaba “en la mitología publicitaria y en el universo cultural de los grandes medios de difusión”<sup>69</sup>.

La primera noticia de *Fata Morgana* figura en un anuncio de *La Vanguardia española*<sup>70</sup>, lo que indica que la película ya se había finalizado y empezaba a darse a conocer. *Fata Morgana* tuvo su primera parada en el festival de cine de Milán al año siguiente<sup>71</sup>, la película comenzó a nivel europeo. Un mes más tarde, se presentaría al Festival de Cannes<sup>72</sup> como una película vanguardista y de una gran modernidad. De aquí dio el salto a adquirir el carácter de película internacional, como el caso del Festival de Pesaro<sup>73</sup> donde se proyectó el 15 de junio de ese mismo año. La ópera prima de Vicente Aranda en solitario ya se conoció en toda Europa y cruzó el océano Atlántico hasta Buenos Aires<sup>74</sup> donde fue muy bien recibida. E 15 de octubre de 1966<sup>75</sup> finalmente se anunció su estreno en Barcelona, durante la VIII Semana Internacional de cine en color, que se celebró el 25 de octubre. La noticia del estreno se publicó dos días después en *La Vanguardia española*<sup>76</sup>. La obra arandiana en España no se entendió y no tuvo buena acogida entre el público, pero eso no impidió que viajara a Río de Janeiro<sup>77</sup>, Buenos Aires<sup>78</sup>, y en la propia España se presentase a festivales cinematográficos como el de San Sebastián<sup>79</sup> o Sitges<sup>80</sup>. Finalmente *Fata Morgana* se estrenó de manera

---

<sup>69</sup> 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 1964. Consultado en: MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de Barcelona* [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Visual y Audiovisual, 1983, p. 171.

<sup>70</sup> “¡Usted puede ser actriz o actor de cine!”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 21/XI/1965), p. 50.

<sup>71</sup> “Presencia de España en el mercado internacional del cine, de Milán”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 30/IV/1966), p. 56.

<sup>72</sup> “El Festival Cinematográfico de Cannes”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 14/V/1966), p. 59.

<sup>73</sup> “Películas españolas en los festivales internacionales”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 15/VI/1966), p. 59.

<sup>74</sup> “Semana de cine español en Buenos Aires”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 10/IX/1966), p. 28.

<sup>75</sup> “La VIII Semana del cine en color. Programa de proyecciones”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 15/X/1966), p. 55.

<sup>76</sup> I. G, “Representación de España en el VII Festival Internacional de Cine en Color”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 27/X/1966), p. 61.

<sup>77</sup> EFE, “Ciclo de cine joven español en Río de Janeiro”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 21/II/1967), p. 30.

<sup>78</sup> EFE, “Una Semana del joven cine español en Buenos Aires”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 22/IV/1967), p. 71.

<sup>79</sup> “El nuevo cine español en el Festival de San Sebastián”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 11/V/1967), p. 63.

<sup>80</sup> “Sitges: Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 3/X/1967), p. 53.



## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

definitiva en la sala de Arte y Ensayo Arcadia de Barcelona, el 14 de noviembre de 1967<sup>81</sup>, donde tuvo un gran éxito durante varias semanas, hasta el 21 de diciembre de 1967, última proyección en dicha sala. La película siguió viajando por Bogotá, Colombia<sup>82</sup>, y volvió a España para proyectarse en Molins de Rey, en Valencia<sup>83</sup>.



Fig. 15. Teresa Gimpera en un fotograma de la película *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda)

El proceso de creación de la película lo explicó Gonzalo Suárez en la revista *Nuestro Cine*<sup>84</sup>. El autor asturiano quería plantear la película como un experimento narrativo-cinematográfico, con los rudimentos de la técnica publicitaria, de forma que “el espectador asimilara la película de la misma manera que digiere un detergente, rubia mediante”<sup>85</sup>, que en este caso sería Teresa Gimpera (fig. 15)<sup>86</sup>, que sería el hilo conductor. Así, el coguionista de *Fata Morgana* se puso en contacto con la actriz, que

---

<sup>81</sup> “Seleccione su espectáculo”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 14/XI/1967), p. 50.

<sup>82</sup> EFE, “Semana del Cine Joven Español, en Bogotá”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 17/V/1968), p. 26.

<sup>83</sup> “El programa de la Semana de Cine de Molins de Rey”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 25/II/1971), p. 52; M, “Anoche se inauguró la VIII Semana de Cine Español de Molins de Rey”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 2/III/1971), p. 51.

<sup>84</sup> SUÁREZ, G, “A propósito de *Fata Morgana*”, *Nuestro Cine*, nº 55, 1966, p. 32.

<sup>85</sup> I, “Nueva iconografía cinematográfica”, *La Vanguardia* (Barcelona, 22/VIII/2015), p. 22.

<sup>86</sup> “Teresa Gimpera, la nueva actriz española, marcha a Italia”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 17/XII/1965), p. 29; “María Teresa Gimpera: una estrella a nivel europeo”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 20/VII/1996), p. 30; RODRIGUEZ, M, “*Me estoy dando cuenta ahora de mi éxito y de mi gran vida*, Teresa Gimpera, actriz, que cumple 80 años”, *La Vanguardia* (Barcelona, 21/IX/2016), p. 6.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

hasta entonces no había querido hacer cine, y luego viajó a Madrid donde explicó el proyecto a Elías Querejeta y a Paco Molero. En origen la película tenía el formato de 16 mm, para eludir las “inevitables coacciones”, refiriéndose a la censura cinematográfica. Pero este formato no convenció a los productores ya que carecía de protección. Suárez quería realizar una película con un coste mínimo, y un guion adaptado a “los elementos que tuviera a mano”, es decir, Teresa Gimpera y Marianne Benet, “alguna localización pintoresca y una serie de objetos”. En el proyecto inicial, el guion iba a tener un peso muy pequeño, y así realizar un cine “libre y apasionante”. La obra se concebía como una pieza de jazz<sup>87</sup>, a partir de un planteamiento inicial se desencadenaba una acción. El proyecto le interesó a Vicente Aranda, que estaba en un momento de depresión, y se ofreció a ejercer como productor. De esta forma, Aranda se dedicaría a la parte más técnica, y Suárez a la dirección de actores. A pesar del interés del realizador catalán, cuando Gonzalo Suárez le presentó la sinopsis del filme, quedó bastante “perplejo, [...] desconcertado y no sabía si le gustaba o no”<sup>88</sup>. Trabajaron juntos en el guion, y en un mes y medio habían conseguido la categoría de Interés Especial, con un 50% de protección<sup>89</sup>. Pero a Aranda le empezaron a entrar dudas, aunque si el autor asturiano le proponía hacerlo con otro, le replicaba “que la sola idea de desprenderse de la película le hacía comprender hasta qué punto estaba interesado”, a pesar de que veía el guion poco maduro, hecho que contradecía la esencia de la película donde primaba ante todo la libertad creativa. Cuando finalizaron el guion los problemas continuaron, tal y como cuenta el propio Suárez, ya que Aranda no quería hacer una co-dirección, y como “tenía el dinero” se quedó él sólo como director. Suárez cobró la parte de su labor como guionista y abandonó la película<sup>90</sup>.

La película comienza con una serie de viñetas que introducen el argumento, donde ya se adelanta ese carácter vanguardista combinando el formato del cómic (fig. 16) con el cinematográfico. Tras los títulos de crédito, la frase “Esta fábula tiene lugar después de lo acontecido en Londres” nos abre la película como advertencia al espectador, pero con un marcado carácter misterioso y a la vez internacional. Vemos una Barcelona desierta, postapocalíptica, que será una constante en los films de la Escuela, donde

---

<sup>87</sup> TYLA, “*Fata Morgana* de Vicente Aranda”, *Casi todos los colores de la oscuridad* (blog), 5/VI/2008 (Fecha de consulta: 25/I/2019) <http://unlagartoconplumasdecristal.blogspot.com/2008/06/fata-morgana-de-vicente-aranda.html>.

<sup>88</sup> SUÁREZ, G, “A propósito de... *op. cit.*, p. 32.

<sup>89</sup> Para más información, consultar el Archivo General de la Administración, referencias: A.G.A., 36, 04905/ A.G.A., 36, 04301/ A.G.A., 36, 04325.

<sup>90</sup> SUÁREZ, G, “A propósito de... *op. cit.*, p. 32.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

domina el asesinato y el acoso a la protagonista encarnada por la actriz Teresa Gimpera. La película trata al modo de la *Odisea* de Homero las andanzas de esta joven a través de los peligros que le van surgiendo, mientras un detective la busca para salvarla de un misterioso profesor que intenta asesinarla. El filme gira en torno a tres ideas complejas, como plantea Enrique Colmena<sup>91</sup>: la atracción de la víctima hacia su asesino, como nos muestra el documental que el profesor muestra a una clase prácticamente vacía; la compulsión erótica que desprende la publicidad, protagonizada por la protagonista Gim, y que muestran los jóvenes que recortan un cartel con su imagen; y la psicopatología producto de la muerte del amado, como sucede con el personaje secundario, interpretado por Marianne Benet, Miriam, que porta un puñal con forma de pez.



Fig. 16. Fotograma de la introducción de *Fata Morgana* donde se advierten unas viñetas de cómic

Para entender *Fata Morgana* hay que atenerse a una de las notas definitorias de la EdB como es el cuestionamiento generalizado del realismo, “[...] intentan crear un cine nuevo, vetado de un realismo que aflora o que permanece recóndito, según los casos o las conveniencias”<sup>92</sup>. O también entendido como una propuesta alternativa al realismo crítico del que hacía gala la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Desde el título la obra arandiana se erigió como un homenaje al surrealismo, ya que provino de un poema escrito por André Breton en 1940, además de su referencia a la leyenda italiana del hada Morgana. La película se rodea de un ambiente de misterio, rayando lo fantástico,

<sup>91</sup> COLMENA, E, *Vicente Aranda*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 99.

<sup>92</sup> MUÑOZ SUAY, R, “Contad con Portabella”, *Fotogramas*, nº 998, 1967.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

incluso la ciencia-ficción, con un lenguaje intertextual que va desde el cómic hasta la publicidad.



Fig. 17. La protagonista trabaja como modelo, y son constantes las reminiscencias a la publicidad

Jesús García de Dueñas defendió que el film de Aranda inauguró un nuevo realismo: “un realismo crítico, de ruptura, no sólo con nuestro panorama cinematográfico, sino con el más general, en base cultural y moral”<sup>93</sup>. Mientras que Ricardo Muñoz Suay apuntó a un realismo expresionista “no exento de lo sub-real en unos, cargado de referencias publicitarias, inmediatas en otros”<sup>94</sup>. Lo que se puede afirmar sin asomo de duda es que *Fata Morgana* supuso la ruptura definitiva con los postulados del Nuevo Cine Español, y la introducción del nuevo modelo de esteticismo, con una enorme preocupación por la plasticidad sensorial de la imagen, la hibridación de los géneros clásicos, la influencia del cómic y la publicidad (fig. 17), la enorme carga erótica mostrada con gran sutileza, la reivindicación del hermetismo como filosofía y la continuación en la ruptura de los elementos narrativos que había iniciado la *Nouvelle Vague*, que lleva a una estructura antidramática. El film puso en cuestión el esquema habitual del cine narrativo, construido a lo largo de toda la historia del Cine Español, aunque la cuestión, que queda en el aire, es si tuvo continuidad tras la disolución de la Escuela.

---

<sup>93</sup> GARCÍA DE DUEÑAS, J, “A la hora de un realismo nuevo. *Fata Morgana*. Los fenómenos ciertos y los objetos”, *Nuestro Cine*, nº 54, 1966, p. 10.

<sup>94</sup> MUÑOZ SUAY, R, “Nacimiento de una escuela que no nació”, *Fotogramas*, nº 964, 1967, p. 3.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

### 3.2. El umbral de la EdB: *Lejos de los árboles* (1963-1970, Jacinto Esteva).

No se puede entender la EdB sin un factor clave, por la que fueron posible la mayor parte de los films, así como la causa fundamental de la disgregación del grupo, Filmscontacto, la productora emblemática de la EdB. Nació con el único fin de producir la película de Jacinto Esteva *Lejos de los árboles* (1963-1970), una suerte de documental que rodó por todo el territorio español, en una perpetua búsqueda de tradiciones locales, donde los protagonistas son la muerte, la superstición, la religión y el sufrimiento<sup>95</sup>. La productora, incluida en el Registro de Empresas Cinematográficas en julio de 1965, fue una empresa muy débil<sup>96</sup>, de carácter familiar, financiada exclusivamente con dinero de los Esteva, y que sufrió de conflictos económicos desde el principio, lo que causó la sustitución de Modesto Beltrán, amigo de la familia, como director de la compañía, por el abogado Francisco Ruiz Camps, con una larga experiencia en trámites cinematográficos, que se encargó de todas las funciones de producción.



Fig. 18. Fotograma de *Autour des salines* (1962, Jacinto Esteva)

*Lejos de los árboles* surgió de un cortometraje documental producido por Pere Portabella y dirigido por el mismo Jacinto Esteva, *Autour des salines/Alrededor de las salinas* (1962). En octubre de 1961 se trasladaron al sur de Francia, y tras un intento de rodar una película en homenaje a Picasso, de la cual no hay más constancia que una mención en el currículum oficial de Esteva, el tándem continuó trabajando unido, y lo

<sup>95</sup> RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona... op. cit.*, p. 124.

<sup>96</sup> MUÑOZ SUAY, R a MONTERDE, J. E; RIAMBAU, E; ROCA, P, *Op. cit.*, p. 11.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

que resultó fue el cortometraje mencionado, que en un principio se exhibiría en televisiones europeas, y por tanto, Esteva buscó con éxito coproducción francesa, aunque al final la perdió: “En medio del rodaje se acabó el dinero. Entonces intervino Portabella, que compró el film”<sup>97</sup>.

*Alrededor de las salinas* es un docudrama, de clara inspiración en el *cinema vérité*, cuyos mayores exponentes son Edgar Morin y Jean Rouch. Su aparente finalidad fue la de venderlo al extranjero, en ese afán de promover una España como paraíso turístico. Adquiere el objetivo de reflexionar sobre el sentido mismo del cine documental (fig. 18), con la infiltración de la ficción, la falsa muerte de uno de los obreros para provocar la reacción de los trabajadores de las salinas. Este ejercicio ya lo empleó el catalán en su primer film *Notes sur l’émigration* (1960), que inevitablemente nos remite a la crueldad de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933, Luis Buñuel)<sup>98</sup>, y que empleó constantemente en *Lejos de los árboles*. Estos homenajes a la obra de Buñuel fueron constantes en la EdB, como se podrá ver a lo largo del trabajo, ya que el director aragonés era profundamente admirado, “a mi entender, el único punto de partida es Buñuel”<sup>99</sup>. La muerte, los ritos y las ceremonias populares articulan este cortometraje, que luego sirvieron de hilo conductor a su siguiente film, así como a sus ulteriores *Metamorfosis* (1970), *El hijo de María* (1971), con escaso interés para esta investigación ya que, aunque continuaron con esta ruptura narrativa, se alejan de las fechas propuestas para la EdB.

Esteva volvió a Barcelona, y en 1963 emprendió el largometraje *Lejos de los árboles*, para el cual creó en 1965, la productora Filmscontacto. El conocido como fundador de la EdB, Jacinto Esteva<sup>100</sup>, nació en Barcelona en 1936, tuvo una estrecha relación con Ricardo Bofill y Pere Portabella, miembros de esta agrupación cinematográfica. Su padre fue un aplaudido accionista de industrias farmacéuticas. Realizó dos cursos de Filosofía y Letras entre 1953 y 1954, cuando se trasladó a Roma, pero un año después viajó a Ginebra para estudiar arquitectura, donde participó en exposiciones de pintura, que recorrieron ciudades como Nueva York o Madrid.

---

<sup>97</sup> ESTEVA, J a MARTÍNEZ TORRES, A, *Nuestro Cine*, nº 95, 1970, p. 63.

<sup>98</sup> Para ampliar información, consultar: HERRERA, J, *Estudios sobre las Hurdes de Buñuel. Evidencia fílmica, estética y recepción*, Sevilla, Renacimiento, 2014.

<sup>99</sup> “Pere Portabella, declaraciones a Ramón Font”, *Film Ideal*, nº208, 1969, recogidas en EXPÓSITO, M (coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Valencia, Ediciones de la Mirada/Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2001, p. 270.

<sup>100</sup> RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona... op. cit.*, pp. 112-116.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

También colaboró en publicaciones como la de la revista *Destino*. Finalmente se asentó en Ginebra con su esposa Annie Settimo, futura *script* de algunos films de la EdB. Estando allí rodó en 1960 su primer cortometraje *Notes sur l'émigration* (1960), producido por una empresa ginebrina, con el cual triunfó en el Festival de Moscú de 1961.

En *Lejos de los árboles*, Esteva manifestó un extraño contraste entre tradición y progreso, entre lo racional y lo ancestral, lo oscuro, donde la voz en *off* lo describe de manera aséptica, pero hay un punto de vista subjetivo en la imagen (fig. 19). El director juzgó lo que vio con la cámara, incluso apareciendo ante ella. Hubo una admiración ante esas ceremonias de la España profunda, una veneración que contrastó con la propia ideología del catalán. El documental surgió como un encargo de un productor francés, a pesar de que ya existía un interés por parte de Esteva de filmar el territorio español y sus costumbres patrimoniales (fig. 20). Juan Amorós, principal operador de cámara de la Escuela, ya participó en esta película y criticó duramente el folklore y las fiestas de los pueblos. Ciertamente la obra en un primer momento iba a recibir el título de *Este país de todos los diablos*<sup>101</sup>, en referencia a un poema de Jaime Gil de Biedma, que la censura prohibió, lo que ocasionó un fuerte enfrentamiento entre director y productor.



Fig. 19. Fotograma de *Lejos de los árboles*, donde la cámara siempre adopta un carácter subjetivo

---

<sup>101</sup> Para ampliar información, consultar Archivo General de la Administración: A.G.A., 36, 04921.



Fig. 20. La película refleja las costumbres ancestrales que se mantienen hoy en día

La película pasó un proceso de creación de guion, tanto de estructura como de escritura, muy parecida al que había tenido su primer film, y el rodaje empezó en 1963, condicionado por el calendario de fiestas populares previstas para presentar a lo largo del documental. Entonces se presentó un conflicto de contenido, y Portabella se desligó del proyecto: “Yo dejé la película al cabo del tiempo porque Cinto la llevó hacia el terreno documental de selección de hechos, sin entrar en unos análisis que en aquella época me interesaban más [...] me la imaginaba de una manera menos naturalista [...] me la imaginaba con introducción de más elementos de ficción [...] más manipulada”<sup>102</sup>. El film, sin embargo, estableció un claro sentido denunciador, a través de unas terribles imágenes, bárbaras y sangrientas, que se alejaron de la inocencia y el naturalismo del que se quería distanciar Portabella, a pesar de no traspasar los límites de la censura de la época.

El rodaje empezó a alargarse, y para evitarse problemas, Filmscontacto escribió a Luis Ezcurra para que justificase que grababan para un programa de TVE. Les dejaron porque consideraban que las festividades eran una brutalidad.

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, pp. 125-126. Para ampliar la información, consultar: PORTABELLA, P a MARTÍNEZ TORRES, A, *Nuestro Cine*, nº 91, 1969, p. 26.





Fig. 21. *Lejos de los árboles* hace gala de un magistral ejercicio de fotografía

El metraje que resultó fue una verdadera temeridad, fruto de tres directores de fotografía diferentes (fig. 21): Juan Amorós, y en menor medida Luis Cuadrado y Juan Julio Baena, incluso con la colaboración de Manel Esteban. Entonces llegó el accidentado montaje, con el entonces director *amateur* de Filmscontacto, Modesto Beltrán, el poco profesional Jacinto Esteva, y problemas de organización como el hecho de que no estaban clasificadas las latas de película, además de la complicación de crear un film coherente. Juan Oliver se hizo cargo del primer montaje, y dejó la película en 16 horas, y tras este primer corte, la redujo a cuatro. Ya se verá que durante el rodaje de *Dante no es únicamente severo* (1967, Joaquín Jordá y Jacinto Esteva) falleció Juan Oliver, y es cuando el guionista Rafael Azcona se hizo cargo del montaje de *Lejos de los árboles*, junto con María Dolores Pérez Pueyo<sup>103</sup>. Azcona prescindió de Esteva en el montaje, y al director no le sentó bien, así que lo sustituyó por Nunes, quien se encargó del montaje definitivo.

---

<sup>103</sup> CABEZÓN, L. A (ed.), *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Ayuntamiento/Instituto de Estudios Riojanos, 1997, p. 336.



Fig. 22. La secuencia del asno despeñado les costó una multa de la Sociedad Protectora de Animales

*Lejos de los árboles* constituye un film que juega entre realidad y ficción, y aunque es verdad que grabaron ceremonias y festividades reales, otras las representaban ellos mismos, incluso llegaron a la invención, como el caso del burro despeñado desde un castillo (fig. 22). Juan Amorós se defendió con “Manipulábamos para que la imagen quedase mejor [...] es lo que yo llamaría una media ficción”<sup>104</sup>. Pero Ruiz Camps, jefe de producción no estaba de acuerdo: “[...] lo que se pretendía era representar la otra cara de España, que ya tenía la cara bien negra sin necesidad de ennegrecerla más, reproducir una tradición inexistente no me parecía bien”<sup>105</sup>.

El film con el que debutó Filmscontacto tuvo problemas durante el rodaje, durante el montaje, pero también a la hora de pasar ante la censura<sup>106</sup>, ya que mostraba una visión de España muy opuesta a la que pretendía potenciar el franquismo en estos años 60. En septiembre de 1965 se presentó ante la Comisión de Guiones y ya le censuraron el título, *Este país de todos los diablos*, además de achacarle la ausencia de un guion preciso. También censuraron una serie de episodios al no mostrar contrastes positivos. Esteva en noviembre de este mismo año modificó el título pero insistió en incluir todas las escenas por “la posibilidad de enjuiciar de forma crítica constructiva una realidad

<sup>104</sup> RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona... op. cit.*, p. 130.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>106</sup> A.G.A., 36, 04950/A.G.A., 36, 04171.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

española que debe ser considerada. [...] Pretendemos [...] el contraste entre la España que nos parece encomiable y la que consideramos susceptible de perfección”<sup>107</sup>.

Tras varios intentos de proyección clandestina, como en julio de 1970, organizada por Filmscontacto en el cine Publi de Barcelona, o durante el Festival de San Sebastián, cuando se volvió a presentar ante la Comisión de Apreciación de Películas en mayo de 1971, la censura se ensañó especialmente con ella, prohibiendo su exportación al extranjero, y suprimiendo la mayoría de los episodios del film. Esteva vendió la película de manera íntegra a dos distribuidoras internacionales, y lo que estrenó en España, tras obtener la licencia de exhibición el 19 de mayo de 1972, diez años desde el inicio de producción, fue un film sin “esa continuidad que habíamos pretendido darle [...] se trunca lo que la película era en sí misma: un estudio socioeconómico sobre el país, a través de un análisis de los distintos cultos míticos y fetichistas”<sup>108</sup>.

### **3.3. El Manifiesto de la EdB: *Dante no es únicamente severo* (1967, Jacinto Esteva y Joaquín Jordá) y la posible pugna con *Nocturno 29* (1968, Pere Portabella).**

El triunvirato catalán, formado por Jordá, Esteva y Carlos Durán, se unió para crear la película que ha pasado a la historia como el manifiesto fílmico de la EdB, *Dante no es únicamente severo* (1967)<sup>109</sup>, una de más complejas de la historia del cine español, ya que constituye un juego visual cuajado de símbolos. Carlos Durán<sup>110</sup>, quien ejerció como ayudante de dirección en *Dante*, nació en Barcelona en 1935, y acudió a París en 1960 para estudiar cine en el *Institut des Hautes Études en Cinématographie* (IDHEC), donde se graduó en 1963. En este mismo año intentó sin éxito convalidar su título francés en la Escuela Oficial de Cine, y fue por sus amistades y contactos de París que comenzó en el cine comercial. Lo primero que realizó a su regreso de París fue el cortometraje *Raimon* (1965), con financiación de amigos, entre ellos Juan Amorós, operador de cámara principal de la EdB.

Joaquín Jordá<sup>111</sup>, supuesto ideólogo del movimiento, nació en Gerona en 1935, hijo de un falangista muy importante dentro del Régimen, hecho que sus condiscípulos

---

<sup>107</sup> RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona... op. cit.*, p. 130.

<sup>108</sup> ESTEVA, J a CORBERÓ, S, *El Noticiero Universal* (Barcelona, 6/VI/1972).

<sup>109</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de... op. cit.*, pp. 100-135.

<sup>110</sup> RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona... op. cit.*, pp. 86-89.

<sup>111</sup> *Ibidem*, pp. 80-85.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

le destacaban, por el carácter de distinto respecto a la ideología imperante en sus círculos de amistades. A los nueve años fue internado en un colegio de jesuitas de Valencia. Realizó la carrera de Derecho en la Universidad de Barcelona, donde fundó en 1954 una célula antifranquista. Su interés en el cine le hizo trasladarse a Madrid donde consiguió entrar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, la Escuela Oficial de Cine, pero no llegó a terminar los estudios. La productora UNINCI financió su primer cortometraje, *Día de muertos* (1960), tras lo que comenzó a trabajar en ella, donde conocería a Portabella.

El manifiesto filmico de la EdB continuó con esa crisis del realismo que había iniciado *Fata Morgana*, un tipo de cine que recurre formalmente a la publicidad, y rompió definitivamente con los cánones narrativos aristotélicos, principalmente por la destrucción de las uniones entre los diferentes episodios que constituyen el relato, llegando incluso a burlarse de él. En ambas películas se rompieron con los nexos lógicos entre dos acontecimientos consecutivos. Los propios autores de *Dante* trataron la propia narrativa de la película con estas palabras: “Carece de argumento: sus temas principales son la luz, el color y la música”<sup>112</sup>, resaltando con esta frase la importancia estética de la obra, y su propósito inicial que fue no contar nada. Es un film infranarrativo, donde la semiótica se arrodilla ante el inventario y la acumulación de sonidos e imágenes, en un rechazo total al cine clásico. Pero la película resultó la fusión de dos medimetrajes, por un lado, *Más por menos* de Joaquín Jordá, y *La Cenicienta: historia vertical*, de Jacinto Esteva, que en un principio iban a ser independientes, lo que indica la existencia de micro-relatos, con una cierta coherencia narrativa. “Delimitan un espacio [...] de narratividad en un conjunto no-narrativo, con [...] deseo de unidad y de continuidad en un contexto general regido por los principios de disyunción y de discontinuidad”<sup>113</sup>. Los planos y secuencias rompen totalmente con la lógica del relato clásico, y se caracterizan por su disociación perpetua, de ahí que se plantee como un anti-relato, sin un argumento claro.

La película fue dedicada a Juan Oliver, el montador oficial, que murió de un infarto de miocardio durante la edición, aunque la clave del mismo se atribuyó a Jordá, quien se confesó autor de la supuesta unidad de las dos historias, que definió así: “Eran dos historias diferentes, y al ver que había un punto de contacto [...] la idea de un

---

<sup>112</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de... op. cit.*, p. 100.

<sup>113</sup> AUBERT, J. P, *Seremos Mallarmé... op. cit.*, p. 165.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

discurso sobre la narración, sobre la posibilidad de narración. [...] 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 de Dante”<sup>114</sup>. De esta manera, el film quedó subordinado a la finalidad de fundir dos medimetros en un largometraje.

Lo que se rodó finalmente fue una operación de ojo que sirviese de culminación con esa aparente unidad lograda. La secuencia, además de proyectarse de manera fragmentaria a lo largo de la película, constituye el final de la obra, y esto provoca una visión muy desagradable. Jacinto Esteva le atribuyó a esta imagen una finalidad curativa, tras toda la destrucción expuesta hay una posibilidad de regeneración, al contrario que el ojo cortado de *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel, donde hay una intención destructiva radical, en este caso se dejó una puerta abierta.



Fig. 23. Fotograma del prólogo del film donde un grupo de jóvenes se prepara para un rodaje

Una vez yuxtapuestos esos dos sketches, los autores dividieron la película en un prólogo, nueve partes y un epílogo, al menos esto figura en los créditos iniciales de la obra, quedando finalmente únicamente en seis partes. Este parcelado no desvela nada de la película, un desorden aparente, sin embargo, según los autores, cada plano fue analizado de manera minuciosa, y ello hace que la película sea un producto meditado. El título se extrajo de un libro de memorias del escritor ruso Ilya Eherenburg.

<sup>114</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de...* op. cit, pp. 100-101.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

El manifiesto del grupo catalán comienza directamente con un llamado prólogo (fig. 23), que surgió de una posible improvisación, y rodado por Esteva, sin la presencia de Jordá, no contiene ningún tipo de rótulo, donde una serie de técnicos, fotógrafos y modelos se divierten y establecen una tertulia en torno a una mesa llena de bebidas, en un parque de Gerona. Los autores del filme nos presentan a diversos miembros de la EdB. El ambiente es distendido y alegre. El metraje avanza y Romy se levanta a una máquina de discos donde pone un disco anglosajón y con gran ritmo. Las modelos se preparan para representar ante la cámara, juegan con el maquillaje y se visten. El



Fig. 24. El propio director aparece ante la cámara

film comienza de manera intrigante, joven y original, incluso Esteva aparece ante la cámara (fig. 24) ordenando el corte del plano que se rueda, para mostrar a continuación a Juan Amorós, operador de cámara. Lo que muestran los cineastas al comienzo de la película es un momento previo al rodaje entre amigos. El autor habló de una “disposición especial para situar al público en un clima deseado”<sup>115</sup>. Son unos primeros minutos expectantes, dinámicos, musicales y divertidos.

Tras esta secuencia, comienzan los títulos de créditos, en contraste con el prólogo, con una triste melodía como banda sonora, se imprimen en unas fotos fijas de una modelo rubia que viste un traje largo azul, visto en la serie anterior, enmarcada en un paisaje onírico de un paseo con un frondoso follaje a los lados. Los primeros momentos de la película pueden sumergir al espectador en el Jardín del Edén (fig. 25), pero la música se interrumpe súbitamente para mostrar unas imágenes en blanco y negro de las ruinas de un incendio que se produjo en Santander en 1941. Se empieza con los primeros versículos del *Evangelio de Juan* para terminar con una evocación de una explosión de una bomba atómica que representa que la humanidad está condenada a la caída a un infierno que podría ser el de Dante.

<sup>115</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A., *La denominada Escuela de... op. cit.*, p. 105.



Fig. 25. Los autores nos sumergen de pronto en una suerte de Jardín del Edén que termina súbitamente



Fig. 26. La imagen pasa a un incendio acontecido en Santander en 1941

La película juega constantemente con la estética del blanco y negro frente a unos colores recargados, que indican la diferencia entre las imágenes tomadas de archivo y las producidas por los propios cineastas, además del sonido directo con el post-sincronizado, o música suave con una agresiva. Unos bomberos apagan el fuego restante (fig. 26) mientras los edificios van derrumbándose, con aclamaciones multitudinarias de *Heil Hitler*, seguidas de una nota oficial de la catástrofe. El director, mediante esta secuencia, aportó un sentido político, criticó a los estamentos oficiales, ya que la figura

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

del dictador se ridiculizó. El fragmento se extrajo del NO-DO, pero la voz en *off* se usa como como sátira y tras todo el desastre, se felicita a la eficaz acción de las autoridades.

Si unimos este fragmento al que continúa, se aprecia que Esteva lo elevó a un nivel internacional, un juego fílmico con un tono misterioso en el que dos mujeres repiten una misma pregunta en cuatro idiomas diferentes: español, inglés, italiano y alemán, “¿Cómo se llama el animal que vive a diez metros de la superficie de la tierra y come piedras?”. La pregunta sigue resonando en el ambiente cuando la imagen da paso a un apartamento pintado de blanco, donde Enrique Irazoqui, recién llegado a España después de haber rodado *El Evangelio según Mateo* (1964, Pasolini), síntoma de renovación del cine italiano, el *Nuovo Cinema Italiano*, realiza unos muñecos de papel. Serena Vergano, con su acento extranjero, tumbada en un sofá, incita al personaje masculino a que responda a la pregunta.



Fig. 27. La relación entre Serena Vergano y Enrique Irazoqui muestra un problema de comunicación

Entre los protagonistas la relación es fría, distante y no existe una comunicación eficaz (fig. 27). Los planos del apartamento son interrumpidos por una secuencia en blanco y negro donde una mujer aparentemente extranjera, se pasea por Barcelona, como un *rara avis* ya que atrae todas las miradas de los peatones, en su mayoría hombres (fig. 28). Contrariamente al factor humorístico que apuntó Juan Antonio Martínez-Bretón en su tesis sobre la EdB, la escena parece apuntar al acoso constante que sufría la mujer durante los años del Régimen, esa falsa modernidad que se vivió,



## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

hecho que se repitió en algunos films de la Escuela, como *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda) o *Noche de vino tinto* (1966, José María Nunes), con un claro sentido crítico. Sin embargo, esta secuencia también apunta a la aparición de culturas foráneas más modernas, a ese turismo al



Fig. 28. La EdB trata constantemente el acoso a la mujer

que se abre la España de los 60. Pero también forma parte de esos fragmentos que se intercalan entre la secuencia del apartamento, y esto acentúa la distorsión que hay entre el hombre y la mujer que le intenta contar historias al hombre. Jordá aclaró esto: “Una mujer cuenta historias a un hombre para evitar su destrucción [...] Lo que destruye al hombre es una caricatura del intelectual contemporáneo, [...] su falta de interés”<sup>116</sup>. En cuanto a la confección de los muñecos, es una “ironía sobre la creación, el artista, el trabajo intelectual”.

Junto al fragmento de la mujer paseando por la ciudad condal, otros de un desfile de modelos o de carreras de coches de Fórmula 1. La falta de interés del personaje de Irazoqui ante las historias que le cuenta Vergano es palpable. La mujer le cuenta un fragmento de *Axolotl*<sup>117</sup>, novela de Julio Cortázar que analiza Jordá: “Como el cuento de Cortázar es una relación de palabras fijadas, la película es una historia de imágenes fijadas también. [...] Existe una desconfianza por parte de ella para dominar esta historia”<sup>118</sup>. Vergano adopta el papel de una moderna Sherezade, que en este caso no va a conseguir la atención del amado. También podría hacer referencia a las nuevas relaciones que se establecen entre la pantalla y el espectador.

La primera parte de la película la dirigió Jordá principalmente, y muestra una serie de imágenes que aluden al carácter distante y destructivo de la pareja. La discontinuidad es un aspecto protagonista a lo largo de toda la película, acentuado por el montaje ya que los planos se suceden de manera incoherente. De un parque se pasa a las ruinas de un incendio o de una carrera de Fórmula 1, a una pasarela de moda. El cineasta utilizó

<sup>116</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de... op. cit.*, p. 109.

<sup>117</sup> CORTÁZAR, J, “Axolotl”, *Final del juego*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, pp. 151-157.

<sup>118</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de... op. cit.*, p. 111.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

un lenguaje insólito, anticomercial y anticonvencional, con mensajes ocultos y subliminales como la crítica que hizo al poder imperante en la España del momento y al Jefe de Estado. La narración se ve interrumpida constantemente, es perturbada su unidad y coherencia por un tumulto que recuerda a la sociedad española de la década de los 60, una sociedad que se deja vencer por la sociedad de consumo, las desbordantes imágenes, y por la publicidad. La deconstrucción del relato convencional tuvo tanto éxito quizá entre los miembros de la Edb porque fue la única licencia que les permitía el franquismo.

En la segunda parte, Esteva criticó fuertemente al mundo del trabajo, y a la jerarquía de las empresas, y al paternalismo o dominio que ejercen sobre sus empleados, una carcajada hacia el trabajador sumiso y cumplidor. El carácter irrisorio se acentúa con la mención de otros miembros de la Escuela como si de una empresa se tratase como el propio Jordá, o Ricardo Bofill, una parodia de la clase privilegiada, ellos mismos. Y a partir de aquí se van sucediendo secuencias, un personaje en una cama que reflexiona filosóficamente, donde Esteva criticó que no se pensaba lo suficiente, ya que es el único personaje que no actúa de una manera mecánica<sup>119</sup>; la voz en *off* del hombre de la cama se funde con las primeras imágenes de la operación de ojo que se verá al final del film. Lo que cuenta la voz en *off* no concuerda con lo que muestra la imagen: “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 una continua reflexión acerca de la semiótica de la imagen. “[...] imagen e historia se entrecruzan [...] como simples objetos movidos por la imaginación del protagonista”<sup>120</sup>.

Esta reflexión sobre la imagen adopta un sentido didáctico que se refuerza con el ensayo semiológico que le sucede, en forma de voz en *off*, que lee un texto que aparece en pantalla: “La relación significante-significado, cuyo límite sería significante = infinidad de significados; lo que equivale a significante = 0 significados. 1ª conclusión: el gesto más mínimo puede originar infinitos mundos paralelos. 2ª conclusión: pero si significante = 0 significados se descubre la imposibilidad de la creación”. Se establece un ensayo en torno a la noción de significado y significante, en relación a las propuestas

---

<sup>119</sup> ESTEVA, J a OLIVER, J, *Film Ideal*, nº 208, 1969, p. 90.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 91.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

de Roland Barthes en la revista *Cahiers du Cinéma* en septiembre de 1963<sup>121</sup>, y que partieron del análisis de *El ángel exterminador* (1962, Luis Buñuel) y la capacidad del cine de suspender el sentido. Esta disociación entre significante y significado afecta radicalmente al realismo crítico, donde el significante somete al significado, y despertó el interés de Jordá, quien pasó a identificar el sentido con el significante. Esta reflexión también concuerda con las teorías del *Gruppo 63*, la semiótica de Christian Metz, y Umberto Eco<sup>122</sup> en Italia, quien consideró que la obra de arte transmite un mensaje ambiguo.



Fig. 29. El coche siempre se va a ver desde la parte trasera, quizá aludiendo a la clase burguesa a la que pertenecían

Se supone que todo forma parte de la imaginación de la persona que está acostada, y que continúa con la escena del coche, donde en la radio suena la historia de la fiesta del león, con aparente inocencia. Jordá está contando la situación de España, no en vano en Pésaro exclamó: “Aujourd’hui n’est past posible de Parler librement de la réalité de l’Espagne, nous tentons dons de decrire son imaginaire” (“Hoy no es posible hablar libremente en España, intentamos por lo tanto describir su imaginario”)<sup>123</sup>. El león podría simbolizar el autoritarismo, y la rana esa oposición marginada. Tras estos planos del coche, siempre vistos desde la parte trasera (fig. 29), planos de cazadores de leones que dan fiestas para gente importante, quizá con las reminiscencias del propio Esteva

<sup>121</sup> DELAHAYE, M y RIVETTE, J, “Entretien avec Roland Barthes”, *Cahiers du Cinéma*, n° 147, 1963, pp. 20-30.

<sup>122</sup> Para ampliar información, consultar: ECO, U, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.

<sup>123</sup> NARBONI, J, *Cahiers du Cinema*, n° 192, 1967, p. 25.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

que se pasaba la mayor parte del año en África cazando leones y dando fiestas en castillos; y Serena Vergano pasando delante de carteles publicitarios, con ese lenguaje intertextual entre cine y propaganda, pero para los directores es un grito de reivindicación, es una imagen de anticomplacencia<sup>124</sup>.



Fig. 30. Fotograma del juego absurdo de la Cenicienta con el Príncipe azul

El tercer episodio abre con una serie de planos donde Romy se divierte ante un panel blanco, una secuencia sin ningún tipo de interés, a pesar de que muestra “una sociedad superdesarrollada y capitalista, frívola y snob, como quizás sea la de sus autores”<sup>125</sup>, una cultura en aparente decadencia. El director jugó con el encuadre, los movimientos de cámara, los colores, los simbolismos, y la constante introducción del plano del ojo. La secuencia continúa con el juego absurdo de la Cenicienta y su príncipe azul (fig. 30), que resulta ser un hombre pintado, interpretado por el crítico catalán Jaime Picas, afín a la Escuela, y que se sintió admirado por *Dante*<sup>126</sup>. De nuevo, el plano de la operación. Esteva declaró que este encuentro entre la Cenicienta y el príncipe que acaba en fracaso, tirando todas las bebidas de la mesa, supone una destrucción moral de los personajes, que aún se hace más patente con la destrucción física del cartel publicitario en el que Serena Vergano es protagonista<sup>127</sup>. La tercera parte finaliza con una reflexión con una intención elevada o progresista, pero lo único que refleja es el

<sup>124</sup> JORDÁ, J, *Destino*, nº 1581, 1967, p. 10.

<sup>125</sup> GARCI, J. L., *Cinestudio*, nº 65, 1968, p. 15.

<sup>126</sup> PICAS, J, *Fotogramas*, nº 996, 1967, p. 14.

<sup>127</sup> ESTEVA, J a OLIVER, J, *Op. cit.*, p. 91.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

estatus y la vida acomodada que tenían los directores, ya que critica la rutina, a través de un niño con voz de adulto, una sociedad “que reduce al hombre al nivel moral de un niño”<sup>128</sup>.

En el cuarto capítulo se hace un homenaje al cine mudo, y a los cómicos de los primeros años del cine, incluso con la técnica de la cámara a quince fotogramas por segundo, el charlestón de fondo, o la tarta que se estampan en la cara. Una apertura que contrasta en el film, a pesar que Juan Martínez-Bretón destacó el humor como hilo conductor debido a que la sociedad se hallaba en plena decadencia y sumida en la desesperación<sup>129</sup>. Miguel Porter-Moix arremetió con más violencia contra el film y declaró que lo único destacable de *Dante* es el humor, y varios elementos formales<sup>130</sup>. Vicente Molina-Foix también hizo reseñar la calidad del chiste oral y visual que posee la cinta<sup>131</sup>. La diversión continúa con un texto, de la mano de Jordá, y que cae en la pedantería, sobre las teorías de Roland Barthes<sup>132</sup>, donde se menciona la Ley psicológica de Williams James, “No lloro porque esté triste, sino que estoy triste porque lloro”, un humor demasiado elevado para el espectador medio de la época. Finalmente, a través de un cartel oficial que cuelga un bedel en un tablón de anuncios de nuevo se hace una ácida crítica al autoritarismo, y a la constante actuación de la ley, con el consecuente rechazo al sistema. Es curioso que la película no sufriera de ninguna censura de tipo político<sup>133</sup>.

La quinta parte rompe con el clímax conseguido, el tedio se impone con unas bellas imágenes de una playa donde no sucede nada, no hay originalidad, ni siquiera en los diálogos que se recitan, donde se insiste en la indiferencia de la pareja del primer capítulo. Es un episodio sin grandes pretensiones en lo formal, con una gran dosis de improvisación, llegando a lo prescindible en lo narrativo, y que finaliza con una nueva secuencia surrealista, donde la muerte se muestra como la solución más bella de la vida, los dos personajes la observan sin inmutarse, con naturalidad.

---

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de...* op. cit, p. 125.

<sup>130</sup> PORTER-MOIX, M, *Historia del Cinema catalá*, Barcelona, Editorial Táber, 1969, p. 274.

<sup>131</sup> MOLINA-FOIX, V, *Nuestro Cine*, nº 77-78, 1968, p. 38.

<sup>132</sup> JORDÁ, J a OLIVER, J, *Op. cit*, p.88.

<sup>133</sup> A.G.A., 36, 04950/A.G.A., 04172.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

El sexto y último episodio nos sorprende con la pareja protagonista vestida de gala, el contraplano que se ha visto en la cuarta parte y el incendio del cartel publicitario, y ellos observando desde lo alto. Entonces plantean un retroceso en el tiempo que acaba con el “¡Basta! Al fin y al cabo la destrucción es mejor que la nada” de Serena Vergano. Por un lado, la lectura de Jordá de que el tiempo no se puede retroceder, tiene un sentido único, y cada gesto condiciona a los posteriores<sup>134</sup>, con un sentido político, una crítica al propio pueblo español de su propia historia y del devenir de ella. Por otro lado, el afán de destrucción que promueve toda la película, ante la nada, lo mejor es destruir, y la nada es ese vacío de la sociedad española, de los mitos, tópicos, la hipocresía institucionalizada<sup>135</sup>, elementos a los que hay que destruir. Ricardo Muñoz Suay defendió *Dante* como la película más destructora del cine español hasta ese momento, llegando incluso a “Cada escena se destruye a sí misma, para renovar la destrucción en la siguiente”<sup>136</sup>. La pareja empieza a aburrirse, el efecto del tedio, constante en la obra de la Escuela, en los diálogos, en los actos, en el vacío, que se refleja



Fig. 31. Se llega a intuir una relación lésbica

en este film con la repetición de la misma escena, o la dilatación en el tiempo. Comienza un encuentro sexual, donde los personajes se van intercambiando con otros actores hasta llegar a una relación homosexual (fig. 31), lo que remite a *Cercles* (1968, Ricardo Bofill), donde Serena Vergano y Romy se unen en una cama. El hombre comienza a leer *La Vanguardia* y se muestra un documental a modo de crítica contra el Ayuntamiento de Barcelona por el desorbitado coste que les suponía rodar en las calles, siendo que servía como promoción turística<sup>137</sup>. Por último, consultan la cartelera cinematográfica, donde destacan la película *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard, en un breve y particular homenaje a su maestro.

<sup>134</sup> JORDÁ, J a OLIVER, J, *Op. cit.*, p.88.

<sup>135</sup> TORRES, J. F, *Tele/eXprés* (Barcelona, 10/XI/1967), p. 36.

<sup>136</sup> MUÑOZ SUAY, R, *Fotogramas*, nº 976, 1967, p. 3.

<sup>137</sup> Entrevista a Juan Amorós, realizada en Barcelona el 21 de febrero de 1981, recogida en: MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de... op. cit.*, p. 132.



Fig. 32. Irazoqui y Vergano comienzan con el ejercicio vacío de significado de los silogismos

Se deja entrever una pequeña esperanza para la pareja ya que consiguen conectar a través de los silogismos (fig. 32), pero es un ejercicio vacío de significado, y terminan en una situación de abandono y renuncia, lo que los hace vulnerables<sup>138</sup>. Empieza una cuenta atrás y la pantalla se vuelve de color rojizo, amarillento y verdoso, una referencia a la bomba atómica, y entonces se suceden una serie de imágenes inconexas a modo de resumen de todo lo visto a lo largo del film, con ese carácter autodestructivo.

La película finalmente termina, a modo de epílogo, la única parte en que ambos directores trabajaron conjuntamente, con el traslado de una mujer a la sala de operaciones para mostrar lo que se ha ido adelantando en pequeños flashes, la operación (fig. 33), finalizando en el preciso momento en que el bisturí va a tocar el ojo. Frente a la explicación de Esteva, Jordá le dio una simple utilidad de unión de todas las partes del film<sup>139</sup>.

De esta obra fílmica se desprende un gran esteticismo, una combinación entre imagen y sonido, con rupturas de registros y tonos, al tratar la realidad del momento. La película nació a partir de una crítica a los moldes culturales burgueses, algo muy lejano al cine mesetario, expuesto en la Escuela Oficial de Cine. *Dante* surgió como resultado de una sociedad demasiado desarrollada, capitalista y con una gran influencia del

---

<sup>138</sup> JORDÁ, J a OLIVER, J, *Op. cit.*, p.88.

<sup>139</sup> AUBERT, J. P, *Seremos Mallarmé... op. cit.*, p. 164.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

snobismo, haciendo referencia a un pequeño grupo social de la sociedad catalana, con un gran contacto extranjero. El filme tomó como herencias las vanguardias de mediados de siglo, desde el surrealismo de Buñuel hasta la producción de Godard, una herencia que los autores no negaron en ningún momento, véase el gran homenaje de la operación de ojo, o la narrativa fragmentaria de la *Nouvelle Vague*. Ello se acentuó con la continua mirada al exterior de las fronteras españolas<sup>140</sup>, con la incorporación de idiomas extranjeros o el acento de Serena Vergano.

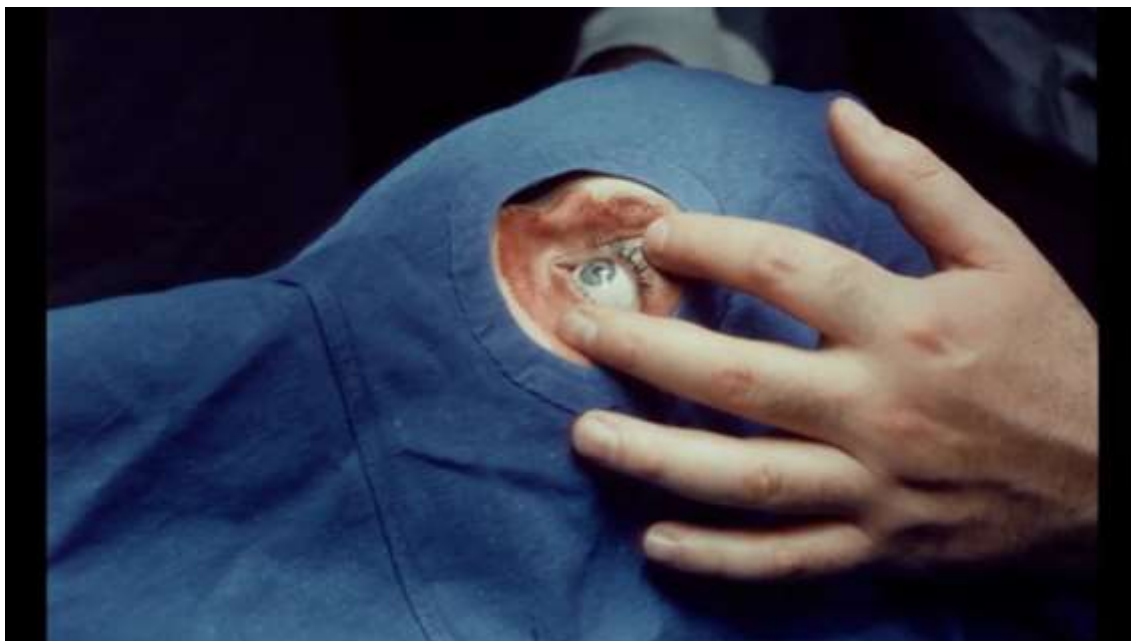


Fig. 33. El epílogo reúne lo que a modo de flashes se ha ido mostrando a lo largo de la película

Tanto Esteva como Jordá buscaron a través de la película el reflejo de un mundo snob, de un estatus elevado y burgués, pero lo llevaron a la sátira, desmitificándolo. Trataron una parte de la sociedad de manera cruel, un extracto social que tan sólo fue una mínima parte del colectivo español. La obra trató problemas de una sociedad en una progresiva decadencia, *Dante* trazó un análisis sociológico de la España del momento, al igual que hizo Portabella en *No contéis con los dedos* (1967) o como se ha visto en *Fata Morgana* (1965), pero el público no fue capaz de identificarse con la crítica, con el mensaje de desesperación y de denuncia, y constituyó un fracaso comercial en las salas. Pero ya se ha indicado que la película tiene como gran atractivo su bello envoltorio que no pasó desapercibido, una plástica estéticamente bella y eficaz, tanto como original. Es un ensayo que busca la rehabilitación de la imagen por la imagen. José Luis Garci se

---

<sup>140</sup> RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona... op. cit.*, p. 85.



## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

hizo eco de esta estética y consideraba la película como necesaria para la España de entonces, tanto que dijo de ella “Que Dante no siga siendo únicamente un deportivo rojo o azul, lleno de pedantería y buen gusto, de inteligencia y vaciedad [...] De ser así, sí que Dante sería una pena”<sup>141</sup>. No hay que olvidar que fue una película producto de la censura, gracias a la cual surgió una obra aparentemente superficial.

Constituyeron como manifiesto fílmico de la EdB una obra que arrasó con el cine español hasta la fecha de 1967. Con la película se muestra un producto extraordinariamente estético pero que resulta vacío y podrido en lo narrativo. Pese a lo dicho, existe una reflexión que, a pesar de su neosurrealismo sofisticado o de su vacío refinamiento, como la calificaron revistas como *Cinema* o *Cahiers du Cinéma*, *Dante* supuso una auténtica revolución en la España del aperturismo, una frescura cinematográfica. Román Gubern la denominó como manifiesto neodadaísta<sup>142</sup>, por ese afán de destrucción (fig. 34), y por la variedad de colores y sensaciones de la que hace gala.



Fig. 34. La película alude a su propia destrucción, como la quema de la publicidad en este fotograma

Se establece también un conflicto entre lo verbal y la imagen, porque cuando surge el texto, ya que la película ofrece todas las posibilidades verbo-lingüísticas, no hay fotografía, como en el caso del letrero “león” que desaparece cuando aparece el animal. Lo mismo sucede en la autonomía entre imagen sonora e imagen visual. Por un

<sup>141</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de...* op. cit, pp. 144-145.

<sup>142</sup> GUBERN, R, *Historia del Cine. Vol. II*, Barcelona, Editorial Lumen, 1971, p. 227.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

lado, surge la imagen, e independientemente transcurre el guion, incluso en una tercera vía la banda sonora, quizá herencia de la obra de Alain Robbe-Grillet o Marguerite Duras. La explicación que da Aubert es que el narrador engendra palabras, lo verbal, mientras que el receptor con su imaginación las traduce en imágenes y ahí se produce una ruptura insalvable que autores como Esteva y Jordá, o incluso Aranda en *Brillante porvenir* (1965), la explican con el hiato entre lo sonoro y lo visual<sup>143</sup>.

A pesar que *Dante* fue el manifiesto fílmico oficial, se plantea una pugna en el terreno estético y narrativo con *Nocturno 29* (1968), de Pere Portabella, del experimentalismo más arriesgado, ya que podría ser elevada a esta categoría sino fuera porque el autor no se sintió nunca cómodo con su pertenencia a esta agrupación. Portabella nació en Figueres (Gerona) en 1927, en una familia de la gran burguesía del país. Se trasladó a Madrid con la intención de empezar Ciencias Químicas, sin ningún éxito. En la capital entró en contacto con el grupo Dau al Set, a través de la exposición organizada por Eugenio D'Ors. Trabajó entonces amistad con Tàpies y Joan Ponç, quienes le pondrían en contacto con el poeta Joan Brossa, futuro guionista de cuatro obras fílmicas: *No contéis con los dedos*, *Nocturno 29*, *Umbracle* (1969) y *Cuadecuc/Vampir* (1971). En Madrid, Portabella también se relacionó con miembros de El Paso como Antonio Saura, así como aspirantes a realizadores como Julio Diamante y Jesús Franco, o el crítico e historiador Manuel Villegas López, quien le despertó la curiosidad por la producción. Tras unas primeras pequeñas producciones con estudiantes del IIEC, como Juan Julio Baena, Luis Cuadrado o Manolo Revuelta, en julio de 1959, Portabella inscribió en el Registro de Empresas Cinematográficas la productora Films 59, con producciones como *Los golfos* (1959), primera película de Carlos Saura, o *El cochecito* (1960), de Marco Ferreri, o la coproducción de *Viridiana* (1961), del retornado Luis Buñuel, película que causó un gran escándalo en la España de los 60<sup>144</sup>.

La obra de Pere Portabella en su conjunto se erigió como una crítica directa contra la sociedad franquista, y *Nocturno 29* (1968) su primer largometraje, ya desde su título aludió a los 29 años de represión franquista, desde el final de la Guerra Civil española<sup>145</sup>. A la manera de estos Nuevos Cines de la modernidad que surgieron en

---

<sup>143</sup> AUBERT, J. P., *Seremos Mallarmé... op. cit.*, p. 169.

<sup>144</sup> RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona... op. cit.*, pp. 74-79.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 231.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

estos años, utilizó una narrativa fragmentaria que se basó en la yuxtaposición de imágenes con orígenes diversos, técnica que utilizó en otros largometrajes como *Umbracle*, donde unió fragmentos de otros films, pero que ya había inaugurado en el corto *No contéis con los dedos* (1967). Portabella reflexionó en torno al concepto de *raccord*, tanto el de mirada, de movimiento o el de eje, de los que terminó prescindiendo por esa disyunción de fragmentos de imágenes y sonidos, al punto de llegar al vacío de sonido, siguiendo los ensayos teóricos del soviético Serguei Eisenstein. Asimismo, siguió al teórico con su montaje ideológico, sucediendo planos de la misa de *El frente infinito* (1959, Pedro Lazaga), con otros de marionetas, con una intención crítica. Como sucede en *Dante*, rompió con la continuidad narrativa, pero aquí la destrucción es total, como nunca antes había sucedido en la EdB. Hay una sucesión de imágenes, técnicas formales, y cuestiones ideológicas que, aunque no llegaron al público, sí que reflejan el tándem de dos auténticos talentos cinematográficos. “[Brossa] Escribió un guion literario, libre, no condicionado a intentar reconciliar al espectador con el autor teatral, sino al contrario”<sup>146</sup>. Brossa además supuso el soporte legal para la Administración, ya que el realizador catalán, como el resto de los miembros de la Escuela, jugaban con la improvisación.



Fig. 35. Una pareja de jóvenes abre *Nocturno 29*

---

<sup>146</sup> PORTABELLA, P a MARTÍNEZ TORRES, A y MOLINA FOIX, V, *Op. cit.*, p. 49.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

Mucho más preocupada por la estética que el manifiesto de la agrupación catalana, *Nocturno 29* tomó su mismo tema, el retraimiento de una pareja adúltera entre una mujer casada, Lucía Bosé, y su amante, Mario Cabré, para criticar todo ese acomodamiento y banalidad de la sociedad a la que los cineastas de la EdB pertenecían, en una influencia directa en *La Edad de Oro* (1930) de Luis Buñuel, considerado como un auténtico maestro por el director catalán.

La primera secuencia muestra a una pareja joven, a modo de unos modernos Adán y Eva (fig. 35), que en medio de un paisaje seco y despoblado, se encuentran en un encuentro amoroso, él le quita una espina que tiene clavada en el pie (fig. 36), reinterpretando esa tradición de la costilla. Una secuencia rodada a



Fig. 36. De difícil interpretación, el hombre le extrae una espina a la mujer

gran contraste, la imagen está casi quemada. Vemos, como en su primer cortometraje, la presencia de amigos o conocidos como Tàpies o Saura, o Jaime Camino. La película está principalmente filmada en blanco y negro, salvo algunos planos en color, como la partida de póker, y no hay prácticamente diálogo, con una gran sobriedad, y unos elementos narrativos de clara inspiración surrealista, en una unión perfecta entre el poeta Joan Brossa, y su “teatro del absurdo”, y Portabella. Estos efectos tan sólo buscan provocar al espectador, al que consideran adormecido y poco crítico con la realidad del momento<sup>147</sup>. Sin embargo, esta cinta adelantó una serie de conflictos en el tándem que estallaron en la posterior *Cuadecuc/Vampir*, a pesar de que volvieron a trabajar juntos en *Umbracle*.

Esta obra, a pesar del poco éxito que generó entre el público, obtuvo el 50 por ciento del coste<sup>148</sup> comprobado por un Jurado Especial convocado por el Ministerio de Información y Turismo, que premiaba a las películas con mayores valores artísticos<sup>149</sup>. Ciertamente, el interés de *Nocturno 29* radicó en esa reflexión sobre el lenguaje

<sup>147</sup> RIAMBAU, E, “Nocturno 29”, *Nosferatu*, nº 9, 1992, p. 102.

<sup>148</sup> A.G.A., 36, 05499/ A.G.A., 36, 04979.

<sup>149</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de... op. cit*, p. 286.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

cinematográfico, que acentuó Brossa con su surrealismo, al que sumó el director su compromiso político.

### **3.4. Final de la Escuela: Fracaso de *Tuset Street* (1968, Luis Marquina) y *Después del diluvio* (1968, Jacinto Esteva).**

El declive de la EdB comenzó con el fallido caso de *Tuset Street* (1968, Luis Marquina), que comenzó a dirigir Jorge Grau, quien entró a formar parte de la agrupación catalana por invitación de Joaquín Jordá. La película fue un intento del productor Muñoz Suay (fig. 37) de generar beneficios, ya que los filmes de la EdB no estaban resultando rentables en las salas.



Fig. 37. Reunión en Bocaccio entre Jacinto Esteva (de espaldas), Sara Montiel, Ricardo Muñoz Suay, Vicente Aranda y Jorge Grau, sobre *Tuset Street*

La idea de Grau fue la de enfrentar dos concepciones totalmente opuestas de la noche barcelonesa, recurriendo al mito de don Juan, por un lado la del pub Tuset, donde se reunían los miembros de la Escuela, jóvenes inquietos, adinerados, vanguardistas, frente al mundo de “El Molino”, la parte baja de la ciudad, con un pensamiento más tradicional y clásico. La calle Tuset estaba de moda en ese segundo lustro de la década de los sesenta, con una buena publicidad y ese nombre anglosajón que atraía a los

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

extranjeros. La productora madrileña Suevia Films, dirigida por Marciano de la Fuente, en seguida se interesó por el proyecto, pero puso como condición a la *vedette* Sara Montiel como protagonista de la cinta, frente a Serena Vergano, lo que provocó que el director rechazase la producción, pero Suevia Films tenía mucho peso en la industria. “Total, que me encontré sin productor, sin un duro y obligado [...] a aceptar la propuesta de Suevia con Sara Montiel”<sup>150</sup>. Muñoz Suay consiguió a Rafael Azcona para escribir el guion, junto con Grau, Durán como ayudante de dirección, a Jordá de script además de actor, y Esteva también interpretaría una parodia de sí mismo. La idea consistía en vincular la EDB con la industria de Madrid, mucho más asentada y fuerte de cimientos<sup>151</sup>. El problema se puede desprender de lo visto a lo largo de este trabajo, y se basó en que el cine realizado en Madrid era radicalmente opuesto a lo que se estaba haciendo en Barcelona. Aun así, la agrupación catalana avaló la película, y Suevia Films continuó con la producción de *Tuset Street*.

Demasiado pronto surgieron los conflictos, ya desde el guion en el que Sara Montiel, a través de Rafael Azcona, reescribió unas modificaciones que al realizador no le resultaron cómodas, así como las constantes intromisiones de la productora, propia de “gente acostumbrada al cine viejo, al cine sin ilusión y sin gracia”<sup>152</sup>. La *vedette* entonces mostró una actitud de diva, oponiéndose tanto a los objetivos ópticos, como a los directores de fotografía, Amorós, Monturi, Almendros, Matras, y finalmente Ulloa; el vestuario, con Núria Valldaura como diseñadora; el resto del reparto, tanto Bauchau como Gimpera. Todo este conflicto terminó el 7 de febrero de 1968 con el despido de Jorge Grau como realizador de *Tuset Street* y la redacción de un nuevo contrato<sup>153</sup>. La nueva productora de De la Fuente, Proesa, se decidió por Luis Marquina, quien rehízo el film acabando con ese tono original que le iban a dar los miembros de la Escuela que fueron despedidos, una vez suspendido el rodaje. Este intento fallido de dar a conocer a la agrupación catalana de una manera profesional, con un modo de producción distinto a la improvisación que habían llevado, condenó profundamente el devenir de la Escuela y redujo un movimiento en plena efervescencia apenas a unos meses de vida.

---

<sup>150</sup> GRAU, J a TORRES, J. F, *Fotogramas*, nº 996, 1967.

<sup>151</sup> Entrevista a Ricardo Muñoz Suay (Barcelona, 20/IV/1978), recogida en: MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de... op. cit*, p. 562.

<sup>152</sup> RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona...op. cit*, p. 272.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 276.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

Ruiz Camps marchó a Madrid para solucionar el desequilibrio que había producido el mínimo presupuesto invertido de Filmscontacto. Esteva aún quería seguir rodando, así que llamó a Muñoz Suay para que se hiciese cargo de la productora que financiaba su padre. Jordá, uno de los miembros más importantes de la agrupación catalana, decidió separarse del grupo y no participó en la producción del largometraje de su antiguo compañero, *Después del diluvio* (1968), lo que ya indicó un signo de descomposición. Muñoz Suay, reacio a lo experimental y vanguardista, que no generaba ningún beneficio económico, impuso un criterio más comercial e industrial.

“El diluvio se refiere a una etapa social, neocapitalista. Los personajes quieren quemar sobre quemado, destruir algo ya destruido”<sup>154</sup>, con estas palabras Esteva no sólo describió el argumento de *Después del diluvio*, sino el contexto en el que surgió la obra dentro de la EdB. Ante el absoluto fracaso que constituyó *Tuset Street* para la agrupación catalana, el realizador catalán continuó su búsqueda de un “absoluto cinematográfico que reflejase una concepción del mundo dotada de connotaciones apocalípticas”<sup>155</sup>, con esta obra que comenzó sin el cartón de rodaje del Ministerio de Información y Turismo, única autorización necesaria para el rodaje.



Fig. 38. Los actores Francisco Viader y Paco Rabal en el rodaje de *Después del diluvio*

---

<sup>154</sup> ESTEVA, J a FONT, R y MOLIST, S, *Film Ideal*, nº 208, 1969, p. 104.

<sup>155</sup> RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona...* op. cit, p. 279.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

Esteva decidió rodar este largometraje ante la visión desolada de un paisaje incendiado de la Costa Brava, y de ello resultó un film propio de los nuevos cines, donde se busca la propia individualidad en una sociedad postapocalíptica, negada cualquier estructura dramática, y por la técnica utilizada que remite directamente a los cánones de la *Nouvelle Vague* francesa: cámara en mano, planos secuencia y actuaciones improvisadas. Sin embargo, el fundador de la EdB es fiel a las preocupaciones que ya le acechaban en *Lejos de los árboles* y que continúa explotando: la muerte convertida en un ritual de personajes inadaptados y marginales, que claudica con dos personajes sexualmente indefinidos, con alusiones a una supuesta homosexualidad (fig. 38), como víctimas de la protagonista.



Fig. 39. Alusión a esa burguesía de la que formaban parte la ya fragmentada EdB

Un prólogo con influencias bíblicas advierte de una gran catástrofe, un gran diluvio, que se sucede con la imagen de los dos protagonistas, interpretados por Francisco Rabal y Paco Viader, en ese paisaje ya desolado, y portan una escopeta, en un homenaje a una de las pasiones del director, para eliminar la última forma de vida que queda, una pequeña flor que surge entre los escombros. De nuevo la crítica a la vida acomodada, burguesa, a través de una cena de gala (fig. 39) en la que vemos a miembros de la Escuela como la actriz Romy, o el productor Muñoz Suay. Entonces se unen las historias de la joven Mijanou Bardot, que ha abandonado a su marido, con la de los dos hombres del comienzo del film que destruyen el coche de la mujer (fig. 40), y quien se enamora de uno de ellos. La joven pareja huye a Londres perseguida por el



## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

tercero, quien convence a su antiguo compañero para que vuelva con él. Se visten de mujer, lo que generó no pocos problemas con la censura<sup>156</sup>, por la posible sugerencia a la homosexualidad y el travestismo, y son asesinados por la mujer con la escopeta que portaban los hombres.



Fig. 40. La película recurre de nuevo a ese afán de destrucción

Muñoz Suay antepuso lo comercial a lo artístico, y decidió adaptar *Filmscontacto* con una estructura más rígida, y aunque con más costes, más posibilidades de explotación. Se captó a Francisco Rabal, conocido actor en el panorama nacional, y así comercializar la película. Rodaron en Londres y utilizaron la técnica del *techniscope*, además del fichaje de la hermana de Brigitte Bardot, Mijanou, de pésima calidad en la interpretación. Surgieron conflictos durante el montaje y hubo problemas ministeriales, y cuando se presentó en la Mostra de Venecia de 1968, apenas destacó por su visionado, sí en la crítica posterior, ya que Muñoz Suay, crítico en la revista *Fotogramas*, defendió la EdB frente a “una fácil tradición del viejo film español de testimonio”<sup>157</sup>. Unos días después fue presentada a la Semana Internacional de Cine de Color de Barcelona, y fue acogida con penosas críticas, entre ellas la de Miguel Porter-Moix, que resumió el efecto que causó, “lástima o pena en unos espectadores, mezclada con la hilaridad

<sup>156</sup> Para más información, consultar Archivo General de la Administración: A.G.A., 36, 04183/A.G.A., 36, 04987.

<sup>157</sup> MUÑOZ SUAY, R, *Fotogramas*, nº 1040, 1968, p. 29.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

fisiológica de otros”<sup>158</sup>. La cinta supuso un auténtico fracaso comercial, tras un desembolso importante de dinero. Esteva le confesó al Director General, “Me encuentro solo, aislado y la verdad es que no sé por dónde seguir para continuar produciendo un cine que juzgo experimental e interesante”<sup>159</sup>.

El problema era que la EdB, ante el desastre de *Tuset Street*, y bajo dirección de Muñoz Suay había madurado demasiado rápido, esos días en que con poco presupuesto se divertían experimentando con un cine vanguardista ya habían pasado, y se había impuesto la estructura asentada, caduca y tradicional de la cinematografía de Madrid. A ello hay que añadir la confirmación de la nefasta respuesta del público, cuando a principios de 1968 se conocieron las recaudaciones de los films de la agrupación en las distintas salas de exhibición.

Jacinto Esteva demostró su fidelidad hasta el último extremo, una vez la agrupación ya se había disgregado, cuando en 1972, en un intento desesperado por recuperar la Escuela, proclamó en una entrevista que todo lo que se había hecho era tan sólo un “prólogo para preparar al público”<sup>160</sup>, para tres meses más tarde, anunciar en Bocaccio, la discoteca donde empezaron las reuniones del movimiento, su retirada definitiva del cine<sup>161</sup>.

De esta forma terminaba un movimiento cinematográfico que resultó ser muy efímero, pero que sin embargo llevó a cabo aportaciones claves al panorama del cine español, como la disyunción narrativa, o el juego entre imágenes de archivo y de ficción, el trabajo con actores no profesionales o el rodaje en exteriores, desde el punto de vista estético y narrativo.

Después de la disolución de la agrupación, cada uno de los cineastas que lo integraban siguieron una trayectoria diferente. De manera destacada los que se pasaron al cine de carácter comercial fueron Joaquín Jordá y Vicente Aranda, mientras que Pere Portabella continuó con esa tradición vanguardista y rupturista. Esteva (fig. 41), tras dirigir *Metamorfosis* (1970) y *El hijo de María* (1971), se retiró al continente africano donde siguió rodando. Tras su anuncio de 1972, en la República Centrafricana se

---

<sup>158</sup> PORTER-MOIX, M, *Destino*, nº 1622, 1968, p. 63.

<sup>159</sup> Datos extraídos de la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía. Expediente. 52.850. Recogido en: MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de... op. cit*, p. 573.

<sup>160</sup> ESTEVA, J a PLANAS GIFREU, J, *Imagen y Sonido*, nº 105, 1972, p. 38.

<sup>161</sup> *Fotogramas*, nº 1236, 1972, p. 43.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

dedicó a una compañía de safaris, Ebra Safaris, que también traficaba con marfil. Llevó ese proceso de autodestrucción iniciado en *Dante* al último extremo, suicidándose en su lavabo un 9 de septiembre de 1985, lugar predilecto para la creación de sus guiones.



Fig. 41. Jacinto Esteva en el rodaje de *Lejos de los árboles* (1963-1971)

A pesar de que todos los autores coinciden en que la repercusión de la EdB fue escasa y por tanto el movimiento no alcanzó en España la trascendencia posterior que por ejemplo alcanzó la *Nouvelle Vague* en el país vecino, debiendo por tanto entenderla como una experiencia puntual y concreta, se puede encontrar una pequeña herencia estética en cineastas posteriores como Bigas Luna (*Bilbao*, 1978), Josep Anton Salgot (*Mater Amatísima*, 1980), Agustín Villaronga (*Tras el cristal*, 1985) e Iván Zulueta (*Arrebato*, 1979). No puede negarse por tanto que se trató de un fenómeno crucial que supuso el punto más álgido en el panorama de la experimentación y de la vanguardia cinematográfica de los 60, así como el más claro reflejo del panorama de aperturismo y renovación del cine español al final del franquismo.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

### Conclusiones

La EdB fue un movimiento cinematográfico que tuvo unas sólidas influencias y heredó premisas tan bien construidas como las que inició el Neorrealismo italiano, y continuó la *Nouvelle Vague*. La agrupación de Jacinto Esteva surgió así como un producto de su tiempo, de una realidad sociológica y cultural, que se extendió no sólo a los 60 con las Nuevas Olas, sino a todo el siglo XX, con otros movimientos vanguardistas como el surrealismo y su admiración al cineasta aragonés Luis Buñuel.

El estudio del movimiento evidencia varios problemas, desde la cronología o los componentes de la agrupación, ya que el propio Jordá negó la existencia de un grupo concreto, y no son pocos los que rechazaron su pertenencia al movimiento. La EdB no se construyó sobre unos cimientos fuertes, sino que se apoyó en la emoción propia de los jóvenes que empezaban a vivir sin un plan de futuro, y por tanto, salvo el cuasi decálogo que estableció Jordá a modo de ideología del grupo, no existió una normativa concreta del mismo.

A pesar de todo esto, es necesario subrayar dos figuras, que no han sido tratadas de manera justa, Pere Portabella y Jacinto Esteva, dos personajes con un gran sentido estético, y una profunda capacidad reflexiva y filosófica que podrían generar varios volúmenes y un sinfín de imágenes destacadas. La obra de ambos directores es muy diferente entre sí, ya que Esteva trabaja una imagen más cercana al documental y Portabella es más conceptual, para ello se vuelve necesario el estudio de su obra a nivel iconológico e iconográfico para poder empezar a entender su importancia para la Historia del Cine Español. Se puede estudiar la EdB con Jacinto Esteva como hilo conductor, quien marcó a través de *Dante no es únicamente severo* (1967) las características formales y narrativas que tuvieron sus compañeros, en ese juego entre el recargamiento de color y lo más sobrio, la disyunción narrativa, o en el plano temático, esa crítica al mundo burgués y snob catalán del que ellos formaban parte.

Se puede establecer una cronología aproximada que iría de 1967, desde *Dante no es únicamente severo* (1967), hasta *Tuset Street* (1968). Puede sorprender la duración de tan sólo un año, pero hay que destacar que fueron cineastas que simplemente se reunían para rodar sin ningún tipo de experiencia ni medios. No por ello se niega que otros films posteriores tengan características o influencias de esta agrupación. Lo que sí conviene

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

indicar es que existen precedentes desde 1957 con títulos como *Mañana...* (1957, José María Nunes), o *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda).

La estructura financiera de la EdB era endeble, ya que la empresa que los financiaba, Filmscontacto, de carácter endogámico, era del padre de Jacinto Esteva, quien seguramente le hubiese subvencionado cualquier otra actividad o capricho, como de hecho hacía, con sus continuos viajes a África o la caza de leones. En un principio la productora estuvo al mando de un amigo de los Esteva, para finalmente pasar a la dirección de Ricardo Muñoz Suay, que se opuso frontalmente al aire vanguardista y renovador de la Escuela. Esteva y compañía tendían a ironizar y a adoptar una actitud cínica y destructora ante lo que estaba sucediendo, frente a esa actitud más responsable del Nuevo Cine Español, y su realismo crítico. El único racional del grupo fue Muñoz Suay, que al ser consciente de que todo se desmoronaba, tras el fracaso estrepitoso de *Fata Morgana* (1965) y de *Dante no es únicamente severo* (1967), intentó en vano realizar un producto que pudiese sustentar económicamente a la agrupación (*Tuset Street*), pero cometió el error de unir la industria madura y seria de Madrid, con unos cineastas que perseguían la diversión y la experimentación.

Los filmes de la EdB están cargados de un inusitado esteticismo, explicado por su semejanza al género publicitario, que tuvo su *boom* en la década de los 60 con la aparición de la televisión, el aperturismo de Fraga Iribarne, y la llegada del turismo extranjero. Sin embargo, detrás de esas imágenes bellas que lo único que hacían era cegar a los censores, se escondían tremendas críticas y mofas al autoritarismo imperante, a la sociedad sumisa, y a todo ese movimiento vertiginoso que llegó a una España tradicional y de valores arcaicos, donde la censura y los mecanismos del Régimen se apaciguaron durante unos años.

Su principal valor es la modernidad narrativa y fragmentada de la que hace gala. Van un paso más allá de la *Nouvelle Vague* y las Nuevas Olas en general, ya que los miembros de la Escuela muestran una sucesión de imágenes, practican la disyunción narrativa, se rompe radicalmente con el relato tradicional, y no hay una historia, ni en el plano sonoro, ni el visual, es el espectador el que une las imágenes para generar un significado.

Fue acusada de alejarse de la realidad del momento (no puede olvidarse el estatus social que ostentaban los cineastas, la *gauche divine*), tan sólo una mala comprensión

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

del movimiento. La EdB, como ya se ha mencionado, no tuvo una estructura sólida, consistió en un conjunto de películas con unos valores estéticos y unas rupturas narrativas más o menos comunes, y por tanto, no tuvo una repercusión posterior. Salvo quizá el salto al género musical en los videoclips de los 70 con pequeñas similitudes estilísticas, como las que se encuentran en *Hoy daría yo la vida* de la cantante Pepa Flores, en 1972, que se pueden asemejar al paisaje de *Después del diluvio* (1968, Jacinto Esteva).

Los filmes de la Escuela, y de manera sublime *Dante no es únicamente severo* (1967, Jacinto Esteva y Joaquín Jordá), tienden a la autodestrucción, frente a la vacuidad de la pintura, a la sobriedad de Miró o de Antonio Artero (*Blanco sobre blanco*, 1969). Las escenas de *Dante* recurren continuamente a ese infierno al que está condenada la humanidad, tras el Jardín del Edén del Prólogo un incendio en Santander, o tras un encuentro sexual la quema de un cartel publicitario. Muñoz Suay defiende que *Dante* es el largometraje más destructor de la agrupación, pero *Cercles* (1966, Ricardo Bofill) recurre a la pantalla en blanco, a la vacuidad, ya se ha producido el cataclismo y queda la nada. No es de extrañar que las épocas postapocalípticas sean una constante en el movimiento, ya desde *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda), hasta *Después del diluvio* (1968, Jacinto Esteva). Destrucción frente al vacío, la escena con la que abre *Dante* de unos amigos antes de un rodaje hasta la insinuación de una hecatombe nuclear con la sucesión del amarillo, verde y rojo al final del film. La película se autodestruye a sí misma.

Si Portabella definió la EdB con las palabras: “Esteva, el dinero y la sensibilidad, Jordá, la inteligencia y la maquinación, y Durán, el trabajo”<sup>162</sup>, con esta investigación se podría extraer esta frase: Esteva, la subvención y la emoción, Jordá, la estructura ideológica, y Muñoz Suay, la comercialidad y la madurez.

---

<sup>162</sup> Consultar referencia nº 2, p. 5.

# Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

## Agradecimientos

No deseo empezar este trabajo sin hacer especial mención a esas personas que me han ido acompañando a lo largo de esta investigación, y que de alguna forma han contribuido a ella y han dejado su huella en estas líneas. Empezar por lo que aparentemente es un cliché pero que han sufrido cada actualización de mi investigación, desde los primeros pasos en el cine japonés hasta las lágrimas y la impotencia por la inexplicable desaparición de diez páginas, y esto es mi familia, principalmente mis padres, que han sabido sobrellevar este breve camino y animarme a terminar este texto, siempre con una sonrisa por delante.

A Blanca, mi inseparable compañera de clase y gran amiga, y esas comidas en las que compartíamos impresiones, y nos sorprendíamos cuando encontrábamos puntos en común entre un movimiento cinematográfico catalán de los años 60 con una fotografía actual que retrata África con una mirada especial. Espero que podamos hacer ese temido artículo juntos algún día.

Gracias a Amparo Martínez Herranz, que empezó como una profesora más, pero despertó una vocación, con sus sutiles “Fíjate en...” que prometían horas y horas de apasionante investigación, y esas relaciones entre el cine y otros campos como la publicidad o el cómic, que tanta influencia ha tenido en esta investigación.

También expresar mi gratitud a Elena Barlés y su infinita bondad, sus inesperadas llamadas un domingo por la tarde con constantes disculpas que sólo generaban carcajadas. Una persona brillante que confía tanto en mí que augura una futura tesis.

Y por último, no por ello menos importante, sino todo lo contrario, Fernando Sanz Ferrerueta, que empezó como mi maestro de cine y se ha convertido en maestro de vida, gracias por todo, porque a pesar del año que ha pasado, ha estado siempre dispuesto a un café para resolver cualquier duda, para descubrirme nuevas cinematografías, con tutorías en los lugares y momentos más inverosímiles, llegando al punto que se ha llevado bajo el brazo el TFM durante las vacaciones familiares. Gracias por responderme a esas llamadas en esos momentos de crisis, y por aconsejarme en todo momento. Espero que podamos continuar la investigación en una tesis doctoral.

A todos, muchas gracias.

# Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

## ANEXOS

### BIBLIOGRAFÍA

- AUBERT, J. P, *Seremos Mallarmé: La Escuela de Barcelona: una apuesta modernista*, Santander, Asociación Shangrila Textos Aparte, 2016.
- AUMONT, J; BERGALA, A; MARIE, M; VERNET, M, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona; Buenos Aires; México, Paidós Comunicación 17 Cine, 1996.
- BENET, V. J, *El Cine Español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.
- BORAU, J. L (ed.), *Diccionario del Cine Español*, Madrid, Alianza, 1998.
- CABEZÓN, L. A (ed.), *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Ayuntamiento/Instituto de Estudios Riojanos, 1997.
- CAPARRÓS LERA, J. M, *Historia crítica del Cine Español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999.
- CASANOVA, J y GIL ANDRÉS, C, *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2010.
- CASANOVA, J (ed.), *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015.
- CHABROL, C (et al.), *La Nouvelle Vague: sus protagonistas*, Barcelona, Paidós, 2004.
- CIRLOT, L, *El grupo Dau al Set*, Madrid, Cátedra, 1986.
- COLMENA, E, *Vicente Aranda*, Madrid, Cátedra, 1996.
- CORTÁZAR, J, “Axolotl”, *Final del juego*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
- ECO, U, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- EXPÓSITO, M (coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Valencia, Ediciones de la Mirada/Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2001.
- FRAGA IRIBARNE, M, *Memoria breve de una vida pública*, Barcelona, Planeta, 1980.



## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

- FRANCO SALGADO-ARAUJO, F, *Mis conversaciones privadas con Franco*, Barcelona, Planeta, 1976.
- FUSI, J.P; PALAFOX, J, *España (1808-1996): El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M<sup>a</sup>, *Cine Español*, Madrid, Rialp, 1962.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M<sup>a</sup>, *La primera apertura. Diario de un Director General*, Barcelona, Planeta, 1978.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M<sup>a</sup>, *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Barcelona, Planeta, 1995.
- GODARD, J, L, *Jean-Luc Godard: pensar entre imágenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, Barcelona, Intermedio, 2010.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, T, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- GUBERN, R, *Historia del Cine. Vol. II*, Barcelona, Editorial Lumen, 1971.
- GUBERN, R; MONTERDE, J. E; PÉREZ PERUCHA, J; RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 2009.
- HERRERA, J, *Estudios sobre las Hurdes de Buñuel. Evidencia fílmica, estética y recepción*, Sevilla, Renacimiento, 2014.
- MARIE, M, *La Nouvelle Vague: una escuela artística*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- MARTÍN ARIAS, L, *El cine como experiencia estética*, León, Caja España, Colección Aprender a Mirar, 1997.
- MARTÍNEZ-BRETÓN, J.A, *La denominada Escuela de Barcelona* [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Visual y Audiovisual, 1983.
- MONTERDE, J. E; RIAMBAU, E; TORREIRO, C, *Los Nuevos Cines europeos 1955/1970*, Barcelona, Lerna, 1987.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

- MONTERDE, J. E; RIAMBAU, E (coord.), *Nuevos Cines (Años 60). Historia General del Cine, vol. XI*, Madrid, Cátedra, 1995.
- PEZZELLA, M, *Estética del cine*, Madrid, Antonio Machado Libros, Colección La Balsa de la Medusa. Léxico de Estética, 2004.
- PORTER-MOIX, M, *Historia del Cinema catalá*, Barcelona, Editorial Táber, 1969.
- RIAMBAU, E, *La producció cinematogràfica a Catalunya 1962-1969* [Tesis doctoral], Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Comunicació Àudio-visual i Publicitat, Facultat de Ciències de la Comunicació, 1995.
- RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *Productores en el Cine Español: Estado, Dependencias y Mercado*, Madrid, Cátedra, 2008.
- RIERA, C, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- SEGUIN, J-C, *Historia del Cine Español*, Madrid, Acento Editorial, 1995.
- TORRES, A. M, *Directores españoles malditos*, Madrid, Huerga y Fierro, 2004.
- TORRES, J. F, *Tele/eXprés* (Barcelona, 10/XI/1967).
- VALLE FERNÁNDEZ, R, *Anuario Español de cine 1963-1968*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1969.
- VIZCAÍNO CASAS, F, *Historia y Anécdota del Cine Español*, Madrid, Adra, 1976.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

### HEMEROGRAFÍA

#### ***La Vanguardia Española: 1965-1980***

A.M.T, “Cine. El pobre cine Joven”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 31/XII/1966).

“Arcadia. Cine de arte y ensayo”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 6/XII/1967).

“Cartelera de Espectáculos”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 25/X/1966).

“Cartelera de espectáculos”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 21/XII/1967).

“Cartelera de espectáculos. Salas especiales”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 11/III/1977).

“Ciclo de cine joven español en Río de Janeiro”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 21/II/1967).

EFE, “Una Semana del joven cine español en Buenos Aires”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 22/IV/1967).

“El Festival Cinematográfico de Cannes”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 14/V/1966).

“El nuevo cine español en el Festival de San Sebastián”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 11/V/1967).

“El programa de la Semana de Cine de Molins de Rey”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 25/II/1971).

“Festivales de Otoño. VIII Semana Internacional de cine en color”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 20/X/1966).

I. G, “Representación de España en el VII Festival Internacional de Cine en Color”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 27/X/1966).

J.P.M, “Arcadia. Fata Morgana”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 18/XI/1967).

“Los cine-clubs”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 12/VI/1970).

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

M, “Anoche se inauguró la VIII Semana de Cine Español de Molins de Rey”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 2/III/1971).

M.T, “Clara es el precio”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 2/V/1975).

“María Teresa Gimpera: una estrella a nivel europeo”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 20/VII/1966).

“Películas españolas en los festivales internacionales”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 15/VI/1966).

“Presencia de España en el mercado internacional del cine, de Milán”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 30/IV/1966).

“Seleccione su espectáculo”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 14/XI/1967).

“Semana de cine español en Buenos Aires”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 10/IX/1966).

“Semana del Cine Joven Español, en Bogotá”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 17/V/1968).

“Sitges: Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 3/X/1967).

“Teresa Gimpera, la nueva actriz española, marcha a Italia”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 17/XII/1965).

“¡Usted puede ser actriz o actor de cine!”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 21/XI/1965).

“4ª Semana de éxito. Fata Morgana”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 3/XII/1967).

### ***La Vanguardia: 1980-2019***

[Anuncio] “Fotogramas & Video”, *La Vanguardia* (Barcelona, 28/XI/1987).

BAGET HERMS, J. M<sup>a</sup>, “Las películas de la semana”, *La Vanguardia* (Barcelona, 11/IV/1980).

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

BATLLE CAMINAL, J, “TV-Películas. Fata Morgana”, *La Vanguardia* (Barcelona, 10/VII/1996).

BONET MOJICA, Ll, “Dante no fue especialmente severo”, *La Vanguardia* (Barcelona, 20/I/1996).

BONET MOJICA, Ll, “El espíritu de la Escuela de Barcelona”, *La Vanguardia* (Barcelona, 10/XI/1996).

BONET MOJICA, Ll, “Un director experto en adaptaciones literarias que no fue admitido en la escuela de cine”, *La Vanguardia* (Barcelona, 18/III/1988).

BONET MOJICA, Ll, “Vicente Aranda: Cada filme es un pacto”, *La Vanguardia* (Barcelona, 12/VI/1984).

BONET MOJICA, Ll, “Vicente Aranda iniciará la próxima semana el rodaje en Barcelona de la película *Si te dicen que caí*”, *La Vanguardia* (Barcelona, 8/X/1988).

“Cartelera”, *La Vanguardia* (Barcelona, 14/III/1991).

“Cartelera”, *La Vanguardia* (Barcelona, 7/V/1993).

“Cartelera”, *La Vanguardia* (Barcelona, 24/XI/1997).

“Cine catalán en Madrid”, *La Vanguardia* (Barcelona, 11/X/1980).

“Cine. Para todos los gustos”, *La Vanguardia* (Barcelona, 16/XI/2001).

COMAS, A, “Películas. Fata Morgana”, *La Vanguardia* (Barcelona, 26/V/1996).

“Comenzó la Setmana de Cinema de Molins de Rei”, *La Vanguardia* (Barcelona, 1/XII/1982).

“Día a día/Radio. Cine”, *La Vanguardia* (Barcelona, 14/I/1989).

ESCARRÉ, J, “La 2 muestra veinte años del trabajo de Vicente Aranda en un completo ciclo”, *La Vanguardia* (Barcelona, 3/VII/1996).

ESCARRÉ, J, “TV-Películas. Fata Morgana”, *La Vanguardia* (Barcelona, 21/XII/1996).

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

FONDEVILA, S, “Teresa Gimpera debuta en teatro con *El cabaret de la Capmany*”, *La Vanguardia* (Barcelona, 8/V/2001).

GIMPERA, T, “Eternamente agradecida”, *La Vanguardia* (Barcelona, 27/V/2015).

GUARNER, J. L, “Pantalla abierta. Poppers”, *La Vanguardia* (Barcelona, 27/X/1984).

GUBERN, R, “Un creador atípico”, *La Vanguardia* (Barcelona, 27/V/2015).

I, “Nueva iconografía cinematográfica”, *La Vanguardia* (Barcelona, 22/VIII/2015).

“La filмотeca de Londres revisa la obra de Vicente Aranda”, *La Vanguardia* (Barcelona, 1/VIII/1993).

“La VIII Semana del cine en color. Programa de proyecciones”, *La Vanguardia española* (Barcelona, 15/X/1966).

LLOPART, S, “Teresa Gimpera debuta en la comedia con Ventura Pons”, *La Vanguardia* (Barcelona, 18/XI/2016).

MARSÉ, J, “En la despedida”, *La Vanguardia* (Barcelona, 27/V/2015).

PASSOLA, I, “Vicente y la Colometa”, *La Vanguardia* (Barcelona, 27/V/2015).

RODRÍGUEZ, M, “*Me estoy dando cuenta ahora de mi éxito y de mi gran vida*, Teresa Gimpera, actriz, que cumple 80 años”, *La Vanguardia* (Barcelona, 21/IX/2016).

SANDOVAL, J, “La Noche al día. Fata Morgana”, *La Vanguardia* (Barcelona, 18/VII/1990).

SANDOVAL, J, “Aranda, premiado en Sevilla”, *La Vanguardia* (Barcelona, 10/XI/2010).

VALLÍN, P, “El adiós de un gran cineasta”, *La Vanguardia* (Barcelona, 27/V/2015).

### **Revista *Cinestudio*: 1965-1971**

GARCI, J.L, *Cinestudio*, nº 65, 1968.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

LLANOS, J. M, “Brillante porvenir”, *Cinestudio*, nº 33, mayo 1965.

### **Revista *Film Ideal* 1965-1970**

ESTEVA, J a FONT, R y MOLIST, S, *Film Ideal*, nº 208, 1969.

ESTEVA, J a OLIVER, J, *Film Ideal*, nº 208, 1969.

FRAGA IRIBARNE, M, “Discurso pronunciado en el pleno del Consejo Superior de Cinematografía, 11-11-1963”, *Film Ideal*, nº 133, 1963.

JORDÁ, J a OLIVER, J, *Film Ideal*, nº 208, 1969.

“Más sobre clasificaciones”, *Film Ideal*, nº 108, 1962.

### **Revista *Fotogramas*: 1965-1970**

*Fotogramas*, nº 1236, 1972.

GRAU, J a TORRES, J. F, *Fotogramas*, nº 996, 1967.

MUÑOZ SUAY, R, “Contad con Portabella”, *Fotogramas*, nº 998, 1967.

MUÑOZ SUAY, R, “Dante infernal”, *Fotogramas*, nº 998, 1967.

MUÑOZ SUAY, R, *Fotogramas*, nº 976, 1967.

MUÑOZ SUAY, R, *Fotogramas*, nº 1040, 1968.

MUÑOZ SUAY, R, “Nacimiento de una escuela que no nació”, *Fotogramas*, nº 964, 1967.

MUÑOZ SUAY, R, “Una película y un proyecto nuevos”, *Fotogramas*, nº 1035, 1968.

NUNES, J. Mª a TORRES, J. F, *Fotogramas*, nº 1012, 1968.

PICAS, J, *Fotogramas*, nº 996, 1967.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

### Revista *Nuestro Cine*: 1965-1971

ARANDA, V a MARTÍNEZ TORRES, A, *Nuestro Cine*, nº 87, 1969.

ESTEVA, J a MARTÍNEZ TORRES, A, *Nuestro Cine*, nº 95, 1970.

“Fata Morgana”, *Nuestro Cine*, nº 54, 1966.

GARCÍA DE DUEÑAS, J, “A la hora de un realismo nuevo. *Fata Morgana*. Los fenómenos ciertos y los objetos”, *Nuestro Cine*, nº 54, 1966.

J.L.G, “Fata Morgana”, *Nuestro Cine*, nº 77-78, 1968.

JORDÁ, J, “La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán”, *Nuestro Cine*, nº 61, 1967.

MOLINA-FOIX, V, *Nuestro Cine*, nº 77-78, 1968.

PORTABELLA, P, a MARTÍNEZ TORRES, A, *Nuestro Cine*, nº 91, 1969.

SUÁREZ, G, “A propósito de *Fata Morgana*”, *Nuestro Cine*, nº 55, 1966.

### Otros

ANGULO, J; CASAS, Q; TORRES, S, “Entrevista: Garay, Guerin, Jordá y Portabella”, *Nosferatu*, nº 9, 1992.

DELAHAYE, M y RIVETTE, J, “Entretien avec Roland Barthes”, *Cahiers du Cinéma*, nº 147, 1963.

ESTEVA, J a CORBERÓ, S, *El Noticiero Universal* (Barcelona, 6/VI/1972).

ESTEVA, J a PLANAS GIFREU, J, *Imagen y Sonido*, nº 105, 1972.

GASCH, S, “Mañana... o cuando se abren las puertas de la poesía”, *Destino*, nº 1023, 1957.

JORDÁ, J, *Destino*, nº 1581, 1967.

MUÑOZ SUAY, R a MONTERDE, J. E; RIAMBAU, E; ROCA, P, *Fulls de Cinema*, nº 1, 1978.



## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

NARBONI, J, *Cahiers du Ciéema*, nº 192, 1967.

NUNES, J. M<sup>a</sup> a SOLER, J, *Presencia*, nº 130, 1967.

PORTER-MOIX, M, *Destino*, nº 1622, 1968.

RIAMBAU, E, “Nocturno 29”, *Nosferatu*, nº 9, 1992.

TORRES, J. F, *Tele/eXprés* (Barcelona, 10/XI/1967).

### FILMOGRAFÍA

#### *MAÑANA....* (1957) (fig. 42)

**Ficha técnica:** Director: José María Nunes. Guion: José María Nunes. Fotografía: Ricardo Albiñana y Aurelio G. Larraya. Música: Federico Martínez Tudó. Montaje: Ramón Quadreny. Jefe de producción: Domingo Pruna y J. Muñoz Perpiñá. Director General de Producción: Enrique Esteban. Ayudante de dirección: Ignacio Grau. Decoración: Manuel Infiesta. Maquillaje: Adrián Jaramillo. Sonido: Miguel Sitges. Producción: Este Films. Duración: 75 minutos.

**Ficha artística:** José María Rodero, Manuel Díaz González, Antonio Andrade, James Hayter, Linda Giménez, Arturo Fernández, Ana Amendola, Carlos Otero, José Sazatornil, Andrés Cusidó, Juan Torres, M. Riba Abizanda, María Alcaine, Eliseo Soler, Antoñita Barrera.

**Sinopsis:** Cuatro historias protagonizadas por un escritor, un vigilante nocturno llamado Silvestre, un payaso que no consigue arrancar una sonrisa, y una chica desconsolada se reúnen en esta película con el factor común del carácter de decepción y frustración ante la realidad de la vida. Todos son excepción viven posponiendo la decisión que les llevará a un cambio en su vida.



Fig. 42. Cartel de *Mañana...* (1957, José María Nunes)

### *LEJOS DE LOS ÁRBOLES* (1963-1970)

(fig. 43)

**Ficha técnica:** Director: Jacinto Esteva. Guion: Jacinto Esteva. Fotografía: Juan Amorós, Juan Julio Baena, Luis Cuadrado, Francisco Marín, Milton Stefany, Manuel Esteban. Música: Marco Rossi, Carlos Moleras, Johny Galvao (con los grupos Los gatos negros, Los mustangs, Os duques). Montaje: Juan Luis Oliver, Ramón Quadreny, Emilio Ortiz, María Dolores Pérez Pueyo. Productora: Filmscontacto. Productor asociado: Pere Portabella. Productor ejecutivo: Ricardo Muñoz Suay. Director de producción: Francisco Ruiz Camps. Ayudantes de cámara: Blas Martí y

José Planas. Fotofija: Oriol Maspons. Comentarios: Luis González Seara. Voces: Manuel Cano y Marta Mejías. Script: Annie Settimo. Colaboradores: Antonio Gades, Antonio Borrero “Chamaco”, José María Nunes, Rafael Azcona, Luis Ciges, Joaquim Pujol. Localizaciones: Jerez de la Frontera, Almonte, Denia, Elche de la Sierra, Ávila, Haro, Anguiano, Verges, Granera, Sabadell, Híjar, Casabermeja, Guadix, San Lorenzo de Sabucedo, San Vicente de Sonsierra, Marín, Gende, Turón, Talamanca. Duración: 101 minutos.

**Sinopsis:** Docudrama acerca de las distintas festividades y ceremonias celebradas a lo largo de todo el territorio español.



Lejos de los árboles  
Jacinto Esteva  
(España, 1963-1971)

Fig. 43. Cartel de *Lejos de los árboles* (1963- 1971, Jacinto Esteva)

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

### *FATA MORGANA* (1965) (fig. 44)

**Ficha técnica:** Director: Vicente Aranda. Guion: 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.

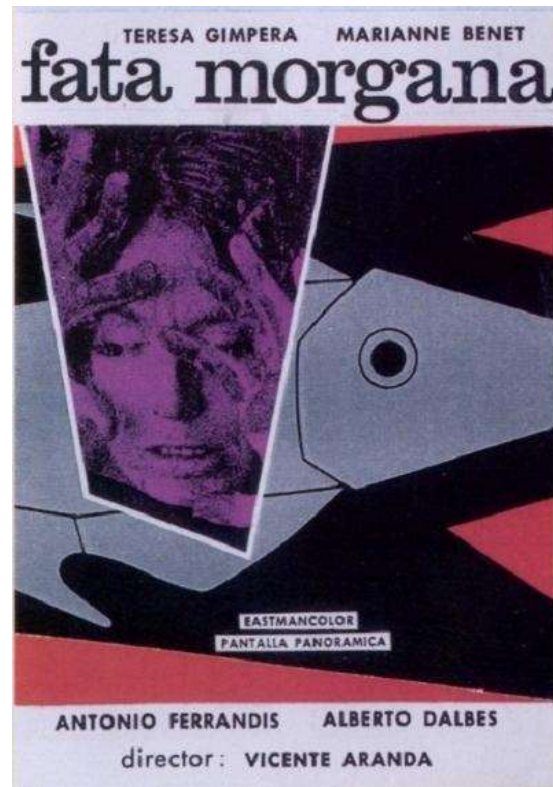


Fig. 44. Cartel de *Fata Morgana* (1965, Vicente Aranda)

Decoración: Pablo Gago (ATC). Maquillaje: Adolfo Ponte. Diseño de portada: Pelayo Izquierdo. Viñetas: José Julve. Regidor: Mauel 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 Sonido: 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 (Álvaro), Antonio Casas, Gloria Roig, Francisco Álvarez, 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.

**Sinopsis:** En una Barcelona desolada de un futuro distópico, la modelo Gim sufre persecuciones arriesgadas, o se ve envuelta en un juego de espías o en conspiraciones de asesinos a sueldo. La joven se convierte en diana de un profesor que desea secuestrarla.

***NOCHE DE VINO TINTO* (1966) (fig. 45)**

**Ficha técnica:** Dirección: José María Nunes. Argumento y guion: José María 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: Ángel Quintana García. Ayudante de Dirección: Vicente Lluch Tamarit. Ayudante Operador: Juan Amorós Andreu.

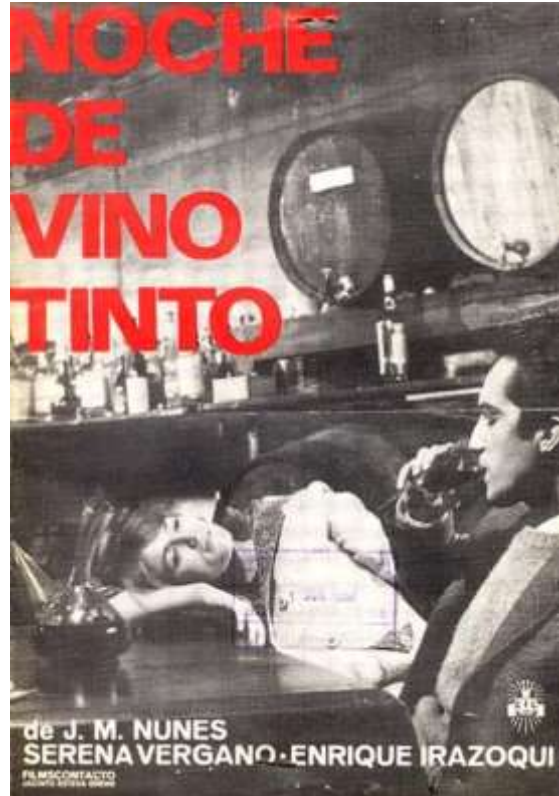


Fig. 45. Cartel de *Noche de vino tinto* (1966, José María Nunes)

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 alrededores de Vich.

**Ficha artística:** Serena Vergano, Enrique Irazoqui, Rafael Arcos, Annie Settimo, Ana María Esteban, Pilar Muñoz, María del Carmen Romero.

**Sinopsis:** Un chico y una chica se encuentran en un bar, ambos deprimidos por problemas sentimentales. A partir de su encuentro, deambulan por las tascas de la ciudad, entre continuos recuerdos de la antigua amante del chico. Se van conociendo tanto el uno al otro conforme avanza la noche, como a sí mismos.

### ***DANTE NO ES ÚNICAMENTE SEVERO*** **(1967) (fig. 46)**

**Ficha técnica:** Dirección: Jacinto Esteva y Joaquín Jordá. Guion: J. Esteva y Joaquim Jordá. Fotografía: Juan Amorós. Director General de Producción: Francisco Ruiz Camps. Jefe de Producción: Carlos Boué. Montaje: Juan Luis Oliver. Música: Marcos Rosi y Eddy, interpretada por “Os Duques”. Canciones de Adam Group: “Dante no es únicamente severo”, “Dante en la hoguera”, “Susan, take our daisies”. Ayudante de dirección: Carlos Durán. Ayudante de Montaje: Susana Lemoine. Ayudante de cámara: Ricardo Albiñana. Ingeniero de



Fig. 46. Cartel moderno de *Dante no es únicamente severo* (1967, Jacinto Esteva y Joaquín Jordá)

sonido: Miguel Sangenís. 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 André; una colección de Carmen Mir. Estudios de Voz de España. Laboratorio Fotofilms S.A. Producción: Filmscontacto. Distribución: Cidensa. Duración: 78 minutos. Rodada en Barcelona, Gerona, Costas Catalanas y Estudios Bálcazar.

**Ficha artística:** Serena Vergano, Romy, Enrique Irazoqui, Susan Holmquist, Hannie Van Zantwyk, Luis Ciges, Jaime Picas y la voz de Julián Mateos.

**Sinopsis:** Película manifiesto de la Escuela de Barcelona, donde se sientan las bases de una estética pop a la española, y donde las imágenes remiten a la publicidad que nos vende el mundo. La película trata la relación imposible entre un hombre y una mujer que intenta seducir a este con historias incoherentes que no le interesan en absoluto.

### **CADA VEZ QUE... (1967) (fig. 47)**

**Ficha técnica:** Dirección: Carlos Durán. Guion: Carlos Durán y Joaquim Jordá. Fotografía: Juan Amorós. Director General de Producción: Francisco Ruiz Camps. Jede 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 Adama Grup y escritas por Carlos Durán, Joaquim Jordá, V. Potter y L. Serrat. Ayudante de dirección:

Lorenzo Soler y Andrés Caballa. Ayudante de montaje: Susana Lemoine. Ayudante de Cámara: Francisco Albiñana. Segundo operador: Ricardo Albiñana. Script: Annie Settimo. Foto Fija: Martha G. Frias y Colita. Fotografías: Ana Maspons-Ubiña. Vestuario: Boutique Choc y una colección Orplans diseñada por André. Sonorización: Voz de España. Ingeniero de sonido: Jorge Sangenís. Laboratorio: Fotofilm S.A.E. Barcelona. Producción: Filmscontacto. Distribución: Cidensa. Duración: 85 minutos. Rodada en Barcelona, Aeropuerto del Prat, Castelldefels, Playa de Aro.

**Ficha Artística:** 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.

**Sinopsis:** Carlos Durán ofrece un retrato de la España de los 60 mediante el rock, la moda y un estilo visual herencia de la *Nouvelle Vague*. Una modelo se enamora de un forastero, y lo interroga sobre el amor, que hace que se acerquen cada vez más. Juntos llegan a la conclusión que el amor es un error humano.



Fig. 47. Cartel de *Cada vez que...* (1967, Carlos Durán)

### **DITIRAMBO (1967) (fig. 48)**

**Ficha Técnica:** Dirección: Gonzalo Suárez. Guion: Gonzalo Suárez. Fotografía: Juan Amorós. Director General de Producción: Francisco 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. Script: Lorenzo Soler. Ayudante de cámara: Carlos Suárez. Regidor: Manuel Rincón. Ayudante de montaje: Susane Lemoine. Foto Fija: José A. Abellana. Ayudante de maquillaje: Teresa Plumed. Satre: Elena Oltra. Modelos

presentados: Courrèges, París, vestuario de Charo López; L'escut, Barcelona. Música: Lou Bennet y su trío. Tema "Ditirambo" y "Balada" compuestos por los hermanos Doggio. Adaptación de Marco Rosi. Ingeniero de sonido: Jorge Sangenís. Laboratorio: Fotofilm S.A.E. Barcelona. Producción: Hersua Interfilms. Distribución: Radio. Duración: 92 minutos. Rodada en Barcelona, París, Milán, Como y Palamós.

**Ficha Artística:** Gonzalo Suárez (Ditirambo), Charo López (Ana Carmona), Yelena Samarina (viuda de Urdiales), José María Prada (Jaime Normando), Angel Carmona (Dalmás), Bill Dyckes (Bill), Catalá Roca (Pac Spac), Alberto Puig Palau (Eduardo Palacios), Luis Ciges, Jaime Picas, Herrera y André Courrèges.

**Sinopsis:** Gonzalo Suárez recupera al personaje de Ditirambo de su novela *Rocabruno bate a Ditirambo*, un peculiar alter ego del autor, interpretado por él mismo. Un héroe atípico con la impasibilidad de Buster Keaton, dice siempre la verdad y lleva a cabo todas las misiones que le encomiendan. La viuda de un escritor le encarga que localice a la antigua amante de su marido con el propósito de vengarse de ella. A partir de aquí se desencadenan una serie de acontecimientos tragicómicos que llevan a un final imprevisible.



Fig. 48. Cartel de *Ditirambo* (1967, Vicente



### *NOCTURNO 29* (1968) (fig. 49)

**Ficha técnica:** Dirección: Pere Portabella. Guion: Joan Brossa y Pere Portabella. Diálogos: Joan Brossa traducidos del catalán por Pere Gimferrer. Fotografía: Luis Cuadrado (ATC). Director de 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 María Mestres Quadreny. Cantante: Anna Ricci. Pianista: Carles Santos. Asesor artístico: Lluís María Riera. Ingeniero de sonido: Jorge Sangenís. 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 artística:** Lucía Bosé, Mario Cabré, Ramón Julia, Joan Ponç, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Luis Ciges, Jordi Prats, Nuria Paniker, F. de Laguardia, Ruggiero Selvaggio, Manuel Jacas, Guinyol Dido.

**Sinopsis:** *Nocturno 29* constituye el primer largometraje de Pere Portabella y se adscribe al experimentalismo más arriesgado. Relaciona el cine con el resto de vanguardias artísticas, y en él encontramos la colaboración de personajes como el poeta Brossa, el compositor Quadreny y pintores como Tàpies, Saura o Ponç. La historia avanza mediante una sucesión de cuadros escénicos semiautónomos y encadenamientos inesperados.



Fig. 49. Cartel de *Nocturno 29* (1968, Pere Portabella)

### *TUSET STREET* (1968) (fig. 50)

**Ficha técnica:** Dirección: Rodado el 80% por Jorge Grau y el 20% por Luis Marquina, así como el definitivo montaje. Guion: Jorge Grau y Rafael Azcona. Argumento: Jorge Gray y Enrique Josa. Fotografía: Alejandro Ullos (también intervinieron Néstor Almendros, Montuori y Juan Amorós). Director General de 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 (no figura en los títulos de crédito Carlos Durán). Script: Marisol Villanueva (no figura en los títulos de crédito Joaquim Jordá). Segundo operador: Fernando Arribas. Ayudante de cámara: Julio Martín Leyva. Foto Fija: Simón López. Maquillaje: Rodrigo Gurrucharri. Ayudante de maquillaje: Teresa Plumed. Ayudante de 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. Sastre: 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 Augusto Algueró, Guijarro y Philtrim; “Sólo pienso en ti” de Augusto Algueró y Guijarro. Títulos: S. Filiu Pablo Núñez. Vestuario de Sara Montiel: Vargas Ochagavia (Madrid). Vestuario de P. Bauchau: Renoma (Barcelona). Vestuario de Teresa Gimpera: Andrés Andreu (Barcelona). Laboratorio: Fotofilm S.A. (Madrid). Producción: Proesa para Cesáreo González S.A. Distribución: Suevia. Duración: 95 minutos.

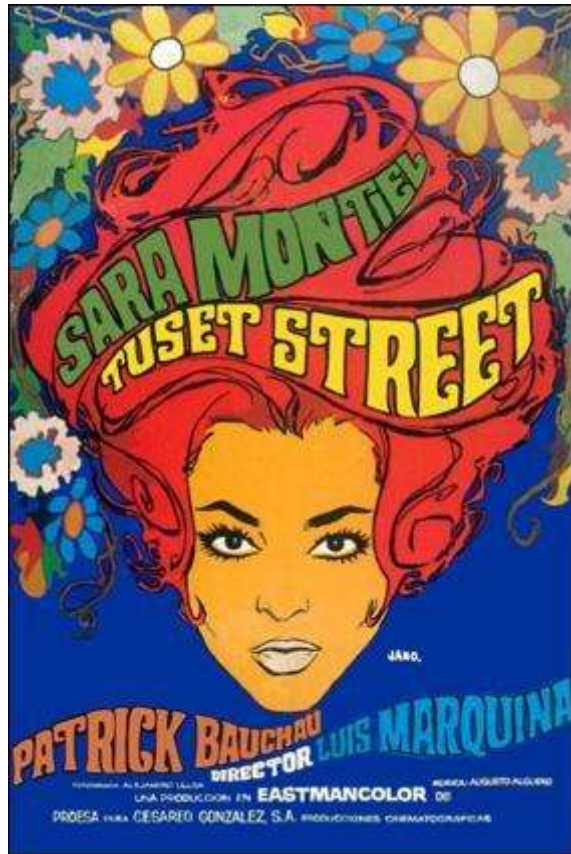


Fig. 50. Cartel de *Tuset Street* (1968, Luis Marquina)

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

**Ficha artística:** Sara Montiel (Violeta), Patrick Bauchau (Jordi), Teresa Gimpera (Teresa), Jacinto Esteva (Mik), Emma Cohen (Mariona), Luis García Berlanga (Aparicio), Jaime Picas (Llongueras), Tomás Torres (Oriol), Adrián Gual (Óscar), Óscar Pellicer (Pesa), Romy, Milagros Guijarro, Francisco Barnala.

**Sinopsis:** Jordi Artigas, joven arquitecto, se apuesta con su amigo que conquistará a la cantante del cabaret El Molino, Violeta Riscal, a quien conoce en un bar que frecuenta con su grupo de amigos. La película es escrita por Rafael Azcona, en colaboración con Jorge Grau, que comenzó dirigiéndola, aunque la abandonó a mitad del rodaje, por discrepancias con la cantante Sara Montiel. Grau fue sustituido por el realizador Luis Marquina.

### *DESPUÉS DEL DILUVIO* (1968) (fig. 51)

**Ficha técnica:** Dirección: Jacinto Esteva. Guion: Jacinto Esteva, Manuel Requena, Francisco Ruiz Camps y Francisco Viader. Diálogos: Jacinto Esteva, Francisco Rabal, Francisco Viader y Mijanou Bardot. Productor ejecutivo: Ricardo Muñoz Suay. Director de Producción: Francisco Ruiz Camps. Jefe de Producción: Carlos Boué. Fotografía: Juan Amorós. Montaje: Emilio Ortiz. Música: Joan Manuel Serrat

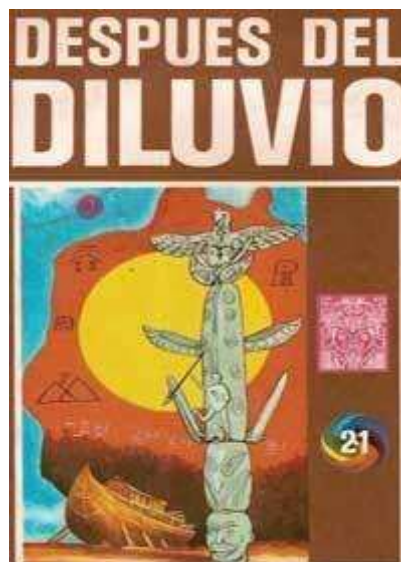


Fig. 51. Cartel de *Después del diluvio* (1968, Jacinto Esteva)

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 Sangenís. Laboratorio: Fotofilm S.A.E. (Barcelona). Producción: Filmscontacto. Distribución: Filmscontacto. Duración: 101 minutos. Rodada en Barcelona, Playa de Aro, Madremañas, Llagostera y Costa Brava, Castillos y dominios del Duque de Beldford y Londres.

**Ficha artística:** Francisco Rabal (Pedro), Mijanou Bardot (Patricia), Francisco Viader (Mauricio), Luis Coges, Romy.

**Sinopsis:** Un bosque quemado en la Costa Brava. Dos hombres, una mujer y un fusil. No es ningún western, sino una metáfora del Apocalipsis con Sodoma y Gomorra que resurge de las cenizas cuando los hombres se visten de mujer y reclaman la nube de fuego que arrasó todo.

# Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

## FUENTES DE LAS IMÁGENES

Fig. 1: <https://listas.20minutos.es/lista/manuel-fraga-iribarne-presente-317850/>.

Fig. 2: <http://lahemerotecadelbuitre.com/piezas/el-director-general-de-cinematografia-jose-maria-garcia-escudero-reconoce-publicamente-que-el-doblaje-ha-sido-danino-para-el-cine-espanol/>.

Fig. 3: Captura de pantalla del reportaje *Los años del No-Do (1969) Un sucesor real* (2015).

Fig. 4: Captura de pantalla del reportaje *Los años del No-Do (1969) Un sucesor real* (2015).

Fig. 5: Captura de pantalla de la película *A bout de souffle* (1959), de Jean-Luc Godard.

Fig. 6: Captura de pantalla de la película *Les 400 coups* (1959), de François Truffaut.

Fig. 7: Conjunto de capturas de pantalla de la película *Los golfos* (1959), de Carlos Saura.

Fig. 8: Fotografía conservada en el Archivo Filmscontacto, extraída de: RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999, s.p.

Fig. 9: Fotografía de Jorge Salvador Casamián, conservada en el Archivo Filmoteca de la Generalitat, extraída de: RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999, s.p.

Fig. 10: Fotografía conservada en el Archivo Filmoteca de la Generalitat, extraída de: RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999, s.p.

Fig. 11: Fotografía de Martha G. Frías, conservada en el Archivo Filmoteca de la Generalitat, extraída de: RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999, s.p.

Fig. 12: Fotografía conservada en el Archivo Filmoteca de la Generalitat, extraída de: RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999, s.p.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

Fig. 13: Fotografía conservada en el Archivo Filmoteca de la Generalitat, extraída de: RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, Barcelona, Anagrama, 1999, s.p.

Fig. 14: Fotografía conservada en el Archivo Biblioteca Delmiro de Caralt, extraída de: RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, Barcelona, Anagrama, 1999, s.p.

Fig. 15: Fotografía conservada en el Archivo Filmoteca de la Generalitat, extraída de: RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, Barcelona, Anagrama, 1999, s.p.

Fig. 16: Captura de pantalla de la película *Fata Morgana* (1965), de Vicente Aranda.

Fig. 17: Captura de pantalla de la película *Fata Morgana* (1965), de Vicente Aranda.

Fig. 18: Captura de pantalla del cortometraje *Autour des salines/Alrededor de las salinas* (1962), de Jacinto Esteva.

Fig. 19: Captura de pantalla de la película *Lejos de los árboles* (1963-1970), de Jacinto Esteva.

Fig. 20: Captura de pantalla de la película *Lejos de los árboles* (1963-1970), de Jacinto Esteva.

Fig. 21: Captura de pantalla de la película *Lejos de los árboles* (1963-1970), de Jacinto Esteva.

Fig. 22: Captura de pantalla de la película *Lejos de los árboles* (1963-1970), de Jacinto Esteva.

Fig. 23: Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Fig. 24: Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Fig. 25: Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

Fig. 26: Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Fig. 27: Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Fig. 28: Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Fig. 29: Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Fig. 30: Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Fig. 31: Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Fig. 32: Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Fig. 33 Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Fig. 34: Captura de pantalla del largometraje *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá.

Fig. 35: <https://www.youtube.com/watch?v=uWMHtAdLL3s>

Fig. 36: <https://www.youtube.com/watch?v=uWMHtAdLL3s>

Fig. 37: Fotografía conservada en el Archivo Filmoteca Valenciana, extraída de: RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999, s.p.

Fig. 38: Fotografía de Colita (Isabel Steva Hernández), conservada en el Archivo Filmscontacto, extraída de: RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999, s.p.

## Un cine de autodestrucción en medio del aperturismo

---

Fig. 39: Captura de pantalla del largometraje *Después del diluvio* (1968), de Jacinto Esteva.

Fig. 40: Captura de pantalla del largometraje *Después del diluvio* (1968), de Jacinto Esteva.

Fig. 41: Fotografía conservada en el Archivo Filmscontacto, extraída de: RIAMBAU, E y TORREIRO, C, *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999, s.p.

Fig. 42: <https://www.filmaffinity.com/es/film366767.html>

Fig. 43: <https://www.filmaffinity.com/es/film169134.html>

Fig. 44: <https://www.filmaffinity.com/es/film348682.html>

Fig. 45: <https://www.filmaffinity.com/es/film640095.html>

Fig. 46: <https://www.filmaffinity.com/es/film318984.html>

Fig. 47: <https://www.filmaffinity.com/es/film925014.html>

Fig. 48: <https://www.filmaffinity.com/es/film758853.html>

Fig. 49: <https://www.filmaffinity.com/es/film166799.html>

Fig. 50: <https://www.filmaffinity.com/es/film291833.html>

Fig. 51: <https://www.filmaffinity.com/es/film451951.html>