

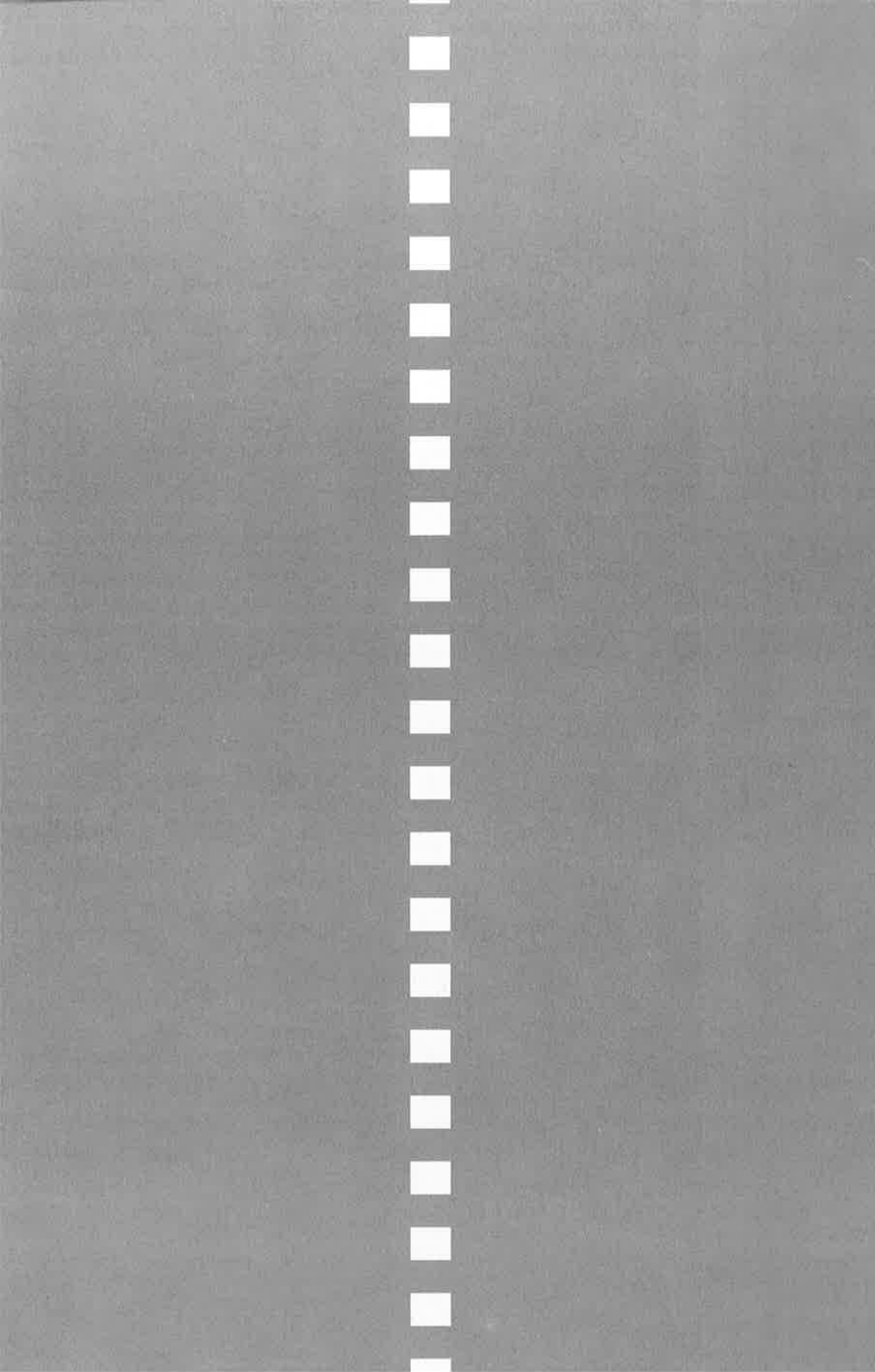
Javier Hernández
Pablo Pérez



y
o
filmo
que...

Antonio Artero
en las cenizas de la representación







yó
filmo
que.....

Antonio Artero
en las cenizas de la representación

Primera edición, octubre de 1998

Edita

Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Servicios Públicos
Servicio de Cultura

Coordinación

Servicio de Cultura
Unidad de Patrimonio Cultural y Publicaciones

Fotografías

Archivo A. Artero
Archivo L. Pomarón
Fundación Gala-Salvador Dalí

Diseño gráfico y arte final

Víctor M. Lahuerta Guillén

Impresión

Arpi Relieve, SA
Gutenberg, 15. 50015 Zaragoza

Encuadernación

Raga, SA

Tirada, 1.000 ejemplares

ISBN, 84-8069-175-1

Depósito legal, Z-2.769/98

Yo filmo que ... / Javier Hernández Ruiz y Pablo
Pérez Rubio. 1ª ed.- Zaragoza: Ayuntamiento, Servicio de
Cultura, 1998.

229 p : il : 24 cm.

D.L. Z-2.769/98

ISBN 84-8069-175-1

1.Artero, Antonio. 2. Cine aragonés. 3. Directores de
cine- Aragón. I. Tít. II. Pérez Rubio, Pablo. III. Zaragoza.
Servicio de Cultura. IV. Título.

929 Artero, Antonio

791.43 (460.22)

791.44.072.4

© de los textos y del diseño, los autores,1998

© de la presente edición, Ayuntamiento de Zaragoza, 1998

Impreso en España / Printed in Spain

Javier Hernández
Pablo Pérez

yó
~~filmo~~
que...

Antonio Artero
en las cenizas de la representación



AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

Desde los primeros balbucesos del llamado séptimo arte, Aragón ha sido cuna de algunos de los más destacados pioneros y los más importantes realizadores del cine español e internacional, desde el casi mítico Segundo de Chomón y el universal e insuperable Luis Buñuel hasta el magnífico José Luis Borau y el cosmopolita Carlos Saura, pero también ha visto nacer a cineastas que ocupan un primerísimo lugar entre los que se han enfrentado a la práctica cinematográfica con espíritu extremadamente innovador y vocación experimental e incluso vanguardista.

Entre estos últimos podemos situar al zaragozano Antonio Artero, sin duda uno de los más singulares y controvertidos cineastas aragoneses, cuya trayectoria es tan particular, insólita y atractiva como lo puede ser para algunos espectadores el contenido ideológico y la significación cultural de su obra, evidente reflejo de una personalidad no menos apasionada que contradictoria y combativa.

A estudiar su producción cinematográfica y la biografía en que se sustenta (y la interdependencia de ambas es absolutamente incuestionable) han dedicado su último trabajo los investigadores Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, de los que ya en 1992 publicó nuestro Ayuntamiento una obra general sobre cineastas aragoneses y cuya especialización en este campo es cada día más notoria y fructífera.

Es una suerte que podamos llevar a cabo la edición de esta excelente monografía, continuando una labor de difusión del cine aragonés y de las investigaciones sobre el mismo que el Ayuntamiento de Zaragoza comenzó hace varias décadas y ha venido desarrollando con interés y dedicación crecientes a lo largo de los últimos años.

Nos alegra especialmente que esta publicación, sin duda la más completa y significativa entre las protagonizadas hasta la fecha por Antonio Artero, contribuya al homenaje con que le distingue este año la 8ª Semana de Cine Experimental de Madrid, que reconoce así los méritos creativos de nuestro paisano, reconocimiento al que nos unimos muy efusivamente desde su ciudad natal.

Luisa Fernanda Rudi Úbeda
Alcaldesa de Zaragoza

Cuando el pasado año 1996 celebramos en Zaragoza el Centenario del Cine Español, merced a la inestimable colaboración de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, presidida por José Luis Borau, ilustre zaragozano y eminente cineasta de reconocido prestigio internacional, ya anunciamos que nuestro Ayuntamiento, dentro de sus programaciones culturales, continuaría ocupándose del cine en sus diversas manifestaciones.

A esa previsión respondió el conjunto de publicaciones sobre el cine aragonés que editamos a lo largo del año siguiente, y en esa misma voluntad de promover el conocimiento y la difusión de nuestro cine y de sus artífices puede enmarcarse la edición de la monografía sobre Antonio Artero que ahora contribuimos a presentar.

Pocas figuras de la cultura española de esta segunda mitad del siglo XX pueden representar de modo tan sincero como la del zaragozano Antonio Artero las grandezas y miserias ideológicas, el destino individual y la incertidumbre social de nuestra época, las certezas políticas y las contradicciones económicas que caracterizan el substrato o caldo de cultivo de muchas de las manifestaciones artísticas de unos años tan esperanzados como inestables, sobre todo en el caso del cine, disciplina artística que necesita ineludiblemente sustentarse en un entramado industrial sujeto a las leyes del mercado.

En esta exhaustiva y muy documentada indagación sobre la vida y la obra cinematográfica de Antonio Artero, que Javier Hernández y Pablo Pérez han desarrollado y resuelto con su habitual inteligencia y probada eficacia, quedan perfectamente de manifiesto las grandes ideas, las decisiones trascendentes y los sucesos fundamentales en la biografía de un cineasta vocacional y quizá compulsivo que bien puede considerarse, como pocos, verdadero hijo de su tiempo.

Nos enorgullece y agradecemos la oportunidad que se nos ha brindado de aportar este libro al conjunto de actividades con que la 8ª Semana de Cine Experimental de Madrid quiere destacar la figura y la obra de Antonio Artero, cuya obra, sin ninguna duda, es ya patrimonio del cine español.

Juan Bolea Fernández-Pujol
Concejal Delegado de Cultura y Educación

Echaremos a pique este mundo
Internationale Situationniste, 1, junio de 1958.



¿Qué fue de aquellas gentes tan hermosas?

Muy pocas trayectorias entre los cineastas españoles resultan tan coherentes en su radicalidad como la de Antonio Artero Coduras. Siempre se posicionó contra el Poder, se presentara éste con los atuendos del franquismo más recalci-trante o se transvistiera con los ropajes democráticos o social-demócratas. La lucha sigue siendo la misma y la batalla siempre estará perdida: la tijera cen-sora y represora tomaría, tras la muerte del dictador, la forma de otro tipo más sutil de alienación; el producto cultural sólo existirá en la medida en que se pliegue a la lógica de la mercancía o a los intereses del Estado. A los que no entren en este perverso y sofisticado juego sólo les quedará el reducto de la marginalidad y el consuelo de considerarse malditos de forma consciente.

Nuestro protagonista pertenece a esta especie, y no con una actitud *snob* sino como respuesta coherente a los principios que se gestaron en la Zaragoza provinciana de los años cincuenta y que alcanzarían su culminación en la incendiaria asonada de Sitges a finales de la década siguiente. Artero ha sabido siempre el alto precio que esta postura le iba a reportar, más en un medio que depende tanto de mecanismos industriales como el cine, y lo ha asumido con valentía sin convertirse en un constante Jeremías del celuloide español. Como relataba su amigo Javier Maqua: *la mayoría de sus compañeros de generación fueron adaptándose a las nuevas libertades establecidas, al aparatillo, y privilegiando las mejoras del chalé y su estatus social; por esa dejadez, personas con mucho talento se suicidaron creativamente. Otros, Antonio Artero entre ellos, están fracasando, pero jamás se suicidaron*¹.

No se debe pensar, sin embargo, que este periplo personal y profesional responda a una pureza inquebrantable; el cineasta aragonés ha conseguido ver-

1 «Antonio Artero», *El mundo del siglo XXI* (23 de junio de 1995).

ter plenamente al cine sus inquietudes estéticas e ideológicas, incluso en momentos en que declararse anarquista significaba todo un peligro para la propia integridad. Las películas deudoras del *espíritu sitgista* *Del tres al once* (1968), *Blanco sobre blanco* (1969), *Monegros* (1969) y *Yo creo que...* (1974) integran el *corpus* poético más genuino y, a la vez, son las que en su día consiguieron el objetivo de provocar y de desmontar el Discurso del Poder. Pero Artero ha tenido que asumir también, aunque de forma sólo esporádica, esos trabajos alimenticios que le permitieran sobrevivir en la industria aunque claudicando lo menos posible de sus principios radicales. Es más; siempre que ha sido posible, el realizador ha aceptado trabajos supuestamente convencionales con la intención de practicar un *détournement* que los aproximara a sus intereses y búsquedas. Realmente, éste ha sido su combate más agotador: las peleas dialécticas con productores o directivos de empresas y organismos públicos que pugnaban por que él no lograra subvertir los materiales que le habían entregado, casi siempre con cierta desconfianza.

El lector encontrará en las páginas que siguen un pormenorizado desglose de las actividades fílmicas y extrafílmicas (según su terminología, *extra-sensoriales*) del autor zaragozano y del colectivo sitgista. No conviene perder, empero, la perspectiva global que nos animó a emprender este trabajo: a pesar de la búsqueda de la concreción y el detalle que exige el rigor historiográfico, trazaremos la crónica de una vertiente de la cultura española de las últimas décadas situada en los márgenes. Y todavía más si tenemos en cuenta que el imperio de lo que Guy Debord ha denominado, no ha mucho, lo *espectacular* *integrado* oscurece aún más este tipo de iniciativas no asimiladas por el sistema. Conviene reforzar, en consecuencia (y pretendemos que ésta sea nuestra aportación aquí), las propuestas que quedan fuera del escenario mediático y que, por tanto, *no existen*. Algo que ya ensayamos en nuestro *Maenza filmando en el campo de batalla*², del que *Yo ~~filmo~~ que...* *Antonio Artero en las cenizas de la representación* constituye una especie de continuación. De la misma manera que allí nos encontramos con dificultades para reconstruir un intrincado *puzzle* en una época tan aparentemente cercana en el tiempo –por más que a veces nos pareció estar haciendo una labor arqueológica–, ahora la afortunada costumbre por parte de Artero de conservarlo todo nos ha facilitado esta reconstrucción. No obstante, las circunstancias se han encargado de recordarnos la verdadera situación en que se encuentra el cine español y sus estudios: películas de hace sólo veinte años que se encuentran desaparecidas, deficientemente conservadas o depositadas en lugares inadecuados; publicaciones que no han dejado rastro... Además, en estos casos particulares, buena parte de la documentación escrita está constituida por panfletos, proclamas y manifiestos mecanografiados, de autoría generalmente colectiva y difundidos en su día de manera semi-clandestina por imperativo de una situación represora.

Al borde del tercer milenio constatamos que aquellos frentes abiertos conjuntamente por el grupo de Sitges y colectivos como Marta Hernández o F. Creixells, dentro de su heterogeneidad y continuo debate interno, constituyeron una alternativa teórico-práctica a los modelos dominantes, incluidos los reformistas o *progresistas*. Su incansable cruzada contra el posibilismo fue aparentemente un combate perdido, en el que el triunfo correspondió a las fuerzas pactistas, tanto en la dictadura como en la transición e incluso en el asenta-

2 Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1997.

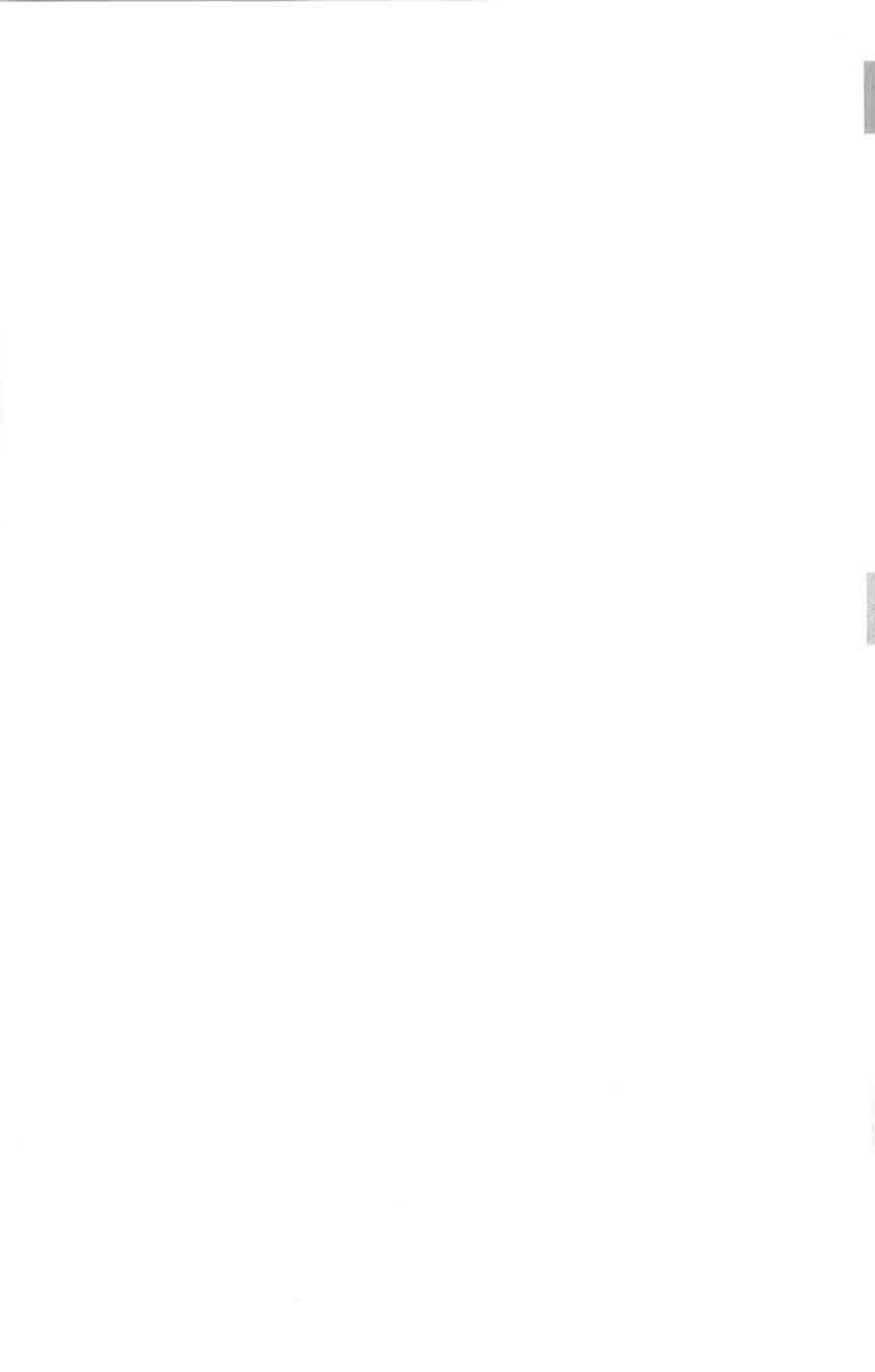


■ Antonio Artero pasea por la Bienal de la Imagen en Movimiento celebrada en el Museo Reina Sofía de Madrid (1992).

miento democrático. El advenimiento del PSOE al poder supuso, de hecho, una confirmación de esas tesis y de las personas que las sustentaban, dando ahora muestras de un cierto furor converso. Aquellas voces disidentes se han apagado, mas no por una claudicación o pérdida de sentido de sus argumentos, sino porque la apisonadora del pensamiento único espectacular los ha dejado en estado de hibernación, esperemos que pasajera. *El espectáculo se ha mezclado con la realidad irradiándola*, concluye con lucidez Debord en sus *Comentarios a la sociedad del espectáculo*.

En este panorama de tierra quemada y de armas entregadas, Antonio Artero ha mantenido con empecinada y ¿trasnochada? coherencia un punto de vista siempre contrario al *statu quo*, incidiendo de manera casi obsesiva en el desmantelamiento del Discurso utilizado por el Poder para perpetuarse. De ello trata buena parte de su práctica fílmica, pero también su experiencia vital y su día a día (la revolución empieza en lo cotidiano, decían los situacionistas); casi un año de intermitente convivencia con él, viendo partidos de fútbol, conversando en el Café Gijón (*Aguijón*), comentando la actualidad política..., nos han descubierto una personalidad airada con el apático presente que tiene que soportar, pero en modo alguno definitivamente derrotada. Como pocos de su generación, sigue velando armas en espera de tiempos más propicios en que la Democracia sea algo más que un escaparate televisivo. Si este trabajo contribuyera a propiciar de nuevo la apertura de debates que consideramos no periclitados, ni baladíes, nos daríamos por satisfechos.

Los autores
Motilla del Palancar, septiembre de 1998



En la Zaragoza de la postguerra: historia de un aprendizaje intelectual y cinematográfico

El nacimiento de Antonio Artero Coduras en Zaragoza (*el 30 de abril de 1936, en la víspera del Día del Trabajo*³, como él gusta de comentar) coincide prácticamente con el inicio de un régimen político que, a lo largo de buena parte de su trayectoria vital, intelectual y cinematográfica, luchará por combatir desde las posiciones más radicales y lúcidas. Parte de su familia, además, iba a resultar víctima de la represión política fascista; su madre, Juana Artero Coduras, pertenecía a una familia de la pequeña burguesía rural ilustrada y, a causa de su militancia anarquista y su lucha activa contra el bando vencedor durante la Guerra Civil, iba a pasar varios meses en la cárcel de mujeres de Zaragoza, periodo en el que Antonio logró sobrevivir gracias a los cuidados de la señora Gregoria una vecina que regentaba una verdulería. Cuando Juana abandone la prisión, marchará con su hijo a Jaca pero, ante las escasas expectativas que la ciudad ofrecía para el futuro del niño, pronto regresará a Zaragoza para matricularlo en el centro público Francisco de Goya, donde cursará la enseñanza primaria y parte del Bachillerato.

Era su propia madre, artífice plena de una educación basada en el concepto de libertad, quien le suministraba las primeras lecturas, entre las que se encontraban sus poetas favoritos (Miguel Hernández, Espronceda, Machado, Campoamor), cuyos textos más admirados sabía de memoria. *Pese a la terrible escasez económica de aquellos años, mi madre jamás me escatimó un céntimo para libros o tebeos y, más aún, intentaba cuidar su formación con sabia intuición porque para ella, la cultura y la ilustración eran el preámbulo del bien más*

3 Las citas textuales de Antonio Artero pertenecen, siempre que no se indique lo contrario, a las numerosas conversaciones mantenidas con los autores del presente volumen, en Madrid, entre los meses de abril y septiembre de 1998.

preciado, la libertad. Antonio combinaba el DDT, *El Guerrero del Antifaz* y el *Pulgarcito* con las novelas populares de quiosco, antes de descubrir en la biblioteca pública del barrio de Las Delicias en un primer estadio las novelas de aventuras de Jack London o Fenimore Cooper, en un segundo la colección *Áncora* y Delfín de la editorial Destino, donde accede a los primeros premios Nadal, y finalmente lecturas más arriesgadas y avanzadas desde el punto de vista ideológico entre las que se cuentan Pío Baroja, John Dos Passos, Miguel de Unamuno o Thomas Mann. Y los tebeos habrían de ser precisamente su primera vinculación con el cinematógrafo, ya que las viñetas recortadas de las publicaciones infantiles eran la materia prima de un cine *Nic de pobre* que construía con una caja de zapatos, dos carretes de hilo de coser y pegamento, muchos años antes de que, ya trasladado a Madrid, pudiera adquirir uno de verdad.

En 1952, el ya inquieto adolescente abandona el Instituto, ante las dificultades económicas de la reducida familia, y entra en el Banco de Bilbao como *botones*, aunque posteriormente ascendería a auxiliar administrativo de tercera y, finalmente, de segunda. Recuerda Artero cómo en el ambiente provinciano de una mediocre oficina debía guardar silencio sobre las obras artísticas que, sin duda de manera precoz, le impresionaban y cautivaban, ante la incompreensión de sus compañeros y superiores; así le ocurrió con su primer impacto como espectador cinematográfico consciente, *La balada de Berlín* (*Berliner Ballade*, Robert Adolf Stemmler, 1948), un film de referencias expresionistas en la Alemania de postguerra que había aburrido soberanamente a algunos de sus colegas, o con la representación a finales de 1955 de la pieza teatral de Miguel Labordeta *Oficina de horizonte* que pasaría inadvertida para los demás y que, significativamente, más de treinta años después adaptaría libremente al cine.

Pronto inicia sus contactos con el mundo cultural zaragozano; en 1954 publica, gracias a su amistad con el editor José María Aguirre Ruiz, el poema «Buenos días» en la revista literaria *Ansi*⁴, a la vez que ingresa en el Cine Club Juventud, sección *iniciática* del Cine Club de Zaragoza. La sequía cultural en el Aragón de la segunda mitad de los años cincuenta era parcialmente paliada por las tertulias de café, auténticos oasis (*aunque, vista desde ahora, aquella Zaragoza no era un páramo*) en los que la disidencia, en sus formas más variadas, tejía sus estrategias teóricas y se batía contra el conformismo intelectual y la represión generalizada. Artero fue visitante asiduo de las más reconocidas en la ciudad, como la del Niké (*un lugar de encuentro* frecuentado por los hermanos Labordeta, Julio Antonio Gómez o Emilio Gastón, entre otros muchos artistas e intelectuales)⁵, o la específicamente cinéfila del Gambrinus que reunía a personas de diferentes procedencias e inquietudes como Emilio Alfaro, Manuel Rotellar, José Luis Pomarón, Casiano Sierra, Felipe Bernardos o Eduardo Ducay, y que puede considerarse como precedente de la posterior Tertulia Cinematográfica Aragonesa. Artero, que por entonces ensaya modestamente como autor teatral, llega incluso a intervenir en la fundación de una efímera tertulia, la llamada *Deposición* –juego de palabras con *oposición*– del café Baviera, donde

4 Número 7 (diciembre de 1954), pp. 30-31 (ver «Anexo»).

5 Para una historia del mítico café zaragozano, véanse VV.AA.: *Opi-Niké. Cultura y arte independientes en una época difícil*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1984 (2 vols.) y Benedicto Lorenzo DE BLANCAS: *Poetas aragoneses. El grupo del Niké*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989. En este último se definen las aportaciones de Artero en las tertulias con el sustantivo *causticidad* (p. 33).



■ *Contrapunto*, corto *amateur* dirigido por Artero y Pomarón.

encuentra en Daniel Almárcegui, Ángel Azpeitia y Alberto Castilla compañeros de viaje para proyectos ajenos al cine, que ya por entonces centraba su interés intelectual. Con ellos fundará el colectivo La Cigarra, precursor del teatro independiente zaragozano, con el que durante varias temporadas pondrán en escena varias obras de autores clásicos españoles (Cervantes, Lope de Rueda o Quiñones de Benavente) en una programación que pretendía ser la alternativa más sólida a la línea oficialista del TEU.

A estas alturas, Artero ha cimentado ya una considerable cultura cinéfila, fundamentada en su triple experiencia como espectador cada vez más atento, miembro del Club Cine Mundo y lector de prensa especializada a través de la biblioteca de su amigo Julio Antonio Gómez, que al parecer pudo ser una especie de corresponsal apócrifo en Hollywood de una revista especializada. Recuerda Artero cómo el futuro poeta redactaba en su domicilio zaragozano sus crónicas sobre la vida social de las grandes estrellas y los estrenos de Los Ángeles, concebidas como auténticos ejercicios literarios, a partir de las reseñas aparecidas en otras publicaciones, dotando a los artículos de una mezcla de invención y verosimilitud que deleitaba a sus amigos y, al parecer, también a los editores de la publicación. Además, Gómez contaba con las colecciones de *Objetivo*, *Acento*, *Fotogramas* (rebautizada por ellos después como *Fotomamas*) o *Primer plano*, en las que Artero encontraba no sólo la necesaria información para seguir el curso de la actualidad, sino los debates teóricos e ideológicos sobre el lenguaje cinematográfico que provocaban su reflexión y acentuaban el interés por este medio de expresión, despertado a la vez con la contemplación de películas como la citada *La balada de Berlín*, *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), *Bienvenido, Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952) y *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), entre otras. A menor escala, la formación en este campo se complementaba con el seguimiento de



■ *Deseo de cristal*, fábula de Pomarón protagonizada por Artero.

las críticas de José Luis Borau en *Heraldo de Aragón*, el boletín *Noticuario* del Club Cine Mundo, en el que colaborará en alguna ocasión, y la revista local *Pantallas y escenarios*, editada por la empresa exhibidora Parra SA.

Como ya se ha apuntado, la cinefilia zaragozana contaba en los años cincuenta con dos centros en los que era posible alimentar sus ansias de conocimiento: el Cine Club de Zaragoza había iniciado sus actividades en 1945, mientras que el Club Cine Mundo-Cine Club Saracosta lo había hecho en la temporada 1953-1954; ambos, de amplio prestigio en el ámbito nacional, eran los principales núcleos en los que no sólo se exhibían las películas que no llegaban de forma habitual al circuito comercial, sino que se erigían en foros de debates teóricos, conectados a las tertulias del Niké. Además, y el segundo de ellos en mayor medida, propiciaban la práctica fílmica, al promover concursos, organizar rodajes y poner en contacto a los cineastas *amateur* de la ciudad, que colaboraban mutuamente y se servían de las experiencias, conocimientos y medios técnicos de sus compañeros. Allí rodaron sus primeras películas, además de muchos realizadores que permanecieron en el campo del cine familiar o lúdico (entre los que sobresalía José Luis Pomarón), otros que luego alcanzarían la profesionalidad en el medio, como Víctor Monreal, José Antonio Páramo, José Antonio Duce, Emilio Alfaro, José Grañena o el propio Artero.

Artero tendría la primera oportunidad de efectuar una reflexión pública y una cierta mirada personal sobre el cine cuando en 1957 Mariano Navarro Borderías, crítico titular de Radio Zaragoza-EAJ 101, le ofreciera colaborar como comentarista de estrenos en la emisora –su primera reseña oral fue un feroz alegato contra el más rancio y reaccionario cine español, concretado en *El último cuplé* (1957) de Juan Orduña–, donde dirigirá además durante un breve espa-

cio de tiempo una tertulia cinéfila semanal (el Gambrinus emitido en directo), pronto suprimida por problemas técnicos. Pero Radio Zaragoza había sido también el medio que ofrecería a Artero la primera oportunidad de aproximarse al terreno de la práctica fílmica.

Efectivamente, en el otoño de 1955 llega hasta Antonio Artero la noticia de que un grupo de colaboradores de Radio Zaragoza se dispone a producir un cortometraje en 16 milímetros. Se trataba de *La luna se ha teñido de sangre / El sifón sangriento*, film promovido por el citado Navarro Borderías, que había creado una suerte de *club de cineastas* con el objeto de financiar (con pequeñas aportaciones individuales de los miembros del equipo) el rodaje de la película. Ésta es iniciada con el vicepresidente del Club Cine Mundo Ángel Rodrigo como realizador, Artero como ayudante de dirección y el comentarista deportivo local Paco Ortiz como actor protagonista, pero el primero de ellos abandonó pronto la empresa (*éramos un grupo de cineastas-domingueros, sin grandes compromisos*) y recayó sobre el joven Antonio la labor principal del rodaje, quien la asumió de buen grado y firmó en solitario la cinta.

El argumento planteaba, como híbrido entre el cine negro y el drama rural, la llegada de un joven ganadero fanfarrón a una posada y el posterior asesinato de su dueño, que había intentado robarle en compañía de sus hijos. Aunque basado en el relato de Pierre L'Ermite *El sifón sangriento*, pocos son los restos que del mismo quedan en el film; incluso el título debió ser modificado porque el sifón que servía como arma del atraco en el texto literario desapareció en el fílmico, en el que los hijos del propietario golpeaban al protagonista con sus propias manos en una escena de alto contenido violento. Por la



Artero (con traje negro) durante el rodaje zaragozano de *La herradura*.

falta de pericia de sus artífices, el rodaje se hacía lento y penoso y, finalmente, con la llegada del invierno y los consiguientes cambios de luces (patentes en el corto), fue pospuesto para la primavera siguiente, pero nunca sería ya concluido ni montado.

El visionado del copión revela, además del escaso interés de la trama, la falta de habilidad de Artero para la narración cinematográfica, premonitorio déficit que curiosamente se trasladará a lo largo de su filmografía –llamémosla así– convencional. Sin embargo, sus desordenados planos ponen de relieve un considerable buen gusto para la planificación y la composición plástica, aunque aquí, como en la mayor parte de los ejercicios de estilo, no sobrepasen el nivel de un cuidado academicismo. Pese a los problemas reseñados con respecto a la iluminación artificial, el realizador consigue crear una atmósfera opresiva gracias al uso contrastado de la fotografía en blanco y negro y a un cuidado trabajo con la profundidad de campo en los momentos en que se reúnen varios personajes en escena y con el picado y el contrapicado, con una constante presencia en campo de los techos de las estancias (¿influencia consciente del cine de Orson Welles?).

Con esta experiencia inicial, tras tomar contacto con los mecanismos de producción y rodaje de una película, el novel cineasta parece haber descubierto de forma definitiva un medio de expresión lleno de posibilidades para colmar sus inquietudes. Así, pronto acude a proponer a José Luis Pomarón, incipiente director *amateur* –entonces había dirigido un solo film, *Fe*, de 1954– con el que coincidía en la tertulia del Gambrinus y el Club Cine Mundo, la posibilidad de rodar un argumento propio, *Contrapunto* (1956). Se trataba de un guión con estructura musical, inspirado fílmicamente en la *Romanza senti-*



La herradura es el primer trabajo de Artero con una clara dimensión social.



Rodaje de *La herradura*.

mental (*Romance sentimentale*, 1930) de Edouard Tissé, Grigori Alexandrov y S.M. Eisenstein, y en el cine de éste último en particular; Pomarón lo asumió gustosa y generosamente con la condición de co-dirigirlo, guardando, eso sí, un respeto absoluto al guión original, que le satisfacía y le interesaba con plenitud. Esta colaboración es recordada con sumo agrado por nuestro protagonista: *fue esencial para mí. De él [Pomarón] aprendí técnica, aprendí a manipular una cámara. Era un técnico estupendo y un gran artesano...*⁶. El discurso sobre la incomunicación de la pareja convencional, latente en el tratamiento de Artero, suponía un reto para ambos cineastas casi debutantes, resolviéndolo por la vía de la estilización y la conceptualización: unas máscaras impersonales y simbólicas, entroncadas con la tradición teatral, servían para expresar alegóricamente la relación amorosa y la psicología de los personajes, así como para dotar al film de una considerable espesura estética, terreno en el que solía destacar Pomarón, que además de cineasta era un gran aficionado a las artes plásticas. Artero prolongaría su relación con él, esta vez en calidad de actor, en el cortometraje *amateur Deseo de cristal* (1956), una nueva fábula sobre el deseo articulada en torno a la fragilidad metafórica de una copa de vidrio, objeto que encarna el carácter efímero, espectral, de una voluntad humana sometida a los designios caprichosos del destino.

6 Declaraciones a Antón CASTRO: «Antonio Artero, un terrorista conceptual», *El Periódico de Aragón* (14 de octubre de 1996).



Una fotografía contrastada para mostrar la miseria del pueblo español (*La herradura*).

La herradura (1958) sería el primer film íntegramente realizado por Artero y, por ello, considerado por él mismo como su auténtica *opera prima*: anteriormente había utilizado abstrusos simbolismos, pero aquí está ya todo más concretizado: puertas cerradas, más puertas..., casas deshabitadas. Oscureciase este film con la línea crítica que ya había trazado: una llamada a la responsabilidad y compromiso como esencia de la condición humana⁷. Efectivamente, este film de tono realista, rodado en el zaragozano barrio de Valdefierro con dinero del propio autor y de un grupo de amigos, relata la historia de los habitantes de un pueblo en trance de desaparecer ante la inminente construcción en su suelo de una base militar norteamericana: una lucha contra el imperio estadounidense, que no tardaría en desembarcar en Aragón, y que marcará, de forma inevitable, la trayectoria intelectual y cinematográfica del realizador. *La herradura*, en la que Artero reconoce la influencia de Alberto Moravia (una de sus grandes referencias intelectuales, como luego se verá), fue presentada –y defendida– con valentía por Guillermo Fatás Ojuel en el Cine Club de Zaragoza (noviembre de 1958), además de obtener un premio en el Festival de Cine Amateur de San Sebastián, pero padeció la incomprensión de ciertos sectores de la cinefilia zaragozana, que, según su realizador, vieron en ella un exceso de militancia y sinceridad ideológica capaces de sacudir los cimientos del *establishment*. No debe extrañar, por ello, que esta película de un autor prácticamente desconocido sí lograra sintonizar con las inquietudes de los militantes comunistas de la ciudad, ansiosos de encontrar nuevos aires intelectuales, que fueron (en las figuras de Darío Aja, Miguel Galindo y Fausto Archi-

7 «Mi cine», *Noticario*. Boletín del Club Cine Mundo, 42 (enero de 1961), p. 19.

dona) a visitar a Artero con el deseo de incorporarlo a sus filas; éste, que no llegó a militar entonces en el PCE, sí colaboraría con su organización local hasta su marcha a Madrid en 1962.

Poco después, el joven cineasta ganaría, con un tratamiento nuevamente basado en un argumento de Moravia, el primer premio en un concurso de guiones convocado por el Club Cine Mundo, consistente en cinco mil pesetas a invertir en la producción de un film. Pero no rodaría ese mismo guión sino *Luzes* que, con un claro planteamiento de denuncia social, narraba la historia de un fraude inmobiliario padecido por miembros de la clase obrera y basado en una experiencia familiar de similares características. En un marco difusamente autobiográfico, y con influencias neorrealistas y tintes melodramáticos, la película era un *espejo de la sordidez del proletariado* sometido a las injusticias del capitalismo más feroz, siempre amparado por una injusta legislación. Estamos, y ello habla de la valentía de su autor, en 1960.

Con estos dos filmes, Artero se desmarcaba abiertamente de las prácticas de sus compañeros de los citados cineclubes; su radicalidad en el planteamiento filmico de problemas sociales (convertidos en teoría en el citado texto «Mi cine») y su primera aproximación a un cine *dialéctico* se desmarcaba de los modelos imperantes en la ciudad, cercanos a la parábola moral que, si afrontaban argumentos de calado social, lo hacían con timidez o bien a través del uso de la alegoría, en un claro precedente de lo que le sucedería años después en la capital de España con los realizadores del Nuevo Cine Español, con sus discípulos en la EOC o con algunos compañeros de viaje en el llamado *cine independiente*. Sirvan como ejemplo las palabras de la actriz de *La herradura* Beatriz Lahoz, quien afirmaba en el boletín del Club Cine Mundo⁸ que no esta-



En 1981, la cinefilia aragonesa rindió homenaje a Antonio Artero (rodeado de amigos).

8 *Ibidem*, p. 28.

ba contenta de su trabajo porque *en cine amateur existen muchas privaciones y todas ellas redundan en perjuicio de la calidad del film. En La herradura nadie comprendíamos lo que quería el guión. [...] No sé qué quería decir el director, y por lo tanto...* Parece lógico que, ante su creciente interés por hacer del cine un vehículo de expresión firme y comprometido, además de un medio de vida, optara por abandonar la capital aragonesa y continuar su trayectoria en Madrid. La concesión del traslado por parte del Banco de Bilbao se lo iba a permitir.

Aquellos años de la EOC

El espíritu de Montesquiza

Recién llegado a la capital española a mediados de 1962, Artero se matriculará en la recién inaugurada Escuela Oficial de Cine (EOC)⁹ ese mismo año tras superar el examen de ingreso en la primera convocatoria, algo que sólo lograron siete de unos doscientos candidatos, José Manuel Gutiérrez Sánchez (luego Gutiérrez Aragón), Manuel Revuelta y Cecilia Bartolomé entre ellos¹⁰. Tras solicitar una excedencia en el banco que no le fue concedida, nuestro protagonista se despidió del trabajo y comenzó una precaria supervivencia gracias a una beca del SEU que le permitía el acceso gratuito al comedor de la Facultad de Filosofía y Letras; más complicado era el alojamiento, que el estu-

9 El ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne daría el pistoletazo de salida del primer curso de este centro rebautizando el IIEC a partir de una Orden Ministerial del 8 de agosto de 1962. De esta manera se iniciaba una nueva andadura que permitiera, a través de la política aperturista de García Escudero, plantear nuevas perspectivas al cine español y mejorar su imagen en el exterior. El colectivo MARTA HERNÁNDEZ desmontaría esta operación con la radicalidad que podía suscribir Artero por entonces: *la Escuela Oficial de Cine sería la espita de control que haría posible la 'educación' de la mano de obra 'creadora' capacitada para la fabricación de un cine de 'calidad', de oposición consentida que garantizara dos cosas: por una parte, a través de festivales la imagen de una España con 'libertades' maquillada y limpia de los viejos fantasmas del fascismo, cara a la Comunidad Europea; por otra, dentro del país, la posibilidad para ciertos sectores marginados del poder, para una pequeña burguesía desafecta, de pensarse en su propia miseria, en su misma marginación y tristeza, en sus 'preocupaciones' sociales, en su cháchara anticonmiserativa; de mirarse gratificadoramente en el espejo de su impotencia (un espejo que hasta entonces carecía). Las ponía en bandeja los frutos necesarios para perpetuar unas 'preocupaciones' (las suyas) nada preocupantes (para la administración).* En *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal Editor, 1976, pp. 131-132.

10 Otros dos zaragozanos, el luego cineasta José Antonio Páramo y el desaparecido poeta José Antonio Rey del Corral, se presentaron con Artero y suspendieron; la misma suerte corrió un

dante solventó a través de alquileres de habitaciones, pisos comunes y con alguna que otra noche al raso. La generosidad de su amigo Pedro Costa le permitió vivir gratuitamente en Villa Borghese, un chalé en Estrecho en el que convivía también con Francesc Betriu, Bernardo Fernández y Carol, *la esposa norteamericana de Costa, al parecer era nieta del inventor de la moviola.*

La Escuela era la plataforma idónea para iniciarse en los distintos oficios cinematográficos y, aunque controlada por directivos franquistas, existían profesores de aire liberal y un alumnado inquieto había logrado convertirla en un foro de debate:

[...] *la EOC era el único sitio donde podías en aquel momento rodar metros, coger un poco de oficio, conocer el medio. Aparte de ser un aparato fascista, etc., etc., tenía esa cosa demagógica de que por 450 pts. al año podías hacer un gasto de un millón y medio. La EOC como caldo de cultivo estaba bien. No hay que olvidar por otro lado que era una cosa estatal, del franquismo; que era de Fraga Iribarne el 'factotum', Sáenz de Heredia el director... pero junto a ellos había gente como Berlanga, Saura, o los mismos compañeros de clase, como Víctor Erice, Santiago San Miguel, Claudio Guerín, etc.; y naturalmente el debate y la reflexión se producían inevitablemente entre nosotros. El problema de la EOC era que a los seis meses ya rechazabas el aparato. Creías que algo estabas contribuyendo a desgastar el franquismo... esas pequeñas ideas románticas que entonces teníamos [...]"*.

Artero y sus citados compañeros vivieron desde la calle Montesquiza un desajuste entre sus aspiraciones, formación y propuestas y la pacata realidad de la industria cinematográfica española que les esperaba. Algo que ya habían probado en su propia carne sus inmediatos predecesores (Antonio Eceiza, Joaquín Jordá, Juan Cobos, Gonzalo Sebastián de Erice) mucho más que las promociones que habían protagonizado la aventura del Nuevo Cine Español (Picazo, Borau, Regueiro, Camus, Summers, Martín Patino, Saura...).

Desde el punto de vista teórico, en el centro de Montesquiza se preocuparon por la Escuela de Frankfurt, Adorno y Horkheimer a través de traducciones de Taurus que también eran devoradas por Erice y San Miguel. El espec-

joven sevillano, embadurnado de cineclubismo e inquietudes culturales, llamado Alfonso Guerra. La proporción no resulta extraña si se barajan las cifras globales de la historia del centro: de los cuatro mil quinientos aspirantes, sólo obtuvo el ingreso la tercera parte y se titularon cuatrocientos ochenta (setenta y cuatro en dirección); son datos extraídos de Lucio BLANCO MALLADA, *IIEC y EOC: una escuela para el cine español*, tesis leída en la Facultad de Ciencias de la Información el 9 de febrero de 1990, Universidad Complutense, Madrid, 1990. Según Artero, *los exámenes de ingreso consistían en una entrevista personal, luego la crítica o comentario de una película que te presentaban sin cabecera y sin referencias, y que además era normalmente una película no estrenada en España, y por último había que hacer un guión en cuatro horas. No era fácil, no.* En «Memoria de un discípulo», declaraciones a Arturo GÓMEZ RUFO: *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de hoy, 1990, p. 146.

- 11 J.M. GARCÍA FERRER / Martí ROM: «Artero: maño y sitgista (o 'La dinamitación de las prácticas de significación dominantes')», *Dirigido por...*, 83 (mayo de 1981), pp. 54-55. Por su parte, Manuel Revuelta insiste en la dimensión poco académica del centro: *la Escuela no era un centro académico en el concepto académico, era un centro más bien cultural, abierto, confuso, nadie triunfaba, nadie tenía una posibilidad de desarrollo. Hay una especie como de indagación, era una aventura de alguna manera. Una aventura interesante, cómoda por el sitio en que estaba.* Declaraciones a Lucio BLANCO MALLADA: *op. cit.*, p. 37.

tro político del alumnado era predominantemente de izquierdas, socialistas como Ángel Fernández Santos y Miguel Rubio, y una mayoría vinculada al PCE, que en parte estaba controlada por una célula dirigida por Juan Antonio Bardem a la que pertenecían Gutiérrez Aragón, José Luis Egea, Antonio Gamero, Manolo Revuelta, Santiago San Miguel, José Luis García Sánchez y el mismo Artero¹². Pero, además de los tanteos filosóficos y políticos, también entonces era posible la búsqueda y la reflexión en el cine, un arte que aquellos jóvenes consideraban que estaba todavía en proceso de formación y al que podían aportarse vías lingüísticas poco exploradas.

Los debates que en aquel tiempo se planteaban en las distintas revistas (el famoso duelo *Nuestro cine/Film Ideal*) vivieron su prolongación en las aulas de la EOC. Búsquedas, reflexiones y debates que contrastan, según Artero, con la atonía que se palpa en los actuales estudiantes de audiovisuales y que se explica por una extraña sensación histórica que vivían aquellos jóvenes: *toda- vía era posible la búsqueda y la reflexión en el cine. Estábamos en la cuarta generación de cineastas desde la aparición del aparato Lumière y existía, aun- que fuera de forma inconsciente, la sensación de estar colaborando en un deba- te en torno a la gestación de un lenguaje cinematográfico reformado.*

Según nuestro protagonista, hay una *indiscutible obra maestra* del celu- loide español que resume en la praxis fílmica todos estos debates y fronteras teóricas que se planteaban por entonces: *el problema del discurso de la EOC es que es muy interiorizado, que muy pocas veces se saca fuera, a los cines, a las calles. Muchas veces por la pequeña cobardía del chico que sale de la EOC y lo que quiere es integrarse en la profesión. Nunca la gente de la EOC incidió sobre el discurso de los productores. Pero sí que hay un caso muy concreto, que sería la única excepción: El espíritu de la colmena de Víctor Erice. Al ver secuencia tras secuencia uno se da cuenta que todas se han hecho en la escuela. Puesta en escena, el mismo aire, el mismo debate de la película (realidad-no realidad) que es el que constantemente teníamos... Quizá la síntesis mejor de todo ello que se ha hecho en el cine español*¹³.

Prácticas de aprendizaje

Además de las asignaturas teóricas, en la Escuela se realizaban ejercicios prácticos en las distintas parcelas; Artero recuerda el de la asignatura de Guión que propuso durante el primer curso al profesor Florentino Soria: una chica que se acostaba con el tendero de su calle para poder comer durante la tremenda precariedad de la inmediata postguerra. Quedan en la memoria del director algunos trazos de aquella propuesta, como las imágenes documentales que alu- dían a la partida de la División Azul desde la estación de Atocha con destino al

12 *Yo había mantenido relaciones con los comunistas de Zaragoza y cuando llegué a Madrid alguien les había pasado información de mi trayectoria política y me reclamaron.*

13 J.M. GARCÍA FERRER / M. ROM: art. cit. En otra ocasión, Artero lo relata de forma parecida: *nos preocupaba mucho el intento de superar los esquemas del neorrealismo en que estaban empe- ñados los italianos, como decía antes. Los resultados, los frutos, por decirlo así, de todo aquello están muy concretados en el film de Víctor Erice El espíritu de la colmena. A mí este film me parece la institucionalización de la 'estética Montesquínza'. En Juan HERNÁNDEZ LES / Miguel GATO: El cine de autor en España, Madrid, Castellote Editor, 1978, p. 16.*

frente bélico de la Unión Soviética. El profesor censuró el ejercicio por considerarlo *rojo* y recordó a su autor algo que no parecía tan obvio: *¿usted no sabe que está en España?*

Se conservan en Filmoteca Española los fotogramas mudos de un brevísimo ejercicio de puesta en escena e interpretación que deberían llevar a cabo conjuntamente Artero y Pedro Costa durante el primer curso (según lo establecido en este tipo de prácticas, en las que solían intervenir dos alumnos –uno encuadraba y otro dirigía a los actores– e incluso tres), pero ambos lograron hacer dos prácticas diferentes. La acción tiene lugar en una celda de una cárcel de mujeres; dos intérpretes ataviadas con uniforme de presidiarias dialogan en medio de ese lúgubre espacio tan sólo ocupado por un jergón, adivinándose una situación de tinte dramático que no podemos detallar por la ausencia de la banda sonora que se impresionaba en un magnetófono. Al parecer, ambos ejercicios diferían bastante en cuanto a planificación, y todo apunta a que el conservado es el de Artero, pues él aprobó y su compañero fue suspendido por Carlos Saura, profesor de realización en primer curso.

Peor suerte han corrido las imágenes desaparecidas del ejercicio de documental de primer curso encargado por el profesor José López Clemente –uno de los realizadores más destacados del NODO– y rodado por Artero en blanco y negro y 16 milímetros. *Adolescentes en el trabajo* (1963) es un homenaje de resonancias autobiográficas a los muchachos trabajadores, explotados sin contemplaciones en la sociedad del aprendiz. Este tipo de aproximaciones a este problema social eran relativamente frecuentes en aquellas prácticas, aunque aquí el alumno quiso incidir en una perspectiva crítica en su acercamiento a la familia, la sexualidad y el ocio; algo parecido a lo que más tarde abordará Lorenzo Soler en su descarnado documental *52 domingos* (1966), donde narra los avatares de unos adolescentes que pugnan por salir de la miseria internándose en el mundo taurino.

Los planos de *Adolescentes en el trabajo* fueron impresionados en las calles de Madrid durante cinco días por Roberto Gómez, que hacía las veces de director de fotografía con un reducido equipamiento compuesto por una cámara, unos focos y no muy abundantes metros de película. Los fotogramas, montados por Ana Romero Marchent –técnica oficial de la Escuela que *dejaba hacer*–, se complementaban con una ambientación sonora artesanal que consistía en la lectura de un texto durante la proyección y una música de fondo. Aparecían niños trabajando en toda suerte de oficios serviles, malpagados y que no respetaban la edad entonces permitida legalmente –catorce años– para acceder al mercado laboral; a lo largo del film se planteaba cómo este abuso y esa represión se prolongaban en los ritos socializados –la Primera Comunión– y requerían la salida urgente del ocio –los futbolines– y del sexo iniciático –plano de un adolescente hojeando una revista pornográfica–. Había, por tanto, según el autor, una intención crítica en el discurso cuya portavoz era la pedagoga Josefina Rodríguez, esposa del escritor Ignacio Aldecoa y directora de un colegio laico con planteamientos educativos progresistas, que intervenía a través de una entrevista. Pero la mayor parte de los fotogramas suponían una clara denuncia de una sociedad injusta y represiva, incluso a veces planteada de forma explícita, como prueba ese significativo plano en el que una noticia periodística daba cuenta del fusilamiento del comunista Julián Grimau.

POR UN ENFRENTAMIENTO ENTRE
VERDUGOS Y VICTIMAS

FRAGA, COMO EL CID, TRIUNFA DESPUES DE MUERTO

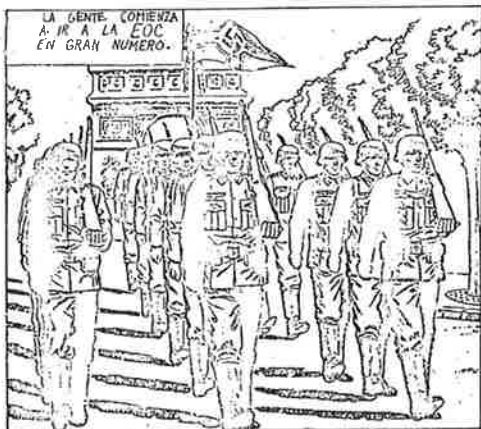


EL HILO
TELEFÓNICO
QUEDÓ CORTADO
PARA SIEMPRE...

YA
HABÍA...



En esta página y las siguientes: uno de los incendiarios tracks que Artero y sus amigos dedicaron al aparato de la EOC.



LOS DE SEGUNDO A PEDIR MAS METROS



LANZA CAMBIO LOS GAIONES DEL EJERCITO POR LOS DE BEDEL PALMIA.





LANZA, EN VISTA DE QUE NO SE ADMITIA SU DIMISIÓN, HIZO UNA HEROLIA "SENTADA" DE PROTESTA EN SU DESPACHO, QUE DURÓ YA VARIOS MESES....



UNA VEZ MAS LAS MASAS QUE SE HABIÁN ESCUDADO EN UN LIDER SE VEÍAN TRACIONADOS. LA REVOLUCIÓN DEBE SER OBRA DE TODOS!



¿PARA CURAR? ¿PARA MATAR?

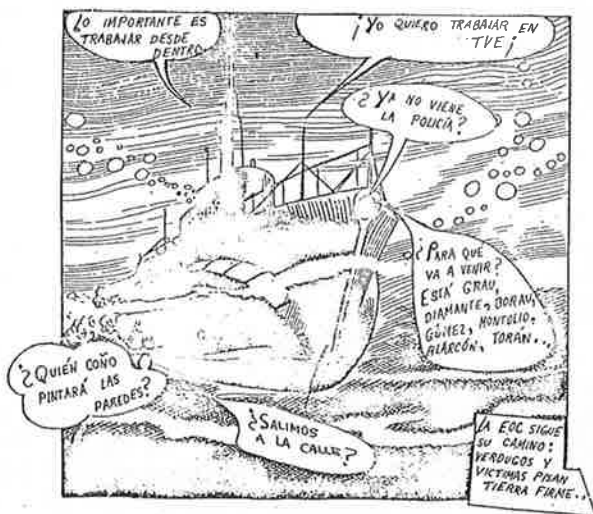


CUANDO BUÑUEL LLEGO A SU CASA ENCONTRÓ UNA CARTA QUE UN HOMBRE HABÍA DEJADO...



¿QUIÉN ERA AQUEL HOMBRE?
¿OTRO CHANTAJISTA QUE
CONOCIA SU SECRETO?

Yo no confiamos en él. Lo mejor es que desaparegas. Oubliados.



La práctica, que no tenía más sonido que la voz de Josefina Rodríguez grabada en magnetofón, fue exhibida –lo que suponía un hecho excepcional– en el Aula de Cinematografía Vocacional, concretamente en la sesión dedicada al cine documental que tuvo lugar en la sede madrileña de la Asociación Cultural Iberoamericana, en febrero de 1967 con la presencia de su autor.

La prueba de Montaje planteada por el profesor Carlos Serrano de Osma, ya durante el segundo curso lectivo, consistía en partir de los planos desordenados de una secuencia de *¡Qué viva México!* (1931) y montarla según el criterio del alumno; un planteamiento en el que se podía operar con gran libertad habida cuenta de que Sergei Eisenstein no había podido rematar el material en la moviola: *recuerdo que una vez un compañero, Pedro Costa, tuvo que irse a Barcelona y yo quedé con él en que le haría la práctica para encubrirle. Hice ambos ejercicios, el suyo y el mío, con la complicidad del montador. Y entonces Serrano de Osma va y me dice: 'señor Artero, su ejercicio está para suspender. Yo le voy a aprobar, pero en realidad no está para esa nota. Sin embargo el de Pedro Costa, ése sí que es bueno. Debería fijarse usted más'.*

El viaje de bodas (1964) fue la práctica de Dirección de segundo curso, al que sólo habían pasado en esa especialidad Claudio Guerín y el propio Artero. El guión está inspirado en un relato homónimo de Cesare Pavese que atrajo al alumno porque *había lucha de clases y era, en cierto modo, muy gramsciano*. Éste es narrado por el protagonista en *flash-back*, evocando ante el cuerpo sin vida de su joven esposa los momentos que arrancan de un noviazgo no demasiado ilusionante y se suceden en una cadena de destino estereotipado: boda, viaje de novios, primeros problemas de convivencia... Es una crónica **amarga, desilusionada**, de esa España gris, provinciana, castrante que tanto se reflejara en otras prácticas de la EOC (*Tarde de domingo*, ejercicio final de Martín Patino en 1959) y en buena parte del coetáneo Nuevo Cine Español (*La tía Tula* y *La niña de luto*, filmadas en 1964, o *Nueve cartas a Berta* en el año siguiente); un retrato desasosegante en el que la autoinculpación del protagonista (*nunca supe evitar el daño que continuamente le hice*) queda trascendida por la sensación del entorno agobiante que cercena a los personajes, desplazando de forma implícita la responsabilidad de la tragedia a un *statu quo* represivo e implacable. Propuesta que remite, en consecuencia, a ese neorrealismo crítico de filiación marxista tan presente en largometrajes de Zurlini como *La chica de la maleta* y *Crónica familiar* o en el mejor cine de Bardem (*Calle Mayor*).

Para esta práctica de segundo los alumnos contaban con un presupuesto mayor y con un equipo técnico –siempre integrado por condiscípulos– mejor estructurado profesionalmente y organizado por un jefe de producción que administraba los fondos. Estos cortometrajes resultantes, dotados de una banda sonora en condiciones, eran utilizados como material didáctico y no se presentaban al público (algo reservado exclusivamente para las prácticas de fin de carrera). El de Artero no se puede desvincular de su condición de ejercicio ideado para superar un examen y materializado, por tanto, con un aire académico en planificación, montaje y puesta en escena, que no pasan de ser correctos con algún molesto salto de eje incluido. El texto en *off* está bastante elaborado y lleno de intención, lo mismo que esa partitura musical melancólica de aires barrocos que subraya el ya citado eje semántico. Todo el equipo había colabo-

rado con interés, pues no en vano cada uno de estos ejercicios eran evaluados de forma parcelada.

Artero aprovechaba cualquier oportunidad que le surgiera en las vacaciones estivales para subsanar su maltrecha economía de estudiante sin recursos, pero estas ocasiones eran especialmente bien recibidas si en ellas podía dedicarse a su pasión cinematográfica. En el verano de 1964 su amigo Alfredo Mañas le propuso que se desplazara a Manzaneda (Orense) para realizar un documental industrial sobre las instalaciones hidroeléctricas de Saltos del Sil SA. El zaragozano se puso allí en contacto con un ingeniero y se instaló durante un mes en unos barracones que compartía con los trabajadores de la empresa y con Francisco Madurga, al que había convencido para que hiciera en el film las funciones de director de fotografía, especialidad que estudiaba en la EOC. Éste nos recuerda el azaroso rodaje en aquel rincón de Galicia:

[...] luchábamos por sacar buenos planos metiéndonos en las tuberías, probando cuadros desde distintos emplazamientos, todo ello con un material muy limitado: una Bolieu de 16 milímetros, un trípode, los focos que en la empresa se utilizaban para iluminar cualquier cosa menos cine y la colaboración de dos peones gallegos que nunca se habían visto en semejante operación... También disponíamos de un magnetofón para grabar ruidos; una noche, en una tertulia improvisada con los técnicos, Antonio aprovechó que el alcohol había corrido por allí para tirarles de la lengua y que largaran sin freno contra la empresa. A la mañana siguiente, ya despejados, los técnicos habían borrado esas conversaciones del grabador, por si acaso.

Artero consiguió desviar el argumento del film, rodado en blanco y negro, hacia los accidentes laborales, asunto que le atraía mucho más; esta parte la combinaría con otro reportaje en color que consistía en un juego formalista a partir de la gran tubería denominada Forzada. El material impresionado no se montó, pues parece que las alusiones críticas que se habían introducido en el primer documental no gustaron a la empresa. *Manzaneda* y *Forzada* configuraron por tanto un trabajo inconcluso, pero en el que el autor adquirió cierta experiencia en la tarea de rodar un documental en exteriores.

Terminado el verano, volvían las clases, a veces sufridas como trámites un tanto absurdos que *había que pasar discutiendo sobre el sexo de los ángeles*; pero, en otras ocasiones, gozadas como ejercicios estimulantes donde algún profesor inteligente enseñaba divirtiendo. Luis G. Berlanga era por ello uno de los docentes más admirados y recordados por los alumnos en general y por nuestro protagonista en particular, como ha manifestado públicamente:

Berlanga daba Dirección en el segundo curso y en el tercero. Lo más sorprendente en su faceta de profesor era cómo veía las cosas, desde luego no desde un punto de vista didáctico convencional, escolástico, sino desde una perspectiva estrictamente creativa. Nunca impartía las clases en las aulas de la Escuela; sólo la primera, en la que planteaba un poco por dónde queríamos ir, y qué tipo de necesidades teníamos. A partir de ese primer día ya no pisábamos la Escuela [...] Con Berlanga las clases eran todo creación. Consistían en hablar de todo: de una novela, de mujeres, del Festival de Venecia. Y había una parte fascinante: las prácticas de plató, en donde veía cómo dirigíamos a los actores, cómo situábamos la

cámara, etc. Luego te llevaba a sus rodajes, te ponía junto a la cámara y te lo explicaba todo; no había secretos en su oficio"¹⁴.

Las sesiones con el director valenciano eran, por tanto, siempre estimulantes, no rehuía el debate y los ejercicios que planteaba tenían siempre un toque atractivo y polémico:

*[...] hacíamos también prácticas en la calle con esa técnica de la cámara oculta, como luego se ha rodado alguna película de Summers y el programa de televisión Objetivo indiscreto. Recuerdo una de esas prácticas en la terraza del Café Gijón, en la que hacíamos que el actor Juan Luis Galiardo diera una paliza a Rosa de Alba, una chica que estudiaba para actriz. Pretendíamos demostrar –en realidad fue Luis el que apostó que nadie ayudaría a la chica, y ganó– la insolidaridad humana, demostrar que ante una agresión semejante nadie movería un dedo para ayudar a la chica. Juan Luis Galiardo gritaba a la chica, mientras le pegaba, que era una zorra, que le había engañado con otro; y nadie, absolutamente nadie, se levantó de las mesas para proteger o defender a la chica [...]. Otras veces íbamos al Retiro a ‘provocar al viejo’, poníamos una cámara frente a un anciano para ver cómo respondía, que casi siempre era con una agresividad feroz*¹⁵.

Doña Rosita la soltera: la práctica final

Para la práctica de fin de carrera, realizada durante su tercer curso en la EOC (1964-65), Artero contó con unos medios bastante holgados, tanto en lo que al diseño de la producción se refiere como a los equipos técnicos y humanos, siempre integrados por alumnos. Un breve documental en 16 milímetros con el título *Rodaje de Doña Rosita la soltera*, planteado como una práctica de primero de Jesús Martínez León en un precedente de los actuales *making of*, da fe de este despliegue de medios. Recoge los entresijos de esta filmación, de pretensiones casi profesionales; Artero se mueve dando órdenes entre los jardines del Retiro o de la mansión de Doña Rosita para que la cámara discurra a placer entre los raíles del *travelling* o las plataformas de la grúa.

El cortometraje de Artero, inspirado en la pieza teatral homónima de García Lorca, narra una frustrada historia de amor de una joven madrileña en el marco del Desastre de 1898. Antes de partir a Cuba con sus padres, Luis jura con sangre amor eterno a su prima Rosita, al tiempo que ella se compromete firmemente a esperarlo hasta su retorno. Al otro lado del Atlántico, el joven se topará con todas las convulsiones de la rebelión de la colonia, mientras en la metrópoli los tíos de Rosita se van arruinando irreversiblemente y la chica sigue esperando a su prometido. Entre tanto, el nuevo siglo ha llegado con sus síntomas de progreso, mecanización y conflictos sociales, pero la situación económica de la familia protagonista no deja de empeorar. Don Antonio, el tío de Rosita, poco dotado para los negocios pero atentísimo a sus plantas, fallece de improviso, quedando tía y sobrina solas y acosadas por los acreedores. Las des-

14 GÓMEZ RUFO: *op. cit.*, p. 147.

15 *Ibidem*, p. 148.



Doña Rosita la soltera

gracias se acumulan y un día llega una carta de Cuba en la que Luis comunica a Rosita que lleva tiempo casado y que está allí instalado con su familia. A la decepción sentimental de la protagonista –que ve, impotente, la sombra de la soltería planear sobre su vida– acompaña el definitivo embargo que le obliga a refugiarse junto a su tía en la casa de un familiar.

Estamos ante una adaptación libre del original literario de un escritor mal digerido por el régimen que lo fusiló; un texto en el que Artero, como ya ocurriera con el que diera lugar a *El viaje de bodas*, vislumbraba determinadas claves para dar paso a una interpretación marxista de la atormentada España que vivía el tránsito del siglo XIX al XX. En un momento en el que en la Escuela estaba presente la polémica entre los zurlinianos –partidarios de un neorrealismo crítico-marxista– y los seguidores de Resnais o de un cine más experimental y metafórico, el joven zaragozano optará por una vía intermedia que se concreta en un intento de reinventar el cine popular desde la modernidad, tal como queda planteado en un revelador texto del propio Artero en *Nuestro Cine* titulado «Hacia un realismo popular» (ver «Anexo»).

Las declaraciones teóricas del director arrojan luz sobre un texto fílmico bastante más complejo de lo que a primera vista parece, ya desde su mismo ordenamiento como relato: un conglomerado que integra una narración en *off* (acompañada de imágenes documentales¹⁶) y escenas *diegetizadas*, ya sea a tra-

16 El documental estaba muy en boga en esta época como estrategia o punto de partida para configurar una historia de ficción; véanse algunos ejemplos muy próximos del Nuevo Cine Español como *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963) o *Nueve cartas a Berta*.

vés de las convenciones teatrales o remitiendo retrospectivamente a la estética del cine primitivo de la época en que se desarrolla la acción.

Sobre esta estructura se mezclan estrategias vinculadas a la cultura ilustrada (mecanismos de la comedia burguesa y del documental) frente a otras propias de la popular (principalmente el encauzamiento melodramático) alumbrando un discurso unitario que pretende trascender las ya señaladas pugnas entre el neorrealismo aristarquiano y la opción más estilizada de la *nouvelle vague*, un debate muy presente en la EOC que el aragonés había intentado solventar en el orden teórico; recordemos: *el realismo popular debe insistir en la forma como elemento fundamental de la praxis sobre el contenido*. El análisis de la obra que nos ocupa confirma ese compromiso de huir tanto de la rampóna mimesis como del esteticismo escapista a través de una fórmula idónea, el distanciamiento brechtiano; éste se acciona cuando se corta la corriente del mecanismo afectivo-identificador del espectáculo: *lo que sí puedo hacer es suspender en el espectador ese desarrollo dramático, ese desarrollo emotivo –esto es la catarsis–, para que salte a otra cosa cuando me interese*¹⁷. Y eso también explica la sensación general de ironía que recorre la cinta¹⁸ y que la hace sobrevolar sobre un conjunto que no pocas veces se vale de materiales populistas y folletinescos¹⁹ y que queda impregnada de la cursilería de una burguesía venida a menos que Lorca retrató con expresiones lingüísticas:

LUIS: *Aunque atraviere el mar, el agua me ha de prestar nardos de espuma y sosiego, para contener el fuego cuando me vaya a quemar.*

ROSITA: *Yo ansío verte llegar, pero amarillo limonar jazminero desangrado, por las piedras enredado impedirán tu camino.*

Gazmoñería verbal y de comportamientos que contrasta, en una curiosa traducción lingüística de la lucha de clases –implícita, no lo olvidemos, en todo el film–, con el habla fresca, directa y refranera del pueblo: *siempre del coño al coro y del coro al coño*, dirá la criada.

El mismo entramado del discurso filmico descubre esa ironía, llevándonos a pensar que los elementos en principio deleznable, algunos casi *kitsch* –se enmarca el juramento de sangre de los amantes en un iris con forma de corazón–, forman parte de una estrategia dirigida a llevar al espectador hacia otros fines: *yo quería catartizar al público en el sentido dialéctico, es decir, llevarle a la comprensión de la estructura por vías emotivas*²⁰.

Algo parecido puede decirse de la puesta en serie de las imágenes, también ajustada a esa táctica brechtiana de los *elementos perturbadores*; no de otra forma se entendería la deliberada operación *retro* que se concreta en las

17 Entrevista con Antonio Artero, *Film Ideal*, 182 (15 de diciembre de 1965), p. 841.

18 Presente ya desde el comienzo cuando el narrador en *off* (Juan Luis Galiardo, en principio destinado a ser el protagonista del film) dice: *el autor, los autores mejor, de esta fábula quiere que sea como una historia para familias normales. Ni lo conmovedor ni lo grotesco han perseguido*. Nótese cómo se resalta que estamos ante una obra colectiva, muy en la línea de lo que se estaba proponiendo en determinados colectivos cinematográficos de izquierda (Godard, sin ir más lejos, diluiría su autoría en el grupo Dziga Vertov).

19 Algo parecido intentaría Pedro Costa en su práctica final *El príncipe y la huerfanita* (1966), desmontaje de las estructuras melodramáticas que no llega a ser tan convincente como el de su amigo Artero.

20 *Film Ideal*, entrevista citada.

referencias al cine primisecular, incidiendo por un lado en la preeminencia sintáctica de la escena teatral –sobre todo en las acciones de la trama dramática– y recurriendo, por otro, a efectos visuales propios de esa gramática silente: intertítulos, sobreimpresiones de los diálogos o de signos (interrogación, por ejemplo) sobre un plano congelado, uso del *cash* para seleccionar partes del encuadre (especialmente significativo es el que cierra la película reencuadrando a Rosita y su tía en su éxodo forzado de la mansión familiar) o moldearlo significativamente (el citado iris cordiforme).

Pero lo que más sorprende en el film es la fértil articulación dialéctica entre la crónica, en formato documental, del imparable avance de la rueda del progreso y el estancamiento de los hábitos y mentalidades de la burguesía planeados a través de códigos de representación periclitados (teatralización, cine silente). Se desplaza así una *insidiosa* lectura que el poder (en su vertiente académica en este caso) sólo acertó a captar en sus aristas más agudas y evidentes (las alusiones a la Semana Trágica de Barcelona que irritaron al ministro Fraga Iribarne y forzaron su inmediata supresión).

Pueden percibirse en *Doña Rosita la soltera* algunas ingenuidades, algunos desajustes en el ensamblaje de todo este complejo mosaico, pero se trata sin duda alguna de una obra bastante lograda y, en especial, muy representativa de la más avanzada *intelligentsia* de la EOC. Una cinta resuelta a través de una puesta en escena más intencionada, menos académica que en las prácticas precedentes, en la que se incide en la pregnancia significativa de los elementos visuales y sonoros (lograda partitura de Pérez Olea intentando remedar las sonorizaciones del cine silente) y en la que encontramos una consciente dirección de actores.

Por otro lado, su propuesta es más arriesgada que la mayoría de las que se concretaron en el coetáneo Nuevo Cine Español –envaradas en la búsqueda de un realismo más o menos crítico–; porque apuesta por un relato más suelto, libre, lúdico y atento a los problemas de la representación, más acorde, por tanto, con los vientos provenientes de los nuevos cines; pero también porque intenta construir un discurso marxista, pero no a partir del viejo modelo próximo al neorrealismo izquierdista (Bardem), sino profundizando en las formas de representación populares para reinterpretarlas desde una perspectiva moderna y revolucionaria, precisamente en un proceso de estilización que enlaza en cierto modo con la tarea comenzada por Falla y Lorca²¹.

Doña Rosita... se presentó públicamente junto a *Luciano*, la práctica final de Claudio Guerin Hill, en el acto inaugural del nuevo curso 1965-66 que tuvo lugar en el Auditorio del Ministerio de Información y Turismo; presidieron

21 Algo de ello pudo intuir Álvaro del Amo en su aproximación al cortometraje en un artículo titulado «Un sentimentalismo y su crítica» y publicado en el citado número de *Nuestro Cine: Doña Rosita la soltera, como otras películas de las tres últimas promociones de la Escuela sobre todo, pone el dedo en la llaga sobre un aspecto normalmente olvidado: la necesidad de una tradición cultural en la que apoyarse. Esta actitud de alarma, de subrayar uno de los grandes vacíos de nuestro cine, otorga ya un margen de validez considerable a Doña Rosita la soltera* (p. 50). Bien es cierto que el joven aragonés no se identificaba del todo con esa operación de los artistas granadinos, pero supo valerse del fetiche del poeta también en este sentido: *el coger a Lorca también depende de esto, en cuanto es un señor con resonancias populares por muchas cuestiones, desde su misma obra, que para mí, en realidad, nunca sale del populismo pequeño burgués, hasta su misma situación personal*. En *Film Ideal*, entrevista citada.

la entrega de diplomas y la proyección el ministro Fraga, el Director General de Cinematografía y Teatro García Escudero y el director de la EOC Carlos Fernández Cuenca, dando continuidad a una tradición que el año anterior había dado a conocer las prácticas finales de Mario Camus, Regueiro, Mercero, López Yubero y Torán.

Para las principales revistas de cine ese acto trascendió, no obstante, su papel en principio meramente académico; así, *Nuestro Cine* captó el impulso creativo de estos trabajos –los de los dos diplomados y otros cuatro ejercicios aprobados de segundo de dirección, que posteriormente se proyectaron en el Palacio de la Música– aventurándose incluso a anunciar una renovación en el cine español:

[...] ni Claudio Guerín, ni Antonio Artero, ni Eladio Pérez Díez, ni Carlos Serrano se plantearon sus películas como un simple problema de lenguaje; en las cuatro a distinto nivel, pero en las cuatro, había una reflexión sobre determinados planos de nuestra realidad. Era, por decirlo así, un cine en situación, infinitamente más sugerente que el que nos es propuesto por la industria cinematográfica española. En lo formal, las seis películas acreditaban también a distinto nivel, una soltura, una intuición y un sentido de libertad, en perfecta correlación con las preocupaciones del mejor cine europeo [...]. Objetivamente considerado, al margen incluso de las circunstancias en que ha sido realizado en este cine de la EOC se dan valores desusados en nuestra producción 'profesional' [...] Quizá en la EOC se están formando directores que corresponden a 'otro cine', de bases culturales más ricas y libres que el nuestro. Quizá, en suma, la EOC está forjando unas generaciones de choque, llamadas a luchar, tal vez inútilmente, contra nuestra circunstancia cinematográfica²².

También *Film Ideal* resaltó los filmes de Artero y Guerín, dedicando un monográfico a la EOC en el que ambos diplomados serían protagonistas junto a otros tres que habían terminado la carrera un año antes: Pedro Olea, Santiago San Miguel y José Luis Egea²³. En ambas publicaciones se incide especialmente en las prácticas finales; sobre Luciano comentaba Augusto Martínez Torres en *Film Ideal* que era la primera práctica de tercer curso que se consigue hacer en la EOC sin ese tonillo académico, de película correctamente realizada pero fría y que muere en sí misma, que alcanza tanto a las historias como a sus decorados, planteamientos, etc.²⁴.

La cinta se basa en un dramático suceso que sucedió en las proximidades de París y que Guerín logró españolizar con éxito. Narra las consecuencias del asesinato de un alumno de un colegio de religiosos y el linchamiento social al que es sometido el presunto criminal, Luciano (Lucien Léger era el nombre del caso real). El relato se desgrana a través de *flashes-back* y de la mediación de un reportaje televisivo claramente manipulador, dejando entre líneas los trazos de una sociedad represiva en lo religioso, social y mediático, que reclama un chivo expiatorio –un pobre demente– para cauterizar su hipocresía. De una

22 Número 47, 1965, p. 46.

23 «Escuela Oficial de Cinematografía. 2 + 3, cinco posibles valores», *Film Ideal*, entrevista citada, pp. 838-844.

24 *Ibidem*, p. 838.

manera similar lo vio ya Ángel Fernández Santos en el citado número de *Nuestro Cine*:

[...] muy sintéticamente yo diría que el tema del film es la disección de la estructura mental y moral de una sociedad. La historia que Guerín nos cuenta no es la de un 'caso', la de un enfermo mental, sino la de una sociedad que necesita, para sostener los principios y las estructuras íntimas de las que se alimenta, de este caso y de otros como éste. El fondo del film es la descripción de un absurdo colectivo, de un fenómeno de degradación concentrado en un solo hombre (el protagonista individual), pero que afecta e impregna a todo el sistema social: el nuestro, aquel que vivimos ahora [p. 58].

En *Film ideal*²⁵, Augusto Martínez Torres, aunque vio la película del aragonés con ciertas reservas (*los resultados no responden a las intenciones. La carga dialéctica que ha querido meter en la película no me llega, se queda en el tamiz de las imágenes*), saludó igualmente la proyección hacia el futuro de su cine:

[...] el camino que Antonio Artero tiene que recorrer para realizar sus propósitos es largo, no sólo por no ser nada fácil lo que pretende, sino por no tener ningún punto concreto en que apoyarse. Es seguro que los logrará: contra toda posible suposición su cine no es un cine asfixiado por las ideas que laten por debajo, no es un cine muerto, sus imágenes tienen vida.

El autor de *Doña Rosita...* fue un alumno ejemplar en cuanto a los resultados académicos; de hecho, sólo el y su paisano José Luis Borau terminaron en tres años la especialidad de Dirección. Precisamente por tener el mejor expediente, al acabar los estudios en 1965 se le concedió una beca para asistir al festival de Cannes: *Carlos Serrano de Osma, subdirector y decano de la Escuela, me recriminó a la vuelta del certamen que hubiera hablado mal del gobierno español, pues había hecho unas declaraciones críticas contra la dictadura franquista en un diario francés*. Pero éste no fue el único problema que tuvo el aragonés; él mismo cuenta que al no tener finalizado el Bachillerato suplió el título oficial por el de un amigo que había estudiado en el Instituto Goya de Zaragoza. Se descubrió la trampa y Armando Rodríguez Posada, Jefe de Estudios de la EOC –a la sazón comandante del Servicio de Información Militar (SIM) y candidato oficialista del SEU para el centro junto a Pilar Miró– le denunció por la vía judicial. Artero fue defendido por un abogado amigo y paisano, José Antonio Aragüés, quien no pudo impedir que le condenaran a tres meses de prisión menor por falsificación de documento público, aunque sí pesaron los atenuantes de haber cometido la infracción por su deseo de estudiar. En la práctica el estudiante no cumplió condena alguna y el caso se fue diluyendo, aunque, lógicamente, se quedaría sin el título, por más que tuviera el mejor expediente.

Cuando nuestro protagonista abandona la EOC, la conflictividad política existente se iba acentuando año tras año. No era un hecho aislado, pero quizá aquí se vivían de forma más acusada los procesos contestatarios de otros centros universitarios españoles. García Escudero diagnostica el fracaso generali-

25 Número 182, p. 840.

zado del intento posibilista que él capitaneó concretamente en la parcela cinematográfica:

[...] la radicalización de la Escuela es una consecuencia de la radicalización general de la Universidad española en aquel momento. Yo antes aludí al momento de las 'Conversaciones' del 55 en que todavía había un entendimiento que fue lo que cristaliza después en la política de tipo universitario de Ruiz Giménez, que fracasa con los sucesos universitarios del año 56. Los sucesos de ese año son los que marcan la ruptura del régimen con la juventud. Una juventud que hasta entonces hubiera podido entrar en un régimen que se hubiera abierto, se pone ya mayoritariamente en contra de él. En este clima viene el intento de Fraga en el año 62. Claro, este intento tropieza con una Universidad muy conflictiva, con una universidad que está ya muy trabajada, con una tendencia absolutamente en contra del régimen, dentro de la cual la Escuela quizá por su especial sensibilidad del medio cinematográfico era todavía más radicalizada que la universidad. A esta mentalidad se le ofrece la posibilidad del pacto. La posibilidad de la apertura. Bien, esto en los hombres que ya estaban haciendo cine lo aceptan. En la Escuela se acepta mucho más a regañadientes, la protección de la Dirección General y entonces se crea una tensión²⁶.

Esta tensión creciente alcanza un primer clímax de las Jornadas de Sitges en 1967, un evento que herirá de muerte el destino de la EOC y que tendrá gran significado y cierta trascendencia en la historia de nuestro cine. Un hecho que, por otra parte, supone el fermento de algunas levaduras que se habían sembrado en el centro durante aquellos años:

[...] la crítica a ese modelo de cine neocapitalista es lo que empieza a plantearse en esos momentos en la Escuela y el rechazo a ese modelo, de manera un poco difusa cuaja en el 67 en Sitges. Rechazábamos tanto el modelo franquista como el modelo Nuevo Cine Español²⁷.

26 Entrevista transcrita en L. BLANCO MALLADA: *op. cit.*, pp. 73-74.

27 Entrevista citada con M. Revuelta, en L. BLANCO MALLADA: p. 106.

Un intento frustrado de aproximación a la industria: *El tesoro del Capitán Tornado*

Estando ya a punto de terminar los estudios en la EOC, Artero inicia la búsqueda de un espacio para él en el complejo panorama de la industria cinematográfica española. Ni los presupuestos del Nuevo Cine Español ni, todavía menos, los del aparato podían satisfacer sus expectativas radicales y abiertamente comprometidas con la lucha antifranquista; en coherencia con ellas se hacía necesario, en primera instancia, experimentar con tentativas que resultaran idóneas a su concepción del cine, suficientemente expuesta en sus prácticas de la Escuela y en sus primeros textos escritos sobre teoría fílmica.

En ese momento, Carlos Saura, que había sido su profesor de Dirección en el primer curso y que acababa de filmar *Llanto por un bandido* (1963), le propone colaborar en un guión sobre la figura de un fotógrafo *tipo Cartier-Bresson*, que le interesó por ofrecerle la posibilidad de profundizar en la tensión entre la realidad y la representación, pero no llegó a cuajar. Por iniciativa propia, preparó en 1965, junto a Manuel Revuelta, el proyecto de adaptar a la pantalla *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, en prolongación de los planteamientos que habían hecho posible *Doña Rosita la soltera*, en tanto reflexión sobre la educación sentimental de la juventud burguesa que, a finales del siglo XVIII, comienza a enfrentarse al poder y a la teocracia. Tras probar el terreno del celuloide industrial en las inconclusas *Manzaneda* y *Forzada* y barajar la posibilidad de ilustrar cinematográficamente *El castillo de Kafka* (*un canto sobre la alienación*), trabajó, junto a su compañero Santiago San Miguel, en la redacción de tres *sketches* de ciencia-ficción (*El amor y la cibernética*), que fueron ofrecidos sin éxito a diversas productoras, y en la elaboración del argumento para un espectáculo titulado *Justas y torneos medievales*, una *reproducción histórica que no es circo, ni teatro ni cine* que disfrutó de varias representaciones públicas en plazas de toros bajo la dirección de San



■ Espectáculo *Justas y torneos medievales*, con argumento de Artero.

Miguel. Por entonces, Artero realiza también una pequeña intervención como actor en el célebre largometraje de Martín Patino: *en Nueve pajas a Berta interpreté a un joven gramsciano que no paraba de hablar*; finalmente, la realizado-

ra estadounidense de origen judío Nadia Werba, que colaboraba con *Variety* desde Madrid, le ofreció acompañarla, en calidad de ayudante de dirección, a la filmación de *Escuelas de flamenco* (1966), en el que resultaría su primer trabajo profesional concluido: un documental poco convencional que exploraba el arte *jondo* desde el punto de vista de su discurso (lenguaje, códigos, géneros, escuelas...), a partir de la actividad de la escuela sevillana del maestro Enrique el Cojo.

El debate interno que la experiencia en la EOC había propiciado en los planteamientos teóricos del joven cineasta tendría una prolongación práctica decisiva –y dolorosa– cuando, también en 1966, se le ofrezca la posibilidad de rodar una película titulada *El tesoro del Capitán Tornado*. La productora vasca Cooperativa Jaizkibel, en colaboración con Órbita Films, tenía la intención de rodar un film dirigido al público infantil y juvenil y realizado por un director recién salido de la Escuela, ya que ambas condiciones estaban a la sazón favorecidas por sendas protecciones oficiales especiales establecidas en el Capítulo V de la Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964 (estamos en la segunda etapa de García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía). A Artero se le ofrece un material convencional, con ciertas pretensiones didácticas, redactado por el periodista de *Pueblo* Joaquín Aguirre y originalmente publicado en la colección de Cultura Popular Juvenil de la editorial Doncel (1966); aquella historia de piratas ambientada en el siglo XVIII, en la que un grupo de muchachos roba un tesoro a unos corsarios para repartirlo entre los humildes pescadores de su aldea, provocaba en él la excitación de transgredir



■ *El tesoro del Capitán Tornado.*



■ Cubierta de la novela.



■ La actualización de la acción provocó buena parte de los problemas de Artero con *El tesoro del Capitán Tornado*.

lo para romper con la unidireccionalidad que suele presidir este tipo de producciones: *yo retoco un poco el guión, buscando la ruptura con lo que se ha dado en llamar cine infantil. Era una historia de piratas y yo introduje unos gangsters, porque pienso que el mundo de los niños es muy rico y no tiene por qué ceñirse necesariamente a los géneros*²⁸. Además, Artero actualizó el argumento y lo condujo hacia el relato de una pugna entre corsarios y *gangsters* a orillas del río Manzanares por la consecución de un tesoro, que a la postre resulta inservible (ilustración de la pérdida de la inocencia) por estar constituido por billetes de banco llenos de sangre. Esta y otras osadías, como los apuntes ideológicos, entre románticos y anarquistas, en la descripción de unos seres que se enfrentan a la sociedad y viven al margen de ella luchando por su plena libertad, toparon con las estrechas directrices oficiales: la Junta de Censura ministerial obligó a efectuar unos cambios que afectaban al montaje final del film si se quería gozar de la protección económica como producto especialmente indicado para menores de catorce años, *por no considerarla apropiada para la mentalidad e inteligencia de los mismos*²⁹, cabiendo no obstante la *posibilidad [sic] de volver a presentar nuevamente la película con las modificacio-*

28 Declaraciones a José Carlos ARNAL: «Un maldito sin complejos» (entrevista), *Andalán*, 346 (1 al 15 de octubre de 1981), p. 37.

29 Informe del 27 de octubre de 1967 ratificado el 26 de febrero de 1968, tal como rezan los expedientes consultados en el Archivo Central del Ministerio de Educación y Cultura, exp. 186-66 C, C/36239.

nes pertinentes, a examen y calificación de la Junta de Censura y Apreciación de películas, para la obtención de la calificación solicitada. Tal como apareció en la prensa de la época, alguien dijo que *El tesoro del Capitán Tornado* era una cinta que podía volver neuróticos a los niños, a lo que Artero replicaba que los prefiero neuróticos que cretinos. La negativa del realizador a efectuar cambio alguno fue rotunda: yo entonces protesto, me pongo en plan autor y digo que el guión había sido aprobado así por la censura, aunque es cierto que el primer informe, favorable a la realización de la película, añadía que en ésta se deberán cuidar aquellos episodios que de no llevarse con tacto pueden alcanzar un clima de terror impropio del público infantil.

De esta manera, Jaizkibel pierde momentáneamente la subvención propia de un largometraje infantil, que al parecer ascendía a dos millones de pesetas, y comienza su batalla administrativa para retomarla. Así, el productor Luis María Jáuregui, con la colaboración del montador José Antonio Rojo y el director de fotografía Raúl Artigot, rehizo el material rodado, provocando la ira de su director: fue todo un disparate, pero una de las cosas que más me dolió fue que suprimieran el plano final, en el que la cámara, antes del FIN, me mostraba a mí y a los miembros del equipo técnico, a la vez que los actores que hacían de cadáveres se levantaban del suelo. Ya en 1969, Jaizkibel propuso a Artigot, entonces recién salido de la EOC, que firmara la película como director para obtener así la segunda protección económica al primer film de un realizador proveniente de ella. Curiosamente, Artero no conocería –con enorme dolor, ya que le había sido ocultado– este extremo (una verdadera traición) hasta un tiempo después, cuando ya había colaborado con el operador aragonés en su cortometraje *Monegros*, de ese mismo año.

Tras este atentado a la libertad del creador, llega la subvención, pero también el pleito con el que Artero demanda a la Cooperativa Jaizkibel, ante la Magistratura de Trabajo número 3 de Madrid, por incumplimiento de contrato en dos vertientes: impago de la totalidad de su sueldo como realizador y manipulación del montaje final de la película. Un largo proceso judicial se abre, unido a cierto debate en la prensa general y especializada que tiene su cénit en sus declaraciones a la revista *Cine en 7 días*³⁰, donde denuncia su situación, siendo contestado en el número siguiente por Jaizkibel, arremetiendo en él contra los métodos de trabajo del realizador, su supuesta negligencia durante el rodaje y su concepción didáctica del film; *puede servirle al director Artero, como ejemplo a seguir, las deliciosas películas infantiles que se exhiben en España, de los países del Este? Ni entramos ni salimos en las aspiraciones educadoras del señor Artero, que se aprovechó de nuestra 'cretina' película infantil, usando y abusando de planos simbólicos que ni los adultos entendían, pero... ¡que lo haga con su dinero!*, para terminar afirmando que *LOS JUECES TIENEN LA PALABRA*.

Y, efectivamente, así fue, aunque hubiera que esperar más de tres años para obtenerla; en el mes de enero de 1971, la sentencia daba la razón al cineasta, que debía percibir las setenta mil pesetas adeudadas –casi la mitad de su salario– y conseguiría retirar su nombre de los títulos de crédito, como era su

30 «Insólito cine español», artículo-entrevista firmado por el pseudónimo PIQUERAS y aparecido en el número 491 del 5 de septiembre de 1970. La réplica de Jaizkibel, firmada por LA PRODUCTORA, vio la luz en el correspondiente al 19 del mismo mes, bajo el título «Efectivamente insólito. La otra cara del caso del *Capitán Tornado* y de su director: la productora pide la palabra».

pretensión³¹. Mientras, *El tesoro del Capitán Tornado* había sido ya estrenado comercialmente en el cine Florida de Madrid, en agosto de 1970. Y antes, había sido proyectado en los festivales de Molins de Rei y Gijón así como en el de Coimbra (Portugal)³², a lo largo de 1968, aunque es difícil determinar en cuál de sus versiones o en qué grado de manipulación.

Artero había entendido la cinta como una posibilidad de efectuar una aproximación de envergadura al *détournement*, prolongación de la táctica que él y sus más allegados compañeros de la EOC desarrollaban a partir de tiras de



■ *El tesoro del Capitán Tornado*: ¿cine infantil?

31 La prensa de la época se hizo eco del fallo: cfr. a tal efecto *Informaciones* (19 de enero de 1971) o *Madrid* (21 de enero).

32 De esta proyección existe una reseña anónima aparecida en la revista lusa *Vertice*, 298 (julio de 1968), p. 537, donde es elogiada por su *textura moderna, é anti-convensional na sua história (o desenlace e a moral da história –o dinheiro serve sobretudo para proporcional poder–)*.

UN FILME **ANTONIO ARTERO** (E.O.C.)

EL TESORO DEL CAPITAN TORNADO

CON **ESTANIS GONZALEZ-PEDRO L. LOZANO-ANTONIO OZORES** Y LA COLABORACION ESPECIAL DE

FOTOGRAFIA: **RAUL ARTIGOT (A.T.C.)** MUSICA: **CARMELO BERNAOLA**

PRODUCIDA POR **C.I.C JAIZKIBEL Y ORBITA FILMS. JOSE ORTIZ SEGURA**

Portada del *press-book*.

cómic: utilizar un material previo para, modificando su sentido latente sin hacerlo con el aparente, lanzar un discurso ideológico contrario: ya los *situacionistas* habían hecho experiencias similares a lo que intenté en *El tesoro del Capitán Tornado*, y posteriormente en *Yo creo que... de forma más radical*. Es decir, realizar filmes *detournés*, *desviados*, *corrompidos*, algo –no nos engañemos– que antes habían intentado en España gentes como García Maroto, Jardiel Poncela, Mihura o Tono: un modo divertido de ejercer cierto terrorismo cultural.

El film, efectivamente, se desvía bastante del cine infantil al uso, sobre todo en lo que refiere al género en la España del desarrollismo. Tras un comienzo convencional (un pirata moribundo que confiesa el lugar en que se encuentra depositado un tesoro), el relato despliega todo un cóctel de elementos heterogéneos combinando diferentes contextos temporales (corsarios dieciochescos, *gangsters* de los años treinta, niños de la España de los sesenta) y genéricos (cine de piratas, *thriller*, comedia) con el objeto de romper los modelos imperantes en el discurso de la cultura popular y crear un *grand gignol* en el que la verosimilitud está voluntariamente aniquilada. El texto fílmico que ha llegado a nosotros (al parecer, una versión intermedia entre el original arteriano y el resultado censurado, en la que no figura el crédito correspondiente al director) se presenta plagado de distorsiones que interceptan de manera permanente el devenir del relato, desde la irrupción de aspectos cercanos al *nonsense* (la guitarra rockera que porta Matías, el *ángel-pop* que acompaña a los niños en su aventura, y que jamás utiliza, el *walkie-talkie* con que se comunican los pintores, la resurrección de los muertos, el pirata operando en una máquina de coser) hasta la presencia –a modo de *collage*– de carteles, señales y *bocadillos* de cómic, que aparecen por vez primera en el cine de nuestro director como asunción de los mecanismos de ficción que se colaban en el cine de vanguardia europeo de la época, Godard en particular.

Es aquí donde el *détournement* se hace manifiesto; Artero se plantea la deconstrucción de iconos de la cultura popular como Flash Gordon, el Capitán Garfio o Al Capone para construir un primer alegato contra el Poder y la mani-



La estética *pop*, presente en *El tesoro del Capitán Tornado*

pulación de la que éste se sirve para lograr sus fines; de hecho, una frase del pirata protagonista puede resumir este espíritu: *lo del tesoro es lo que menos me importa. Lo que más me gusta es mandar*. Los niños, inconscientemente, se rebelarán contra la sumisión a través de su imaginación y de la ingenua capacidad para transgredir las normas (constantes imágenes de carteles y señales que indican prohibiciones y obligaciones); por ello se alían con los piratas, exponentes tradicionales de la libertad y la ruptura de convenciones sociales, frente a los *gagsters*, representantes del terror capitalista y la opresión. Todo ello hace que *El tesoro del Capitán Tornado* sea una delirante y gozosa pequeña obra, un ejemplar único en la historia del cine español para menores; y no sólo por su directa y valiente apuesta ideológica, sino también por la libertad creativa que se permite el director y que tanto molestó, lógicamente, a sus detractores, tan poco partidarios de la misma. Y eso que consiguieron cortar la mayor parte de escenas que permitían ver el ejercicio metaficticio propuesto por Artero con el objetivo de que el público infantil accediera a los mecanismos que propician el cine y fuera consciente de la ficción; tan sólo uno de ellos –la lectura en voz alta del guión del film por parte de dos de los personajes– queda en la copia superviviente.

Aunque realizada con algunos de los *tics* propios del cine de los años sesenta (*zooms* vertiginosos, cámara rápida), la cinta disfruta de una realización fluida y solvente, como queda de manifiesto en la secuencia final, un montaje paralelo resuelto con un ritmo ágil y preciso. Artero se sirve de elementos *pop* como los anuncios publicitarios que posibilitan algún *gag* cercano al antiguo *slapstick*, los tebeos o las camisetas decoradas con personajes de cómic, y procede a una utilización sugestiva de la banda sonora, pese a manifestar cierta impericia en varias escenas de acción. Pero *El tesoro del Capitán Tornado* supone una vuelta de tuerca en su intento por deconstruir el lenguaje de los discursos dominantes, en este caso el cine de aventuras y la estética del tebeo. Un ensayo sobre el que volvería dos años después a través de la doble experiencia de proyección: *Miseria de la alfabetización*, y *Sobre la miseria de la pedagogía bajo cualquiera de sus disfraces*.

Jornadas de Sitges: una alternativa radical al sistema político-industrial del cine español

Prima della rivoluzione

En el marco de la I Semana Internacional de Cine Foto Audiovisión, bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Sitges y el Sindicato Local de Hostelería y organizado por la revista *Imagen y Sonido*³³, tuvieron lugar las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, del 1 al 6 de octubre de 1967. La iniciativa quedaba, de esta manera, al socaire de una estrategia de difusión turística auspiciada por el municipio catalán y por el infatigable Fraga Iribarne, a cuyo Ministerio pertenecían las competencias de la Escuela Oficial de Cinematografía. No eran las citadas Jornadas una iniciativa totalmente nueva; ya en los tiempos en que regía el Festival de Cine de San Sebastián Carlos Fernández Cuenca tuvieron lugar unas reuniones de directivos de diferentes Escuelas de Cine acompañadas de proyecciones de prácticas fílmicas realizadas por los alumnos, pero ahora se plantearían con menor rango oficial y en una plataforma más modesta. Los coordinadores del evento, Pere I. Fagés y Antoni V. Kirchner, respaldados por el Ayuntamiento de Sitges, remiten invitaciones al alumnado de una forma personal y oficiosa, al margen de los canales oficiales de la EOC, y ellos deciden quiénes van a intervenir en las ponencias; en otro frente, el Consistorio de la ciudad barcelonesa invitó a participar en el evento a las Escuelas de otros países, principalmente del Este de Europa, que enviaron algunas películas acompañadas de algún directivo; y, ya de forma más protocolaria, invitó a la dirección de la EOC al acto de clausura.

33 Celebrada del 30 de septiembre al 6 de octubre de 1967, constaba de numerosas actividades relacionadas con el medio audiovisual. Por ejemplo tuvo lugar el fallo del I Salón Internacional de Fotografía de Sitges bajo el lema *Imágenes de mis vacaciones en España* o los premios a los pioneros del arte televisivo con Claveles al *mejor actor, actriz, guionista, director, realizador de programas dramáticos, realizador en directo, presentador y a la personalidad del año en TVE*.

La estructura del programa de las Jornadas consistía en unas sesiones diarias de discusión (Conversaciones Internacionales) en torno al tema «Escuela y Profesión» seguidas de proyecciones de filmes de las distintas Escuelas, completándose la oferta con algunas visitas turísticas. Estaba previsto que presidiera el evento un histórico estudioso del cine español, Manuel Villegas López, quien cedió ese cargo por motivos de salud a Román Gubern, en principio secretario.

Alumnos y diplomados de los sectores más radicalizados de la EOC vislumbraron en Madrid las posibilidades de ese foro de discusión; Manolo Revuelta, Antonio Artero, Pedro Costa, Bernardo Fernández y otros ensayaron desde la capital líneas de debate y estrategias que culminarían allí; entre tanto, los objetivos de los coordinadores quedaban reflejados en el aséptico texto del catálogo oficial firmado por Kirchner: [...] *podría resultar interesante y provechoso una reunión especializada de profesionales o aficionados al cine que trataran, en mesa redonda, de problemáticas vivas, que hablaran de cine incluso de finanzas y estudios de mercados sin la egolatría de las grandes productoras, sin la comparsaría falsa y absorbente de las grandes manifestaciones mundanas. Por otra parte, unas reuniones de especialistas se ajustaban más a nuestras posibilidades que no pretender organizar una espectacular manifestación –más espectacular quizá que interesante– donde naufragásemos todos.*

Pero todo quedó desbordado por el transcurso de unos acontecimientos guiados en buena medida por los citados alumnos y titulados de la EOC, que convirtieron las Conversaciones en asambleas libres a partir de ponencias que calibraban el papel de la Escuela en la industria, debatían sobre las posibilidades del cine independiente, el carácter mercantil de las películas y sus relaciones con el tejido social o el papel del realizador en la sociedad capitalista o cuestionaban la «Finalidad de las Escuelas de Cinematografía» (ponencia a cargo de Manolo Revuelta); todo ello contemplado con una perspectiva radical, alternativa, como si se estuviera construyendo un nuevo edificio desde las cenizas de otro que se pretendía destruir³⁴.

Fruto de todos estos debates libres y asamblearios son las «Conclusiones», aprobadas por casi las tres cuartas partes de los votos de los asistentes, con fecha 6 de octubre de 1967:

[...] a lo largo de estas Jornadas, los debates en torno al problema de la incorporación, hoy, a la profesión cinematográfica, han suscitado la reconsideración de muchos postulados vigentes, habiéndose llegado a las siguientes

CONCLUSIONES

1. Se propugna la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial y burocrática.

34 Parece que los estudiantes de la EOC siguieron las instrucciones de Debord en el prólogo a la edición alemana de *La sociedad del espectáculo: el estudiante, en cambio, es un producto de la sociedad moderna, en igual medida que Godard y la Coca-Cola. Su extrema alienación no puede ser cuestionada sino mediante el cuestionamiento global de la sociedad entera. Esta crítica no puede ser planteada de ninguna manera sobre el terreno estudiantil: el estudiante, como tal, se arroga un seudovalor, que le impide tomar conciencia de su desposesión real; esto lo hunde en el colmo de la falsa conciencia. Pero dondequiera que la sociedad moderna comienza a ser cuestionada, hay una rebelión de la juventud que corresponde inmediatamente a una crítica total del comportamiento estudiantil.*

El espectáculo es el discurso ininterrumpido con que el orden establecido hace sobre si mismo un monólogo elogioso. El espectáculo es inseparable del Estado, es decir, de las formas de gestión totalitarias de las condiciones de la existencia, produce la división social del trabajo y organiza la dominación de clase.

! ESPECTACULOTARIOS ! Cuanto más se contempla menos se vive.

SÌTGES - SÌTJES - SÌCHES - XÌTCHES - SÌTXES - SÌTGEX - SÌT

Para lo cual son condiciones indispensables:

- a) Libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
- b) Supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo y creación de un Sindicato de base democrática.
- c) Supresión del cartón de rodaje y de cualquier clase de permisos de rodaje anejos.
- d) Libertad de exhibición no sujeta a controles gubernativos, ni administrativos directos o indirectos.
- e) Supresión de censura previa, a película completada y para exhibición.
- f) Supresión del interés especial y de cualquier otra clase de subvención como mecanismo de control y su paso al control del Sindicato democrático.
- g) Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición, por el Sindicato Democrático.
- h) Todos los medios de formación profesional deben estar en poder del Sindicato Democrático, lo cual implica la transformación de la estructura actual de la EOC.

En esta nueva escuela los alumnos serían miembros del Sindicato Democrático con pleno derecho.

2. Se han acordado los siguientes puntos:

- a) Continuar estas jornadas en años sucesivos

- b) *Informar a todos los centros del transcurso y resultado de las Jornadas*
- c) *Organizar las próximas Jornadas con base democrática y electiva, así como una nominación de los diversos comités pertinentes.*

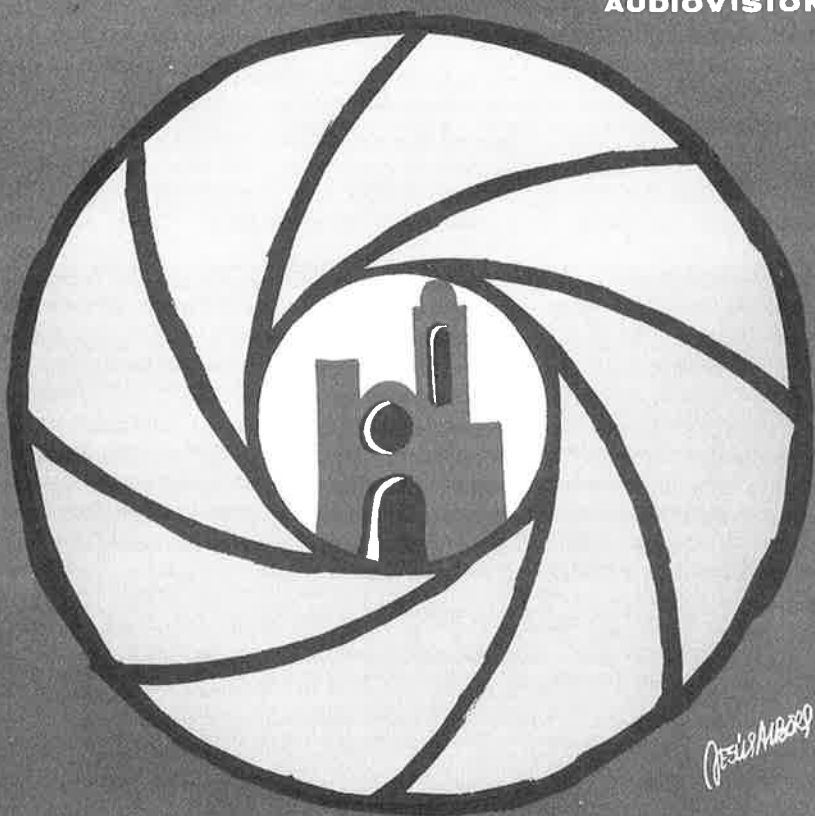
Estos puntos suponían una alternativa radical no sólo al cine dominante, sino al entramado industrial sobre el que éste se sustentaba. Se cuestionaban las particulares perversiones de un régimen dictatorial, pero a la vez se hacía una enmienda a la totalidad del sistema de producción que funcionaba en los países democráticos. El posibilismo, la doctrina reformista de las Conversaciones de Salamanca de 1955 y su fruto, el Nuevo Cine Español, quedaban pulverizados como referentes, tal como reconoció Ricardo Muñoz Suay, destacado protagonista de aquel evento, en su influyente columna de *Fotogramas*³⁵. Así lo quisieron hacer notar también aquellos jóvenes que posteriormente se llamarían *sitgistas* confrontando las propuestas del encuentro salmantino con las que anunciaban el *cine libre* que había surgido en la ciudad catalana en este texto redactado por Artero y Costa poco después de las Jornadas:

SALAMANCA («NCE»)	SITGES
«El cine español debe ser expresión y reflejo de los hombres y las tierras de nuestra Patria...»	El cine en cualquier país del mundo es la expresión de la clase dirigente.
Después de 60 años de existencia, el cine español no ha logrado ser «socialmente auténtico». El cine español debe ser «políticamente eficaz».	¿Cómo una sociedad falsa puede engendrar un cine «socialmente auténtico»?
El cine español es «estéticamente nulo».	La cultura siempre ha sido políticamente eficaz para la clase que la produce.
Nuestro cine es «intelectualmente ínfimo».	¿Cuándo la estética ha sido positiva?
Que la Administración fomente el cine.	El intelectual que pide la verificación de sus postulados en una sociedad jerarquizada se convierte inmediatamente en un instrumento de represión».
Solicitan protección: «interés especial».	Autogestión: control de la obra por los que la hacen.
Petición de una censura tolerante.	Denuncia de la protección como control.
Necesidad de que los profesionales salgan de la EOC.	Ignorar toda forma de censura.
Control y tecnocracia a través de la EOC.	La EOC es una válvula de control.
Desarrollo de la industria nacional.	Libre acceso a la creación.
Industria desarrollada significa buen cine.	No a cualquier tipo de industria basada en la explotación.
El contenido del film «puede incidir en la transformación de la realidad».	Industria desarrollada significa más plusvalía en las relaciones de producción y mayor enajenación en el consumo.
Posibilismo: introducirse para modificar.	Transformar las estructuras de producción y consumo del cine, es nuestra única forma de participar en la transformación de la realidad.
Frente al cine de consumo, el cine de cultura.	El posibilismo es la perpetuación del sistema.
El cine es un arte.	La cultura no es otra cosa que mercancía.
	«El arte está muerta... No es otra cosa que información dirigida.

35 Ahora, en Sitges, otras gentes, gracias, sobre todo, a los alumnos de la escuela de cine, han polemizado no sólo en torno a tantas cosas urgentes de nuestro cinema, nunca abstractas, sino contra el mismo recuerdo de Salamanca. Salamanca ya no es válida o, por lo menos, es muy poco válida ya, han venido a decir los participantes. Los problemas hoy no son sólo normativos, sino radicales en cuanto intentan encontrar soluciones de emergencia a unas crisis inmediatas. [...] Salamanca y Sitges suponen un enfrentamiento entre sí, profundo y radical. Y aunque Sitges no se concibe sin el antecedente salmantino, la verdad es que la consecuencia mediterránea es un paso que debe tenerse en cuenta. Una nueva generación en Sitges piensa que Salamanca es algo lejano y académico. En «S.O.S.», *Fotogramas*, 992 (octubre de 1967), p. 3.

SITGES

I SEMANA INTERNACIONAL
DE CINE FOTO
AUDIOVISION



30-SEPTIEMBRE - 6-OCTUBRE - 1967

**I.ª JORNADAS INTERNACIONALES
DE ESCUELAS CINEMATOGRAFIA**

Portada de folleto de la Semana.

En los veintidós años que separan un texto de otro se ha pasado de la reforma a la revolución; porque Sitges, a pesar de su escasa repercusión prác-

tica, marca un punto sin retorno en las alternativas teóricas del cine español durante la dictadura franquista. A partir de aquí las opciones posibilistas (Quejeto, Dibildos) no están legitimadas desde unos sectores progresistas que se van radicalizando a medida que se acerca el fin del régimen. El estallido sitgista cogió de sorpresa a muchos, y en particular a los integrantes de la ya agonizante y desorientada Escuela de Barcelona (Jordá, Durán, Bofill) que, según Artero, *acudieron allí en busca de una plataforma para relanzar su opción frente a la proveniente de Madrid y la EOC y se vieron desbordados por una revuelta a la que acabaron sumándose. Joaquín Jordá, siempre tan sagaz, se percató de que se habían metido en el ojo de un ciclón que traería consecuencias: así me lo manifestó a través de una agorera profecía: 'Antonio, tú no vas a hacer mucho cine, pero a los demás nos has jodido también, ninguno vamos a coger la cámara tras esto'*. Pero este estallido no surgió *ex novo*, sino como consecuencia lógica de todo un proceso de rebelión que se remontaba a los debates de Montesquiza, como reconoce el propio Artero: *las conversaciones de Salamanca habían sido las del frente de penetración, el posibilismo... En el 67 en Sitges nos replanteamos un poco todo esto, unos meses antes del mayo francés. Y nos replanteamos: ¿qué es el cine?, ¿qué es el espectáculo?, ¿qué es la cultura? Toda esta actitud crítica que se fue cociendo durante los años de la EOC con muchos cafés con leche, con muchos gritos y enfados, llega a tomar fuerza y cuerpo en Sitges*³⁶.

Curiosamente, y este hecho no siempre ha sido considerado con la debida relevancia, las Jornadas de Sitges se adelantaron en casi un año a los sucesos parisinos de mayo de 1968, cuando se convocaron los Estados Generales del cine francés y se lanzaron revolucionarias propuestas emparentadas con las que venimos tratando. La Asamblea extraordinaria, celebrada en Suresnes el 26 de mayo, estableció en virtud de su soberanía popular la *Déclaration des droits du cinéma* que coinciden con algunos postulados de Sitges y comparten una filosofía anticapitalista que condena a los especuladores y sus manejos, al egoísmo de los propietarios que sólo buscan su lucro, arremetiendo contra la dictadura del dinero que aplasta a los creadores, el *vedetismo* que conlleva el sistema capitalista o la deficitaria y académica enseñanza del cine...

Quizá como consecuencia de la tradición jacobina, se percibe en esta declaración de derechos una apelación permanente al Padre Estado, como garante de un cine sustentado en los poderes públicos que deben velar por el acceso libre e igualitario a todos los ciudadanos, en detrimento de los monopolios y del capital. Las conclusiones de Sitges están mucho menos elaboradas –son fruto de una asonada improvisada frente al proceso complejo y multiparticipativo que pusieron en marcha los franceses– y tienen un aire más libertario, en parte debido a la especial circunstancia de un Estado identificado aquí con la dictadura de Franco y respecto al que se exigen las libertades asumidas ya en el país vecino. Hay, empero, muchas similitudes entre ambas propuestas, nacidas de un intento de buscar un cine democrático liberado de las ataduras capitalistas: cine como utilidad pública, creación abierta a todos, delegación del poder en organismos democráticos populares (*États Généraux* / Sindicato Democrático) que representan a todos los sectores de la profesión audiovisual y gestionan ecuéñimemente producción, distribución y exhibición, abolición de la censura, ampliación de los Fondos de Ayuda a la Cinematografía, etc.

Era de esperar que, reconociendo que se les había escapado de las manos el curso de las Jornadas, las autoridades reaccionaran contundentemente para que la llama de la revuelta no se propagara más allá de la sede. Podían ser relativamente tolerantes con los excesos verbales de aquellos jóvenes, pero de ahí a permitirles difundir sus incendiarios mensajes al exterior iba un buen trecho. Esta tesitura explica el curso de los acontecimientos que ocurrieron aquella tarde-noche del 6 de octubre de 1967. Para ello contamos con una fuente excepcional, además de los testimonios de los implicados en los sucesos, un informe redactado por Manolo Revuelta, Joaquín Jordá, Ricardo Bofill y Carlos Durán, posiblemente en la casa barcelonesa de este último al día siguiente.

Una vez que la asamblea había decidido multicopiar y repartir el texto de las conclusiones, se confió este cometido a la Secretaría de las Jornadas; poco antes de comenzar la cena de clausura, no sólo los originales no habían sido copiados, sino que además se habían secuestrado y se habían clausurado las oficinas de secretaría impidiendo el paso. Los participantes convocaron una asamblea en el mismo hotel Calípolis, pidieron explicaciones infructuosamente a los responsables de la Semana y tuvieron que volver a presionar mediante un encierro –unido a la decisión de no acudir a la cena final– para que al menos se multicopiase un número reducido de ejemplares de las «Conclusiones».

La tensión, que había ido *in crescendo* a lo largo de la tarde, llegó al clímax durante una accidentada cena de clausura. Ya en los prolegómenos, el director de la EOC, Carlos Fernández Cuenca, fue recibido con gritos de *¡Dimisión!* *¡Dimisión!* y el cineasta Jacinto Esteva –según cuenta Manolo Revuelta– fue repartiendo las copias de las Conclusiones osando incluso entregar una al Gobernador Civil; todo ello debió encender los ánimos del alcalde de Sitges, quien aprovechó la presencia del realizador Julián Marcos en el estrado, con el fin de anunciar una proyección autorizada, para agredirle. Hizo presencia la Guardia Civil en el comedor deteniendo a los que en ese momento entraban: Ricardo Bofill, su esposa, la actriz Serena Vergano, y un Manolo Revuelta a quien todavía le dio tiempo de gritar *estamos todos detenidos*; no se equivoca-



Un frente común: el colectivo Marta Hernández y los sitgistas.

ba, pues poco después lo sería buena parte de los asistentes. Como últimas medidas represivas, la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo incautó toda la documentación de trabajo de las Jornadas y Fernández Cuenca amenazó con abrir expediente académico a los alumnos de la EOC que hubieran participado en los acontecimientos. Esta amenaza se intentó hacer efectiva, una vez en Madrid, principalmente contra Manolo Revuelta, basándose en que por su condición de ponente era el cabecilla de los subversivos; pero él se escudó con éxito en que había sido el cabecilla de todos los asistentes a las Jornadas, incluso recogiendo algunas de las propuestas de directivos de la EOC nada sospechosos, como Fernández Cuenca.

El 7 de octubre continuaron en Sitges los ecos del escándalo y las consiguientes medidas represivas, aunque los detenidos la noche anterior ya estaban en libertad; las autoridades quisieron desentenderse de sus responsabilidades tras los acontecimientos que habían protagonizado los *desagradecidos* asistentes; por eso los hoteles querían cobrarles y aquéllos, habida cuenta de que dichos gastos corrían en principio a cargo de la organización, se negaron. Algunos de los que habían intervenido activamente en la asonada, Artero y Revuelta entre ellos, se van a la Ciudad Condal para alojarse en casas particulares; y elaboran el citado informe. Más adelante otro fue dirigido al ministro Fraga Iribarne exponiéndole los acontecimientos desde la perspectiva de los alumnos y denunciando lo que consideraban unas medidas represivas indiscriminadas e injustas, escrito que se redactó al acabar una reunión que tuvo lugar en noviembre de 1967 en la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid y en donde se aclamaron las «Conclusiones» de Sitges³⁷.

Este entusiasmo de los sectores jóvenes y aperturistas contrastó con una prensa que colaboró mayoritariamente con las autoridades en el intento de silenciar la revuelta de Sitges; las principales cabeceras especializadas ocultaron los hechos o los convirtieron en una crónica aséptica en la que desaparecían los conflictos³⁸; si bien algunas firmas o revistas cinematográficas y culturales dieron cuenta de los hechos (*Nuestro Cine, Imagen y Sonido, Cuadernos Hispanoamericanos, Joven crítica universitaria*, etc.), destacando especialmente las crónicas de Ricardo Muñoz Suay en *Fotogramas*.

La alternativa teórica

Hasta ahora hemos desgranado las propuestas del sitgismo en manifiestos y conclusiones; se trata de medidas contestatarias, alternativas, sobre las que sobrevuela la inspiración de la tradición marxista y del situacionismo. Más adelante, en los albores de los setenta, comprobamos en algunos escritos que el movimiento ha sistematizado un *corpus* teórico manteniendo los fundamen-

37 Como señalan Carlos y David PÉREZ MERINERO («Cine español: algunos materiales por derribo», Madrid, *Cuadernos para el diálogo*, 41, colección Suplementos, 1973, p. 27), de esta *asamblea libre de los jóvenes cineastas españoles* se hizo eco, con esa misma frase, el diario parisino *Le Monde* (15 de noviembre de 1967), más tarde revistas como *Positif* escribirían sobre los sucesos de Sitges.

38 Véase *Fotogramas*, 991 (13 de octubre 1967), p. 3: *tanto las proyecciones como las conversaciones celebradas –con la participación de críticos, realizadores y alumnos de cinematografía de varias nacionalidades– confirmaron la necesidad de la existencia de estas Jornadas Internacionales de Escuelas Cinematográficas. Don Carlos Fernández Cuenca, director de la EOC, acudió a la clausura de las Jornadas.*

tos ideológicos de Marx y la Internacional Situacionista, que tenían un eco especial en el trasnochado marco represivo del franquismo terminal. Antonio Artero era la *sustancia gris*, el principal elaborador de unos postulados teóricos que ahora vamos a reproducir y analizar a partir de un rosario de textos escritos entre 1969 y 1980, aunque destacando muy especialmente la serie «La historia del cine que nunca se ha escrito», auténtico manifiesto teórico sitgista que el director zaragozano publicó en los números 3, 6, 8 y 10 del boletín *Peeping Tom* (curso 1971-72)³⁹.

Como ocurriera con las principales corrientes del pensamiento de izquierdas occidental a partir de los sesenta, los sitgistas levantaron la bandera de Marx para denunciar la impostura de la burocracia estalinista. La filosofía del autor de *El manifiesto comunista* seguía constituyendo una base sólida para acometer los desafíos del mundo contemporáneo desde una perspectiva progresista. Pero el sitgismo, sin renunciar a la lucha obrera tradicional que siempre asumió como suya, se preocupaba más –al menos explícitamente– por otro tipo de problemas que apuntaban a los nuevos mecanismos de alienación que el capitalismo estaba ensayando en la sociedad de consumo: la representación en todas sus manifestaciones, el espectáculo...

En esto coincidían con la línea de reflexión de Guy Debord y los suyos, que desde la revista *Internationale Situationniste* (1957-1971) denunciaron esas nuevas fórmulas de enajenación y arbitraron una cosmovisión alternativa, en las antípodas de la lógica mercantilista y reificadora del capitalismo, a través de un hombre nuevo que encontraba espacios de libertad principalmente en la *creación de situaciones*, la *revolución de la vida cotidiana* y el *arte puesto en práctica*. Artero contactó directamente con el movimiento durante un viaje a París en 1965: *cuando en España apenas se oía hablar de los situacionistas, tuve la suerte de conocer a Debord en su puesto de bouquiniste a orillas del Sena; fue a través de mi amigo Mario Gaviria, que estaba estudiando allí con Henri Lefebvre*.

El eje de análisis del situacionismo parte de la denuncia de la sociedad del espectáculo como la concreción del sueño capitalista logrado a través de la concurrencia de un sofisticado sistema de alienaciones que funcionan en tanto el hombre contemporáneo ha cedido el terreno de su libertad. *La société du spectacle* (1967) se titula, no por azar, la obra más emblemática de Debord, culminación de una serie de reflexiones sobre el tema que había desgranado en las páginas de la *Internationale Situationniste*. He aquí algunas reflexiones sobre el tema que aparecieron en un artículo del número 11 de la revista, en octubre de 1967, bajo el título «La séparation achevée» (pp. 43-48):

(1) *Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce que était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.*

(5) *Le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est plutot une Weltanschauung devenue effective, matériellement traduite.*

39 Buena parte de estas reflexiones serán reproducidas por los hermanos PÉREZ MERINERO en el citado número de *Cuadernos para el diálogo*, pp. 28-30.

C'est une vision du monde qui s'est objectivée.

(13) Le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens sont en même temps son but. Il est le soleil que ne se couche jamais sur l'empire de la passivité moderne. Il recouvre toute la surface du monde et baigne indéfiniment dans sa propre gloire.

(14) La société qui repose sur l'industrie moderne n'est pas fortuitement ou superficiellement spectaculaire, elle est fondamentalement spectaculiste. Dans le spectacle, image de l'économie régnante, le but n'est rien, le développement est tout. Le spectacle ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même.

(20) [...] Le spectacle est la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse. [...] Le spectacle est la réalisation technique de l'exil des pouvoirs humains dans un au-delà: la scission achevée à l'intérieur de l'homme.

(24) Le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux. C'est l'auto-portrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence.

(34) Le spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image.

Tanto es así que la nueva mercancía es el espectáculo, es decir el vehículo a través del que el capitalismo contemporáneo pone en marcha sutilmente –ofreciendo cierta sensación de falsa libertad– sus tentáculos de dominio:

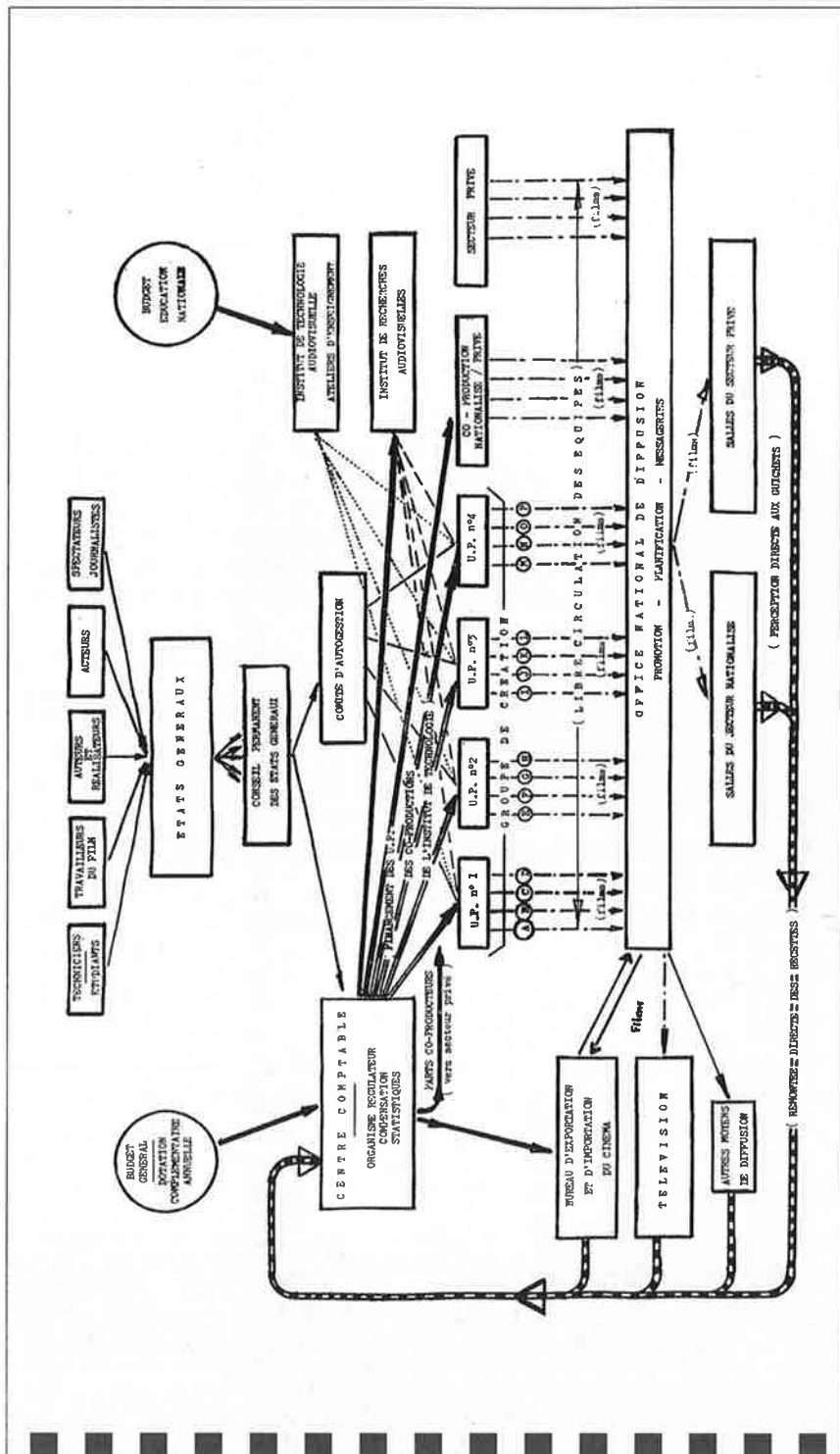
(36) El principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por 'cosas suprasensibles aunque sensibles', se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde reemplaza al mundo sensible una selección de imágenes que existe por encima de él.

(42) El espectáculo es el momento en que la mercancía ha logrado la ocupación total de la vida social. La relación con la mercancía no sólo es visible, sino que es lo único visible: el mundo que se ve es su mundo. La producción económica moderna extiende su dictadura de modo extensivo e intensivo⁴⁰.

Esta es la versión arteriana vertida en el número 10 de *Peeping Tom*:

[...] hoy el Espectáculo, última fase del proceso-MERCANCÍA, se ha convertido en la colonización de la vida. No solamente el mundo real se ha cambiado por simples imágenes, las simples imágenes se han convertido en 'mundo real'. El Espectáculo 'hace ver' por las diferentes mediaciones especializadas (cine, novela, teatro, TV, etc.); mediaciones que no son otra cosa que la simple afirmación de las abstracciones metafísicas generalizadas de la colectividad actual. (Pensar todavía en el 'arte' cinematográfico como instrumento de conocimiento o comprensión que lleva implícito algún beneficio para la humanidad, es el oportunista y triste bla-bla-bla del zombi kodakgrafado.

40 Traducido al castellano en Guy DEBORD: *La sociedad del espectáculo y otros textos situacionistas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974, pp. 79 y 82.



Cuadro sinóptico de los Estados Generales del cine francés.

El universo contemporáneo está compuesto por una cadena interminable de espectáculos: entretenimientos, campañas políticas, grandes almacenes, eventos deportivos, anuncios, tráfico, rascacielos, guerras extranjeras, telediaros, etc. La comunicación está secuestrada por los que ejercen el poder, pero éste no sería efectivo si los ciudadanos no hubieran aceptado este *statu quo* con pasividad cómplice. En la medida que renunciamos a nuestra función activa en el proceso, que somos meros espectadores pasivos, nos convertimos en cómplices, en Espectaculistas:

[...] *ser Espectaculista es ocupar un lugar, no exactamente personal, en el proceso de la dirección y la producción. El Espectáculo es un resultado, un producto colectivo y no puede ponerse en marcha más que por la cooperación de muchos individuos, y aún cabría decir que, en rigor, esta cooperación abarca la actividad común de todos los integrantes de la humanidad.*

El inexorable proceso de alienación del espectáculo conlleva la creación de una clase enajenada, no por la plusvalía (como el proletariado de Marx), sino por la capacidad del espectáculo totalitario para hurtarle al hombre su libertad, su capacidad de vivir, incluso su potencialidad escópica⁴¹. Está surgiendo, por tanto, una nueva clase explotada virtualmente, que Artero define en el inédito «Manifiesto sitgista», que fue redactado meses después de las Jornadas:

EL ESPECTÁCULO TERRORISTA MUNDIAL, última fase de la MERCANCÍA, ha destruido la opacidad: el mundo comienza a instalar 'algo' detrás del ojo que contempla el mundo. Así, no sólo se están forjando los instrumentos que le han de dar muerte, sino que además pone en pie a los hombres, llamados a manejarlos: estos hombres son los espectadores, los ESPECTACULOTARIOS.

En el número 10 de *Peeping Tom* delimitará con precisión este término que también perfilará en el «Manifiesto sitgista»:

[...] *el Enciclopedismo abolió el feudalismo para instaurar sobre sus ruinas el Mercantilismo. Y en esta fase nos hallamos todavía. Fase que en lo cultural da por resultado la 'extensión visual' como única función sensorial [...] En la misma medida que se desarrolla el ESPECTÁCULO, desarrollase también el ESPECTACULARIADO, esos hombres hoy sujetos al régimen de apropiación de su tiempo, presos en la plusvalía, víctimas del estrangulamiento de sus funciones sensoriales plenas, desviados del auténtico desarrollo histórico.*

Una de las manifestaciones de esa *dictadura espectacular* es, para los situacionistas, la cultura, que pasa a ser integrada como una mercancía:

(193) *La cultura integralmente convertida en mercancía debe también pasar a ser la mercancía-vedette de la sociedad espectacular. Uno de los*

41 *La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes de necesidad dominantes, menos comprende su propia existencia y sus propios deseos. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no le pertenecen a él, sino a otro que los representa. Por eso que el espectador no se siente en su sitio en ninguna parte, ya que el espectáculo está en todas.* En G. DEBORD: *op. cit.*, p. 77.

*ideólogos más avanzados de esta tendencia, Colin Kerr, ha calculado que el complejo proceso de producción, distribución y consumo de conocimientos acapara ya anualmente el 29% del producto nacional en Estados Unidos; y prevé que la cultura cumplirá, en la segunda mitad de este siglo, la misma función motora en el desarrollo de la economía que el automóvil en su primera mitad, y el ferrocarril en la segunda mitad del siglo anterior*⁴².

El cineasta aragonés también ha manifestado esa condición mendaz de lo que se nos presenta normalmente como cultura, desenmascarando en algunos textos dichas operaciones, pero ataca aquélla en tanto que se convierte en vehículo –a través de la mediación y la representación– de los discursos dominantes: *esencialmente lo que se critica en Sitges es a la cultura basada en una representación. Personalmente mi postura hoy es la negación de las mediaciones, incidiendo siempre en el aparato burgués de producción cultural, porque pienso que todas las formas de vida del hombre se apoyan en la representación, que incluso es la palabra. Pero ¡jojo!, yo niego la cultura especializada, profesionalizada, no la cultura que integra la vida, es decir, la vida como cultura.*

Porque, en resumidas cuentas, en la sociedad regida por el delirio espectacular todo es representación y cualquier mecanismo capaz de establecer mediaciones significantes tiende a ser dominado por el poder y a transmitir sus consignas:

[...] el Discurso Lógico Espectaculista obra así a modo de Capital de una degradación de acumulación convertida en imagen. Es el principio del fetichismo de la Mercancía, la dominación por medio de lo suprasensible –la REPRESENTACIÓN–, donde el mundo de lo sensible se encuentra reemplazado por una ‘selección’ de las imágenes existentes ‘detrás del espejo’ y que al mismo tiempo se presentan como lo ‘sensible’ por excelencia. Al fetichismo de la Mercancía corresponde así el fetichismo de la REPRESENTACIÓN.

Uno de estos medios de representación más poderosos, más populares y, en consecuencia, más codiciados por el poder, es el cinematógrafo; así lo explica el zaragozano:

[...] el cine, como toda expresión o comunicación unidireccional (un solo emisor = todos receptores), no es otra cosa que el Discurso Lógico Espectaculista desde y sobre el Poder. En el interior del putrefacto cadáver de la Mercancía Cultural se desarrollan aún ínfimas actividades biológicas que necrófagos y necrófilos (digamos mejor, dirigentes y dirigidos), confunden con actividades vitales preteridas.

De ahí que la batalla de los sitgistas, de nuevo en sintonía con los objetivos de la Internacional Situacionista en este campo⁴³, sea reorientar la función

42 *Ibidem*, p. 159.

43 Los situacionistas se percataron del poder manipulador del cine en manos de la clase dominante, advirtieron de estos peligros y buscaron soluciones para reconducir este privilegiado canal de comunicación hacia un trayecto revolucionario: *el cine se presenta como un sustituto pasivo de la actividad artística unitaria, posible en estos momentos. Aporta poderes inéditos a la fuerza reaccionaria y debilitada del espectáculo sin participación. [...] Esta importancia del cine se debe a los medios superiores de influencia que pone en práctica; y lleva consigo, nece-*

del cine para poner en evidencia las mediaciones del *establishment* y ensayar la liberación de los procesos reificadores:

[...] yo entiendo el cine como un arma de lucha por la Descolonización Cultural (entendiendo el término Cultura como totalidad, como forma de vida, no como 'superestructura'...). Quiero decir que mi trabajo está hoy centrado en la TEORÍA Y PRÁCTICA CRÍTICAS de la Cultura Terrorista. Y digo terrorista porque otra cosa no es el grosero enmascaramiento del idealismo que contiene toda representación. Yo frente a los nuevos Frankenstein creadores de cadáveres envueltos en celofán, frente a los obscenos reificadores de lo existente, opongo una alternativa: la reflexión continua, reflexión continua sobre los productos 'culturales y artísticos', sobre las relaciones de producción y sobre el 'rol' objetivo social de los hombres que intervienen en el proceso...⁴⁴.

Pero el cine era un elemento más dentro de una ofensiva global y ambiciosa, que apuntaba al cambio de las relaciones entre los sujetos y las mediaciones, las representaciones que les impone la sociedad capitalista de consumo:

[...] Lo que caracteriza al sitgismo no es la abolición de la cultura, sino la abolición del ESPECTÁCULO MERCANTIL TOTALITARIO MUNDIAL, expresión última y más acabada de ese régimen de apropiación total de la vida humana que reposa sobre el antagonismo de dirigentes-dirigidos, sobre la ocupación de unos hombres por otros, a través siempre de lo que los grupos dirigentes presentan como sagrado: la cultura⁴⁵.

derarse de un sector realmente experimental del cine. En «Por y contra el cine», *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1977, pp. 18-19. El cine se presta particularmente bien, entre otras posibilidades al estudio del presente como problema histórico y al dismantelamiento de los procesos de reificación. Evidentemente, la realidad histórica no puede ser alcanzada, conocida y filmada, más que durante un complicado proceso de mediaciones que permite a la conciencia reconocer un momento en el interior de otro, su objetivo y su acción en el destino, su destino en su objetivo y su acción, su propia esencia en esta necesidad. En René VIENET: «Instrucciones para la realización de films situacionistas», *Internationale Situationniste* reproducido por Julio PÉREZ PERUCHA (ed.) en *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 356.

- 44 Respuestas del director de *Monegros* a un cuestionario de ASDREC enviado el 10 de febrero de 1972, parcialmente reproducidas en el número 8 de *Peeping Tom* (marzo de 1972), p. 8. En este sentido también resultan interesantes estas declaraciones suyas: desde hace años, por las mañanas, al levantarme de la cama, me estremezco pensando en el mecanismo infernal que domina el oficio al que estoy consagrando mi vida: el cine es, como todo espectáculo, una actividad humana totalitaria y vertical, y no responde a otros intereses que a los del Poder y sus Sumos Sacerdotes... ¡¡Hay que destruirlo!! Pero por las noches mis intenciones asesinas han desaparecido. Y es que mi víctima, siempre me demuestra que es más fuerte y astuta que yo. Me engaña, me fascina, me avasalla. En realidad soy yo el que es diariamente destruido, asesinado... En Luis ALEGRE: «Antonio Artero: 'Aragón siente pereza de sentimiento de identidad'», *Andalán*, 459-460 (2ª quincena de septiembre - 1ª quincena de octubre de 1986), p. 14.

45 «Manifiesto sitgista», inédito.

Continúa la revuelta

Sitges es la *puntilla* que remata simbólicamente el fracaso de la política reformista de García Escudero, defenestrado un mes después de su conclusión. Pero esto era un síntoma más de un cambio que afectaba ya a todos los órdenes: la dictadura, acosada sobre todo en universidades y fábricas, hacía replegar cada vez más las velas de la maniobra aperturista que discurrió paralela al desarrollismo y que culminaría con el establecimiento del Estado de Excepción en enero de 1969 y la destitución en octubre del impulsor del *aperturismo*, el ministro Fraga. Su sustituto en el cargo, el arbitrario tecnócrata Alfredo Sánchez Bella, inició a través de Enrique Thomas de Carranza una política de desmontaje del edificio de García Escudero, sobre todo en lo que afectaba a la protección del cine a través de fondos estatales (el escándalo MATESA estaba muy próximo) que se prolongaría hasta finales de 1973. Se suspende la concesión del Interés Especial, medida que se remata en 1971 con la desaparición de la protección del quince por ciento automático, y la cantidad subvencionable se deja en manos de una Comisión de Apreciación en función de la puntuación obtenida de 1 a 10. A partir de ahora va a ser difícil mantener las medias tintas para nadie, ni siquiera para los sectores posibilistas –encabezados por Dibildos y Querejeta– que se verán obligados a empuñar el hacha de guerra mientras se acrecienta la presión de la censura.

Esta difícil tesitura por la que atravesaba un cine español acosado desde arriba, en el marco de tremendas turbulencias políticas y comerciales, parecía otorgar la razón a las tesis radicales de los sitgistas, contrarios a cualquier intento posibilista. Quizá por ello Artero y los suyos se sintieron crecidos e iniciaron una ofensiva que tuvo como teatro de operaciones el polvorín languideciente de la Escuela Oficial de Cine y cualquier foro en el que se pudiera sembrar la polémica a la vez que difundir sus alternativas al sistema.

Una conflictiva Escuela hacia la disolución

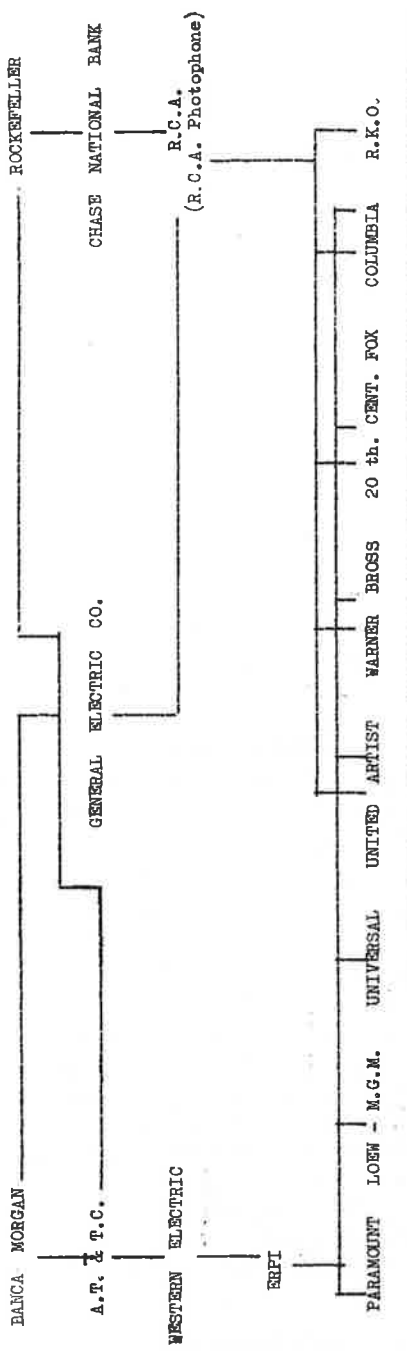
Artero había dejado con su promoción lo que Lucio Blanco Mallada llama la *Edad de Oro de la EOC*; a partir de ahora vendría la que podríamos denominar, sin riesgo de exageración, *era de los conflictos encadenados hacia la muerte*, que tuvo lugar en el nuevo edificio de la Avenida de la Dehesa de la Villa. Sitges había marcado un punto sin retorno –el entierro del posibilismo– y sus protagonistas, bien como alumnos o diplomados, siguieron en estrecho contacto con el centro, convertido en plataforma privilegiada para continuar aquella rebelión iniciada a orillas del Mediterráneo. Ya durante su estancia en la Escuela habían estado muy activos, no sólo por las discusiones planteadas, sino también por la lucha iniciada, por ejemplo, en el frente sindical. Así, durante el efímero paso de Antonio Cuevas Punte como director (de febrero de 1968 a mayo del año siguiente), se acentuaron los paros generales y se ganó una batalla sindical que llegó a sentar un precedente en la controlada universidad franquista: Manolo Revuelta fue elegido delegado sindical de la especialidad de Dirección con el *antiprograma* de salirse definitivamente de la tutela del SEU, algo que se consiguió a costa de la candidatura oficialista (Armando González Posada y Pilar Miró). Posteriormente, los alumnos de la EOC constituirían en asamblea el Sindicato de Estudiantes de Cinematografía (SEC), que se regiría por una cámara sindical y un sistema de funcionamiento que privilegiaría la democracia participativa.

Ante un caso que se escapaba de su control, la contraofensiva del Ministerio de Información y Turismo, ahora regido por el reaccionario Sánchez Bella, fue un cóctel de medidas que conjugaban la represión arbitraria y la agonia calculada (al final se convencieron de que lo mejor era dejar extinguirse aquel *nido de rojos*). Para llevar a cabo esa perversa política recurrieron a un ex-comunista, el operador Juan Julio Baena, que actuó para sus nuevos amos con tan escasa inteligencia como furor de converso desde su cargo de máximo responsable de la EOC. Manolo Revuelta resume con contundente clarividencia el clima *orwelliano* imperante en la Escuela en aquel momento:

[...] *había policías entre el alumnado, sí. En los puestos de dirección estaba Baena que hacía el papel de policía perfectamente, colaborando con la policía en sentido directo*⁴⁶.

En aquel teatro de operaciones, los sitgistas establecieron un artesanal sistema de *agit-prop* a través de panfletos mecanografiados-multicopiados y de *tracks* que repartían entre el alumnado. Conservamos algunos de ellos que son muy representativos de los asuntos que preocupaban al grupo y del estilo de estas piezas de literatura subversiva, preñadas de ironía, desparpajo y dosis de mala intención que las emparentan con la poética contestataria de los situacionistas –*derivas* y *détournements* incluidos–; cualquier medio era idóneo y necesario para sobrevolar la falta de libertad de expresión que entonces se sufría en todos los foros. Se denunciaba a los infiltrados que vigilaban el comportamiento político de los alumnos, tal como se aprecia en una folio volandero encabezado con el subrayado «Historia del policía pequeñito, o el cine como portador de valores eternos», o se atacaba la censura y el *paraíso* de Baena con un sarcasmo envenenado en el que aparecen humorísticamente numerosos alum-

C I N E
A M E R I C A N O



JOHN FORD - HOWARD HAYS - ORSON WELLES - RICHARD BROOKS - ARTHUR PENN - ELIA KAZAN - MIKE NICHOLS - etc. etc.

CONTROL MUNDIAL DE LA DISTRIBUCION DE TODOS LOS CINES "NACIONALES"

NOSOTROS, ESPECTADORES REDUCIDOS A LA MERA CONDICION DE CONSUMIDORES PASIVOS

La estructura del cine de Hollywood ilustrada por Artero para un curso en la Universidad Laboral de Alcalá de Henares (1971).

nos. Los textos se complementan con ácidos chistes gráficos, que sirven la mayor parte de las veces como armas arrojadas contra profesores alineados con el *establishment* de la Escuela (véase el que reproducimos aquí vapuleando al *profesor opusdeista* Jorge Grau) o para denunciar el autoritarismo del director del centro Julio Baena (un *détournement* a partir de un chiste de Chumy Chúmez).

El ataque era duro e indiscriminado, desde las posiciones independientes de cualquier organización política de izquierdas, ya que Artero había sido expulsado del PCE tras un duro *sanedrín* celebrado poco después de Sitges⁴⁷. Ni siquiera los ex-alumnos se salvarán de la corriente corrosiva de estas hojas; en una de ellas se reproduce una crítica de *Un, dos, tres, al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969) firmada con no disimulado entusiasmo por Manolo Marinero, añadiéndose en los márgenes estos comentarios mecanografiados: *Marinero e Iván Zulueta se van a casar por la Iglesia [...] El alumnado les desea felicidades y ¡¡una gran filmografía!!*. Las «Noticias sueltas» servían a menudo para denunciar a delatores, infiltrados o aquellas actitudes o posiciones que se creían dignas de poner en la picota, a veces con ciertas dosis de intransigencia:

Alumnos de la E.O.C. que han trabajado en FILM IDEAL.

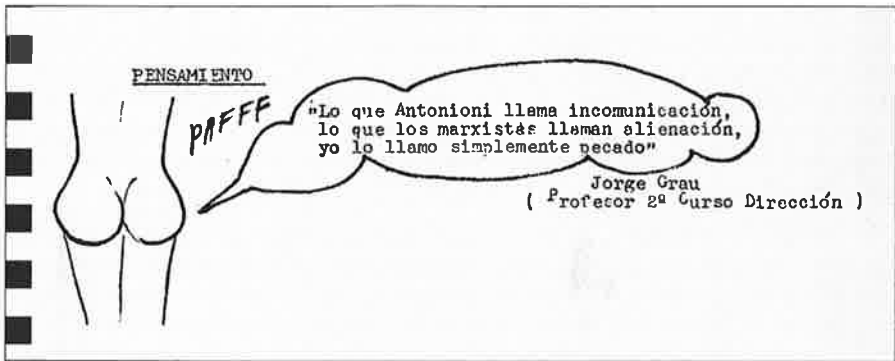
(‘Ni cosmética, ni política, ¡¡Estética!!’)

*José Luis García Sánchez / Ramón Gómez Redondo / Manuel Marinero
Fernando Méndez-Leite / Javier Maqua / Javier Martínez de León /
Antonio Castro Bobillo / José María Palá / Jaime Chávarri de la Mora.*

La dialéctica **entre** aristarquianos y bazinianos, concretada en el fuego cruzado entre las **dos** grandes revistas de cine, era para los **sitgistas** una **falacia**, pues ambos constituían las dos caras de la misma moneda posibilista. Ellos sintonizaban con las aristas más marxistas de *Nuestro Cine*, pero sin renunciar a la experimentación de las formas –más defendida desde *Film Ideal*– que debía **traspasar, empero, las fronteras de estética y contenido** de la *nouvelle vague* y **asumir las nuevas propuestas del cine del Tercer Mundo**:

[...] en aquellos momentos éramos una gente muy metida en lo que hacían en el exterior, la pobreza interna era tan cruda que... Indudablemente hay toda una indagación en torno a la Nouvelle Vague, aunque teníamos una serie de rechazos ideológicos contra ella, veíamos una manipulación política. Hicimos mucho hincapié por aquel entonces en el contenido, entonces la asimilación del modelo nouvelle vague venía muy condicionada por esas contradicciones entre el juego de formas y por otra parte una serie de rechazos hacia unos contenidos que considerábamos de derechas, una especie de expresión del gaullismo. En aquellos momentos en España teníamos unos planteamientos muy politizados (concretamente la Escuela de Cine era un sitio muy politizado) y todo se analizaba mucho como también cuajó el momento Antonioni cuando planteó los problemas de la comunicación... Y también el modelo latinoamericano en concreto el cine de Rocha fue importante [...]. Pero además de estas influencias había una

47 Estaban allí enfrente Bardem y Simón Sánchez Montero, entre otros. Yo estaba muy molesto con el partido por la censura que había ejercido Mundo sobrero [sic] respecto a la publicación de las conclusiones de Sitges. Me tacharon de heterodoxo, de ir por libre... Y eso es lo que hicimos cada vez más.



Un pensamiento lleno de malicia: ¿el Opus Dei accede al cine español? (1970).

especie de preocupación ideológica en profundidad y de ir un poco a las raíces del modelo cultural y a ir buscando las corrientes como más culturales. Por ejemplo el cine soviético de los años 18 ó 19. El rechazo del modelo burocrático y buscar las formas concretas de trabajo, el rechazo también del cine jerarquizado⁴⁸.

La postura de los sitgistas desechaba cualquier intento reformista tanto en lo que se refiere a los contenidos como a la representación; de ahí el continuo ataque a cualquier intento próximo al Nuevo Cine Español⁴⁹ y el debate con algunas propuestas que surgieron en aquel momento, protagonizadas incluso por alumnos de la EOC. Y de ahí también que la operación lanzada por Gonzalo Suárez de las diez películas de hierro⁵⁰ en el marco de la XI Semana de Cine en Color de Barcelona (octubre de 1969), donde presentó *El extraño caso del doctor Fausto*, fuera desenmascarada por Manolo Revuelta –enviado por *Nuestro Cine*– y Antonio Artero: Suárez, rojo de ira por nuestras continuas increpaciones, desmontándole el montaje culterano del cine de hierro, exclamó: 'me espera el infinito'. Era el clímax de su megalomanía de pequeño Narciso que quería justificar un cine posibilista, una nueva formulación del Nuevo Cine Español.

Ese torbellino radical no se detenía ante nadie, ni ante los productores supuestamente progresistas, ni ante los compañeros de la EOC situados en la izquierda, ni siquiera ante la figura mítica de Luis Buñuel. Éste había retornado a España en 1969 para rodar *Tristana* en unas condiciones de libertad creativa excepcionales, sin censura alguna (el escándalo *Viridiana* obligaba a ase-

48 M. Revuelta en L. BLANCO MALLADA: *op. cit.*, p. 109.

49 En la I Semana de Estudios Cinematográficos organizada por el colectivo Joven Crítica, hubo un coloquio sobre el «Momento actual del cine español» que se relata así en *Nuestro Cine: coloquio abierto, suben a la presidencia Javier Aguirre, Carlos Rodríguez Sanz y Hugo Blanco. Entre el público se encuentran Eceiza, Regueiro, Revenga, Víctor Erice, Artero, Pedro Costa (subdelegado EOC)...* Resultó la sesión más dura y violenta de toda la Semana. Se habla especialmente de 'pactismo' acusación que se dirige a los titulados de la EOC que han hecho posible el 'Nuevo Cine Español' gracias a un 'pacto', ya que se han acogido a la 'protección a la calidad' ('interés especial') pretendiendo asimismo hacer un cine crítico. Criticar al que nos da dinero es una contradicción insalvable, estiman los 'acusadores'. En definitiva, los nuevos directores, se dice, han 'devenido' unos burócratas. En G.M. / F.I.: *Nuestro Cine*, 70 (febrero de 1968), p. 64.

50 Cfr. Javier HERNÁNDEZ RUIZ: *Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción*, Madrid, Festival de Alcalá de Henares, 1991, pp. 147-148.

gurar bien la operación) que había pactado con el ministro Fraga, según Re-vuelta en una cena que se celebró en casa del actor Fernando Rey. La manio-bra fue interpretada en algunos sectores cinematográficos como un inaceptable privilegio del que no gozaban el resto de los realizadores españoles, al tiempo que suponía hacer el juego descaradamente a un régimen que quería asegurar-se esta baza de presentar a España como un país abierto, capaz de recuperar a sus genios del exilio.

Algunos alumnos de la politizada EOC se pusieron en vanguardia de esa protesta contra el autor de *El ángel exterminador*, concretamente el militante comunista Andrés Linares, apoyado claramente por los sitgistas que pensaban, en palabras de Artero, que *Buñuel era un personaje a destruir por recalcitrante. Creíamos entonces que una vez que ya había hecho Un perro andaluz y La Edad de oro lo mejor que podía hacer era desaparecer del panorama*⁵¹. Enfrente esta-ban los cahieristas liderados por Antonio Castro Bobillo que apoyaban a Buñuel incondicionalmente y defendían una visita programada de aquél a las instala-ciones de la EOC Javier Maqua, matriculado entonces en el centro, explica aquella polémica: *una delegación de alumnos de la Escuela encabezada por Linares fueron a visitar a Buñuel a su apartamento de la Torre de Madrid en la Plaza de España, allí le entregaron una carta en la que se le comunicaba que no deseaban su presencia en la Dehesa de la Villa, pues suponía hacerle el juego al sistema... Y el viejo no vino, claro. Nosotros apoyamos la medida, pero ahora lo veo como una estupidez, también teníamos derecho a cultivar un poco de mito-manía o, en cualquier caso, a no coartar los derechos de otros muchos que que-rían verle en la Escuela. A propósito de estos acontecimientos, el grupo de Sitges elaboró uno de sus textos más brillantes, un maliciosamente divertido *détournement* de títulos buñuelianos: *Cella s'apelle... la sumisión, Tierra con migas, La ilusión viaja... al ministerio, La fiebre monte a... El Pardo* (ver «Anexo»).*

Los alumnos y diplomados de la EOC más radicalizados querían ampliar su radio de acción a la de otros grupos o plataformas progresistas. Eran ha-bituales por tanto las relaciones con cineclubes, asociaciones y otros ámbitos en los que el cine y la lucha por la libertad se hermanaran. De ahí que el Grupo de Cine Experimental del Cine-Estudio Universitario de Oviedo reclamara la presencia de Julián Marcos (diplomado) y Bernardo Fernández (último curso de Dirección) para participar en el Primer Curso de Iniciación Cinematográfica a celebrar en febrero de 1969, que se completaría con la proyección de películas realizadas por el citado Grupo, con prácticas de rodaje y la realización de un mediometraje con equipo profesional de Madrid. Esta actividad habría pasado probablemente desapercibida de no ser por la publicidad gratuita que le hizo el

51 Qué diferente esta actitud crítica respecto al genio calandino de la que tenían los alumnos de la EOC y también Artero, cuando éste entró en el centro. José Luis Egea cuenta un encuentro apadrinado por Muñoz Suay entre un puñado de alumnos entusiasmados –San Miguel, Eric, Olea, Egea y Artero– y el maestro en el que su joven paisano tuvo un especial protagonismo: *Antonio Artero, fundador, secretario general, comité ejecutivo, comité central, dirección, base y único militante del PPB –Partido Popular y Baturro– mantuvo junto con Buñuel una brillante disertación acerca del mayor número de vocales que el baturro-aragonés tiene en comparación con el español. Buñuel puso un ejemplo contrario: el castellano que hablan los valencianos es el más sibilino, susurrante, culebrino y lleno de consonantes que imaginarse pueda. Un idioma hecho más para 'conspirar', o insinuar, que para comunicarse [...] Era el año 1962, si no recuerdo mal. En «Buñuel se escribe con Ñ y tiene setenta años», *Cine Cubano*, 71-72, pp. 108-109.*

diario local *Región* con un artículo que se encargó de amplificar la revista ultraderechista *Fuerza Nueva* bajo un título inequívocamente revelador: «Intento de cine pornográfico en Oviedo. El comunismo se traiciona a sí mismo» (número 64, 30 de marzo de 1968). Para dicha publicación, tal como se lee en el encabezamiento en negritas, a propósito de este asunto *queda confirmada, una vez más, la forma en que actúan las células marxistas dentro de la Universidad, y las facilidades que encuentran en organismos públicos que deberían velar con más celo por la defensa de los principios del Movimiento Nacional, al que deben servir.*



Un *détournement* de sí mismo: Artero-Laurel&Hardy.

En el artículo se cuenta cómo los ponentes previstos fueron sustituidos por Antonio Drove, Pedro Costa y Alfonso Gil Oliveras, quienes tuvieron algunos problemas menores relacionados con el cambio del local donde se impartiría el curso y el pago de los desplazamientos desde Madrid. El texto sigue informando:

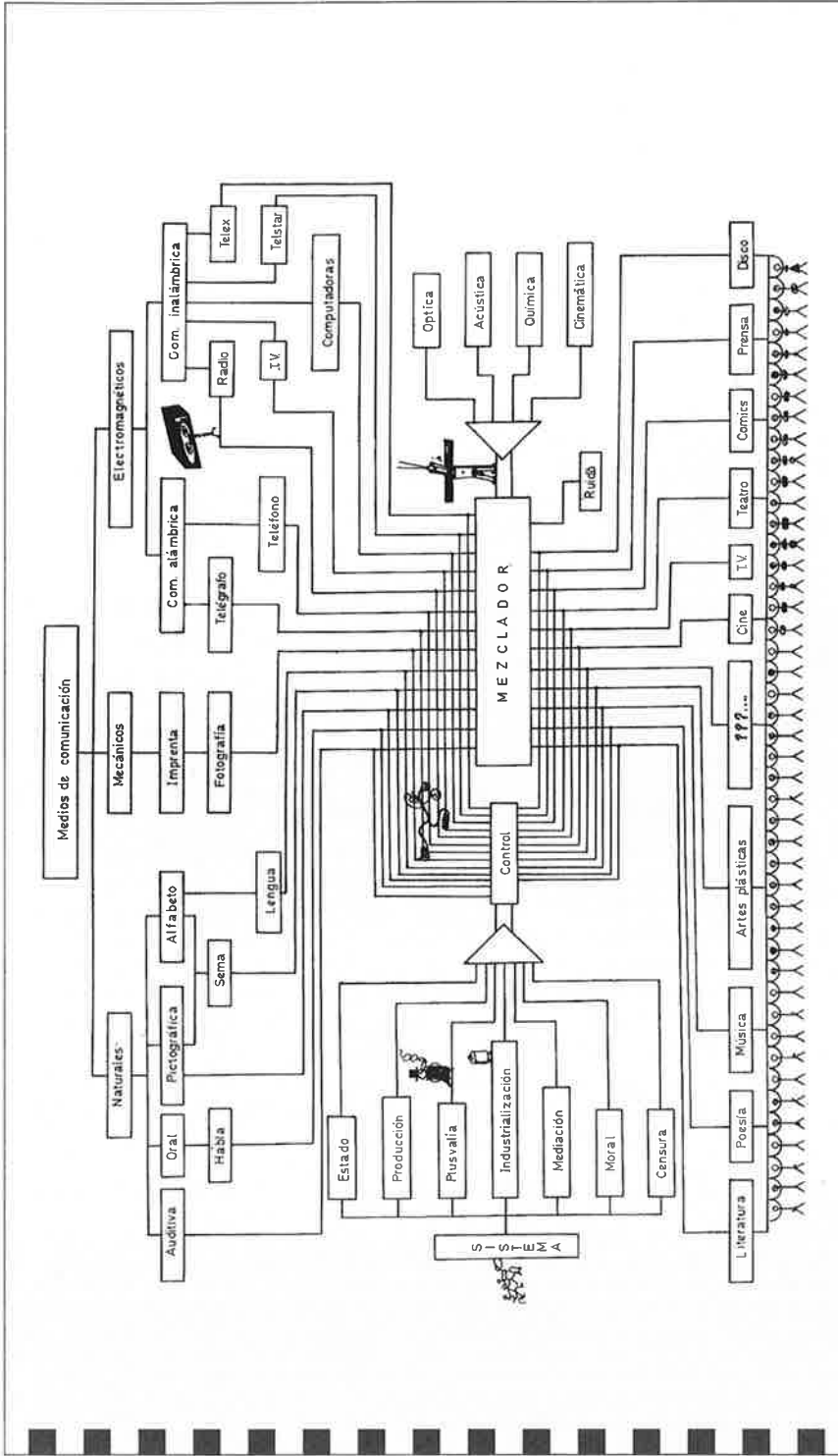
[...] el mismo día 15 por la tarde, la Policía Gubernativa procedió a la detención, en la calle, de los señores Drove, Costa Musté y Gil Oliveras, al tener noticia de que éstos pertenecían a un grupo titulado 'Cine Independiente', que actúa ilegalmente y dentro de la línea de acción aprobada en Sitges. La policía llegó a la conclusión de que la venida a Oviedo de los citados, sustituyendo a los conferenciantes que se habían anunciado, tenía por objeto provocar conflictos y dar a conocer, no las técnicas de orientación cinematográfica adquiridas en la Escuela Oficial, sino sus ideas propias acerca de un cine independiente y libre de verdadero fondo inmoral. Por otra parte, la Policía comprobó que los señores Drove, Costa y Gil Oliveras eran apoyados en sus propósitos y fines por un grupo de estudiantes de filiación comunista de la Universidad. La policía, de acuerdo con lo que previene la Ley de Orden Público de 30 de julio de 1959 y según el artículo 12 de la misma, procedió a la detención de los señores Drove, Costa y Gil Oliveras con el fin de aclarar, tras las diligencias pertinentes, sus conductas, y evitar, por tanto, que se pudiesen cometer cualquiera de los actos contrarios al Orden Público.

Más adelante se relata que a Gil Oliveras le interceptaron una carta en la que se refería a Artero:

[...] nos echa en cara el utilizar un dinero del SEU que nos paga unas conferencias en Oviedo, para hacer la película. A mí no me parece mal usar el dinero del SEU ni del propio Franco para eso, pues la película la hacemos para nosotros, para el grupo, no para el SEU, y está dentro de la más completa ortodoxia marxista [...] Artero tiene parte de la razón desde un punto de vista 'mesiano'. Todos los que vamos a Oviedo esperamos que, al tiempo que rodamos cosas con el grupo, vayan surgiendo oportunidades de ganar dinero y de hacer cosas profesionales. Yo creo que si no se puede, dentro de las estructuras capitalistas, hacer un cine progresista o de denuncia, o de oposición, o de aplicación de principios marxistas, no por eso hay que renunciar por sistema a trabajar cobrando.

Texto muy representativo, en primer lugar de la neurosis reaccionaria de unos sectores que estaban retomando fuerza en el marco de involución política que atravesaba el régimen, y también de los debates, un tanto bizantinos, que se planteaban en los ámbitos progresistas, aludiendo de nuevo a la dialéctica entre radicalidad y posibilismo.

Entre tanto, la EOC entraba en un tramo final que parecía ya un callejón sin salida. Los mecanismos académicos básicos se disolvían en medio de un caos creciente, todo era sospechoso, las posturas intermedias y los matices resultaban imposibles. Se trazó una línea infranqueable entre los colaboracionistas y el alumnado en lucha; cualquier actividad estaba politizada y era susceptible de discusión. Algunos de los profesores emblemáticos salieron huyendo en el conflictivo curso 1968-69, como Borau y Berlanga, en parte por el cuestionamiento sistemático de su papel académico por el alumnado rebelde y en



Debate sobre medios de comunicación promovido por el Cine-Club Antena (1971).

parte por enfrentamientos con Baena⁵². Los alumnos estuvieron el resto del curso sin profesor de dirección y llegaron a plantearse examinarse a sí mismos en un principio y, finalmente, el cierre de la Escuela... La dirección se vio acosada y permitió hacer películas sin censura.

La falla abierta entre Baena y el alumnado, encabezado por la especialidad de dirección, aumentó en los cursos siguientes. La espoleta definitiva fue la huelga desencadenada contra un estado policial que ya ni siquiera se disimulaba –había alumnos-policía y profesores militares– y por la supresión de la censura de guiones. La reacción de la dirección fue desafiar a los alumnos enviando notificaciones caprichosas para hacer prácticas con la amenaza de echar a quien tuviera tres renunciaciones; nadie acudió con el fin de no romper la huelga y empezó el baile de expulsiones, Javier Maqua y José Luis Rodríguez Puértolas en primer lugar, al tiempo que otras especialidades empiezan a romper la huelga... El desenlace lo resume así el mismo Maqua:

[...] total que expulsan a todos los directores de la Escuela. Intentamos hacer una Escuela de Cine paralela, aunque apenas nos movilizamos para ello e intentamos que al año siguiente a los exámenes de ingreso no se presentara nadie y algunos aceptan, otros como Imanol Uribe se presentan e ingresan en la Escuela de Cine, Miguel Ángel Díez también⁵³.

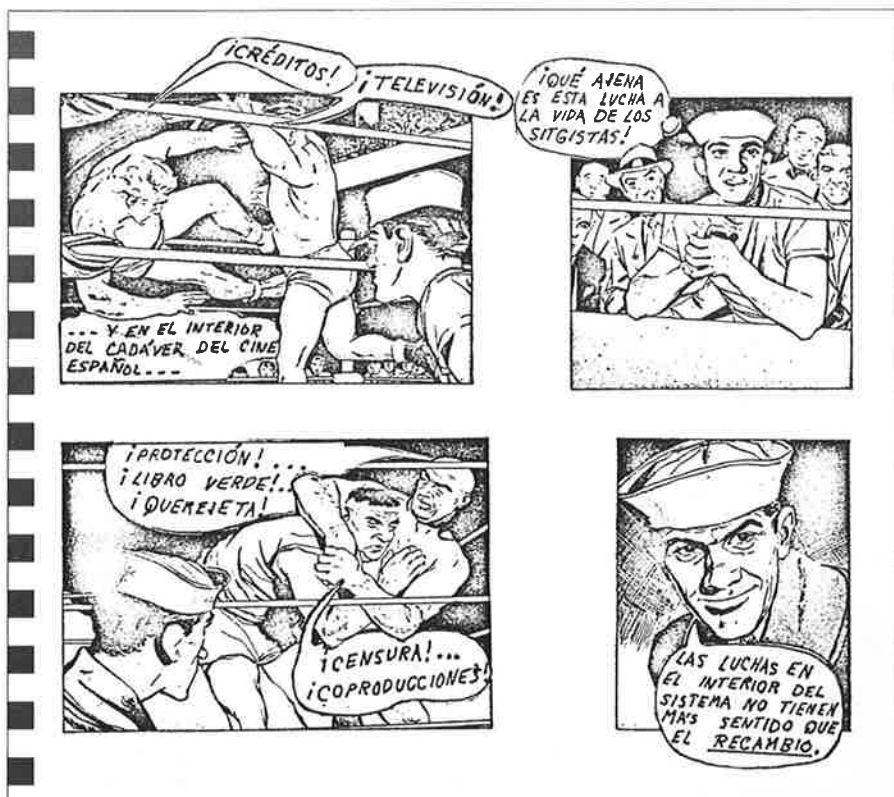
Pocos años después, el mismo Maqua vuelve a reflexionar desde la tribuna afilada y compartida del colectivo Marta Hernández, que ofrece un lúcido diagnóstico sobre aquel fin de etapa:

[...] cuando desaparece la EOC nada se conmueve en la industria del cine. Al liquidarse la operación Nuevo Cine Español, se esfuma la necesidad de una escuela como crisol ideológico y técnico de los hombres que lo hicieran posible. Liberada, una vez más, de la comprometida tarea ideológica del NCE, la industria se basta a sí misma para producir su fuerza de trabajo. Para cubrir un expediente burocrático y salvar las apariencias, al liquidarse la EOC, se crea la rama de Imagen de la Facultad de Ciencias de la Información, como suplente y sucesora que canalizara y atemperara las inquietudes culturales de jóvenes enamorados del 'arte' cinematográfico. Se crea así la ilusión de que las cosas 'siguen estando como están'. Pero nada más lejos. Toda articulación entre la nueva institución escolar y el resto del aparato cinematográfico (la industria, en especial) se pierde; los alumnos de la rama de Imagen quedan abandonados en la facultad, totalmente desamparados y marginados del proceso productivo y de circulación de la mano de obra en la industria cinematográfica⁵⁴.

52 En un contexto en el que se denunciaba el absentismo de los profesores (bastante frecuente en aquellos que trabajan asiduamente en la industria), el sistema de clases y calificaciones era continuamente cuestionado; la gota que colmó el vaso de la paciencia del director valenciano fue un enfrentamiento con el alumno Manuel Revuelta, que él relata así: *le eché en cara que las clases no servían para nada, que él venía muy cómodamente una tarde y hacía la faena... Berlanga se cabreó mucho, dió un portazo y se fue*. El director levantino alude, no obstante, a otras razones para explicar su dimisión como docente de la EOC, atribuyéndolo a una negativa suya y de Miguel Picazo ante un requerimiento del director del centro para que cambiasen las actas y elevaran el número de suspensos en los exámenes de ingreso del año 1970. Cfr. al respecto GÓMEZ RUFO: *op. cit.*, p. 159.

53 EN L. BLANCO MALLADA: *op. cit.*, p. 129.

54 MARTA HERNÁNDEZ: *op. cit.*, pp. 132-133.



■ Alegoría del cine español de la época a través de un cómic sitgista.

El interés de Antonio Artero por todo lo relacionado con la EOC se mantuvo, aunque el paso de los años le obligara a evolucionar de protagonista activo a historiador. En octubre de 1979, junto a Julián Marcos, presentó instancia a un concurso público para la concesión de becas y ayudas para la *promoción de las artes plásticas e investigación de nuevas formas expresivas* (Orden Ministerial del 14 de agosto de 1979); se tratará de la *investigación crítica en los niveles formales e históricos de un importante capítulo, de uno de los fenómenos artísticos, a nuestro juicio, más relevantes en el campo de la creación cinematográfica: las labores docentes y creadoras desarrolladas en el hoy desaparecido INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATOGRAFICAS (IIEC) y la ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA (EOC) que continuó, superándolas, las tareas emprendidas por aquél*. Dicha instancia iba acompañada de una memoria explicativa y de un calendario de trabajo de una investigación que abarcaba el periodo de funcionamiento de ambos centros (1947-1977) y planteaba un enfoque histórico, secundado por otro de tipo crítico, formal y semiótico y finalmente complementado por una recopilación documental (fichas biofilmográficas, testimonios directos recogidos en magnetofón, etc.). A Artero y Marcos les fue concedida la beca para desarrollarla a lo largo del curso 1979-80 y el trabajo investigador de ambos en la Filmoteca cristalizó en el estudio IIEC-EOC *La enseñanza cinematográfica en España*, una de las primeras aproximaciones al tema en España, todavía inédita.

Acciones sitgistas en medio de la hecatombe del cine español

Al filo de la nueva década de los setenta, cuando el cine español atravesaba una de las crisis más agudas de su historia tras el descalabro de la operación posibilista del Nuevo Cine Español, desde muchos sectores de la cinematografía se estaban buscando salidas y se planteaba la necesidad de abrir un gran debate en la profesión que clarificara la situación. A este espíritu responden las Jornadas de Cine 70 que se iban a celebrar en la sala de proyección de la entidad organizadora, el Cine-Club Corral de Comedias del Colegio Mayor San Juan Evangelista de Madrid; su programa constaría de diez jornadas distribuidas diariamente por temas: «La enseñanza del cine en España», «Cine y profesión», «Producción, distribución y exhibición», «Cine y televisión», «Arte y Ensayo y Festivales y Manifestaciones cinematográficas», «Cine-Clubs y Filmmotecas», «La crítica de cine en España», «Cine y Administración», «Cine *underground* [sic] o independiente» y «Resumen de las Jornadas y Conclusiones».

Se asemejaban, pues, a unos Estados Generales de la cinematografía española –la experiencia francesa en la revuelta del 68 estaba muy próxima en la memoria y en el corazón– en la que participarían todos los sectores del medio: *están convocados los profesionales de cine asalariados (obreros, técnicos, autores-realizadores) o independientes; empresarios de la producción, distribución y exhibición; alumnos y ex-alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía y Cátedras de Cine; profesores y jóvenes universitarios; escritores, críticos y periodistas; cineclubistas... En definitiva, están convocados todos aquéllos que se dedican al cine o que se preocupan por su progreso o por la cultura.* En cuanto a los objetivos, la hoja de la convocatoria los deja bastante explícitos: *se pretende que estas jornadas sirvan para clarificar la actual situación cultural, profesional e industrial de nuestro cine, así como de servir a la unión de los distintos estamentos y personas dedicados a él en pro de una política de revitalización cinematográfica y de una búsqueda o hallazgo de caminos para lograr un nuevo cine, el cine que demanda la década de los 70. Se trata, pues, de encontrar, de modo exhaustivo, a través de una mesa redonda nacional, las soluciones positivas a la grave, crónica y singular problemática del cine español, precisamente por todos los que lo hacen, pretenden hacer o se preocupan* [Impreso de convocatoria].

El método de trabajo consistiría en la exposición de los diez temas citados a modo de ponencia colegiada, es decir, a través de un secretario ponente (un estudiante) y una mesa integrada por profesionales relacionados con el tema en cuestión en el ámbito nacional; finalmente habría un coloquio abierto en el que se proyectarían películas o secuencias que ilustraran el asunto. Pero las Jornadas se quedaron en un mero proyecto ya que, aunque habían sido aprobadas oficialmente el 23 de enero de aquel año, el 3 de febrero, fueron prohibidas, según relata el diario *Informaciones*⁵⁵, por la Comisaría de Policía del distrito de la Universidad en una carta enviada al subdirector del CMU San Juan Evangelista. La Comisión Organizadora –integrada entre otros por Javier

55 «Prohibidas las Jornadas de Cine 70» (19 de febrero de 1970). El tratamiento de *La Vanguardia* (17 de febrero) recurría más a los eufemismos de la prensa oficial de la época: *la suspensión de las citadas 'Jornadas' se ha debido a la negativa del director del citado Colegio Mayor a dar albergue a una asamblea tan numerosa como se preveía.*

Maqua, Andrés Linares, José Luis Rodríguez Puértolas y Miguel Buñuel- remitió una carta con fecha 13 de febrero a todos los interesados comunicándoles la suspensión *por escrito y sin especificar motivación alguna* de las citadas Jornadas; se adjuntaba una hoja donde se recogía la larga lista de adhesiones desde todos los sectores de la cinematografía española y que integraba además el amplio espectro ideológico, desde Sáenz de Heredia o García Escudero a los jóvenes del cine independiente.

Entender esta prohibición supone trasladarse al ya comentado contexto represivo de un régimen que se sentía cada vez más acorralado; cualquier iniciativa participativa y democrática era contemplada, por tanto, con desconfianza desde las instancias oficiales, mucho más si podía relacionarse con el revuelo de mayo del 68 y los Estados Generales del cine francés... Eso explica que este intento, sin duda posibilista y reformista -¡avalado incluso por profesionales próximos al franquismo!-, fuera cercenado por miedo a que se les fuera de las manos y los sectores más radicales ostentaran protagonismo (el recuerdo de Sitges permanecía todavía fresco). Artero y Revuelta reclamaron un área de debate en dichas Jornadas, para dar cabida a temas que ellos creían fundamentales, como la estructura social y la producción cultural, así como para ofrecer su conocida postura antirreformista. El primero mantuvo una estrecha relación con un miembro de la Comisión Organizadora, el guionista y escritor turoense Miguel Buñuel, con vistas a abrir esos espacios de discusión; quizá porque creía que de nuevo iba a imperar un discurso, aunque fuera de manera subyacente, no muy diferenciado del de las Conversaciones de Salamanca. La posición cerrada de las autoridades parecía refrendar las tesis del grupo de Sitges.

No es nada extraño que en esta cruzada antiposibilista aquél chocara con todos los sectores que defendían esas posiciones, Elías Querejeta muy en particular. Uno de los episodios más representativos de esa batalla iba a tener como escenario la Facultad de Económicas de la Universidad Complutense, desde la que el Sindicato Democrático de la Universidad de Madrid (SDEUM) había convocado, ya cuando expiraba la década prodigiosa, una mesa redonda sobre el cine español. Habían sido invitados a participar en ella representantes de diversas posiciones dentro de nuestro cine; históricos hombres de las *Conversaciones de Salamanca* (Martín Patino), el eje Querejeta-Saura y la voz de Sitges representada por Pedro Costa y Artero. Éste relata que antes de acometer el encuentro en la Universidad fueron citados Costa y él a casa del director de *La caza* y fueron conminados para que no trascendiera la ofensiva que los sitgistas llevaban a cabo -vía *tracks* y manifiestos- contra la opción posibilista. No se aceptó el ofrecimiento y finalmente al debate público sólo acudieron los sitgistas haciendo que sus tesis, vertidas a través del documento *Algunas cuestiones de base. Un coloquio sobre estructuras y cine*, fueran aclamadas unánimemente por los estudiantes⁵⁶.

56 Estos acontecimientos son referidos por el colectivo MARTA HERNÁNDEZ / Manolo REVUELTA: «Sitges: un fantasma recorre el cine español (V)», serie «Treinta años al alcance de todos los españoles», *Posible*, 11 (27 de marzo al 2 de abril de 1975), p. 44: *enfrenta a Querejeta y los suyos con los descendientes de Sitges. Tras 'ceder' al Departamento un buen lote de localidades para las proyecciones de Si volvemos a vernos, Querejeta exige la exclusión de sus contrarios. Sin posible arreglo, la mesa redonda se celebra en su ausencia y con la exclusiva participación de cineastas relacionados con la opción del llamado 'Cine libre'.*

El colectivo Marta Hernández (Julio Pérez Perucha, Javier Maqua, Francisco Llinás y los hermanos Carlos y David Pérez Merinero), en uno de cuyos textos se recogen precisamente los hechos arriba citados⁵⁷, será precisamente el que más destaque en la oposición teórica a la estrategia de Querejeta. No solamente por desenmascarar sus *maniobras posibilistas*, sino también por oponerse al supuesto intervencionismo del productor donostiarra. En este sentido, y en el caso concreto de *El espíritu de la colmena*, Marta Hernández le acusó de obligar a Erice a cambiar ciertas escenas y de intentar manipular el final, lo que generó una ácida polémica en la prensa en la que tuvo que intervenir el mismo director negando las supuestas presiones por parte de Elías *Frankenstein* Querejeta⁵⁸.

Marta Hernández y el grupo de Sitges conformaron un frente común desde el que, siguiendo posturas marxistas radicales (los primeros militaban en el Movimiento Comunista y Bandera Roja), se cuestionaron aquellas vías que no respondieran a un cine auténticamente libre, independiente y revolucionario, siendo especialmente crueles con las maniobras de despiste –disfrazadas de progresismo– que en realidad perseguían integrarse en el sistema, tal como hemos comprobado al hablar de la EOC. Esto es lo que achacaron, sin ir más lejos, a lo que llamaban el *underground domesticado*⁵⁹, es decir, aquellos cortometrajes que siguieron la estela de Gonzalo Suárez (*Ditrambo vela por nosotros* y *El horrible ser nunca visto*, 1966) y que firmaban a finales de los sesenta Augusto Martínez Torres (*La mano de madera*), Emilio Martínez Lázaro (*Circunstancias del milagro*) o Alfonso Ungría (*Querido Abraham*):

[...] como de costumbre, Nuestro Cine promociona la operación y dedica un número a estos cineastas. Pero no se trata de promocionar un cine 'independiente', sino a unos futuros profesionales [...] Lógico es, en consecuencia, que el 'movimiento' fracasara rápidamente. Cumplido su objetivo esencial: dar señales de vida, sus miembros fueron incorporándose a la profesión⁶⁰

o, en otro lugar,

[...] se trataba, ante todo, de entrar en el aro, de contestarlo para conquistararlo, de reclamar el derecho al funcionariado (muchos de los *underground* de otrora trabajan hoy en RTVE) (...) Frente al NCE, pues, aparecía una generación que, en general, no había pasado por la EOC, que rechazaba algunos presupuestos estéticos del mismo, pero que asumía la función de sustituirle. Se rechazaba el pactismo para conquistar mejores posiciones a la hora de pactar⁶¹.

Incluso opciones aparentemente más vanguardistas fueron ferozmente *desenmascaradas* por Artero y los suyos. Con motivo de la proyección de pelí-

57 MARTA HERNÁNDEZ / Manolo REVUELTA: *Posible*, art. cit..

58 MARTA HERNÁNDEZ: *op. cit.*, p. 235.

59 *Mientras el modelo original (americano) parte de una violenta contestación al cine industrial –y éste es su mayor mérito, que no sus pretensiones elitistas y pequeño-burguesas– la calcomanía hispánica pretende ofrecerse como alternativa al cine oficial. Hay en estos primeros films un enfrentamiento al regeneracionismo del NCE, se adoptan unos modelos menos 'realistas' (de Godard a Sklomowski), pero hay un objetivo común: entrar en el engranaje.* En MARTA HERNÁNDEZ: *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero SA, 1976, p. 84.

60 MARTA HERNÁNDEZ / Manuel REVUELTA: *Posible*, art. cit.

61 MARTA HERNÁNDEZ: *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, p. 85.

culas experimentales de Javier Aguirre, lanzaron una hoja que se encabezaba *Advertencia urgente: vuelven los de Pamplona!* en la que arremeten contra la falsa vanguardia que representa Aguirre en particular y el movimiento conceptual de los Encuentros de Pamplona de 1972 en general, al que consideran una excrecencia pequeño-burguesa que ratifica la vocación reificante y de representación discursiva de buena parte del arte contemporáneo (ver «Anexo»). La respuesta consecuente del sitgismo a ese falso conceptual había sido precisamente el cine no-representativo de *Blanco sobre blanco* y *Del tres al once*.

La tribuna principal de Marta Hernández y los sitgistas fueron los boletines del Cine Club ACOP, denominados *Peeping Tom*, un manojo de folios mecanografiados y difundidos a la vietnamita desde los que no se dejaba títere con cabeza en el celuloide español e internacional, como bien demuestra este texto de Antonio Artero extraído del número 6 (febrero de 1972):

[...] *el revisionismo se ha institucionalizado. La mayor parte de los que fueron a Bilbao con su 'obra' debajo del brazo ingresan en No-Do. Allí hacen 'para todos los españoles', trabajos en colorines y preparan el último asalto a la punta de la pirámide.*

Nuevos frentes van engrosando las filas del oportunismo revisionista: 'Films de Hierro del Cine Español' (del 'taller de forja Gonzalo Suárez & Helenio Herrero'), '13 films para 13 nuevos directores (burda engañifa que enmascaró la autopromoción de su 'inventor': Francisco Betriu). La Alianza Californiana Derechista (integrada por los Torres, Lázaro, Gasset, Franco, Marías, Llinás, Galán, Ungría, Lara, Brassó, etc.).

En relaciones internacionales tampoco las cosas se llevan mal. Existe un ambiguo Festival llamado (¡todavía...!) Nuevo cine en Pesaro. Allí acuden los más 'publicistas y conspicuos' para perpetrar sin reflexión ni complejo de culpa, la gran estafa del cine mundial: el 'cine político' y el mito de las superestructuras (cf. Pio Baldelli). Los revisionistas españoles de Pesaro trazan los puntos fuertes de su estrategia: el pacto con el 'latinoamericanismo'. (Los burócratas culturales no podían soñar con tan excelentes creadores del 'ambiente', ni los tráfugas argentinos y brasileños con tan espontáneas ofertas de hospitalidad). Glauber Rocha, el más cínico tecnócrata del formalismo pactista, pagará los favores en buena moneda: firmará el trabajo de uno de ellos (creo que un documental de Torres), 'hará ver' que lo mata en una de sus mercancías-películas, y prometerá todo su apoyo en el lanzamiento internacional del 'revisionismo oportunista'...

Pero el mayor logro del grupo ha sido la feliz expresión esa de 'cine de autor'.

En cuanto a las *razzias* dialécticas del otro colectivo, Marta Hernández, éstas no iban dirigidas sólo a los gestadores de las *prácticas significantes* (se posicionaban en contra de un cine que no fuera plenamente avanzado, en ideología y representación⁶²), también los receptores, esas minorías cinéfilas que

62 De ahí su apoyo al cine genuinamente independiente, representado por cintas como *Monegros*, *Del tres al once*, *Esta es la película*, *Desde el paisaje* (Manuel Vidal), *Huerto cerrado* (Rodríguez Sanz) o *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez); todas ellas se pasaron en un ciclo organizado por el Cineclub de Ingenieros en febrero de 1975 bajo el título *Cine de Madrid*. F. Creixells glosa el evento al tiempo que deja claro, una vez más, su posicionamiento: *Las películas agru-*

poblaban los cineclubes o las salas de arte y ensayo para alimentarse de productos intelectuales y dar vía a discusiones profundas, tienen su ración adobada con terminología próxima a la sitgista:

[...] apartado en sus reservas, el cinéfilo español (que, dicho sea entre paréntesis, siempre ha sido un cinéfilo subdesarrollado por mor de los componentes represivos del aparato cinematográfico: censura, legislación sobre cine-clubs, etc.), está en trance de extinción –al igual que el cinéfilo universal–. [...] Pero el recambio parece asegurado: hace su aparición la progresía espectacularia, sublimadora en la sala de su insatisfecha vida. La lumpen intelligentsia cinéfila acoge alborozada un 'nuevo' cine progresista (reformista), que le permite obviar contradicciones: consumidor, ahora, de productos 'combativos', cree descubrir finalmente –curando, de paso, la mala conciencia cinéfila– a la ideología de un film. La relación del espectador con la pantalla sigue invariable, el consumo gratificador se perpetúa, la enajenación deviene progresista y el cinéfilo sigue considerándose un ente relativamente feliz⁶³.

Estos planteamientos quedaban enmarcados a partir de 1974 en las acciones del llamado Nueve Frente Crítico, así bautizado por el comentarista de la revista liberal y regionalista *Asturias Semanal*. Tenía una vocación descentralizadora y estaba integrado por los colectivos Marta Hernández y F. Creixells. Félix Fanés, Gustavo Hernández, Ramón Herreros, Juan Miguel Company, Pau Esteve, Manuel Vidal Estévez, Domenech Font..., conformaban un grupo no del todo homogéneo que respondía a un abanico teórico en el que confluían Marx, la semiótica y Lacan. Su área de acción eran las tribunas de información (*Cambio 16, Posible, Comunicación 21, Doblón*, aunque los fueron despidiendo de todas ellas) y la coordinadora de cineclubes alternativos, así como el apoyo a cineastas afines a una línea genuinamente revolucionaria (los sitgistas, Paulino Viota, Portabella, Antonio Maenza, Gandía Casimiro, Eloy de la Iglesia, Carlos Durán, Jordá...):

[...] para el denominado 'Nuevo Frente Crítico', el cine no es un espejo de la sociedad, sino un instrumento de lucha utilizado por las distintas fuerzas que en ella luchan. Así, presta una especial atención a las contradicciones que sacuden el aparato ideológico cinematográfico español, al análisis de la industria, a las posibilidades de una práctica significativa de 'oposición' dentro del cinema, etc⁶⁴.

En 1970, los restos del sitgismo (Artero, Costa, Revuelta y Julián Marcos) conformarán el llamado Grupo Juan Piqueras, en homenaje al histórico crítico comunista, que tenía como fin llevar a cabo de una forma más cohesionada y

*padás en torno a este ciclo resumen prácticamente los únicos intentos llevados a término en tal ciudad en la investigación de los mecanismos significantes que constituyen un film y de cómo su articulación produce efectos concretos prefijados de antemano, significaciones interesadas, al tiempo que, y como consecuencia de los hallazgos anteriores (producidos tanto en el campo de la teoría como en el de la propia experimentación filmica), proposiciones metodológicas y significantes cuyo incontestable carácter renovador se sitúe en el ámbito de una respuesta a necesidades socialmente definidas en el terreno de la lucha ideológica, como aspecto parcial de transformaciones más generales. En «Estrenos en el Cineclub de Ingenieros», *Destino* (15 de febrero de 1975), p. 39.*

63 MARTA HERNÁNDEZ: *ibídem*, p. 19.

64 MARTA HERNÁNDEZ: *ibídem*, p. 186.

organizada un frente de acción revolucionaria a través de proyecciones, intervenciones en actos y mesas redondas, participación en cineclubes, etc. Siguiendo en parte la estela de la *Internationale Situationniste*, que se distinguió por sus acerados ataques a los santones de la cultura progresista, especialmente duros contra Godard, dicho colectivo arremetió contra algunas figuras destacadas que encarnaban una postura *neoplatónica* que suponía un *enmascaramiento clasista o integrador que frena una praxis del presente como actividad humana real para la consecución y apropiación del futuro revolucionario*. La acción más singular que emprendieron en este sentido fue a propósito del Simposio en torno a la obra de Henri Lefebvre «Ciudad, lenguaje y vida cotidiana»⁶⁵, celebrado en Burgos los días 4, 5 y 6 septiembre de 1970, y al que asistió personalmente el urbanista y filósofo marxista -durante algún tiempo aclamado por corrientes heterodoxas como los situacionistas- convocando a casi ciento treinta participantes y a destacados intelectuales españoles: el sociólogo Jesús Ibáñez, el teólogo José María González Ruiz, el arquitecto Ricardo Bofill, Sánchez Zabala, Dionisio Pérez, Moreno Galván, Alberto Míguez, etc.

Uno de los impulsores, junto al profesor de filosofía Luis Martín Santos y al sociólogo José Vidal Beneyto, de este Simposio organizado por la Alianza Francesa (Círculo de Burgos), en colaboración con el Colegio de Arquitectos de Burgos, era el citado Mario Gaviria, discípulo del profesor francés que había presentado al maestro a su amigo Artero en París a comienzos de los sesenta. Mario le había encargado una ponencia al aragonés que pretendía leer en la segunda jornada. El contenido de este texto, titulado «La praxis como elemento antitético de la crítica para una síntesis transformadora de la vida cotidiana», suponía una radical declaración de principios revolucionarios a costa de las actitudes de componendas de intelectuales como Lefebvre, cuya postura era criticada sin paliativos; las perlas que se le dedicaban al galo caían como bombas: desde el ya aludido *enmascaramiento clasista*, su calificación como *sociólogo sedicente* hasta hacerle responsable de la expulsión del PCF del heterodoxo Paul Nizan. De hecho, se le alineaba con las tesis falsamente reformistas del *queremos que todo cambie para que todo siga igual* y era presentado como un caso emblemático de la integración de la tecnocracia en el *statu quo*:

[...] *estos grupos integracionistas, en contacto con los tráfugas internacionales del pensamiento traidor-académico-burgués-mercantilista, defensores objetivos del capitalismo, limitan su coloniaje a sectores estrictamente culturales; hoy lo hacen trayendo al señor don Enrique Lefebvre [...] Han parcelado en tres temas o sesiones el Espectáculo. Y como Fe, Esperanza y Caridad; Padre, Hijo e Espíritu Santo; Mundo, Demonio y Carne; Familia, Municipio y Sindicato... este simposio trata de Ciudad, Lenguaje y Vida Cotidiana.*

Antes de salir al estrado, Revuelta y Artero advirtieron a Gaviria del contenido y el tono de la ponencia que tenían en fase de borrador; éste lógicamente montó en cólera y, tras amenazarles, dio orden de que les impidieran la entrada en el salón de actos. Los dos sitgistas improvisaron tras la cena un audito-

65 El programa se desarrollaba dedicando cada una de las jornadas a un tema; la primera a la ciudad, al lenguaje la segunda y la última a la sociología de la vida cotidiana. Cada día había una conferencia de Lefebvre seguida de ponencias y discusiones a propósito de las tesis expuestas por el filósofo. Las sesiones tuvieron lugar en el Museo de Pintura (Sala Capitular del antiguo Hospital de San Juan).

rio alternativo en el vestíbulo del hotel donde estaban alojados, contando incluso con la presencia del mismo Gaviria, y dieron lectura a la ponencia que no retrocedió ante detalles que entonces resultaban polémicos: el caciquismo de las grandes empresas (Sanders, Pascual), el Proceso de Burgos, etc.⁶⁶. No obstante, a pesar de las discrepancias, los temas que se despliegan en el Simposio coinciden con algunos de los que más preocupaban a los situacionistas: la ciudad, el lenguaje y la vida cotidiana. Respecto al primero, el urbano, escribirá Artero: *Burgos-El Cid-Pascual Sanders-la cárcel-el Plan de Desarrollo-Actividades culturales como promoción turística. La dialéctica de la ciudad como dialecto hermético de la clase dirigente. La dialéctica conceptual como realización del sueño de las reivindicaciones de la revolución burguesa*; en relación con el fenómeno de la comunicación, uno de los más estudiados en aquel momento en la izquierda teórica, el director explica que *a través del lenguaje desde los servidores de los zigurats en Sumeria y Acadia hasta nuestros días, los grupos dirigentes han desarrollado las técnicas de convencimiento, justificación y colonización de una clase sobre otra. Nuestros sociólogos, arquitectos, profesores, periodistas, mejor pertrechados, armados hasta los dientes, regresarán a sus oficinas, despachos, cátedras, periódicos, etc. Desde el lenguaje como valor de cambio hacia la consecución de la plusvalía y la imposición del terror mercantilista en la producción de lo espiritual. La forma de verificación de que el lenguaje es un producto histórico que siempre ha operado en todos los niveles (desde la alfabetización hasta los films de Godard), como jerga creada por la clase dirigente y su burocracia para establecer así un mejor control y anulación de cualquier nivel crítico activo*. Y el discurso acaba con un epígrafe, a modo de manifiesto incendiario-lúdico, titulado «Normas para uso del simposionista que quiera salir con dignidad del atolladero» y fechado en Burgos en septiembre de 1970. Sus siete puntos exigen medidas concretas (por algo se plantea como praxis) para ejecutar ese espíritu contestatario con ciertas dosis de humor que exigen por todo el documento:

1. *Exigimos que el señor Lefebvre inicie su autocrítica aquí y ahora mismo, con ayuda, como traductores, de los también sedicentes sociólogos Pepín Vidal y Mario Gaviria.*
2. *Se proceda a una colecta entre todos los asistentes para la adquisición de un billete de ferrocarril para Estrasburgo en el primer tren que salga en dirección Irún. Bien entendido que el único beneficiario de este billete será el señor Lefebvre.*
3. *Todos los acontecimientos pueden ser creados y gestionados por nosotros mismos. Reconversión del simposio en Asamblea Libre para tratar de los problemas y de todo aquello que por decisión mayoritaria se acuerde.*

66 Así lo recogió Eduardo GARCÍA RICO: *pero antes aludíamos al papel desempeñado por Antonio Artero y Manuel Revuelta, que fueron desde Madrid a 'contestar' no tanto a H.L. como al simposio y a todos los actos culturales del mismo orden. Redactaron el sábado, a toda prisa, una ponencia que, leída por los responsables de la reunión, no pudo ser aceptada. Ellos dijeron que, de haberse hecho pública, la ponencia hubiera acabado con el simposio. La pregunta central era '¿a quién sirve el simposio?'. A la noche, en la sobremesa del hotel, la 'contestación' Artero-Revuelta se convirtió en 'happening' de imposible e inútil descripción. El desdén, la provocación, la frase agresiva desconsolaron a algunos organizadores de Burgos, poco hechos a la nueva fórmula*. En «Henri Lefebvre: Simposio de Burgos», *Triunfo*, 433 (19 de septiembre de 1970), p. 36.

4. *Reclamamos la extinción de la mesa y la expulsión del Comité organizador de este atolladero-simposio.*
5. *Reconversión del concierto de música medieval a celebrar en Covarrubias en visita a la cárcel de Burgos.*
6. *Conversión del proyectado recorrido por los monumentos artísticos represivos burgaleses en una convocatoria a todos los ciudadanos de Burgos que quieran para charlar sobre problemas regionales: polo de desarrollo, Pascual Sanders, el Cid... y demás problemas que nunca han intervenido.*
7. *Aportación de otras sugerencias a estas normas....*

La contestación animó el debate al día siguiente, atreviéndose ya algunos a entablar pugna dialéctica con el *filósofo extras-burgués*. Lo que menos se hubiera imaginado éste es que, tras haber sido lapidado por situacionistas y por los revolucionarios del 68 en su propio país, iba a encontrarse con la misma moneda en la franquista España. Artero y Revuelta siguieron a lo largo de todo el simposio con su estrategia de *épater le bourgeois*, denunciando no sin humor muchos de los asuntos que allí se planteaban; así gritaban consignas que parecían dirigidas a las dianas que más dolían (*Lefebvre a la pouvelle, El Cid era maricón*) o exigiendo que repartieran de una vez la renta *per capita* entre todos los asistentes, en el marco de una exposición en la que se abordaba ese concepto económico. Polémicas que se prolongaron en los días siguientes en las páginas de la prensa, como demuestra la réplica que *Partero y Devuelta* (así los llamó Vázquez Montalbán) hicieron al cronista Lucrecio en el diario *Madrid* (23 de septiembre de 1970), dando lugar a uno de los textos más lúcidos del dúo sitgista (ver «Anexo»).

Las acciones también se trasladaron a los centros universitarios, uno de los ámbitos donde la llama de la rebelión antifranquista había prendido con más fuerza. En febrero de 1971 se llevaron a cabo las II Jornadas Cinematográficas en la Universidad Laboral de Alcalá de Henares, con el fin de conmemorar el 75 aniversario del nacimiento del invento Lumière y para completar las Primeras Jornadas celebradas en abril del año anterior, que habían contado con la presencia de Revuelta, Javier Maqua, José Monleón, Enrique G. Gallardo y Artero para hablar de cine soviético, norteamericano o del estado del celuloide actual. En la segunda edición se había preparado un programa más centrado, compuesto por charlas y proyecciones-coloquio a partir de *clásicos* –*El acorazado Potemkin, El ángel exterminador* o *Jules et Jim*– y títulos españoles como *Nueve cartas a Berta*, cine *amateur* o cortos representativos entre los que se encontraba *Monegros*. Las charlas abordaban la *nouvelle vague* (Fernando Lara), la crisis del cine español (Diego Galán) o la época muda del cine soviético, ésta última impartida por Artero y Revuelta, que plantearon su intervención de manera totalmente abierta, rompiendo con los modelos académicos al uso y buscando, por tanto, la participación activa de los alumnos. En la sesión teórica profundizaron en el cine soviético, resaltando la confrontación entre el cine democrático revolucionario y el cine burocrático –el de Eisenstein incluido– durante el periodo de entreguerras, al tiempo que analizaban la estructura de producción y distribución del cine americano, desvelando su maquinaria alienante que reducía a los espectadores a *mera condición de consumidores pasivos*. Sin embargo, los ponentes hicieron hincapié en las acciones propuestas a

los alumnos para poner en evidencia al sistema represivo en el que se sustentaba la Universidad; con ese fin se puso en marcha un juego para localizar las llaves de las principales estancias universitarias y descubrir de ese modo que el poder controlador se apoya en la posesión de esos, en apariencia, inocuos instrumentos; otra acción consistiría en realizar una película y se propuso como tema recurrente rodar las pintadas de los retretes. Pero lo que más trascendencia tuvo fueron los comentarios de Artero y Revuelta, en una línea situacionista, sobre la expresión del poder a través de estructuras arquitectónicas verticales, que contrastaban con la disposición horizontal de la arquitectura popular. Los resultados desbordaron lo que en principio eran inofensivas reflexiones teóricas; los alumnos, sin que mediara ningún intento aleccionador por parte de los sitgistas, pasaron a la acción y derribaron puertas y tabiques de las estancias universitarias para conseguir una disposición antirrepresiva. Como era esperable, Artero y Revuelta suscitaron la ira del profesor que los había invitado, por mucho que intentaran explicar que se habían limitado a reflexionar con los alumnos.

Otro aspecto que interesaba especialmente al grupo de Sitges, fiel a su ideario fuertemente marcado por el situacionismo, era la reflexión sobre los *mass-media* y su papel alientante en la sociedad de consumo contemporánea. Por eso no es de extrañar que se sumaran activamente a las Jornadas 71 sobre los Medios de Comunicación, que tuvieron lugar en el Cine-club Antena de la Escuela Técnica de Ingenieros de Telecomunicaciones de Madrid del 22 al 26 de marzo de 1971. Se llevarían a cabo a través de mesas redondas que, tal como reza el díptico de convocatoria, *analizarán los contrastes y posibilidades existentes en todos y cada uno de los medios de comunicación, desde los más primitivos y naturales, lenguaje oral, alfabeto fonético..., hasta los más avanzados, basados en las actuales tecnologías audiovisuales, cine, televisión...*

El dúo elaboró un sofisticado esquema en el que se recogían todos los *media* bajo una perspectiva claramente sitgista que los hacía subsidiarios, a través del control y las distintas mediaciones –óptica, acústica, química, cinemática– del Estado, la producción, la plusvalía, la industria, la moral y la censura; en resumidas cuentas, las siete hidras que conformaban el gran Leviatán: el Sistema.

Pero el sitgismo no renunciaba a ningún arma, mucho menos a las que tenían dimensión estética; por eso iba a utilizar una de las técnicas popularizadas por la neovanguardia de los sesenta para llevar a cabo sus fines. El *happening*⁶⁷ serviría a Artero para llevar a cabo una de sus acciones más lúdicas y publicitadas; todo surgió con motivo de un homenaje a Pasolini⁶⁸ (asesinado la

67 *Se puede considerar esta forma de encuentro como un caso límite del viejo espectáculo cuyos despojos son arrojados ahí en una fosa común; como una tentativa de renovación, demasiado atestada de estética, del 'surprise-party' ordinario o de la orgía clásica. Incluso se puede estimar que, por la búsqueda ingenua de 'algo que sucede', la ausencia de espectadores separados, y la voluntad de innovar, por poco que sea, en el registro tan pobre de las relaciones humanas, el 'happening' es, en el aislamiento, una búsqueda de construcción de una situación basándose en la miseria (miseria material, miseria de los encuentros, miseria heredada del espectáculo artístico, miseria de la filosofía precisa que debe 'ideologizar' mucho la realidad de estos momentos). En «La vanguardia de la presencia» en *La creación abierta y sus enemigos, Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, p. 269.*

68 *¿Homenaje igual que necrología? Es posible que resulte un cúmulo de retórica romántica o una vivaz polémica. PASOLINI: ¿poeta arcaico, hombre fuera de su tiempo, homosexual, narcisista?*

madrugada del 1 de noviembre de 1975) que había promovido la galería de arte madrileña Studio Levi en el marco de una ola de tributos al cineasta que tuvieron lugar en la capital de España (la presentación mundial en el Instituto Italiano de Cultura de *Appunti per un'orestiade africana*, con la participación de Alberto Moravia, Dacia Maraini y el director-productor Gian Vittorio Baldi fue el acto más relevante). Desde el 20 de febrero al 18 de marzo de 1976 se sucedieron en la mencionada galería diversas actividades protagonizadas por más de cincuenta artistas y escritores españoles: presencia de obras gráficas y literarias de, entre otros, Manuel Alcántara, José Luis Castillo-Puche, Gloria Fuertes, Cristobal Halffter, Valcárcer Medina, Ramón Nieto, Fernando Quiñones, Luis de Pablo, Carmen Llorca, Alberto Schommer, Javier Villán, etc.; mesas redondas con encabezamientos como «Homosexualidad, hoy» y «Función sociopolítica del intelectual»; exposición bibliográfica sobre el tema; y acciones de Anna Ricci (a partir de música de Tomás Marco), Manolo Calvo («Permanente artillugio») y Antonio Artero⁶⁹.

El realizador zaragozano había conocido a Pasolini en el Festival de Venecia de 1966, precisamente en un momento en el que era un gran admirador de su obra, empeñado –recuérdese *Doña Rosita la soltera*– en la viabilidad de un cine popular. Casi una década después, Artero estaba más interesado en los mecanismos de alienación de los que se valía la sociedad capitalista de la época en todos los ámbitos, de ahí que el citado homenaje le pareciera una oportunidad pintada para poner en evidencia la represión de los impulsos eróticos y su proyección contra el cuerpo reificado de la mujer. Con tal fin, el día 20 de febrero Artero dispuso una *performance* en la que la popular actriz Josele Román posaba desnuda ante la mirada de los espectadores, que tenían a su disposición dos pistolas de fogueo; curiosamente los hombres no dudaban en empuñar las armas y disparar con saña contra la indefensa mujer, al tiempo que los agresores quedaban reflejados en un espejo que los autodelataba⁷⁰.

Los últimos episodios contestatarios de nuestro protagonista se han llevado a cabo al margen del grupo sitgista, aunque no por ello han dejado de

PASOLINI: *¿moderno Savonarola, Che Guevara, Rimbaud, Jesús Cristo? Parece inevitable que el personaje real se desdibuje en el mito*, carta de convocatoria de Studio Levi a los artistas participantes, Madrid, febrero de 1975.

69 Cfr. *Informaciones* (24 de febrero de 1976) y «Pasolini, A buenas horas», *Cambio* 16, 222, (8 al 14 de marzo de 1976), p. 62.

70 El arquitecto y profesor Juan Carlos García Perrote, entonces un estudiante muy preocupado por “todo lo que ocurría alrededor...”, estuvo presente en aquel acto y lo relata con bastante precisión: *Se había corrido de boca en boca que iba a producirse una acción sorprendente como homenaje a Pasolini en Studio Levi; acudimos a la cita unas treinta personas que no sabíamos a ciencia cierta lo que allí iba a ocurrir, pues los de la galería mantenían un secretismo absoluto al respecto. Tanto es así que, aunque muy preocupados, no desvelaron que la causa del tremendo retraso de la actriz que protagonizaría el evento se produjo porque venía de un rodaje en Talamanca del Jarama y se complicaron mucho las cosas... Dos horas más tarde apareció por allí y era Josele Román. Se mostraba bastante enfadada, entre otras razones por la bronca que le cayó por el retraso, por el escaso auditorio -muchos habían desistido ante tan larga espera... El caso es que la actriz desapareció momentáneamente, se dispuso entre tanto el escenario (una pared y un mostrador) y finalmente volvió cubierta con una bata y se colocó en medio del atrezzo. Se apagaron las luces y al encenderse de nuevo se mostraba desnuda ante nosotros; entonces los de la galería nos dieron unas pistolas y Artero, que hasta entonces se había mantenido al margen, hizo un discurso sobre el sexo y la violencia. Comenzaron los disparos, Josele no estaba muy convincente y Artero le azuzó para que mostrara rechazo. Hubo gente que apretaba el gatillo con verdadera saña mientras la actriz miraba con ojos retadores. El acto fue bastante breve.*



■ Forges retrató así la Asamblea de Trabajadores del Cine convocada por CNT (1977).

tener un fuerte sentido colectivo, sobre todo en el marco del movimiento libertario. La vinculación de Antonio Artero con el anarquismo provenía de las enseñanzas de su propia madre; y fue a comienzos de los setenta cuando Antonio se afiliaría al histórico sindicato obteniendo el carnet número 1 de la Sección de Espectáculos. Sin duda, el carácter pionero en este resurgimiento del movimiento libertario, además de su amistad con los dirigentes, le llevó a ostentar un innegable protagonismo como Delegado del Primer Congreso Nacional del sindicato y a formar parte del Comité Nacional por su sección de Cultura y Espectáculos. Siempre abanderó unas reivindicaciones globales que apuntaban hacia un nuevo sistema para un cine libre, superando las habituales refriegas por condiciones salariales y laborales en la industria audiovisual, en las que se enzarzaba la parte más convencional de la sección sindical.

El director aragonés apostaba por incentivar el debate en el sindicato con vistas a buscar una alternativa revolucionaria en el cine, tanto en su dimensión infraestructural como superestructural, y con tal fin aprovechaba cualquier ocasión. Una de las más apropiadas llegó con motivo de las Jornadas Libertarias Internacionales que tuvieron lugar en Barcelona en julio de 1977, con un programa de actos, desarrollados en el salón Diana y el parque Güell, en el que se

intentaba compaginar la fiesta libertaria, la cultura y el debate sobre temas actuales de interés para el movimiento (autogestión, antimilitarismo, ecología, sexología, enseñanza, problemas de la mujer, marxismo y anarquismo, etc.). Entre las actividades culturales hubo teatro, música y cine; éste alcanzó gran protagonismo a través de la proyección de históricas películas sobre la revolución anarquista, cine militante realizado en régimen de cooperativa y películas adscritas a la vanguardia: cortos de Emma Cohen (*La plaza, La boda*), Ferrán Alberich (*Retrato de grupo*), Lorenzo Soler (*Sobrevivir en Mathausen*) y el largometraje arteriano *Yo creo que...*, exhibido el 24 de julio con la misma reacción polémica entre el auditorio que en otras ocasiones⁷¹. Ese mismo día se organizó el debate cinematográfico «Análisis libertario de los sistemas de producción cinematográfica», en el que participaron los críticos José Luis Guarner y Jos Oliver, el guionista Miquel Sanz y los directores Francesc Bellmunt y Antonio Artero, quien tuvo un especial protagonismo y abrió el fuego dialéctico de esta manera:

[...] ante todo debemos preguntarnos si es posible una cultura libertaria en una sociedad de mercado. Sólo podrán buscarse formas nuevas si se quita al producto cultural su valor de cambio. Mientras sobrevivan los popes que tienen acceso a la producción y los santones que establecen los juicios estéticos no puede hablarse de que hayamos conseguido esa cultura libertaria. El libertario debe tener una visión más globalista. Desde luego que nos encontramos con contradicciones. Nuestro postulado de la acción directa no admite mediaciones y la cultura es una mediación...

El debate abordó también el complejo asunto de la función que desempeña el espectador en las corrientes comunicativas que impone el cine dominante. Luis Ondara resumió todo ello en el citado artículo de *Ajoblanco*:

[...] a pocas conclusiones llegaron pero valió la pena como encuentro e intercambio de puntos de vista en los que se aclaró que el proceso de búsqueda de un nuevo tipo de cine no se reduce a la renovación de las formas o a la inclusión de contenidos más o menos revolucionarios, sino que exige la creación de maneras de producción diferentes que garanticen la independencia ideológica de los realizadores, así como la puesta a punto de canales paralelos de distribución en los que todo tipo de cine pueda manifestarse y quepa la posibilidad de una crítica colectiva in situ de las cintas proyectadas.

Se trata de que los espectadores dejemos de ser un mero ente pasivo y receptor, totalmente aislados en los juicios e imposibilitados para responder frente a las afirmaciones que incluye todo film. El problema, evidentemente, no se reduce únicamente a que en la sala sea factible o no hacer un fórum; la misma película ha de admitir, por su configuración y estructura así como por los contenidos que plantea, una continua reac-

71 El público palmeaba, se quejaba, pedía que se interrumpiera la proyección o la defendía apasionadamente alegando si a alguien le gustaba tenía también su derecho a ser respetado. En Luis ONDARA: «Cinejornadas Cinelibertarias», *Ajoblanco* (25, septiembre de 1977), p. 41. Al margen de los debates hubo una serie de proyecciones. Las dos más alteradas fueron con ocasión del cortometraje de Ferrán Alberich [*Retrato de grupo*] y el largo de Artero [*Yo creo que...*]. En esa última el público quiso cortar la proyección porque no satisfacía sus deseos de ver cine comprometido. En «Barcelona libertaria. Un debate sobre cine», *Fotogramas*, 1.503 (5 de agosto de 1977), p. 10.

ción crítica, ha de provocarla, pero el hecho de que la sala lo admita ya es un paso muy a tener en cuenta.

Artero ha seguido colaborando activamente con el movimiento libertario en la faceta sindical, interviniendo en todo tipo de actividades e incluso intentando sacar a la luz los avatares cinematográficos del movimiento e iniciando en la Filmoteca Española una investigación sobre los materiales filmicos producidos por la CNT en 1936 y secuestrados en 1939, trabajo que pensaba desembocar en el libro –luego no publicado– *Cine y anarquismo*, en colaboración con Miguel Bayón y Román Gubern.

En el marco de la Fundación Aurora Intermitente⁷² impulsada por el filósofo Agustín García Calvo, se planteó una iniciativa para contrarrestar la creciente manipulación de la prensa española, cada vez más en manos de poderosos *lobbies* cuyos tentáculos se extienden sin freno, a veces con sibilinos ejercicios de *travestimiento*. Se trataba de un *periódico al revés* que invirtiera la redacción convencional de las noticias, prescindiendo de su *imposible y perversa asepsia* para hacer aflorar precisamente aquellos conflictos que generalmente se ocultan con una sutil autocensura. Con tal fin, García Calvo aportó un modelo nacido de la tergiversación de la edición del 29 de noviembre de 1996 del *prestigioso El País* y convocó epistolarmente a una serie de interesados en el evento para que plantearan sus propuestas dentro de este *juego*. La de Antonio Artero fue una de las más radicales; se oponía en ella al formato propuesto por el filósofo, argumentando que *¡! Un periódico AL REVÉS no puede reducirse sólo a los CONTENIDOS ¡!*, y planteaba recuperar un medio participativo y libre, *una forma de comunicación que no reifica el terrorismo que impide al receptor convertirse en emisor*, algo que se cumplía en determinados vehículos de expresión utilizados en el bando republicano durante la Guerra Civil, como un mural móvil transportado por un mulo que monta un miliciano y en el que el pueblo puede escribir libremente los mensajes que considere. El texto que defiende esta idea es considerado por el propio autor como *el último Manifiesto sitgista*.

La lucha de Artero con vistas a conseguir ese horizonte utópico alumbrado en Sitges se fue haciendo más realista y, por qué no decirlo, más posibilista. De ahí que participara como representante de colectivos que defendían los derechos de los directores españoles en diversos foros y programas cinematográficos de rango nacional e internacional. Tomó contacto representando a la CNT en la preparación del I Congreso Democrático del Cine Español, a partir del verano de 1978, que había sido convocado por partidos políticos –de izquierda principalmente–, sindicatos y asociaciones profesionales relacionadas con el cine para buscar una solución a una industria entonces en plena crisis; se acogerían estudios y comunicaciones en seis áreas (*cultural, de problemas sociales y profesionales, de problemas industriales, de problemas de mercado cinematográfico, de relaciones con la Administración y de estudios para las bases de una futura Ley de Cine*). La CNT no tardó en retirarse *porque allí se planteaba un modelo estatalista que podían haber refrendado Hitler o Stalin. El nuestro se acercaba más a las medidas que había puesto en marcha en Francia el Centre National de la Cinématographie, por el que los fondos para el cine se recaudan*

72 Colectivo con guiño histórico en las siglas (FAI) que abarcaba distintas sensibilidades de izquierda; fundado a mediados de los ochenta y disuelto en 1998, promovió debates, exposiciones e iniciativas contestatarias.

!! Un periodico AL REVES no puede reducirse solo a los CONTENIDOS !!

El
medio
También
es
contenido



~~~~~ Los medios pretenden unirnos a la realidad a partir de donde nuestros contactos personales y el conocimiento directo no alcanzan. :::::::::::ASI EL NIVEL DE MANIPULACION ES MAS EXTENSO Y PROFUNDO :: Los medios pretenden convertirse (y ser) extensión de nuestras conductas. El medio convertido en MASAJE nos terrorifica desde la f a l s a idea de que vivimos en "una aldea global" inmersa en categorías sociales y cósmicas que por nosotros mismos jamás percibiríamos.

~~~~~

:::::La COMUNICACION se articula en formas específicas: Gráficas (periodicos, etc), Audiovisuales (TV, Internet...), Espectaculistas: (Cine, Teatro, Deportes...), Directa (Correos, Teléfono...) y Exterior (Soportes fijos y soportes móviles...Vallas, encartelados, semovientes, etc.)

~~~~~ Detengamonos en la fotografía adjunta: un caballo y su jinete recorren caminos, pueblos, ciudades, calles, avenidas... En los lomos semoviente sendos carteles en los que los ciudadanos-aldeanos reales reciben y expresan sus opiniones y preocupaciones.

?????UNA FORMA DE COMUNICACION QUE NO REIPICA EL TERRORISMO QUE IMPIDE AL RECEPTOR CONVERTIRSE EN EMISOR.

Y el medio, un semoviente, no crea ni forma parte de la "realidad virtual" que nos MASAJEA y SODOMIZA en y desde los soportes mediáticos.

SITGES.97

Una de las últimas propuestas sitgistas: *el periódico al revés* (1997).

de un impuesto aplicado en taquilla que se ingresaba directamente en la caja del CNC, en lugar de en los aparatos del Estado. Ese modelo estatalista al que nos oponíamos sería el que llevaría a cabo el PSOE cuando llegara al poder.



En Venezuela, durante el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica (1989).

Pero, como hemos dicho, su compromiso iba más allá de la problemática nacional. Ello explica su presencia activa en los intentos por conseguir una unidad transfronteriza de los realizadores para defender sus derechos, como la Primera Asamblea Mundial de Realizadores de Cine, celebrada en Funchal (Madeira) en octubre de 1983. Y, lógicamente, también iba a involucrarse en todas las iniciativas para articular la batalla de los realizadores en España, estando presente desde la aprobación de sus estatutos en marzo de 1987 en la Asamblea de Directores-Realizadores Cinematográficos Españoles (ADIRCE, luego ADIRCAE con el fin de dar cabida al término audiovisual en las siglas). Desde su cargo de Vocal de la Comisión Permanente trabajó en varios frentes, algunos de ellos con proyección Europea a través de la FERA –organismo continental al que pertenecía ADIRCE y que proclamó en la Declaración de Delfos los *Derechos del audiovisual*–, o defendiendo esos intereses ante el ICAA, mostrando a veces posiciones críticas respecto a algunos aspectos de la política cinematográfica de la Administración socialista<sup>73</sup>. En este sentido es interesan-

73 Una muestra de las posturas defendidas por Antonio Artero, siempre alentando una gestión democrática y transparente, se aprecia en las respuestas que da en la «Encuesta sobre la ley de subvenciones al cine. Defensores y detractores (y 2)», coordinada por Carlos Boyero y publicada por *El Independiente* (27 de febrero de 1988). A la pregunta *¿Qué debería hacerse y no se ha hecho?* contesta el vocal de ADIRCE: *Como tarea puntual: hacer del ICAA un ente autónomo. Y esto sí que sería inspirarse de verdad en el modelo francés. Así la Administración y las gentes del cine (técnicos, actores, guionistas, directores, productores, etcétera) desde sus organizaciones específicas (Asociaciones, Asambleas, Sindicatos) podrán diseñar, administrar y gestionar la política cinematográfica. Pero mientras eso llega hay que conseguir una adecuada cuota de pantalla en TVE, y, en su día con los canales privados; una estrategia de exhibición de nuestros productos apoyada en salas concertadas, algo semejante a lo que se hace en teatro; dotar de mayor flexibilidad a la presentación de los proyectos, incluyendo el derecho a consulta previa, y en ambos casos como único requisito fundamental el guión y el nombre del director; conceder cantidades fijas de subvención; no primar proyectos desmesurados fuera de la realidad industrial, y transparencia, mucha transparencia y libre acceso a los expedientes administrativos de los films subvencionados.*

te reseñar sus gestiones dentro del Comité Unitario Interprofesional de la Cinematografía y lo Audiovisual (CUICA) para poner en marcha un Plan Nacional de Promoción y Desarrollo de la Industria Española Cinematográfica y Audiovisual y, de nuevo como representante de ADIRCE, en el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica de Caracas (noviembre de 1989) con el objetivo de crear un mercado común del área, un fondo de fomento y un sistema de coproducciones que favorezcan la expansión de sus productos. El aragonés cumplió su papel poniendo su firma en la Declaración de la Asamblea de Realizadores presentes en el foro exhortando a los gobiernos para que ratificaran esos acuerdos, que el gobierno español no suscribiría por pertenecer ya al Mercado Común Europeo<sup>74</sup>. Como consecuencia de ello, al mes siguiente asistiría para poner en marcha, una vez elaborados los estatutos, la Federación Iberoamericana de Realizadores Cinematográficos y de lo Audiovisual (FIRCA).

74 Las declaraciones críticas de Artero respecto a esta postura española en la prensa venezolana le crearon algún que otro problema diplomático: *me llamó el embajador español en Caracas, un hijo del ministro franquista Robles Piquer por mis declaraciones sobre nuestra posición que de venta descarada a los intereses de los mercaderes europeos, me dijo que iba contra los intereses españoles y yo le respondí que me diera de baja ahora mismo de español.*





# Práctica cinematográfica tras el estallido *sitgista*

## Cine *sin cine*: dos filmes no rodados

El eco de las ampliamente reseñadas jornadas sitgistas en la práctica fílmica española sería muy escaso, y se reduciría casi de forma exclusiva a las tentativas llevadas a cabo por Antonio Artero, primero en los cortometrajes de deuda situacionista *Del tres al once* y *Blanco sobre blanco*, posteriormente en el falso documental *Monegros* y finalmente en la reflexión estructuralista y situacionista ejercitada en el largometraje *Yo creo que...*, además de en algunos trabajos aislados de Paulino Viota, Manuel Calvo o, sobre todo, Pedro Costa. Se trata de experiencias entonces insólitas en el contexto español, pero parcialmente desarrolladas con anterioridad por los situacionistas y letristas franceses desde los ensayos de Isou a través del autodenominado *cinéma discrepant* (*Traité de babe et de eternité*, 1951), hasta el propio Guy Debord, artífice central del movimiento, o por algunos cineastas estadounidenses cercanos al estructuralismo y al formalismo como Tony Conrad y Michael Snow, entre otros. Eugeni Bonet y Manuel Palacio ofrecieron en su día un sucinto, a veces discutible, catálogo de estas experiencias en nuestro país, que encuadran de forma general bajo el calificativo de *minimalismo* cinematográfico y se erigen en repercusiones más o menos directas de algunos de los planteamientos teóricos formulados en Sitges<sup>75</sup>.

El film que mayor grado de parentesco presenta con los de Artero será *Esta es la película* (1968) de Pedro Costa<sup>76</sup>, que se componía de un largo cartel

75 *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.

76 Así lo reconoce el propio Artero: *los films que los sitgistas realizan* [*Del tres al once, Esta es la película, Sobre la miseria de la pedagogía bajo cualquiera de sus disfraces, Blanco sobre blanco*]... En «La historia del cine que nunca se ha escrito», *Peeping Tom*, 8, p. 8.

al que no se daba el suficiente tiempo de lectura y de una sucesión de planos de orgías censurados en *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. De Mille, 1956)<sup>77</sup>: todo un ejercicio de *détournement* subversivo que enlaza con las estrategias que Artero, Costa y Revuelta ensayan en aquel momento a partir de tiras de tebeos. En otra línea investigadora, más cercanas al minimalismo, se sitúan *El 17 de Elvira* (1968), del pintor Manuel Calvo, integrado por un plano del autor saliendo del domicilio de su novia repetido *ad infinitum*, y *Duración* (Paulino Viota, 1970), que estaba constituido por el plano de un reloj durante una vuelta completa de la aguja segunda y que podía repetirse tantas veces como quisiera el proyccionista. En definitiva, estamos ante *el espíritu terrorista que dominó al sitgismo*, en palabras de Manolo Revuelta y Marta Hernández<sup>78</sup>, del que los citados filmes de Artero *Del tres al once* y *Blanco sobre blanco* se erigirán en unánime paradigma teórico, muy lejos del espíritu livianamente reformista del grueso del llamado *cine independiente español* de la época. Así lo entendieron, por ejemplo, Vicente Molina-Foix<sup>79</sup> y los miembros del Cine Club ACOP (Asociación de Alumnos del Colegio Obispo Perelló), que los destacaron entre las propuestas presentes en su programación del curso 1971-72; en primer lugar, defendiendo a Artero de las críticas que afirmaban que ambos filmes eran una *tomadura de pelo* o una provocadora y grosera *boutade*, y después resaltando su carácter inequívocamente revolucionario en un contexto de cintas *inútiles e injuriantes*<sup>80</sup>.

Como ya hemos avanzado, las dos películas de Artero aparecen como dos experiencias que entroncan casi inconscientemente (el autor no conocía por entonces estas iniciativas más que por referencias escritas o testimonios orales) tanto de las prácticas situacionistas y letristas francesas como de las propuestas norteamericanas de cine estructural, aunque algunas veces derrumbadas en el experimento formalista, a cargo de autores como los referidos Conrad o Snow. El primero, por ejemplo, es autor de *The Flicker* (1966), *película* desprovista de imágenes fotográficas y constituida por una simple combinación rítmica de la pantalla en negro y en blanco, sucesivamente, en diferentes variaciones<sup>81</sup>; por su parte, Snow destaca como realizador de un film experimental cuyo título no verbal, ——— (también llamado *Back and Forth*, 1967), representa gráficamente el movimiento de una panorámica horizontal de izquierda a derecha, único integrante de la representación. Antes, y en Francia, Debord, siguiendo la estela de su compañero Isou, había concebido *Hurlements*

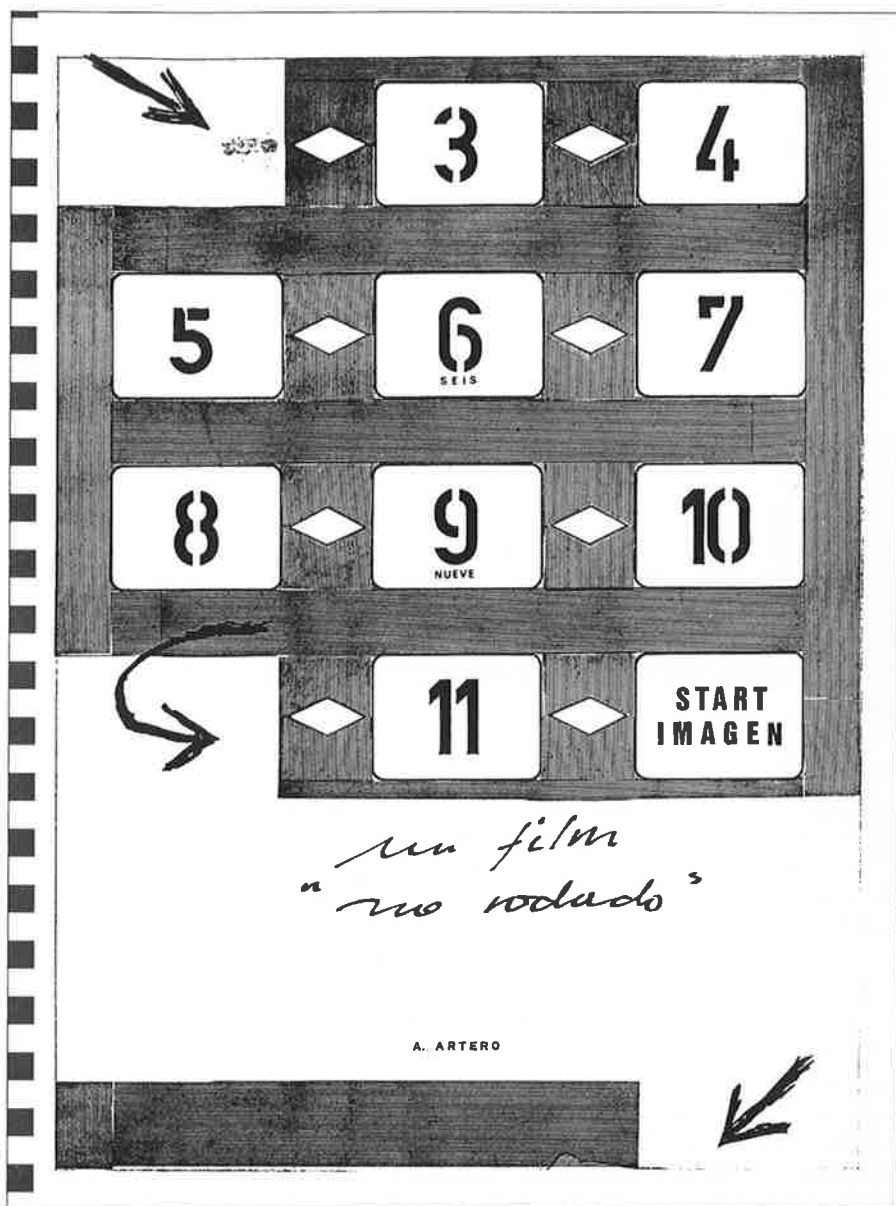
77 *El concepto de ostranenie [...] puede ser útil aquí para explicar y aclarar algunos elementos esenciales para la interpretación del elemento contextual. Los rusos entendían sobre todo por ostranenie la separación de una palabra (de un sintagma o de un fonema), de una frase, de un verso, es decir, de un objeto poético, de su contexto habitual, a fin de renovar la información.* Gillo DORFLES, hoja de sala del Cine Club ACOP (18 de febrero de 1992), con motivo de la proyección de *Esta es la película*.

78 *30 años de cine al servicio de todos los españoles*, p. 87.

79 «Cineastas independientes, una tendencia del cine español», *Nuestro cine*, 77-78 (noviembre-diciembre de 1968), pp. 68-76. El autor incluye a Artero, con Calvo y Carlos Rodríguez Sanz, en un supuesto *cine underground español*.

80 Ver *Peeping Tom*, 7 (marzo de 1972), donde el colectivo ACOP arremete, por ejemplo, contra películas como *Labelelacio lalacio* de José Luis García Sánchez y *Consejos a los rumiantes* de Jesús García de Dueñas.

81 Se puede consultar al respecto la hoja de programación «Cinema convulsiu» preparada por Eugeni BONER para la sala HAL del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona el 16 de febrero de 1996.



Cartel publicitario de *Del tres al once*.

*en faveur de Sade* (1952) como un film sin imagen alguna: con el silencio como única banda sonora, emergía una pantalla negra y ésta se tornaba blanca cuando Wolman, Isou, Bernard, Barbara Rosenthal y el mismo autor entablaban un peculiar diálogo compuesto por frases recitadas con distanciadora monotonía. Durante su estreno en el Musée de L'Homme de París, el entonces *enfant terrible* del letrismo consiguió su objetivo provocador: se escucharon los aullidos (los *hurlements* del título) de los espectadores, y no precisamente en favor de



■ Créditos de *Del tres al once*.

Sade sino contra tamaño atrevimiento filmico, en un claro precedente de lo que años después sucedería en Zaragoza y otras ciudades españolas durante el pase de los citados cortometrajes de Artero. Evidentemente, Debord había conseguido dejar allí su mensaje, según el cual *les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien* y ahondar en la dinamitación de la representación dominante a través de la destrucción de su lenguaje.

En esta misma dirección del cine sin filmación, y entendidas en ocasiones como *boutades* destinadas a provocar al espectador burgués (habitualmente ausente, por otro lado, en este tipo de eventos contraculturales), Artero concibe sus prácticas-exabruptos como una primera aproximación a su deseo de desenmascarar el esqueleto del cine, todo aquello que en el acto de la proyección cinematográfica permanece en los márgenes externos de la diégesis pero sin la cual ésta no sería posible. Veamos: la primera de ellas se reducía a la sucesión de *colas* de película que le había regalado el montador Pablo G. del Amo –del 3 al 11, como reza el título–, mientras la segunda excluía de su representación al celuloide al tratarse del mero encendido del proyector sobre una pantalla en blanco, una especie de estadio primitivo previo a la aparición de las sombras chinescas.

Aunque se trata de experiencias en el terreno más concreto de la meta-ficción, pioneros de esta reflexión sobre la materia de la escritura cinematográfica habían sido los trabajos franceses de Marcel Hanoun, que en *Une simple histoire* (1958-59) ponía en evidencia los mecanismos que la posibilitan<sup>82</sup>, una

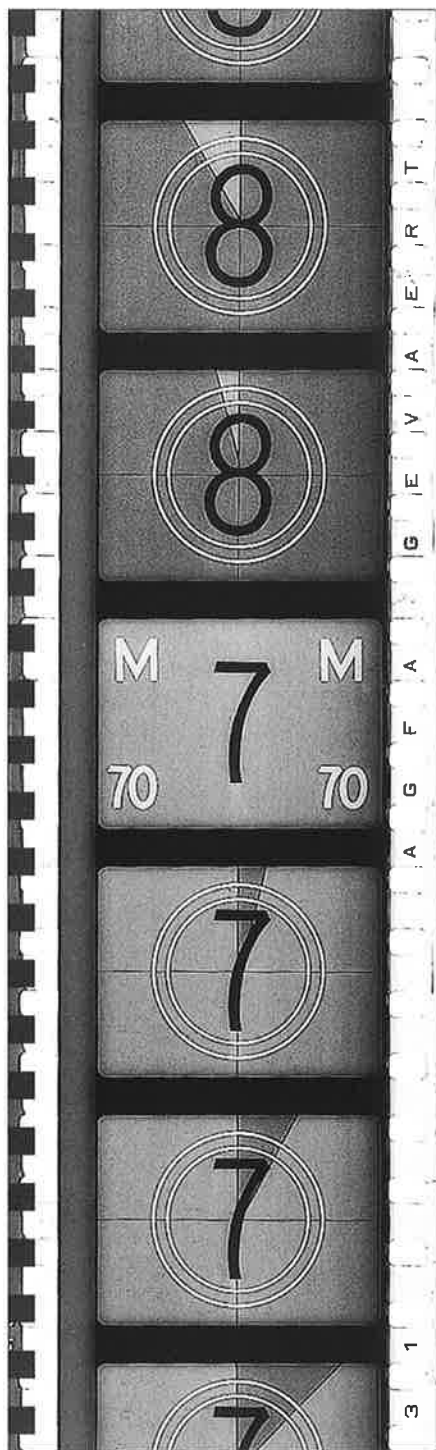
82 Véase Noël BURCH: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1979 (3ª ed.), pp. 89-95.

estrategia que alcanzará un estadio superior en *Octubre à Madrid* (1965), donde incorpora a la diégesis los elementos que intervienen en la producción de una película. En ambos Hannon propone, como Artero, la reivindicación de la necesidad materialista de hurgar en los mecanismos de la representación fílmica en un combate a la vez ideológico y formal que se encamine a desmontar los modelos lingüísticos hegemónicos, tal como el primero escribiría en una declaración de principios militante publicada en *Cinéthique*<sup>83</sup> en la que afirmaba su lucha en favor de un *cine libre de cualquier coacción profesional, de Estado o cualquier otra* (como aquí había adelantado Sitges, aunque sin apenas eco) y contra los *mecanismos de identificación* del espectáculo alienante que ampara a la ideología burguesa, conectando con la línea ideológica de la revista *Tel Quel* y con la idea del novelista Alain Robbe-Grillet según la cual *deshaciendo su lenguaje trabajo en derribar la burguesía*. Una línea de trabajo similar no llegaría a nuestro país hasta entrados los años setenta, cuando un grupo de realizadores valencianos incorporen las técnicas de metaficción a un cine abiertamente materialista<sup>84</sup>: Luis Rivera (*Travelling*, 1972; *Personajes para una historia*, 1974), José Gandía Casimiro (*Sega cega*, 1972) y Josep Lluís Seguí y María Montes (*Producció d'un espai*, 1972; *Manual de ritos y ceremonias*, 1973)<sup>85</sup>.

83 *Cinéthique*, 1, enero de 1969.

84 Cfr. Juan Miguel COMPANY RAMÓN / Vicente PONCE FERRER: «El cine independiente», en VV.AA., *Historia del cine valenciano*, Valencia, Prensa Valenciana SA, 1991, p. 242.

85 Para un análisis global del cine metaficticio en España, véase nuestro trabajo «El cine se interroga a sí mismo: cortometraje experimental, de vanguardia y *underground*», en VV.AA., *Historia de cortometraje español*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares - SGAE - Filmoteca de la Generalitat Valenciana - Caja de Asturias, 1996, pp. 218-255.

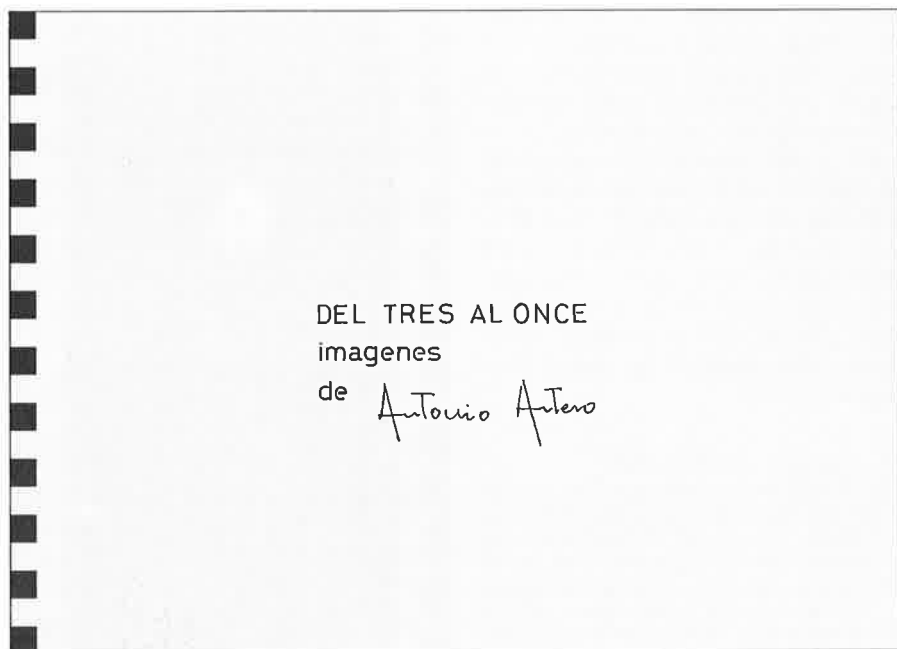


Fotogramas de *Del tres al once*.

*Del tres al once* y *Blanco sobre blanco*<sup>86</sup> no pueden estrictamente ser calificadas como experiencias metaficticias, pero sí estamos ante dos obras singulares en su voluntad por delatar la mentira sobre la que se asienta el producto fílmico industrial dominante y de desmontar los artificios –la gran mentira– sobre los que se fundamenta su discurso, en esa voluntad por dotar de falsa transparencia (el llamado *cine clásico* o, en terminología de Noël Burch, *Modo de Representación Institucional*) a los acontecimientos presentados con verismo o naturalismo. Con Hanoun, Artero propone un ataque a los modelos culturales de la burguesía, basados en el fetichismo y en lo que él denomina *el código enmascarado*: romper con los signos que lo componen, y que habitualmente son elididos a la visión del espectador, mostrándolos, haciéndolos protagonistas e iluminando, por tanto, su potencia como significantes. Se descubren en esa operación de depuración total los afeites utilizados por un discurso siempre ideologizado, tal como reflexionaría Gerard Leblanc:

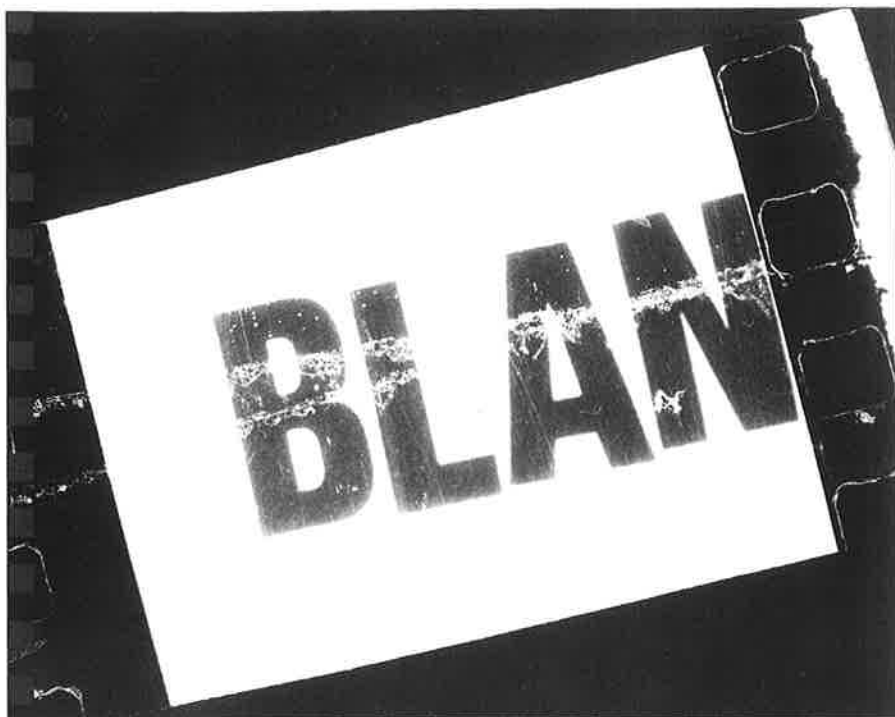
*Inscrito en la misma profundidad del 'dispositivo', el carácter ideológico del cine es, por tanto, innegable. Cualquiera que sea el contenido de la imagen, el tipo de relato puesto en juego, es imposible escapar a esa identificación que más adelante Metz denominará 'primaria', y que constituyendo un sujeto central y fantasmático reproduce incansablemente la ideología dominante*<sup>87</sup>.

Cine *sin cine*, *Del tres al once* y *Blanco sobre blanco* reafirman –de forma un tanto *naïf*, pero sumamente productiva– el poder físico de la luz y de la pelí-



86 El título parece un homenaje al cuadro homónimo de Kasimir Malevich realizado en 1915 durante su etapa postsuprematista más radical

87 «Direction», *Cinéthique*, 5, reproducido en *Los años que conmovieron...*, p. 150.



■ Comienza la proyección sin película... (créditos de *Blanco sobre blanco*).

cula, materias primas que sustentan el medio, como una esencia habitualmente contaminada al ser convertida en mercancía al servicio del capitalismo. En la primera de ellas, la estrategia incluía la idea de mostrar al espectador una de las partes que constituyen la película y que generalmente le es vetada, escamoteada: *yo recuerdo que en el viejo cine Iris daba saltos de alegría cuando veía aquellos inicios de la película con colas, con números, con rayas. Decía: ¡qué bonito!*<sup>88</sup>; una rememoración que pone en evidencia el carácter primitivo e infantil –en tanto puro, no contaminado culturalmente– de la experiencia, luego convertida en teoría ideológica; así lo entendió el francés Pierre-Luc Gypse al encontrar en *Del tres al once* el modelo de un cine *que se concentra en sus propios elementos constitutivos hasta ‘descomponerse’, hasta purificarse [...] que hace surgir el hallazgo con lo profundo en su misma estructura específica*<sup>89</sup>. De hecho, Artero adjuntaba a la proyección de *Del tres al once* una nota, una reflexión a modo de manifiesto: *el espectáculo es el discurso ininterrumpido con el que el orden establecido hace sobre sí mismo un monólogo elogioso. El espectáculo es inseparable del Estado, es decir de las formas de gestión totalitarias de las condiciones de la existencia; produce la división social del trabajo y organiza la dominación de clase. ¡ESPECTACULOTARIOS! ‘Cuanto más se contempla menos se vive’*. Toda una declaración a favor de la pureza que debe encerrar la acción de ver.

88 Declaraciones a Antón CASTRO: art. cit.

89 *Miqueldi*. Boletín del Festival de Cine de Bilbao. (27 de noviembre de 1968).

Igualmente, el cineasta hacía llegar a las cabinas desde las que se proyectaba *Blanco sobre blanco* una nota con *instrucciones de uso*, que revelaban buena parte de su intención:

[...] *en primer lugar: téngase en cuenta que se trata de un film no rodado. Es, por tanto, un film de proyector exclusivamente y sólo al proyector le corresponde el protagonismo:*

- *cárguese la cola que se acompaña. Sonido 'out' (quiero decir que se desconecten los amplificadores de sonido), enciéndase el proyector y den lugar al comienzo de la 'ceremonia'...*
- *una vez que haya pasado la totalidad de cola, manténgase el proyector encendido por espacio de veinte (20) minutos como mínimo...*

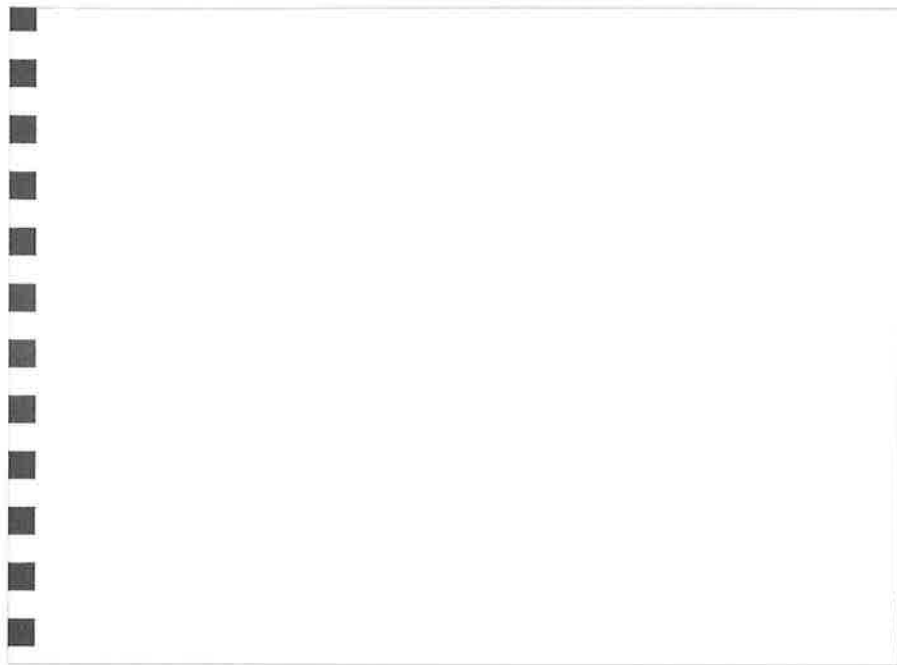
*Pdta.- Pueden ampliar, si lo desean, el tiempo de proyección a noventa (90) minutos...*

Recuerda Artero cómo cada proyección-ceremonia era acompañada por el consiguiente escándalo en la sala, respuesta adecuada a su carácter de rito netamente provocador. Tras la proyección citada en el Cine Club ACOP, *Del tres al once* y *Blanco sobre blanco* realizaron la habitual *gira* por los festivales (como el de Benalmádena en 1971) o los cineclubes españoles más abiertos a este género de experimentaciones, pero sólo parcialmente preparados para tan alto grado de *agresión*; en el de Zaragoza (septiembre de 1970), por ejemplo, había sido tal el tumulto que llegó a intervenir el Gobernador Civil, que se encontraba en la sala, para cortar la proyección a los siete minutos, quizá porque ésta precedía a la de un film convencional –y todo un acontecimiento social local– *La ley de una raza* (José Luis Gonzalvo, 1969) y la protesta de sus artífices (este film estaba protagonizado por La Chunga, esposa del realizador) y la de un público no advertido de semejante desafío la provocaron. Esta aparente confluencia de elementos no es contemplada por el propio interesado como algo totalmente fortuito: *estoy casi convencido de que Theda Bara [así apodaba a Manuel Rotellar] orquestó todo esto, y de forma bastante maliciosa, para que se produjera el escándalo*. En otras ocasiones, no hubo lugar para el debate: los filmes (como ocurrió en el Festival de Benalmádena de 1971) eran directamente prohibidos antes de su proyección.

Con la *normalización democrática* las reacciones se modificaron; Artero comenta con ironía que *el gran fracaso vino en 1992 cuando el público del Museo Reina Sofía, tan educado y cívico, aguantó impertérrito en sus butacas casi dos horas de proyección, sin hacer ni decir nada. Las proyecciones de Del tres al once y Yo creo que... se siguieron con un silencio religioso y al final aplaudieron. Ni un silbido, ni un solo pateo. Algo había cambiado y yo salí profundamente decepcionado*. Toda una desilusión; más de veinte años atrás quedaban ya las citadas protestas de los estudiantes de la Universidad Laboral de Alcalá de Henares que, tras contemplar las películas y escuchar las reflexiones de Artero y Manuel Revuelta sobre ellas, habían llevado a cabo una auténtica rebelión zanjada con la contundente carga de la policía. ¿Este cine había dejado de ser vanguardia al ser encasillado en un programa oficial sobre la vanguardia española?

En la negación del cine-audiovisual, habían llegado el blanco purificador y el silencio como abstracción; un ejercicio de limpieza intelectual que actúa





### Blanco sobre blanco.

como defensa ante el cine-mercancía cada vez más derrumbado en la hipertrofia de la imagen y el sonido. Porque, en definitiva, conceptos cercanos al anarquismo fluctuaban sobre *Del tres al once* y *Blanco sobre blanco*, como tiempo después reconocería su propio creador: *por aquellos años en el interior de la resistencia al franquismo existía un debate extenso y profundo. Y mi pretensión fue incidir en este debate. Estos trabajos son una reflexión crítica sobre el Discurso representativo fílmico, desde los presupuestos de que toda cultura vehiculada en la representación es una deificación del todo jerarquizado. Así lo Bello, la Moral, el Estado, el Dinero y la Mercancía, no son otra cosa que obscenos fetiches perpetuadores de una sociedad dividida entre Dirigentes y dirigidos*<sup>90</sup>.

### **Monegros:** la falacia del documental

*Allí dentro vive una casta de complexión seca y dura, sarmentosa, tostada por el sol y curtida por el frío, una casta de hombres sobrios, producto de una larga selección, por las heladas de durísimos inviernos y una serie de penurias periódicas, hechos a la inclemencia del tiempo y a la dureza de la vida...*

M. de UNAMUNO. *La casta histórica* - IV  
(cita que encabeza el guión del film).

<sup>90</sup> Antonio Artero en Francisco LLINÁS (ed.): *Cortometraje independiente español, 1969-1975*, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1986, pp. 52-53.

El guión de este proyecto tuvo una primera redacción en Zaragoza, hacia el año 1961, a partir de unos datos cedidos por el Departamento de Geografía de la Universidad. Un año después, Artero, ya instalado en Madrid, visitará la oficina de UNINCI para hablar con Ricardo Muñoz Suay del proyecto, mas sin llegar a ningún acuerdo concreto. El paso por la EOC hace reflexionar al joven zaragozano en torno al *documento cinematográfico* que, según él, *se diferencia mucho del documento escrito, entre otras cosas porque no está penada su falsificación*. Así, volverá sobre el texto monegrino enriqueciéndolo con el sentido de estas reflexiones y es entonces cuando decidirá emprender definitivamente la azarosa aventura de su producción.

Entra de nuevo en escena Mario Gaviria, quien organizó poco después el ya comentado simposio de Burgos con Lefebvre; licenciado en derecho por la Universidad de Zaragoza, fue precisamente quien allanó el camino de la producción del cortometraje contactando con Ramón Sáinz de Varanda, profesor suyo en la facultad y consejero de Administración de la Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI), y consiguiendo que el que luego sería el primer alcalde socialista de la capital aragonesa consiguiera de la entidad bancaria las trescientas mil pesetas necesarias para poner en marcha la película.

Los medios técnicos y humanos eran muy limitados: una cámara de 35 milímetros, un trípode y un registrador de sonido (ni siquiera contaban con focos), el aragonés Raúl Artigot como director de fotografía y Antonio Raposo como responsable del sonido directo que luego se mezcló en el Estudio Vallehermoso de Madrid; finalmente, como actor principal, el cantautor zaragozano José Antonio Labordeta, quien había publicado recientemente su primer disco. Antes de acometer el rodaje, Artero actualiza los datos que figuraban en el guión sobre la comarca aragonesa con ayuda del Departamento de Geografía de la Universidad Complutense, comprobando que apenas habían cambiado, con la excepción de los que reforzaban el incremento del éxodo. El guión conservado ofrece alguna pista de los temas y enfoques que entonces pretendía el autor con su obra:

*[...] hemos ordenado nuestro estudio en cuatro bloques, por creer que cada uno de ellos tendrá un tratamiento cinematográfico diferenciado:*

- 1) Horizontalidad, formalismo*
- 2) Lucha hombre-medio físico*
- 3) Etnología, descripción humana*
- 4) Regreso a la épica y cierre cíclico.*

El equipo estableció en Sariñena su base de operaciones; era el final de la primavera de 1969 y no cesaba de llover durante la semana que duró la filmación en una de las regiones más áridas de la Península. Así lo atestiguan los fotogramas en los que Manuel Rotellar protege a Labordeta con un paraguas en una imagen que podría parecer una provocación casi surrealista. Pero, según el propio director, no es éste el único contratiempo que vivió el equipo itinerante en un territorio poco acostumbrado a estos despliegues fílmicos y a oír cantar jotas tan raras: *cuando el alcalde de un pueblo escuchó cantar a Labordeta, dijo que eso no era una jota y que debíamos ir a su bodega aquella tarde para enterarnos de cómo se entonaba como Dios manda. Una vez allí, el alcalde, que ya estaba bastante borracho, se había rodeado de unos jóvenes jotos a los que*

hacía gritar como energúmenos mientras la troupe de la película se moría de vergüenza...

Estos *secarrales* pasados por agua excitaron la imaginación creativa del director y se adecuaron a su pretensión de romper con las convenciones de un género que le venía atrayendo desde sus estudios en la EOC –*Adolescentes en el trabajo*–, al que volvería frecuentemente a lo largo de su carrera y que ahora acometía en su primer ensayo profesional. Artero estaba entonces viviendo su momento más experimental y este *collage* destructor es quizá el reflejo más consistente de las búsquedas ideológicas y estéticas del sitgismo en este género. Si bien en el film se utilizan ciertos recursos propios del documental tradicional, como la voz *over* que aporta datos de carácter científico sobre relieve, geología, clima, demografía, labores agropecuarias, etc., estremecedores algunos de ellos (*cuarenta grados centígrados en julio, dieciséis grados en enero, en La Almolda sólo existe un habitante menor de treinta y cinco años...*), es con el fin de lograr el desmontaje de las formas de representación imperantes en el género. Vicente Molina Foix detectó algo de ello cuando se refirió a estos comentarios como una parodia de las voces del NODO<sup>91</sup>, del mismo modo que



Artero y Raúl Artigot (de pie) durante el rodaje de *Monegros*.

91 Concebido como antípoda del documental tradicional, pero a la vez sujeto de una forma original y aguda a sus habituales normas (hay voz en 'off' –genial es aquí la esperpentización del

los discursos exaltatorios se tornan aquí casi apocalípticos: los datos apuntan hacia la inexorable decadencia de la comarca. En esta misma dirección se intenta cortocircuitar el dramatismo que se suele impostar en estos reportajes, lo que se consigue introduciendo determinados *elementos perturbadores* –de nuevo Brecht– que transmiten además cierto tono humorístico: el inserto de una cabeza de un fresco románico en la escena de puestos ambulantes que se subtítulo *se venden caracoles*, una submarinista con el torso desnudo buceando en la charca en la que un labrador ha bebido previamente, la estatua del *Nuevo Moisés* Joaquín Costa subrayada por la leyenda *No legisló* o la chocante utilización de la lluvia y los paraguas en aquel desierto.

Sobre estos cimientos, aparentemente sólidos, se arbitra un relato bastante complejo, pautado por varias canciones de Labordeta –estratégicamente situadas al comienzo, en el centro (*Montesnegros*) y al final (*¿Adónde van las carretas?*)– y enmarcado por fotografías-viñetas con bocadillos, al estilo de los cómics *detournés* tan del gusto de los sitgistas. Al finalizar unos originales títulos de crédito, en la fotografía que abre el film observamos un crucero, un joven y árboles al fondo con estas leyendas: *sació su sed en la vieja fuente y gozó de las delicias de una vida libre y primitiva, casi salvaje*; luego, en otra foto del mismo chico saciando su sed en la fuente se lee: *fresca y agradable... cuando Enrique me recomendó que debía apartarme del ajetreo diario de la gran ciudad, nunca esperé que llegaría a sentir esta paz espiritual*. Y tras este preámbulo de inequívoco sentido irónico –ataque a cierta retórica del género– se da paso a la retahíla de datos objetivos sobre el territorio.

Sorprende comprobar, por otra parte, cómo vuelve Artero a las fuentes de la cultura popular, según lo juramentado en *Doña Rosita...* Y lo hace a través de las canciones de Labordeta, los romances que recitan dos hombres del país, la aparición de algunos ritos folklóricos autóctonos o determinados planos con sabor pasoliniano sobre las gentes monegrinas. Pero tanto esta veta popular como el discurso objetivo de los datos y los fotogramas *detournés* quedan superados por lo que constituye el eje preponderante del relato: la reflexión sobre las mediaciones, sobre la representación en el documental y, por extensión, en el medio cinematográfico. Esta preocupación se pone de manifiesto en el guión de 1969:

[...] *previstas estas notas como esqueleto de una posible realización cinematográfica, en su expresión literaria hay un 'estilo'.. En la representación filmica, la presentación de la literatura, pintura... Por su cualidad espacio-temporal, el cine al presentar la realidad tiende a completarla.*

Casi una década después, lo volverá a aclarar el autor en un coloquio celebrado en la Fílmoteca Española con motivo de la proyección de *Yo creo que...* el 9 de enero de 1978:

*Monegros es una primera reflexión, antes de un discurso, yo pensaba en una mediación, ya sabía que no podía hacer un film sobre Los Monegros, como alguien hablaba antes por ahí, de presentar unas Hurdes, de presentar unas cámaras, de presentar un discurso que nunca se cuestiona; a*

*cansino recitado de los Nodos, muy similar, para que se hagan una idea, a la del anciano que nos cuenta el monólogo marino en Nocturno 29–, datos estadísticos, canciones autóctonas, campesinos ante la cámara, color*). En «Un cortometraje: *Monegros* de Antonio Artero», *Nuestro Cine*, 92 (diciembre de 1969), p. 51.



La cámara de Artero en el páramo aragonés.

*mí Las Hurdes me parece muy bien, pero veo que jamás se cuestiona el discurso que hay allí. En Monegros dije: vamos a cuestionar un poco la representación, y la intentaba cuestionar a nivel de la cámara, esa presencia casi obsesiva de la mediación ¿no? Monegros me ayudó muchísimo a hacerlo<sup>92</sup>.*

Así se pone de manifiesto en la continua mostración del utillaje filmico que aparece oculto en los modelos institucionales: colas numeradas del comienzo deliberadamente reiteradas, diagrama de escalas de colores fotográficos de la casa Kodak, interruptor de la cámara, cambio de objetivo, aparatos registradores de sonido, ruidos de toda la maquinaria electrónica... Todo parece conjugarse para hacer creíble la carga semántica de un letrero que emerge en el film con voluntad preponderante: *el cine no es una realidad*; de ahí ese significativo primer plano en el que la mirada al objetivo de una anciana parece buscar en lo que está más allá del mismo (¿o quizá representa la identificación de esa mirada popular con la de la cámara?), o el revelador final de la cinta: la oscuridad que invade toda la pantalla tras haber sido apagado el interruptor del tomavistas.

Pero también en la puesta en escena –ya hemos visto que esto ocurría en otros ámbitos– las soluciones convencionales son utilizadas al servicio de ese objetivo desenmascarador de las mediaciones:

[respuesta de Artero a la pregunta que interroga por qué la cámara que está filmando la acción tiene un punto de vista naturalista]: *yo no podía*

<sup>92</sup> *Curso 1977-78*, publicación que recoge las actividades de la Filmoteca Nacional de España durante ese periodo temporal, editada por la misma institución, Madrid, 1978, p. 179.

*mixtificar, tenía que darle siempre un punto de vista muy obvio, casi, casi, academicista, tú dices naturalista, yo diría tradicional, sí, siempre. El cine como lenguaje planteado en un lenguaje más clásico, en un lenguaje, por así decirlo, utilizando la palabra en otro sentido, más popularizado; es fácil mirar a través de una cámara y no tenía por qué distorsionar nunca la visión del espectador a través de mi ojo, está intencionado absolutamente, pero pienso que es una apoyatura, qué te diría yo, absolutamente semiológica, la cámara es semiología, obviamente, y está intencionado; o sea, nunca dije deshacer el discurso desde la cámara al hombro<sup>93</sup>.*

El documental se acabaría en septiembre, con el tiempo justo para participar en el marco de la XI Semana Internacional de Cine en Color, que se celebró en Barcelona en octubre de 1969, donde obtendría el primer premio del VII Certamen Internacional de Cortometrajes en color. El escritor y guionista Gabriel García Márquez fue uno de sus principales valedores en un Jurado presidido por José Luis Alcaine que valoró el riesgo de la propuesta y la belleza de las imágenes, bastante bien resueltas fotográficamente por Artigot y con un uso creativo del gran angular. Artero, aunque estaba en el certamen, no fue a recoger la medalla con la Dama del Paraguas de Oro, acudiendo en su lugar el miembro de la organización José María Otero.

Este triunfo, que ya había sido presagiado en parte por la revista *Fotogramas*, no fue celebrado unánimemente por la crítica, tal como se refleja en un irónico artículo firmado por Manolo Revuelta y Cecilia Bartolomé, enviados especiales de *Cinestudio*:

*[...] gustó al público y no gustó a una parte de la crítica joven especializada. Resulta muy comprensible este rechazo, ya que para ésta existen unas reglas de oro que el documental viola flagrantemente. A saber:*

- 1º. Toda película para ser válida, debe estar autocensurada (con ello se quita trabajo a la abrumadora censura oficial, se evita 'a priori' cualquier 'apertura' y permite al intelectual de turno interpretar claves y zonas ideológicamente oscuras).*
- 2º. Toda película debe carecer de claridad expositiva (caso contrario) se haría innecesaria toda labor interpretativa, controladora e intermedia entre la película y el público<sup>94</sup>.*

Pero hubo también críticos, como Vicente Molina Foix, que vieron en ella una propuesta renovadora: *con una visión maldita, nueva, a mi juicio, en el cine español, y poéticamente deformada de unas tierras malditas, con su adecuada utilización de elementos que siempre aquí se han tratado en el tono de caduco criticismo moralístico del nuevo cine español, Artero, supongo, intenta con Monegas partir desde cero. Me parece un excelente comienzo<sup>95</sup>.*

El largometraje había sido presentado al Ministerio bajo el cobertura legal de Documento Films, la productora regida por Isidoro Martínez Ferry; el

93 *Ibidem*.

94 «XI Semana Internacional de Cine en Color, Barcelona 69 o una semana en nueve días», *Cinestudio*, 80 (diciembre de 1969), p. 6.

95 *Nuestro cine*, 92, art. cit.

director había trabajado para él redactando comentarios sonoros de documentales turísticos, algunos de ellos de submarinismo, porque Martínez Ferry era un gran cámara bajo las aguas y precisamente en *Monegros* el citado plano de la submarinista con los pechos desnudos fue cedido este productor. ¿Sería ésta una de las razones por las que la censura no le concedió el cartón de exhibición?

Tras su triunfo barcelonés, el Cine-club Universitario La Salle pasó la cinta en la primera sesión del V Ciclo de Orientación Cinematográfica, que tuvo lugar en la capital aragonesa en noviembre de 1969. En dicho pase, del que dan cuenta los periódicos zaragozanos<sup>96</sup>, Antonio Artero hizo una disertación previa a la proyección del documental en la que incidía en sus preocupaciones habituales en torno a la representación y tras la que fue *muy aplaudido por el público*. Próxima a esta fecha se organiza una proyección del cortometraje en una sala de la empresa zaragozana Parra. Entre los asistentes estaba presente el Consejo de Administración de la CAI, que, salvo en el caso de Sáinz de Varanda, no parecía muy entusiasmado. Pero cuando la entidad de ahorro se entera de que el film no ha sido aprobado por la censura<sup>97</sup>, su desinterés inicial deviene un muy pecuniario interés:

[...] *me reclamaron el dinero de la producción a través de su abogado, que era nada menos que Orencio Ortega Frisón, crítico de El Noticiero y*



Moros y cristianos en los *Monegros*.

96 «Cine-Club La Salle. Antonio Artero presentó su documental *Monegros*», *Amanecer* (5 de noviembre de 1969), y «Raúl Artigot, director de fotografía de más de veinte películas», en *Heraldo de Aragón* del día siguiente.

97 Esta decisión impide que el documental se pase, tal como estaba programado, en el «Ciclo de autores aragoneses» del Cineclub Saracosta *por haber prohibido su exhibición la Autoridad competente* (*Aragón Expres*, 16 de septiembre de 1970).



■ La soledad de la cámara (*Monegros*).

*fundador del Cineclub de Zaragoza. Como no puedo responder con esa cantidad, intentan embargarme los enseres y con tal fin se presenta un funcionario a inventariar en mi piso alquilado de la Plaza Camorritos de Madrid. Hubo notificación del embargo<sup>98</sup> pero no llegó a ejecutarse gracias a la mediación de Sáinz de Varanda, a solicitud de Mario Gaviria. Luego retomó mi defensa el abogado Emilio Gastón consiguiendo que el asunto prescribiera definitivamente años después, cuando ya había muerto Franco.*

Entre tanto, esta obra –que también había sido programada en la VII Semana de Cine Español de Molins de Rei en 1970 y, en noviembre de ese año, en la sección informativa de la II Semana Internacional del Cine de Autor de Benahmádena– era exhibida de forma clandestina levantando cierta expectación en los colegios mayores de Madrid, en algunos locales de Barcelona o en el Cineclub Pignatelli de Zaragoza, ya en las postrimerías del franquismo. Desaparecido este régimen, la película salió de nuestras fronteras para participar en la muestra *40 anni di cinema spagnolo* de la XIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro (septiembre de 1977), donde se pasaría al lado de títulos emblemáticos del celuloide ibérico realizados desde 1936. Las proyecciones fueron acompañadas de una serie de ponencias sobre las distintas épocas a cargo de Félix Fanés (años 40), Julio Pérez Perucha (años 50) y Román Gubern (los 60) y complementadas por intervenciones de Bardem, Berlanga, Artero, Company, González Requena, Antonio Castro, etc.

98 Mario Gaviria comunica con un telegrama, emitido el 7 de octubre de 1972, que la CAI le embarga y recomienda a Artero que se ponga en contacto urgentemente con Sáinz de Varanda.



Aprovechando la presencia en Pesaro de un nutrido número de profesionales del cine español se realizó una reunión que cristalizó en un manifiesto fechado el 22 de septiembre de 1977 en el que se denunciaba *la persistencia de las estructuras administrativas y de la burocracia heredada del franquismo en el aparato cinematográfico que se traduce, entre otras cosas en un continuado ejercicio de los mecanismos de represión y de la censura ideológica y económica*. Para solucionar éste y otros problemas, y con el fin de que la voz de todos los trabajadores del cine fuera tenida en cuenta, se instaba a la convocatoria de una asamblea de trabajadores del sector para *elaborar alternativas democráticas que propusieran soluciones a nuestros problemas culturales y profesionales, sentando las bases de esa futura legislación cinematográfica*<sup>99</sup>. En este certamen, el más importante del cine *gauchiste*, el director aragonés asistió a debates teóricos que abordaban cuestiones candentes de la época en los que hubo participantes españoles como Román Gubern, Bardem, Berlanga o Julio Pérez Perucha. Allí conoció también a Umberto Eco y a Straub, con quien debatió sobre la posibilidad articular un discurso subversivo contra la vertiente institucional del cine industrial y la televisión.

### **Yo creo que...: el cine en su esqueleto**

A finales de los sesenta, los estudios lingüísticos y semiológicos se comenzaron a difundir ampliamente en España; Artero, que siempre había sentido atracción por este tipo de aportaciones, quiso profundizar en las propuestas de sus principales teóricos, siempre con la vista puesta en su praxis fílmica. Fruto de estas inquietudes será una memoria elaborada en diciembre de 1970 titulada «Forma fílmica y estructuras (los polos metafórico y metonímico en un sistema visual, el arte cinematográfico)», que nuestro protagonista había presentado a una convocatoria de la Fundación Juan March para becas y ayudas a la investigación. En el proyecto, presentado para lograr una *beca de creación artística*, se plantea una investigación teórica que desembocaría, tras dos años de trabajo, en la realización de un cortometraje acompañado de una memoria final. Su objetivo *obedece a la necesidad de superar y/o verificar lo que se ha dado en denominar falta de plenitud de la relación entre significante y significado en un sistema como el cinematográfico. Cada sistema semiológico, desde el signo lingüístico hasta los visuales, presenta características distintas, a causa de su funcionalidad específica. La investigación y creación que se propone será tratada desde el prisma de sistemas metodológicos (resumidos en el estructuralismo) capaces de acercarse científicamente a la delicada tensión entre los procesos de relacionabilidad e intentando salvar el evidente peligro de una reducción a comportamiento puramente mecanicista*. La beca no se concedió, pero este ensayo queda como germen, elaborado a la luz de las teorías de Saussure, Jacobson o Barthes, de lo que más adelante se convertirá en el largometraje *Yo creo que...*, ya más influido por otros teóricos que, entrada la década, ejercían mayor magisterio.

99 Luis Mamerto LÓPEZ TAPIA: «Festival Pésaro turbulento», *Fotogramas*, 1.513 (14 de octubre de 1977), pp. 23-24. Cfr. también la crónica de Juan Miguel COMPANYY: *Dirigido por...*, 48 (octubre-noviembre de 1977), pp. 60-66.

Artero, Costa y Revuelta habían terminado un guión con tres historias sobre el discurso narrativo, radiofónico (una especie de parodia sobre el consultorio sentimental de Elena Francis) y periodístico, respectivamente. El aragonés había intentado levantar la producción a través de Goya Films, pero finalmente esta firma declinó el intento a comienzos de julio de 1974. Quedaba, empero, una baza, ya que José Miguel Torallas Gatóo, arquitecto muy interesado en el cine, conocía el proyecto de sus tres amigos y estaba empeñado en llevar a la pantalla la historia del aragonés: *me comentó –asegura– que quería hacer una película para que vaya a los museos y de paso lavar dinero*. En 1978, ésta es la versión que el realizador ofrece a Juan Hernández Les y Miguel Gato: *yo llevaba dos años con ese guión por las calles, no de una forma rabiosa, pero dos años al fin y al cabo. Entonces un señor que tenía que abonar un dinero a Hacienda produjo la película que costó millón y medio de pesetas, y justificó seis, con lo cual ha ganado dinero sin estrenarla*<sup>100</sup>.

Torallas financió la aventura a través de LIDYA Films (Laboratorio Industrial de Diseño y Arquitectura), cediendo además como plató su ático madrileño de la calle Alberto Alcocer, donde se rodaron los interiores –los exteriores fueron impresionados en un chalet que la familia García Lorca tenía en Meco (Madrid) y cuya fachada se pintó de rosa tenue para facilitar la iluminación–. Artero asegura que Torallas le dejó total libertad, sugiriendo tan sólo las fugas de Bach para la banda sonora, una idea que encajaba perfectamente en el diseño creativo de la cinta. El proyecto, por tanto, nació con un planteamiento alternativo de producción que señala con claridad otro participante en el film, el zaragozano Alejo Lorén:

[...] *la película ha podido nacer gracias al mecenazgo, produciéndose en forma de cooperativa. Exceptuando los técnicos imprescindibles difíciles de encontrar entre los amigos del director, todos los demás, desde el jefe de producción pasando por el operador hasta llegar a los actores, han trabajado en aquel régimen. El mecenas ha puesto el capital, el resto el trabajo. A la hora de hipotéticos beneficios, éstos se repartirán según el trazado de cada uno previa amortización del capital*<sup>101</sup>.

El film costó un millón y medio de pesetas (la productora reconoció 4.953.650 ptas. ante el ministerio) y nadie cobró pensando que era una obra *para la posteridad*, aunque al menos todos pudieran comer a costa de la producción, lo que no venía nada mal a un equipo mayoritariamente *amateur* integrado por algunos de los más activos *gauchistes* de Madrid; allí estaban Costa, Revuelta y el colectivo Marta Hernández<sup>102</sup>, que se habían animado a embar-

100 *Op. cit.*, p. 25.

101 «Un film de Antonio Artero», *Andalán*, 48 (1 de septiembre de 1974), p. 15. Félix Rotaeta, actor del film, relata esta modalidad de producción con lúcido desenfado en un folio mecanografiado que se repartió con motivo de la proyección de la película en la I Semana de Cine Iberoamericano de Huelva, el día 5 de diciembre de 1975: *la violación del productor: me ha liado en una especie de soidissant cooperativa jaja gaga alucinanteual los obreritos no cobramos pero firmamos papelesue dice que si todo ello parece ser encaminado a conseguir la distribución y bendito sea el chico que puso el dinero por que sin él no hay película y la película está bien hacerla porque está bien (pero estoy seguro que él recupera de alguna manera la inversión y yo no)*.

102 Julio Pérez Perucha y Francisco Llinás hicieron de *scripts* y Javier Maqua también colaboró. El primero ejerció el oficio de una manera muy peculiar pues sus notas, según propia confesión, para desesperación del director, parecían más bien capítulos literarios.



■ El alfabeto como arma burguesa (*Yo creo que...*).

carse en esa singladura porque les parecía, en palabras de Julio Pérez Perucha (para Artero *Marta viperina*), una propuesta divertida que sintonizaba con nuestros presupuestos teóricos y con la praxis fílmica que defendíamos, comprometida pero más compleja narrativamente que la mayoría del cine militante que resultaba un tanto pedestre. Este grupo contrastaba con la otra parte del equipo, integrada por técnicos de la industria, entre los que destacó José López Moreno, productor ejecutivo formado en el IIEC que había trabajado en míticas películas -*La tía Tula*, los filmes de Summers, *El extraño viaje*-, y que fue secundado eficazmente por el ayudante de producción Salvador Casado, el ayudante de dirección Martín Sacristán y Miguel Ángel Pérez Campos, estudiante de Ciencias de la Información que hizo funciones de meritorio y que se convertirá en una pieza importante en la filmografía arteriana posterior. El rodaje se desarrolló durante catorce días, tal como figura en el expediente administrativo del film, entre el 15 de julio y el 5 de agosto de 1974 -aunque el permiso de rodaje no se concedió hasta el 19 de diciembre de 1975-, levantando ciertas expectativas en la progresía cinematográfica y también en algunos diarios madrileños y zaragozanos<sup>103</sup>.

En pleno apogeo del combate sitgista, Artero se propone llevar a cabo un largometraje según esos presupuestos avanzando sobre las reflexiones ya exhibidas en *Monegros*. El resultado será uno de los filmes más insólitos y radica-

103 C.M.: «*Yo creo que...*, o la interpretación del lenguaje cinematográfico», *Informaciones* (27 de julio de 1974); J.L.T.: «*Yo creo que...*, última película del director zaragozano Antonio Artero. Recientemente terminó en Madrid su rodaje», *Heraldo de Aragón* (30 de agosto de 1974). Artículo este último en el que Alejo Lorén y Antonio del Real relatan su experiencia en el rodaje.

les de la historia del cine español, de acuerdo con las búsquedas intelectuales y estéticas de esa época. La apariencia de la película es, como hemos dicho, desconcertante para cualquier espectador convencional. No hay argumento y a cambio se suceden una serie de letanías semióticas recitadas ritualmente por actores impasibles y la continua presencia del equipo de rodaje en un tono bastante jocoso. Sin embargo, *Yo creo que...* reproduce el más convencional de los argumentos, la relación amorosa de una pareja que dialoga, pasea, discute, se amenaza, se viste, se peina, pone la mesa, come, hace el amor, etc. Pero esta historia de actos cotidianos, que acaba incluso con un *happy end*, es en realidad una coartada para poner en evidencia todos los mecanismos de que se vale el cine como discurso, sistema narrativo y de representación. El propio autor ofrece una reveladora reflexión sobre el sentido de esta obra en un texto redactado con vistas a su presentación en la XIII Semana del Cine Español de Molins de Rei:

*[...] según algunos toda vanguardia se debate en el interior de una grave contradicción: pretende gran incidencia pero por su misma naturaleza se ve condenada al aislamiento (fórmula condenatoria que los modernos Idanov reparten a voleo).*

El film se inscribe conscientemente en esta dialéctica desde una estrategia sitgista. Se sitúa al margen de los que, reificando las antiguas vías de un cinema falsamente politizado (confróntese Salamanca), fetichizan la institucionalización de la representación idealista y sacralizan el Discurso. Por eso en *Yo creo que...* se toma como objetivo y sujeto el Discurso en su correcto nivel histórico: *producción clasista e instrumento de dominación. Sólo una crítica materialista (siquiera a nivel conceptual) del Discurso puede dar fruto a una alternativa liberadora.*

Aprovecharemos este cancel para penetrar en esta pieza, compleja y hermética, a través del análisis de sus intrincados componentes textuales. El comienzo ya es suficientemente significativo: una voz en *off*, al parecer perteneciente al actor principal, lee un texto de Claude Bremond transcrito en el propio guión, tal como aparece en un primer plano con *macro killer* en el film:

*[...] hacer cine: función expresiva conceptual, objeto formal, manufacturados tangibles, objeto esencial, materias primas intangibles, elaborados intangibles y manufacturados intangibles. Llegar, acondicionar, preparar útiles, acomodarse, ejecutar acción (hacer cine), poder dejar a medias algunas de estas funciones, guardar útiles, desacondicionar y... salir.*

El fragmento, repetido tres veces en clara voluntad de subrayar su representatividad, da paso a una secuencia en la que se contempla al equipo técnico y a los intérpretes preparándose para emprender el rodaje; previamente, un fotógrafo, en otro acto lleno de significado, dispara su objetivo enfocando a la propia cámara cinematográfica que lo registra. Después llega la protagonista en un Mercedes que se detiene en el jardín y recita los textos al uso.

Hasta aquí han aparecido los principales elementos que constituyen el largometraje. La trama de actos cotidianos desplegados por la pareja protagonista, las actividades del equipo de rodaje narradas en clave de comedia –propiciada por los continuos malos entendidos entre el director y sus colaboradores– y, finalmente, todo el aparato conceptual que suponen los textos de Claude Bremond y Greimas –extraídos principalmente de la revista *Communications*–

y de los formalistas rusos, con vistas a la reflexión en torno a la representación, sus esquemas establecidos, el papel del cine, su dimensión reificante y transmisora de los intereses del poder, la función y trascendencia del signo y la escritura, etc. Una opción nada fortuita en un momento en el que el pensamiento de la izquierda más avanzada tendía a fundir una lectura renovada de Marx (Althusser, Adorno, etc.), el psicoanálisis lacaniano y la semiología; con ese bagaje se abordaban las prácticas fílmicas, siguiendo la estela teórica de las revistas *Tel Quel* y *Cinéthique*.

Sorprende comprobar como este material heterogéneo, nada habitual en las pantallas, queda integrado con sentido en el discurrir del metraje. Los actores, inmersos en situaciones cotidianas, recitan textos semióticos –apuntalados por otros sobre el origen y definición del cinematógrafo<sup>104</sup>, la función fisiológica del ojo, la representación fotográfica, etc.–, a la vez que se interrelacionan



La evidencia de la representación: el cine y su espejo.

104 He aquí un ejemplo: *gestación de este trascendental invento fue larga y laboriosa: la proyección de sombras vivientes, la linterna mágica de Bacon o Kichner; el fenacistoscopio de Plateau (1832), etc. [...] hasta el cinematógrafo de Luis y Augusto Lumière en 1895.*

con el equipo de rodaje en permanente discusión entre sí por los habituales fallos técnicos o por la confusión de las funciones encomendadas. Todos estos elementos textuales están encaminados a unos objetivos planteados con una contundente coherencia: crítica materialista del Discurso<sup>105</sup>, en tanto producto de clase e instrumento de poder, desenmascarar los códigos fílmicos institucionales, dejar a la vista su maquinaria semiótica y la del cine en general -es decir, la representación- y ofrecer, en consecuencia, una alternativa de espectáculo liberador, donde el receptor supere su alienada condición de *espectaculotario* para convertirse en un sujeto-espectador consciente, participativo, libre... Eso mismo es lo que propugnaba entonces el llamado cine estructural defendido por Peter Gidal<sup>106</sup>.

¿De qué manera se concretan esos objetivos en esta práctica fílmica? He aquí el principal reto que vamos a intentar explicar. Pero antes conviene entender qué es, en consecuencia con su planteamiento materialista, *Yo creo que...*; a ello ayuda un folio publicitario mecanografiado por el director que está en las antípodas de los actuales lanzamientos o *press-books*, tan hiperilustrados como carentes de contenido:

YO CREO QUE...

*Un film es...*

*151.088 fotogramas,*

*2.698 metros copia standard,*

*15 actores,*

*5 decorados (escenarios),*

*9.000 metros de negativo color,*

*3.000 metros de sound-recording,*

*15.127 metros de magnetic-sound,*

*7.623 metros de positivo (copión de trabajo)*

*4 electricistas,*

105 *En el cine materialista se busca romper, o al menos suspender las relaciones entre la representación y lo representado. Para poner el acento en las relaciones que las imágenes establecen entre sí. Se combate, pues, la idea de un significado trascendente, exterior a las propias operaciones de sentido realizadas por el propio film. El sentido ya no se concibe como algo que el film extraería de la realidad o que podría colocarse a caballo de sus imágenes, sino como algo que implica un proceso de transformación gracias al cual la materia fílmica se transforma en conocimiento y representación en el espectador.* Reflexiones de Jean Paul Fargier en *Cinéthique*, reproducidas por Santos Zunzunegui en el artículo «El fondo del aire es rojo: cine/ideología/política en el entorno de mayo de 1968»; J. PÉREZ PERUCHA (ed.): *Los años que conmovieron el cine*, p. 150.

106 *Por su naturaleza el cine estructural implica una dialéctica; en él las técnicas de manipulación inherentes al cine (montaje, regulación del objetivo, luces, colores, sonido, ritmo, representación, etc.) se utilizan para producir un conocimiento de esas mismas técnicas. De este modo no puede haber un espectador pasivo, aún a costa de perder público, cosa que puede parecer un gesto elitista, pero no lo es. La concendencia de un producto que impone al público reaccionar más o menos de la misma manera y al mismo tiempo es un control autoritario y fascizante.* En «Il Gergo inquieto», Génova, 1979, texto reproducido en *Los años que conmovieron al cine*, p. 300.

2 atrezzistas, 3 rabizas de Palma de Mallorca

1 hoja de Censura,

150 Kw de material lumínico,

4 ocas,

1 alfabeto fonético,

2 cámaras tomavistas,

UNA PRODUCTORA,

montadores (jefe, ayte. y auxiliar).

1 músico,

1 clavecinista,

317 técnicos de laboratorios de procesado, revelado, manipulado y estampado...

1 director de producción,

1 director de fotografía

y maquilladores, peluqueros de rodaje, ayudante de dirección, producción, cámaras, carpinteros, pintores, constructores, negros, polacos, neozelandeses, proyccionista, acomodadores, taquilleros, policías, mujeres de la limpieza y

1 CARTON DE ROJAJE y

1 CARTON DE EXHIBICIÓN...

y el n<sup>o</sup> ..... de Depósito Legal.

Los *actuantes* –así se llama a los actores en los créditos, haciendo palpable una operación despersonalizadora que los reduce a su función en la maquinaria representativa– se mueven en escenarios interiores desnudos, profilácticos, desprovistos de todo aquellos útiles y mobiliarios que no sean estrictamente necesarios. Las situaciones, lo hemos dicho, son cotidianas (estudiar, coleccionar, arreglar las cosas, dirigir, servir la mesa, hacer las camas, hacer el amor, hacer cine, besar, morir, leer, engañar, borrar, escribir, comer, etc.) y son mencionadas por los actores y catalogadas como funciones mecánica, expresiva corporal o expresiva conceptual, según sus características dentro del juego semiológico; pero los diálogos convencionales que suelen acompañar dichos actos son sustituidos por la letanía bremondiana *llegar, acondicionar, preparar útiles, acomodarse, ejecutar acción (hacer cine), poder dejar a medias algunas de estas funciones, guardar útiles, desacondicionar y... salir*. Con esa táctica, una vez más inspirada en Brecht, se suspenden los mecanismos de la coartada mimética que hace creer al espectador que está viviendo una realidad vicaria.

Pero por si esto no fuera suficiente, toda una batería de medidas refuerza la idea de que el receptor se enfrenta a una codificación arbitraria, a un sistema representativo que depende de condicionamientos fisiológicos y semiológicos: *apuntes sobre el ojo y el mecanismo de visión humano, aparición del equipo, de los aparatos registradores audiovisuales, de la tramoya tecnológica, juego con los signos (cartulinas con letras, raspado de las mismas...)*, los dos

protagonistas puestos en evidencia sobre un escenario teatral mientras son contemplados por el equipo, el director convertido en actuante soltando un discurso sobre su función, las frecuentes miradas a cámara de los intérpretes...

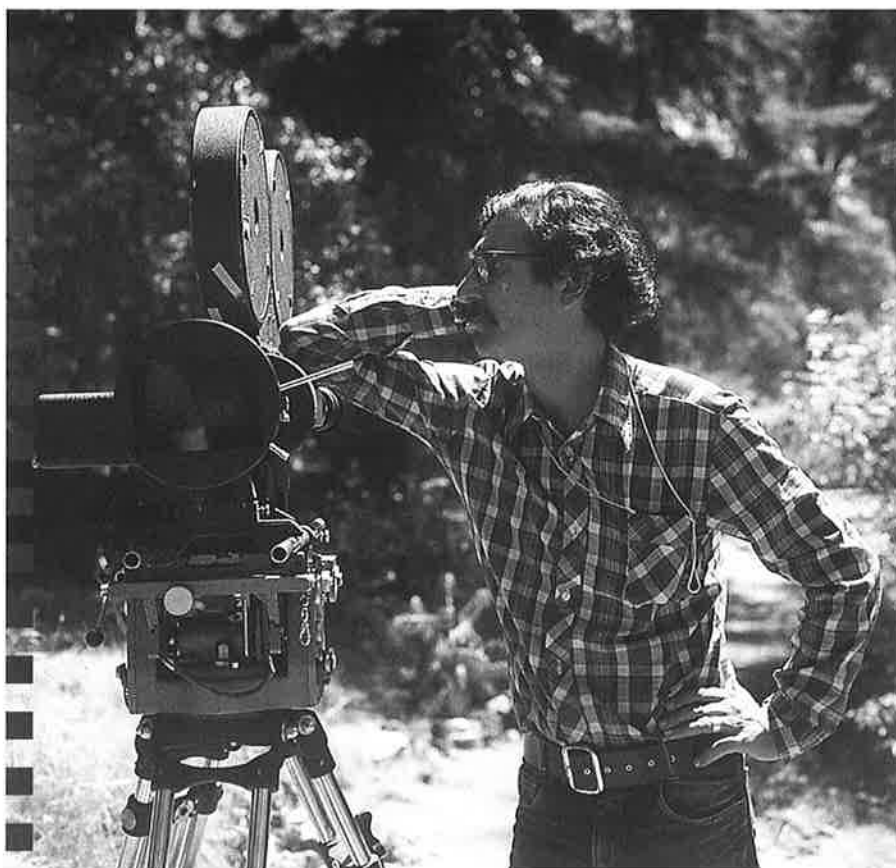
No hay resquicio para la identificación, para la conexión con las añagazas naturalistas. La mutua seducción, por ejemplo, entre la pareja no es un episodio amoroso, sino la radiografía de los procesos semióticos que en ella operan como representación fílmica:

*ACTOR: Perspectiva del seductor. Perspectiva del seducido y perspectiva común a ambas partes. Perspectiva del seductor: ayuda a recibir. Seducción a realizar. Proceso seductor. Éxito de la seducción. Recepción de ayuda. Ayuda recibida... [...]*

*ACTRIZ: Perspectiva del seducido: Deseo posible. Concepción de deseo. Deseo concebido. Ayuda a recibir. Recepción de ayuda. Ayuda recibida...*

Y compruébese a qué queda reducida la ceremonia erótica:

*[...] hacer el amor. Expresiva conceptual derivada de las mecánicas. Objeto formal: elaborados intangibles. Objeto esencial: elaborados intangi-*



Artero durante el rodaje de *Yo creo que...*





La deconstrucción de la vida cotidiana.

*bles y tangibles. Llegar, acondicionar, agruparse, acomodarse, aislarse, ejecutar acción, desacomodarse, desacondicionarse, marchar.*

Densidad textual y ambición intelectual que quedan contrarrestadas con la corriente de humor que recorre el film; y que se explicita a través de ese tono de comedia que marca las relaciones entre el equipo de rodaje, en el que las disputas entre el director y sus subordinados<sup>107</sup> son frecuentes y sirven para cuestionar los roles y los sistemas de funcionamiento imperantes en la industria, a la vez que compensan deliberadamente la densa carga intelectual del largo<sup>108</sup>.

107 El rodaje es un caos deliberado en el que hasta el director se introduce de vez en cuando en campo, la cámara se cae, se filma con el filtro equivocado o los miembros del equipo (Pérez Perucha y Maqua en este caso) leen el diario comunista *Pravda* mientras se rueda llevándose una reprimenda del director.

108 *El chiste nace de dos necesidades, una de ellas pienso que es discutible, es la forma de producción del discurso, queda un poco degradada por la historieta, que a su vez, yo pensaba que ayudaría a soportar toda esa ampulosidad e inevitable pedantería que tiene a veces. Entonces yo busqué la escapada, muchas veces con un chiste casi infantil, muy primario, muy inmediato: que la*

Esas relaciones de poder denunciadas en el equipo también se auscultan en el terreno de la ficción, de forma que los intérpretes desempeñan papeles habituales en las películas que aquí son desenmascaradas como una prolongación de las estructuras represivas de la sociedad. Por seguir con un ejemplo ya familiar, la seducción es decodificada como mecanismo de poder desde la doble perspectiva del seductor y del seducido, y así con otras situaciones que curiosamente hacen aflorar su dimensión de violencia con una puesta en escena desprovista de las coartadas dramáticas; de hecho, los protagonistas se limitan a repetir de forma mecánica y parsimoniosa textos semióticos aplicados a estas acciones, pero de esta manera la acción de hacer el amor aparece inquietantemente vinculada a la de matar. También está presente de nuevo –pues ya había sido esbozada recientemente en *Significante / Significado*–, la capacidad del poder estatal para asimilar los signos<sup>109</sup>, planteada más explícitamente a través de la tira cómica del cazador analfabeto que no es capaz de descifrar los mensajes de prohibición, y que constituye el *film no rodado Notas sobre la alfabetización* que analizaremos más adelante.

En ese desmontaje de las convenciones fílmicas, que el director venía practicando desde *Doña Rosita...*, no podía faltar el capítulo del *happy-end*. Los conflictos parecen quedar disueltos en ese plano final en el que los protagonistas se besan encuadrados por un *cash* circular. Sin embargo, la voz off de Juan nos previene ante esa aparente felicidad: *pero la posibilidad de degradaciones seguidas de nuevas reparaciones según un ciclo que puede repetirse hasta el infinito queda abierta*.

Finalmente, como si se tratara de un guiño a *Blanco sobre blanco*, la pantalla deviene una gran superficie alba, clausurándose el relato de forma circular con el texto que lo iniciara: *Hacer cine...* Un broche final estilizado, elegante, acorde con el tono de la realización, que sorprende por los ponderados movimientos de cámara, la cadencia de los planos y la estilización de los decorados con un dominante blanco y desnudo. Así justifica el autor esta opción en el citado libro de Gato y Hernández Les:

[...] *honestamente, yo no puedo hacer la crítica de Hollywood desde una chabola de Vallecas, porque entonces me dirán: tu estás comparando patatas con huevos. Yo tengo que jugar con los mismos elementos y, además, sin que se note que no tengo dinero para hacerlos. Si yo hago la crítica del Quijote: es un mínimo de honestidad y saber que realizarla desde los presupuestos del Quijote; es un mínimo de honestidad y saber cómo te instrumentalizas frente a una cosa. A nivel conceptual, esto tiene que estar muy claro y no nos podemos armar líos. Yo para hacer la crítica de un lenguaje alienante, la tengo que hacer con un lenguaje alienante, por-*

*tensión que en el espectador producen aquellas cosas tuviera su pequeña apoyatura para irlo soportando mejor. Es la parte más conservadora y más pactista del film, pero es un film que tuve que hacer con un productor [...], luego en los resultados veré que quizás casi he concedido demasiado, pero ese es otro problema. Si algo hiciera en esta película hoy, sería quitarle los chistes y buscar las formas de producción del discurso interiorizadas, buscarle otras alternativas, aunque quizás hoy las tenga.* En *Curso 1977-78*, pp. 177-178.

109 *Toda la cultura está hoy militarizada. La llamada progresista o de izquierdas la lucha por la posesión del discurso. Todo el mundo quiere poseer el alfabeto fonético para legislar. Así creen dominar a los hombres, jerarquizar las relaciones, reificar el Estado... Y toda ruptura que vaya poniendo en cuestión todo esto es arrojada a las tinieblas exteriores.* Es lógico. En Juan Carlos RENTERO: entrevista a Antonio Artero, *El Imparcial* (15 de junio de 1979).

*que todavía no nos hemos salido del nivel crítico conceptual con respecto al cine. Y la tengo que hacer diciendo que todo lenguaje es alienante, incluido el que yo utilizo*<sup>110</sup>.

Y todo ello sabiamente acompasado con las fugas del gran compositor alemán, que fueron una elección consciente y plena de intencionalidad creativa: *tomar a Bach como apoyatura no es gratuito, sino que, concretamente, el arte de la fuga es algo que te va dando continuamente la estructura de lo que va haciendo el músico. Quizás fuera en música lo más parecido, además en música no a componer, porque costaba mucho dinero, sino música ya hecha y quizás el Barroco, no sólo Bach, sino casi todo el Barroco, se planteó, pienso que bastante profundamente, algo de lo que en esta película preocupa, como se lo pudo plantear Gracián en España, pienso que si algún modelo pudiera tener extracinematográficamente sería Gracián*<sup>111</sup>.

Una vez acabado el largometraje, llegarían otros capítulos más amargos de esta apasionante aventura, ya que sus protagonistas chocarían con la reali-



■ Un locus amoenus como símbolo del orden burgués.

110 *Op. cit.*, pp. 26-27.

111 *Curso 1977-78*, p. 177.

dad de la administración y la industria española. En lo que respecta a las relaciones con las instancias oficiales, la productora solicitó los beneficios del Interés Especial para el film, resaltando su riesgo y valores estéticos; ante la negativa de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas, por acuerdo del 23 de enero de 1976, LIDYA Films interpuso un recurso que es de nuevo rechazado el 3 de marzo del mismo año por la citada Junta; el único voto favorable fue el de Luis Gómez Mesa, quien arguyó que se trataba de cine de autor que necesitaba el Interés Especial para hacer posible su explotación en salas; los demás miembros se despacharon con lindezas de este calibre: *absurdo ejercicio cinematográfico que no tiene valor alguno* [Luis de Andrés], *hay que tener mucha osadía para pedir Interés Especial para una película que al único que interesará es a su director. Película absurda e ininteligible en la que uno lamenta se haya gastado dinero* [Pablo Martín Vara], *no encaja en ningún apartado esta película estructuralista y hasta tiene su fondo negativo sobre la técnica mediante mecánica del engaño* [Germán Sierra], *es lo más distante a merecer Interés Especial* [José María Ramos], *film demencial, pedante, aburrido...* [Eugenio Benito], *posiblemente el autor ha querido decir algo* [Pío García Viñolas], *no sé qué caracteriza mejor este film: la pedantería o la estupidez...* *Esto en lo poco –mejor dicho nada– que he podido entender* [Elisa de Lara].



Preparación de un toma con grúa para *Yo creo que...*



El discurso del cuerpo en *Yo creo que...*

Si bien, como hemos dicho, el productor y el equipo eran conscientes de que estaban haciendo una obra para los museos, no descartaban entre sus pretensiones la posibilidad de estrenarla y de que llegara a cierto tipo de público<sup>112</sup>. Pero pronto toparían con la pacata realidad de la distribución española, que no encontraba hueco para este tipo de experiencias vanguardistas<sup>113</sup>, y esta *antinoche americana*<sup>114</sup> quedaría prácticamente relegada a su exhibición en festivales, ya que sólo hubo un amago de estreno que supuso, sin duda, un record en la historia de la recaudación cinematográfica en España: cuatrocientas pesetas aportadas por tres espectadores, según consta en la documentación del Ministerio de Cultura; algo que se explica, según Artero, como una *maniobra de Emiliano Piedra Distribución años después para que la película constase como estrenada, y así acogerse a los beneficios oficiales sin preocuparse de mantenerla en cartel*.

112 Así de confiado se manifestaba el productor José Miguel Torallas en el citado artículo del diario *Informaciones*: *la película será estrenada con toda probabilidad en Madrid sobre septiembre u octubre, confío en que obtendrá un éxito rotundo, La película se proyectará en pantallas comerciales y espero que el público español esté preparado para comprenderla y estimarla*.

113 *Films como Yo creo que...* [Antonio Artero], *Contactos* [Paulino Viota], *Sega cega* [José Gandía Casimiro], *Paisaje con árbol* [Alvaro del Amo], *Umbracle* [Pere Portabella], *tuvieron que esperar un capital foráneo: actividades más productivas, fruto de un simple mecenas, del trabajo propio astucia, de una herencia, de las quinielas o de las rentas pasivas. En ningún caso el propio aparato 'autofinanció' ese ala izquierda. En consecuencia, tales (y otros) films quedaron absolutamente al margen del aparato y con ello, condenados al ostracismo más lamentable*. En MARTA HERNÁNDEZ: *El aparato cinematográfico español*, p. 260.

114 En una entrevista de Juan Carlos RENTERO, Artero definió *Yo creo que...* como *crítica a una cultura idealista. Creo que es una 'antinoche americana'*, «Huelva 75», *Dirigido por...*, 29 (enero de 1976), p. 28.

*Yo creo que...* fue seleccionada para la Primera Semana de Cine Iberoamericano, que tuvo lugar en Huelva del 1 al 7 de diciembre de 1975, formando parte de la sección informativa junto a otros dos largometrajes españoles, *Las bodas de Blanca*, de Francisco Regueiro, y *Augusto Pérez*, de José Jara, que finalmente no pudo pasarse por problemas de censura. La proyección del largo del aragonés tras el corto español *Funerales de arena* el 5 de diciembre de 1975 levantó la ira de una buena parte del respetable, tal como queda reflejado en algunas crónicas de prensa no muy proclives, por cierto, a defender la apuesta:

[...] *la vergonzosa película de Artero hizo que el público mostrara su disconformidad con pateos en medio de la proyección. El film, sin estructura, sin guión, sin historia, es una tomadura de pelo para el espectador, que se encuentra desbordado ante la incongruencia de lo que ve. La pedantería insufrible del realizador se metió en el bolsillo a algunos críticos supuestamente estructuralistas. Lamentable film de Artero que nos previene ante sus futuras 'cosas' -no me atrevo moralmente a llamarlas películas-. Éste, de verdad, no es el camino del cine español<sup>115</sup>.*

Mientras los sectores más progresistas de la crítica recibieron el film con interés, tal como se ha puesto de manifiesto en el artículo de *Dirigido por...* o en algunas críticas aparecidas en diarios<sup>116</sup>, otros medios especializados de gran difusión arremetieron duramente contra un largometraje que consideraban pedante y fallido, y en alguna ocasión con argumentos coherentes:

[...] *el intento no podía ser más válido: desmontar el código de las funciones y relaciones cotidianas, su impuesto y vano ritualismo. Pero por lo visto el autor confunde el análisis con la descripción, o, mejor dicho, con el etiquetado (una descripción lúcida es ya un análisis; recordemos, por ejemplo, la descripción que Sartre hace de una misa en La náusea: 'En la plaza, la gente se arrodilla delante de un hombre que bebe vino'). Si Artero se proponía desenmascarar la vacuidad de los ritos burgueses, no lo consigue. La cinta, que en cierto modo parece un homenaje irónico al estructuralismo más decadente, se limita a repetir una serie de fórmulas recetarias, como acompañamiento de una serie de secuencias esteticistas cuya función no se ve por ninguna parte. Para desmontar un lenguaje hay que poner en evidencia sus contradicciones internas, su incapacidad para cubrir sus presuntos objetivos; lo demás es, como mucho, demagogia, y la cinta de Artero no llega ni a eso, pese a que, insisto, el intento no podía ser más válido<sup>117</sup>.*

*Yo creo que...* se exhibió poco después en la XIII Semana de Cine Español de Molins de Rei, que tuvo lugar a mediados de junio de 1976. La reacción del auditorio fue, según las crónicas, parecida, al igual que el balance de la crítica:

115 David EZQUERRA: «Huelva-75», *Cinema 2002*, 12 (febrero de 1976), p. 52.

116 *Con gran elegancia desmenuza cómo se constituye un relato fílmico, cómo la ideología de la clase que detenta los medios de producción cinematográfica penetra en el film y cómo nosotros, espectadores somos cómplices de una ilusión en la que ya no creemos. [...] Sin duda una de las experiencias más radicales del cine español hasta la fecha. Es, por otra parte, un ensayo que exige del espectador un cierto saber, pero ya dice un viejo adagio que 'el único modo para que le sigan a uno es correr más aprisa que los demás'. Como en una carrera ciclista, el vanguardista escapa del pelotón y tira de él.* En Ramón FONT: *Diario de Barcelona* (13 de diciembre de 1975).

117 Carlos FABRETTI: «I Semana de Cine en Huelva. Los conquistadores conquistados», *Nuevo Fotogramas*, 1.419 (26 de diciembre de 1975), pp. 43-44.

[...] ciertas películas con pretensiones intelectuales pueden resultar divertidas, además de interesantes, si logran unir a sus intentos de investigación una cierta dosis de ironía e inteligencia. Pero cuando el aburrimiento se conjuga con la pedantería, el resultado puede ser tan nefasto como el caso que nos ocupa. [...] En fin, que lo más divertido de la noche fue observar las diversas reacciones del público: marcharse, dormir, patear, reír o contemplarnos unos a otros, intentando averiguar qué justificación podíamos dar al masoquismo que nos impulsaba a no abandonar la sala<sup>118</sup>.

Posteriormente, el film peregrinó por distintas plataformas de exhibición, como la I Semana de Directores de Cine en la localidad coruñesa de Sada (1978) o la 2ª Muestra de Cine Maldito, que organizó el Aula de Cine de la Universidad Complutense en noviembre de 1980. Sin embargo, tal como hemos comentado, nunca llegó a las pantallas comerciales en condiciones normales. Pese a estos reveses con la industria, Artero seguía reincidiendo en su propuesta suicida, y a la altura de 1978 todavía acariciaba proyectos de similar radicalidad:

[...] a mí el film que más me gustaría hacer ahora es la crítica de una película con un film. Pienso que en el cine nada hay codificado 'a priori', sino 'a posteriori', entonces cogiendo los géneros, que serían vagamente codificables, tratar de cuestionar, a su vez, ese género. Esta es la única forma en que yo pude instrumentalizarme con respecto al film. Mi película está llena de secuencias que son parodias de otras que están muy institucionalizadas en el discurso cinematográfico<sup>119</sup>.

Ni esta ni otras ideas radicales las ha llevado a cabo por ahora el cineasta aragonés que remató, eso sí, una obra insólita de la vanguardia europea que se identifica con las pretensiones que requería Gerard Leblanc para un cine auténticamente alternativo:

*El cine burgués no estará realmente amenazado (y el cine no podrá articularse en una práctica transformadora del mundo) más que cuando se produzcan films que lo digan TODO de sí mismos: su economía y sus medios de producción, a partir de las interdicciones colocadas por el cine idealista<sup>120</sup>.*

## **Significante/Significado**

A la luz de los presupuestos ideológicos exhibidos hasta ahora, no es de extrañar que nuestro protagonista preste una especial atención a la representación escrita, al alfabeto como instrumento de dominación del Poder. Pero la escritura no surgió de la nada, sino que es fruto de un largo proceso en el que todavía queda mucho por... escribir. Para explicar esto Artero contrasta la forma de vida de una sociedad tribal-comunal de los comienzos antropológicos –*en ella todos los sentidos del hombre estaban equilibrados y simultaneados*– con la

118 Jorge de COMINGES: *El Noticiero Universal* (15 de junio de 1976).

119 M. GATO / J. HERNÁNDEZ LES: *op. cit.*, p. 26.

120 *Op. cit.*, p. 149.

sociedad moderna dominada por el imperio incontestable de la extensión visual. Este cambio se opera porque *en esta sociedad comunal el alfabeto cayó como una bomba. Instaló el ojo en el vértice de la pirámide: jerarquizó lo sensorial. Escamoteó la profundidad para instalar sobre el 'relleno' los valores lineales de la cultura visual. En una palabra: fragmentó al hombre. Y esta fragmentación considerada –¡todavía hoy!– como norma de la existencia racional, dio linealidad al tiempo y euclidizó el espacio (el idioma o lengua es el 'pronunciamento' exterior de todos nuestros sentidos a la vez). Lo que supuso el alfabeto fonético, no fue otra cosa que una relación de signos abstractos y sonidos: divorció funciones humanas, rechazando la consciencia de las áreas vitales de nuestra experiencia sensorial (cultura), atrofiando de esta manera lo 'inconsciente' e interrumpiendo la armonía psíquica y social («La Historia del Cine que Nunca se ha Escrito», ver «Anexo»).*

Estas reflexiones relacionadas con el alfabeto pugnarón por encarnarse en varias prácticas fílmicas, de las que es, *Significante/Significado* la más destacada. De ella nos ocuparemos más adelante, pero ahora merece la pena aludir a esos otros proyectos que duermen en el olvido, pero que tienen una importancia indudable en esta cruzada del director por desenmascarar las garras alfabéticas del Poder que empiezan a hacer mella desde la infancia. De hecho, Artero, durante esa etapa de su vida, se había topado primero con las letras y luego con el invento Lumière a través de unos rudimentarios aparatos comercializados durante los años cuarenta en España denominados Cine Nic. Funcionaban con un primitivo obturador que, al proyectar los *fotogramas* de papel (un doble dibujo muy esquemático con un intento de desglose de movimientos) haciendo girar una manivela, se reproducía cierta sensación de movimiento y se desarrollaba una historia con viñetas. Precisamente en esa tecnología incipiente, y más concretamente en una peliculita Nic que conservaba desde niño titulada *La isla del tesoro*, se inspiró el aragonés para realizar en 1969 uno de sus más curiosos *détournements*: *Sobre la miseria de la pedagogía bajo cualquiera de sus disfraces*. Unos niños sueñan con un tesoro que se disponen a buscar, mientras acarician en sueños las cosas que se pueden comprar con semejante botín. Tras la expedición dan con él, lo desentieran y comprueban que en su interior hay una nota que reza: *Trabajad y sed felices*. Ese era el tesoro, cumplir el mandato paulino que quedó casi literalmente inmortalizado en la entrada principal del campo de concentración nazi de Dachau (*El trabajo os hará libres*). De esta manera Artero quería poner sobre el tapete de qué forma el dogma de la ideología burguesa se transmite a través de medios tan aparentemente inocuos e ingenuos como un cine de juguete para niños...

Película y aparato se mandaron a Barcelona, a un concurso de cine independiente que se fallaba en 1969 y tras el que estaba la figura omnipresente de Ricardo Muñoz Suay. Para explicar el funcionamiento de la máquina Nic consignó en un folio mecanografiado unas instrucciones sumamente minuciosas ilustradas con un dibujo del primitivo proyector con todas sus partes convenientemente señaladas. Al final, tras esa escrupulosa descripción tecnológica se permitía concluir con cierta ironía: *La sólida construcción del aparato hace que no requiera cuidados especiales y aún manejado por manos inexpertas el éxito es seguro, la duración indefinida y la diversión asegurada*. Pero la broma no debió gustar mucho a Muñoz Suay, quien le devolvió el ingenio sin opción a participación.



Ese mismo año Artero dio vida a *Notas sobre la alfabetización*, otro *détournement* realizado con un cine Nic artesanal construido por el propio autor a partir de una caja de zapatos. Una ventanilla abierta en la superficie de cartón, por la que se visionaba una película de papel con viñetas de un episodio del *TBO*, y una bobina que, accionada manualmente, arrastraba esas tiras cómicas constituían este rudimentario proyector. La tira cómica narraba la historia de un paleta sorprendido cazando por un guardia en un lugar donde un letrero prohibía claramente esa actividad. El cazador explica que no se ha percatado de la orden porque no sabe leer y entonces el guarda le enseña las letras, lógicamente para que asimile los mandatos de la sociedad, represiva, evidentemente. Esta historieta, como ya hemos adelantado, se reprodujo un lustro después en *Yo creo que...* sembrando en el relato esta inquietante pregunta: ¿a quién beneficia el alfabeto?

El primero de ellos, concebido poco después que *Significante/Significado*, se titula provisionalmente *Larra*, tratándose de una reflexión sobre términos como *alfabeto*, *libro*, *leer* o *ley fundamental de la Biblioteca*. Reproducimos aquí algunas de esas definiciones –bien citas de autoridades, bien reflexiones propias– tal como quedan registradas en el tratamiento provisional:

[...] *alfabeto*: construcción de trozos y partes fragmentadas que no tienen sentido fonético alguno en ellos mismos y que necesitan estar engarzados juntos en una línea como las cuentas de un orden prescrito [MacLuhan].

*Libro*: Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de mano... Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada



■ Carga ideológica en los grafitis modernos.

significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz [J.L. Borges].

*Leer: Larra hace una 'lectura' de la sociedad de su tiempo. Nosotros hacemos aquí una 'lectura' de Larra (?). Ahora bien: dado que es la realidad social de nuestro tiempo lo que nosotros queremos conocer, ¿por qué llegar a ella a través de los libros, de los libros sobre los libros, cuando la experiencia 'directa', sin velos y sin rodeos sería una vía de conocimiento más corta y valedera...?*

Una anotación manuscrita de este tratamiento nos descubre que el autor quería plantear el film en torno a la construcción de una historia, utilizando para tal fin quince o veinte *tableaux*. O, como alternativa, sacar al *Pobrecito hablador* frente a la cámara, con un *macrokiller* de la boca que dé paso a parlamentos como éste: *yo vengo a ser lo que se llama en el mundo un buen hombre, un infeliz, un pobrecillo, como ya se echará de ver en mis escritos: no tengo más defecto, o llámase sobre si se quiere, que hablar mucho, las más de las veces sin que nadie me pregunte mi opinión: váyase por otros que tienen el de no hablar nada aunque se les pregunte la suya...*

Uno de los textos arterianos más completos sobre este tema surge a propósito del intento de crear una sección española del Centre d'études des Communications de Masse (CECMAS), operación en la que estaban involucrados, entre otros, Manuel Vidal-Beneyto (profesor de sociología de la Universidad de California), el pintor Alberto Corazón, Pablo del Río y Artero. Edgar Morin, representando al citado organismo parisino, medió para impulsar esa sección ibérica y para que se llevara a cabo en nuestro país un «Coloquio sobre Mass-Media y Crítica» en el que participaría activamente la Annenberg School of Communications de la Universidad de Pennsylvania.

En Madrid, en abril de 1973, se elaboraron una serie de cuestiones de base para constituir el citado Comité y se propone como *tarea primordial de su alternativa global, la liberación de los medios a través de una práctica didáctica, trascendiendo así la etapa de la práctica reflexiva y teóricamente*. Con tal fin se propone la creación y coordinación de grupos básicos de trabajo, la edición de un boletín interno que recoja las reflexiones de dichos grupos y la promoción de encuentros y reuniones a nivel nacional e internacional. El proyecto no llegó a cuajar, pero sirvió para dejarnos una de las reflexiones más sólidas de nuestro protagonista sobre los problemas del signo, el lenguaje y la comunicación, en dos folios mecanografiados con un encabezamiento suficientemente expresivo, «Definición de la comunicación como mercancía» (ver «Anexo»).

De los años ochenta es otro proyecto que se encabeza con un título provisional bastante elocuente, «La Alhambra como un libro», que se plantearía en principio como un documental en vídeo de poco menos de media hora. Su finalidad es, según reza el tratamiento mecanografiado *la iconografía como coordinada para entender la Alhambra como monumento representativo de una cultura y una época histórica*. Para llevar a cabo este objetivo la cámara traza un itinerario por el que van pasando distintas estancias representativas del conjunto monumental como si fueran las páginas de un libro, fijando la atención en las epigrafas que van denotando el campo semántico de cada espacio, la torre de Comares, el mirador de Lindaraja, la sala de las Dos Hermanas, la Puerta de la Justicia, la Torre de la Cautiva, el Generalife... La peculiar caracte-



■ Artero y su equipo preparan una toma del film.

rística de la cultura iconoclasta islámica, que encuentra refugio en la dimensión artística de la escritura pone en evidencia en este sentido las intenciones del poder nazarí: todo remite a la gloria de los sultanes y del Todopoderoso.

Así llegamos a *Significante/Significado*, documental iniciado en 1973 como denuncia de las prácticas censoras del tardofranquismo con las pintadas que expresaban las demandas, protestas y consignas populares. El material rodado hacia diciembre de 1973 (coincidió con el atentado que le costó la vida al Almirante Luis Carrero Blanco), de manera semiclandestina con una cámara de 16 milímetros y celuloide en blanco y negro, capta las pintadas que fueron tachadas por la autoridad en la plaza de toros de Vista Alegre (Carabanchel): *era el momento en que surgían las pintadas en España y a mi me llamó la atención este ejercicio de censura desde el Poder, cómo éste, que utilizaba el alfabeto para transmitir sus valores, era capaz así mismo de reprimirlo. Sólo cuando contravenía sus normas, porque al lado de las pintadas tachadas había otros letreros permitidos [tendido nº, Prohibido jugar a la pelota] y esto lo saqué en la película.*

Estos escasos planos se completaron la última semana de agosto de 1998 con otros que recogían las nuevas pintadas de fines de siglo: el grafiti en toda su riqueza y variedad. Artero contó para desarrollar el proyecto con un presupuesto aportado por el Ayuntamiento de Zaragoza que rondaría las cuatrocientas mil pesetas, y que el director tuvo que administrar con enorme ingenio y la colaboración desinteresada del equipo, especialmente el cámara Nacho Chueca. La película está dedicada a Francisco Javier Verdejo Lucas, militante de la Joven Guardia Roja abatido por disparos de la policía en Almería mientras hacía una pintada en una pared el 14 de agosto de 1976, lo que provocó en toda España una oleada de indignadas manifestaciones de solidaridad con el

fallecido, que había sido erigido de forma involuntaria en un todo un emblema de la libertad de expresión<sup>121</sup>.

Respecto a sus intenciones y al desarrollo de la filmación, Artero comenta: *me interesaba resaltar tanto el grafiti protesta como el de autor, y con tal fin recorrimos los barrios periféricos de Madrid, calles anónimas, solares abandonados y el metro. El territorio más fructífero era, sin duda, el llamado 'templo', auténtico Círculo de Bellas Artes de Vallecas en versión contracultural*. Desde el punto de vista semántico resalta la variedad y frescura de los mensajes filmados: desde los letreros oficiales de *Prohibido fumar* hasta las pintadas más radicales e incluso hirientes: *Ni Dios ni amo, Gora ETA, Muerte al Estado, Ni imperialismo ni muertos, Lo más gracioso del mundo es un madero moribundo...*, pasando por las más lúdicas, jocosas o irónicamente ocurrentes como *Don Simón = cebollón, Ocupación + conciertos, Ellos son tu agobio diario, Cada joven anarquista una almorrana del sistema, Las pintas no son revolucionarias por sí solas, Si nos atacan es orden público y si nos defendemos es violencia* (pintada interrumpida probablemente ante presencia de los agentes del orden), etc. Pero también llama la atención la calidad estética de determinadas *pintadas de autor*.

Hasta aquí lo que el cortometraje ofrece como catálogo de tipologías de mensajes y arte, pero es mucho más. Se propone como una reflexión sobre la representación alfabética y la utilización de este vehículo por todo tipo de poderes. Para ello se han intercalado planos de un niño, un adolescente y un joven que recitan las letras de la cartilla o el alfabeto, además de planos de las letras minúsculas o mayúsculas, una noticia de un diario que relata la hazaña de Faustino Crespo (militante de la CNT herido por arma de fuego mientras realizaba una pintada durante la transición) o la significativa página de Heine en la que llama a los censores alemanes zopencos en *Ideas. El libro de Le Grand (1826)*<sup>122</sup>. Aspectos todos ellos que dan una idea del inequívoco sentido destructor de esta cinta en la que la doctrina situacionista vuelve a tener ecos:

[...] *el tiempo irreversible es el tiempo del que reina; y las dinastías son su primera medida. La escritura es su arma, el lenguaje alcanza su plena realidad independiente de mediación entre las conciencias; pero esta independencia es idéntica a la independencia general del poder separado, como mediación que constituye la sociedad. Con la escritura aparece una conciencia que ya no es llevada y transmitida en la relación inmediata de los vivientes: una memoria impersonal, la de la administración de la sociedad. 'Los escritos son los pensamientos del Estado; los archivos, su memoria'* [Novalis]<sup>123</sup>.

Hay en el film una dialéctica entre la expresión creativa del pueblo, casi siempre desde la marginación y con una intencionalidad contestataria o creativa, y las argucias del *establishment*, con todas sus caras, para silenciar o reprimir esas disonancias e imponer sus discursos: *todos los sistemas odian el alfabeto, quieren poseerlo e imponerse a través de él. La miseria del franquismo es que tachaba el alfabeto, en la democracia no se tacha, se domina de manera a veces muy sibilina*.

121 Cfr. *Informaciones* (17, 18, 19, 21 y 23 de agosto de 1976).

122 En *Los dioses en el exilio*, edición de Pedro Gálvez, Barcelona, Bruguera (2ª ed.) 1984.

123 G. DEBORD, *op. cit.*, p. 132.

De las pintadas *castradas* léxicamente de forma chapucera y descarada en el coso taurino de Vista Alegre hasta el imperio posmoderno del B-Wax (nueva sistema anti-grafiti biodegradable) o los tapizados impintables del metro de Berlín, el Poder siempre ostenta los mecanismos para marginar los mensajes que no le pertenecen. Y de ello tampoco se salva la mítica Segunda República española, que elaboró una cartilla para enseñar a leer a los niños a la vez que les inoculaba una ideología. El cine es también una consecuencia de ese dominio que comenzó con el alfabeto, de ahí que *Significante/Significado*, yendo a las fuentes, también pone en evidencia la dimensión perversa del séptimo arte:

[...] *no olvidemos que una de las apoyaturas de la burguesía para afirmar su dominio terrorista fue el alfabeto. Con el alfabeto, con la Ilustración, derrotó al ancien regime. Y el cine, producto siempre de las clases que detentan el poder, o aspiran a tomarlo, retoma la representación y la enfatiza. Sirve a los intereses del Poder, que ya definía Hegel como 'la gran representación universal'*<sup>124</sup>.

Estas luchas entre las expresiones liberadoras de las pintadas/grafitis y los poderes establecidos se producen en el ámbito de la ciudad: el gran centro emisor de todo tipo de mensajes, el principal teatro de operaciones donde el sistema quiere afianzar su dominio alfabético y donde los rebeldes pugnan por cuestionarlo. Los planos panorámicos de Madrid desde las colinas vallecanas, en los que emerge un amasijo de edificios que a veces conforman un definido *skyline*, así deben interpretarse. A un tema de estas características, más allá de las en este caso inherentes limitaciones de producción, le competía una realización suelta como la que finalmente apreciamos; cámara en mano, ráfagas de planos y un montaje rápido e impresionista.

Hasta aquí uno de los recorridos más atrevidos e insólitos dentro de la cinematografía española. Crónica de la otra cara de la moneda, del cine no triunfante, del *no cine* que responde, no obstante, a una indudable coherencia y que sorprende incluso por la osadía de llevar adelante unos proyectos que ya en el ámbito teórico parecen inviables. Este es uno de los principales méritos de Antonio Artero en el panorama del celuloide español: haber conformado una práctica fílmica alternativa, coherente con unos postulados teóricos radicales, al margen del sistema.

## **En los márgenes de Sitges: guiones y proyectos en el seno de la industria**

Mientras Artero se debate ante la dificultad para poner en marcha proyectos que ilustren su peculiar concepción del cine, cristalizados en la realización de *Yo creo que...*, su propia voluntad de supervivencia le lleva a tantear otra vías de práctica fílmica que suponen un camino intermedio entre la radicalidad sitgista y el derrumbamiento directo en la industria que habría supuesto la claudicación de los presupuestos que habían alimentado su poética estética e ideológica desde los años de la EOC.

En esta tesitura personal, el encuentro con Eloy de la Iglesia conlleva la aceptación de unas ciertas reglas del juego, pero sólo en la estrategia a seguir

124 J. HERNÁNDEZ LES / M. GATO: *op. cit.*, p. 22.

en la lucha por desmontar el lenguaje sustentado por el poder. De hecho, Artero reconoce que, a las alturas de 1972, había que asumir que algo estaba cambiando en la realidad político-social del país; con Franco hospitalizado y seriamente enfermo por primera vez, los focos de resistencia al régimen estaban tocando a su fin o modificando sus armas de combate: *había diferentes formas de luchar contra el discurso dominante, y no eran excluyentes entre sí. Al contrario, lo importante era ocupar espacios. El cine de Eloy, por ejemplo, era el de la metáfora resistente. Ése era el punto de contacto que nos unía, aunque él estuviera completamente separado de la línea sitgista y yo de la suya.*

Cuando Artero acepta colaborar en la redacción de un guión para la firma de José Frade, asume esa maniobra parabólica sin que ello signifique la renuncia a operar ideológicamente sobre los materiales argumentales previos en una línea de trabajo valiente y sin concesiones. Su idea germinal de *Una gota de sangre para morir amando* (1972), título ideado por él mismo, sintoniza con el poema de Dámaso Alonso *Insomnio*<sup>125</sup> que comienza con el desolador *Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)*; una alusión a la aniquilación de la vida en la capital española por parte del fascismo de la que, en la versión definitiva del film, tan sólo queda una frase pronunciada por uno de los personajes. El primer tratamiento, de reminiscencias sadianas, ofrecía una particular variante del tema planteado por Robert Louis Stevenson en su novela *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*: una enfermera con una *menstruación problemática* combina su actividad diurna como celadora meticulosa de la salud de sus pacientes con otra nocturna consistente en seducir jovencitos para asesinarlos, a la forma de una *mantis religiosa*, tras el coito. Este asunto del dualismo latente en la conciencia humana es una de las constantes preocupaciones del autor, en tanto ilustración de una doble vertiente moral: el conservadurismo perpetuador frente a la acción revolucionaria y subversiva. Además del título y de este cañamazo argumental, fue el guionista aragonés quien propuso a la actriz Sue Lyon para encarnar a la protagonista, sustituyendo a la inicialmente prevista Carmen Sevilla, que el guionista no se creía como enfermera *devora-hombres*.

La enfermedad de su madre, que moriría meses después, obligó a Artero a desplazarse a Zaragoza y a abandonar momentáneamente el guión, que pasaría a manos de José Luis Garci y el propio director. El primero hizo derivar el argumento original hacia terrenos próximos a la cinefilia, tan gratos a su propia poética, y terminó convirtiendo el relato en una recreación hispana de *La naranja mecánica (Clockwork Orange)*, Stanley Kubrick, 1971), en tanto reflexión sobre la violencia como contestación a los órganos de poder (gobierno, policía, ciencia-tecnología, religión, medios de comunicación) en un estado parafascista del futuro próximo sustentado sobre el bienestar burgués, el ultracapitalismo y la represión de la *diferencia*; algo lejos del *hic et nunc* del Vallecas contemporáneo propuesto por Artero para mostrar la ultraviolencia del subdesarrollo cultural y social español. A estas modificaciones contribuyó también Eloy de la Iglesia, que se proponía salir *de ese mundo de subdesarrollo y pasarme a otro superdesarrollo, pero que tuvieran unas relaciones tanto infraestructurales como superestructurales comunes: el autoritarismo. (Los slogans televisivos, las águilas desplegadas en el hospital, ese algo macizo y monolítico del gobierno autoritario). Era, en otro aspecto, ver que el fascismo no tiene salida, que*

125 Publicado originalmente en *Hijos de la ira* (1944).



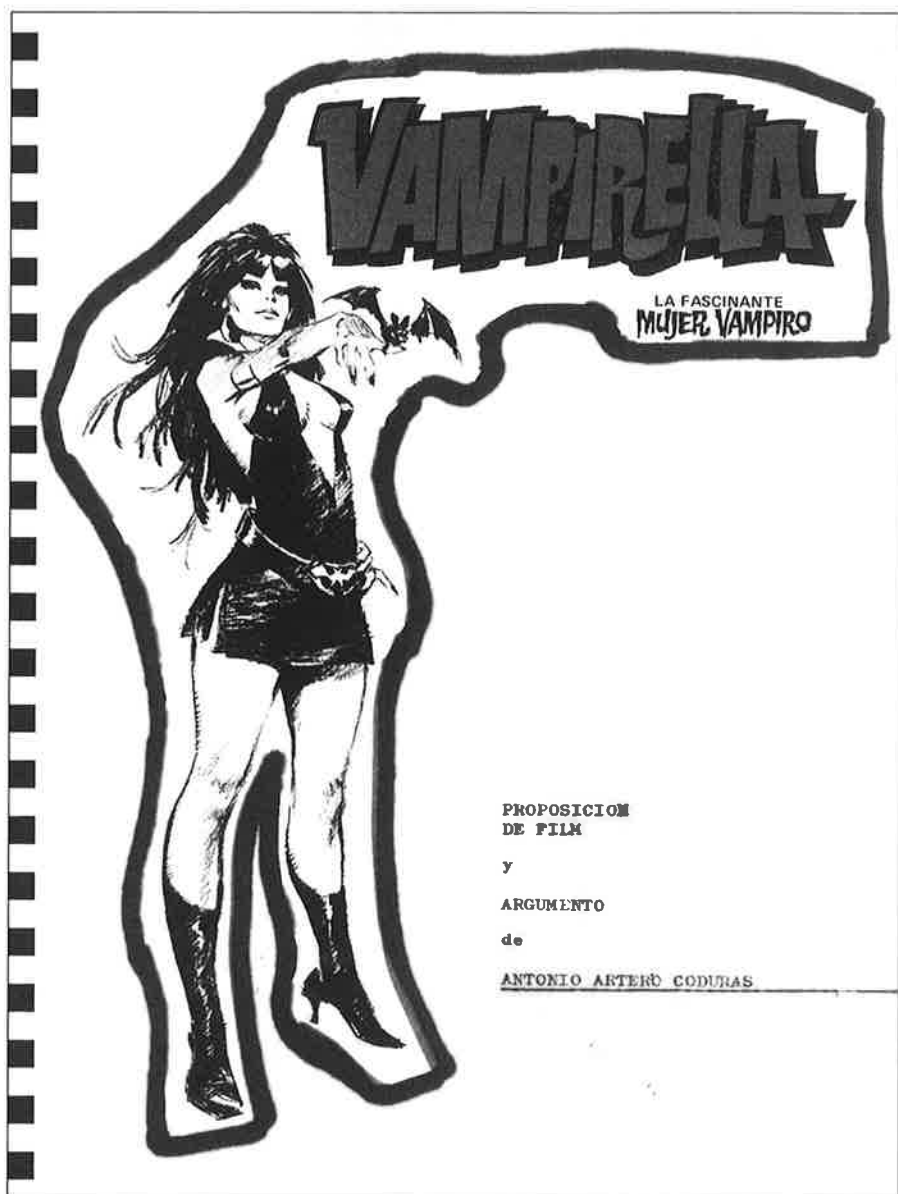
■ ¿Una gota de sangre para morir amando o La naranja mecánica?

tanto en un clima subdesarrollado como en un mundo evolucionado, si las estructuras eran antidemocráticas y antisocialistas fallaban siempre<sup>126</sup>. En el film, todo este enfoque sería expuesto de acuerdo con una estética y una labor de realización excesivamente deudoras de su época, plagadas de zooms, juegos con el desenfoque, alusiones al cómic y los *mass-media*, referencias *pop*, etc... El zaragozano, que acabaría alejándose de forma definitiva del proyecto ante la perspectiva de poder realizar el ansiado *Yo creo que*, apenas reconoce en el resultado final su trabajo como creador germinal, pese a que el film permanece hoy como una metáfora, elíptica reflexión sobre la naturaleza del Poder<sup>127</sup>, tema sobre el que gira, en definitiva, el grueso de su producción fílmica.

Poco después de *Una gota de sangre para morir amando*, la figura de Artero-guionista vuelve a aparecer en un proyecto de Azor Films que se quedaría, sin embargo, en esa fase previa al rodaje: durante varios meses de 1973, trabajó en la revisión y redacción final de *Esa mujer tiene que morir / Una mujer peligrosa*, un tratamiento de Eugenio Martín y Antonio Fos sobre un argumento del primero, que también estaba destinado a dirigirlo. Tampoco pasarían del estadio de borrador el tratamiento *Vampirella*, basado en el popular personaje de cómic creado por Pepe González; *El demonio*, episodio de un film colectivo que combinaba el satanismo con la sexualidad libre y morbosa; y *El traje nuevo del emperador*, breve reflexión sobre la representación y los múltiples sentidos de la imagen a partir del conocido relato popular, aquí reinterpretado política-

126 Declaraciones de Eloy de la Iglesia a Antonio DOPAZO: *Film guía*, 12 (marzo de 1976), p. 5.

127 Casimiro TORREIRO: «Del cineasta como cronista airado: historia e ideología», en VV.AA., *Conocer a Eloy de la Iglesia*, San Sebastián, Filmoteca Vasca - Festival de Cine de San Sebastián, 1996, p. 23.



■ Cubierta del borrador de *Vampirella*.

mente: un rey muy vanidoso solicita a unos sastres que le confeccionen un traje nuevo; éstos, en realidad unos estafadores, le convencen para que les compre uno muy hermoso que tiene la particularidad de resultar invisible para los tontos o los que ocupan indignamente un cargo. Aunque no ve tejido alguno en las supuestas ropas que se le entregan, se pasará desnudo ante sus súbditos para mantener su dignidad y no confesar su ignorancia.

Algo bien diferente iba a suceder, sin embargo, con *Adiós, Alicia*, una historia escrita por Artero (con el título previo de «Alicia, otra vez») en los ya



lejanos tiempos de la EOC y basada en los personajes bíblicos de Judith y Holofernes y el sueño de castración del macho, entonces símbolo del dictador: vecina de Betulia, ciudad sitiada por Holofernes, Judith decidió seducir al jefe militar enemigo para después decapitarlo y liberar a su pueblo. Santiago San

# VENEZUELA

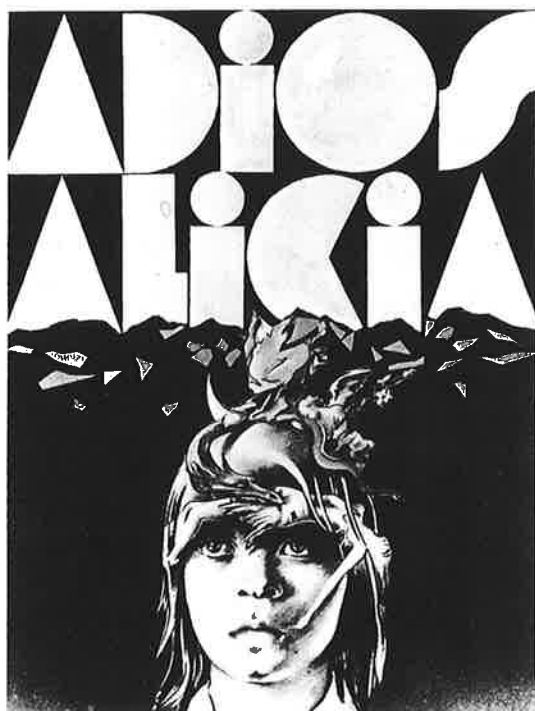
Presenta en la sección "NUEVOS CREADORES"

**XXV Festival Internacional del**

**Cine de San Sebastián 1977**

Cine PRINCIPAL

HOY, A LAS 19,30 H.



Actores:

CARLOS MARQUEZ • CECILIA VILLARREAL

ISABEL MESTRES • NELIDA QUIROGA

XIOMARA PEREZ

Guión: SANTIAGO SAN MIGUEL

Director: LIKO PEREZ - S. SAN MIGUEL

La co-producción *Adiós, Alicia* representó a Venezuela en el Festival de San Sebastián de 1977.

Miguel, antiguo compañero de la Escuela con el que ya había trabajado en varios proyectos, llevaba desde 1967 en Venezuela realizando filmes institucionales y publicitarios y había logrado de la productora Nostromo Cinefilms cierto dinero para convertir el tratamiento de Artero en film, consiguiendo después que El Imán de José Luis Borau se sumase al proyecto en régimen de co-producción hispano-venezolana. Con Antonio Gutiérrez y el propio San Miguel como guionistas acreditados y Liko Pérez en calidad de co-director, *Adiós, Alicia* (1977), rodada íntegramente en el país sudamericano, narra la historia de una niña reprimida por la familia y la sociedad que, una vez adulta, se refugiará en su mundo de ficción para superar sus traumas; la crítica observó cierto parentesco con la entonces reciente *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975), en un film que no llegó a estrenarse en nuestro país<sup>128</sup>.

A continuación, y bajo la producción de Pedro Costa, con quien también articula el primer tratamiento narrativo, Artero prepara en 1977 la realización de un largometraje con el título provisional de *Ramoncín: el macarra de Vallecas*, basado en la vida de José Ramón Martínez Márquez, y a medio camino entre el cine documental y la ficción. En él, el autobautizado como *rey del pollo frito* se erige en símbolo de la juventud marginada en la época de la transición política, como modelo de una apuesta vital que ha abolido las convenciones sociales; cercano a la delincuencia, Ramoncín aprovecha los residuos de la cultura *hippie* y *underground* en el marco de los ambientes *lumpen* de la gran ciudad. Así, el guión de Costa y Artero se acerca a los ambientes contraculturales, preludio de lo que luego será la llamada *movida madrileña*, en los que el consumo de drogas, la música *punk* y la libertad sexual provocan el escándalo de la burguesía. Este aspecto subversivo y contestatario, entendido como actualización urbana de algunos de los presupuestos ácratas, era el más desarrollado por el guión; la voz en *off* prevista, por ejemplo, se superponía a unas fotos policiales del cantante: *se llama José Ramón Martínez Márquez, 22 años, natural de Madrid, hijo de padre desconocido, mala conducta, detenido en numerosas ocasiones.. Una rata, un producto típico de la periferia madrileña. Contra todas las previsiones, en estos momentos no se halla recluido en ningún reformatorio ni establecimiento penitenciario ni psiquiátrico, sino que se está convirtiendo en una estrella de la canción...* Pero Ramoncín, del que se dice que vive en el mismo barrio que Santiago Carrillo y el Rayo Vallecano, no sólo entra en debate ideológico con los órganos de represión, sino con cualquier tipo de pensamiento establecido; así, figura en el tratamiento una curiosa discusión con una militante feminista radical, que le insta: *'enseñame tu polla, ese tesoro del que tanto hablas, a ver...'*, *podría provocar ella. El corte del otro o la negativa...* *'Eres un estrecho'*. *Y al enseñarla: 'Tú te conformas con mirar sólo, tía'*. *Y ella, quizás: 'Y por este ridículo cachito, por esos pocos gramos de carne, te sientes tan importante y poderoso...* Incluso estaba prevista una especie de debate (o *careo*) improvisado entre Ramoncín y el líder comunista recién instalado en Madrid tras su regreso del exilio, que expondría sus soluciones para erradicar la marginación de Vallecas. Artero llegó a rodar una actuación del cantante en el madrileño teatro Barceló en febrero de 1977 (posiblemente su subida al trono como artista en un espacio físico habitualmente reservado para el público burgués); sin embargo, la falta de entendimiento entre los guionistas y Apolo

128 Ver Carlos F. HEREDERO: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, pp. 152-153.

Films, empresa con la que habían firmado un acuerdo, impidió su finalización, llegando incluso a resolverse en los tribunales de justicia un pleito iniciado –y a la postre ganado– por la productora en el que ésta acusaba a Artero y Costa de haber incumplido el contrato suscrito por ambas partes en abril de 1978<sup>129</sup>.

129 Ramoncín no abandonaría el interés por la película hasta meses más tarde. Véanse sus declaraciones a *Semana*, 1.994 (6 de mayo de 1977), donde anuncia su inminente rodaje.



## Documentales: entre la trinchera y la cazuela

Antonio Artero ya demostró en sus cortos zaragozanos y las prácticas de la EOC –recuérdese *Doña Rosita la soltera*– una cierta predisposición a la narración documental. De hecho, en prácticamente todas sus películas se pueden rastrear aspectos relacionados con el género o con una cierta mirada homologable con él. En su trayectoria profesional el documental ha sido fuente de ingresos para subsistir (la cazuela) o frente de batalla de causas justas (la trinchera), pero más allá de esas circunstancias se ha convertido en un territorio de exploración estética y experimentación lingüística en la mayoría de los casos.

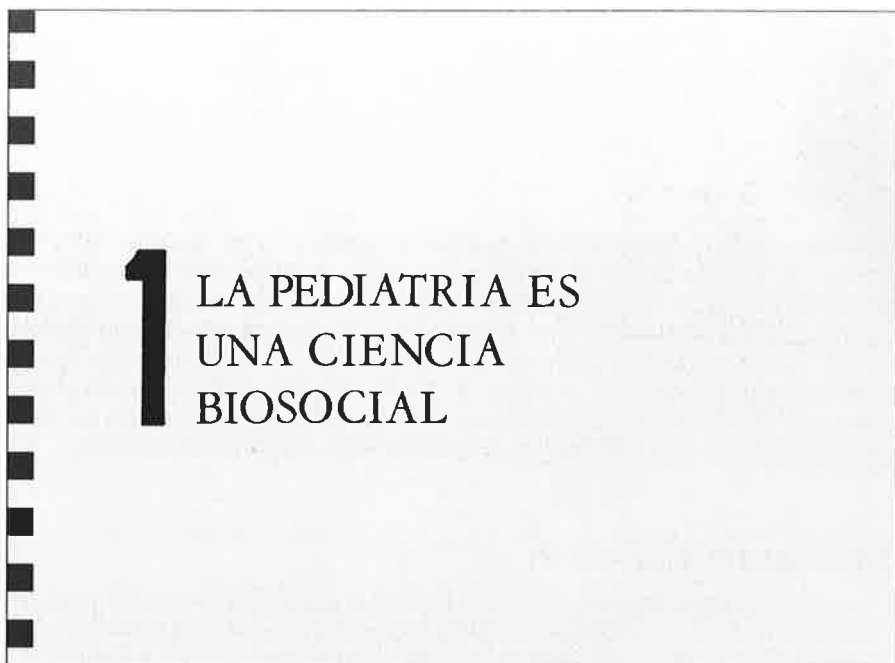
### Documentos combativos

A propuesta de Carlos García Caballero y Angel Oso Cantero<sup>130</sup>, pediatras próximos al PCE, que intentan plantear una alternativa de organización de la sanidad pública en la que primara la organización democrática a través de la descentralización y la comarcalización, se piensa en la realización de un documental que transmitiera estos planteamientos progresistas concretado en el terreno pediátrico. Su destinatario principal sería la profesión médica, y los foros de difusión las reuniones y congresos del sector, que además en aquellos primeros setenta siempre estaban muy politizados.

130 El doctor Oso había publicado sus propuestas en ámbitos como *Cuadernos para el diálogo*, en cuyo número extraordinario de mayo de 1970 ponía sobre el tapete la «Estructura social de la medicina española» desde una óptica marxista: *la situación del proletariado por estos años es tan peculiar que surgen voces entre los mismos médicos como denuncia por su lamentable situación. Un ejemplo es suficiente: 'una sociedad se suicida cuando se permite que el exceso de trabajo y las privaciones consuman las fuerzas nacientes de los niños... Los pobres no pueden abo-*

Artero fue el encargado de llevar a cabo un reportaje en esos términos que se concretaría en el Hospital de San Juan de Dios de Madrid para efectuar una denuncia de la falta de infraestructuras médicas que hacían dificultosa la atención satisfactoria de los niños. Así surge *Pediatría extrahospitalaria* (1970), financiado con dinero de unos laboratorios que cubrió los gastos de producción y un modesto salario para el director y el reducido equipo técnico: el operador Banet, diplomado en esa especialidad en la EOC, y la colaboración desinteresada del joven zaragozano Pedro Vercovich.

El cortometraje, filmado en 16 milímetros y blanco y negro en otoño de 1970, es una plasmación fílmica de una ponencia presentada en la VIII Reunión de Pediatras Españoles, que tuvo lugar en Sevilla en octubre de ese mismo año. Consta el relato de varios bloques temáticos que abordan la pediatría como ciencia social, los índices de natalidad y mortalidad infantil en España, las causas que dan lugar a esas cifras, aspectos de asistencia infantil en nuestro país y, finalmente, las alternativas propuestas. Se narra todo ello a través de la voz



■ Cartel anunciador del primer bloque de *Pediatría extrahospitalaria*.

*nar a los médicos de familia los honorarios que éstos libremente establecen y han de confiar su asistencia en la enfermedad a los barberos, cuando no al 'demanda' o al 'santero', la comadre o el charlatán. La aristocracia mientras tanto, se hace visitar por el magnate de la medicina; el catedrático de la Facultad que ofrece su asistencia médica a 'ministros, duques, condes, banqueros y contrastistas...'. En el polo opuesto, en el medio rural, la medicina científica ha penetrado escasamente. Persisten amplias zonas donde la asistencia médica es heredera de aquella medicina popular basada exclusivamente en la acumulación de experiencias a un bajo nivel empírico. [...] Los interrogantes que se presentan son, pues, importantes: ¿significa la Seguridad Social en el terreno político una concesión ante el avance del socialismo?, ¿es como dice Tamames, en el plano económico, una forma de ahorro forzoso para la clase trabajadora. ¿REPRESENTA UNA PROTECCIÓN EFECTIVA PARA EL PROLETARIADO?*



■ Foto de rodaje de *Pediatría extrahospitalaria*: la primera comunión como enfermedad infantil.

en *over* de Pedro Dicenta y las intervenciones, bien como *bustos parlantes*, bien en *off*, de los doctores Oso y García Caballero.

Aunque se respeta en principio una perspectiva propia del documental de denuncia –aportando datos reveladores: un pediatra por cada dos mil quinientos niños en España, ausencia de hospitales especializados, anómala distribución de la asistencia pediátrica, diferencias regionales y entre el medio rural y urbano...–, Artero pugna por escorarlo hacia otro enfoque más subjetivo y demoledor, en busca de ese *atroz realismo surreal* de *Las Hurdes, tierra sin pan*. Eso explica determinados planos terribles de niños poliomelíticos hacinados en las destartaladas habitaciones del centro hospitalario, captados con una cámara poco neutral. Y justifica también el choque que se produjo entre lo que los pediatras comitentes esperaban –una visión crítica pero dentro de un discurso científico– y la perspectiva buñueliana que les aportaba Artero. No obstante, *Pediatría extrahospitalaria* cumplió su cometido de documental concienciador en aquellos foros donde se exhibía para apoyar las citadas propuestas reformistas orientadas hacia el futuro de la sanidad española; así es reconoci-

do por alguna crónica de la prensa especializada con motivo de su presentación en el Colegio de Médicos de Madrid: *pocas veces la palabra científica, médica, ha estado tan unida, tan ensamblada a la imagen. En pocas ocasiones, como en ésta, se puede ver la fuerza de la imagen apoyando la fuerza de las argumentaciones científicas. Y tan es así que el espectador se siente cogido por estos dieciocho minutos de celuloide perfectamente dirigidos por Antonio Artero*<sup>131</sup>.

Si bien el frente médico era más bien circunstancial en la trayectoria biográfica, política y artística de nuestro protagonista, no lo era tanto el arquitectónico-urbanístico. Artero, como buen seguidor de la Internacional Situacionista, otorgaba especial interés a lo que se descifraba como un reflejo de la alienación capitalista a través de la salvaje especulación y la apropiación represiva del espacio urbano; coincidió en estos planteamientos con los responsables de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Madrid (CCCAM), presidida entonces por Mariano Bayón, profesional progresista de prestigio, amigo del director zaragozano y de su mujer Conchita, también arquitecto.

Las condiciones estaban sembradas, pero faltaba la chispa que movilizara a Artero a empuñar la cámara para denunciar el continuo atropello de los consistorios tardofranquistas contra el patrimonio arquitectónico y la sensatez urbanística, que se habían intensificado con la llegada a la alcaldía del arquitecto-dinamitero García Lomas en los terroríficos comienzos de los setenta; su sello demoleedor quedó impreso en la voladura del diario Madrid o del conjunto de la Casa de la Moneda, que Francisco Jarreño había levantado en el siglo pasado en la plaza Colón. Ese chispazo al que aludíamos fue más bien un incendio, pues eso es lo que provocó en buena parte de la opinión pública madrileña el proyecto municipal de demolición del mercado de Olavide, uno de los edificios emblemáticos de la arquitectura de la Segunda República. Se trataba de un ejemplar más dentro del plan llevado a cabo a partir de 1930 para abastecer de mercados a los barrios de la capital –el de Frutas y Verduras de Legazpi o el de Pescados próximo a la Puerta de Toledo– se integraban también en dicho programa.

El mercado de Olavide había sido diseñado por el arquitecto municipal Francisco Javier Ferrero, también autor del popular viaducto de la calle Bailén, con un planteamiento heredero de los postulados del Movimiento Moderno: funcionalismo y racionalismo, preocupación tecnológica y rigor geométrico. Era un edificio de planta octogonal con varios niveles en altura resueltos con dinamismo y cierta plasticidad de ecos expresionistas contemporáneos; en el interior planteaba con acierto el ideal de una arquitectura abierta y capaz de conjugar múltiples usos, al tiempo que habilitaba ese espacio para la circulación rodada, algo que ni siquiera hoy día se tiene a veces en cuenta. El resultado era un ámbito higiénico, funcional, pertinente, desprovisto de retóricas innecesarias y con proporciones y módulos adecuados a los usos. Un testimonio importante de la asunción de la modernidad arquitectónica en las construcciones que modelaban la vida cotidiana de una ciudad y un país que querían proyectarse, al menos desde las minorías ilustradas en el poder, hacia esas referencias de progreso.

131 «Presentación de la película *Pediatría extrahospitalaria*», *Noticias médicas* (23 de febrero de 1971), p. 10.



Hubo reacciones en bastantes ámbitos contra la amenaza de la piqueta, pero fue la CCCAM quien asumió la vanguardia de esa movilización en diversos frentes; este tipo de atropello se habían convertido en moneda corriente y era el momento de paralizar una decisión municipal que remataba una política de demolición de mercados con la justificación que olía a demagogia pura viniendo de un régimen como aquél: crear plazas para el disfrute del pueblo de Madrid<sup>132</sup>.

La batalla se desarrolló en varios teatros de operaciones –artículos en la prensa, exposición sobre el edificio en la galería Vandrés, campaña de recogida



El documental combativo: *Olavide*.

132 En enero de 1969 se había demolido el Mercado del Carmen y en agosto del año siguiente el de San Ildefonso; el 31 de diciembre de 1970 la Delegación de Abastos y Mercados del Ayuntamiento de Madrid incluyó oficialmente en su programa de actuación la desaparición del mercado de Olavide, tanto por razones funcionales como de mejora urbanística. Este plan fue refrendado por un acuerdo de Pleno del Consistorio madrileño el 25 de febrero de 1972 *previo informe favorable de la Junta Municipal de Distrito de Chamberí, Gerencia Municipal de Urbanismo, Delegación de Obras, Hacienda, Circulación, Intervención General y Servicio Contencioso Municipal*.

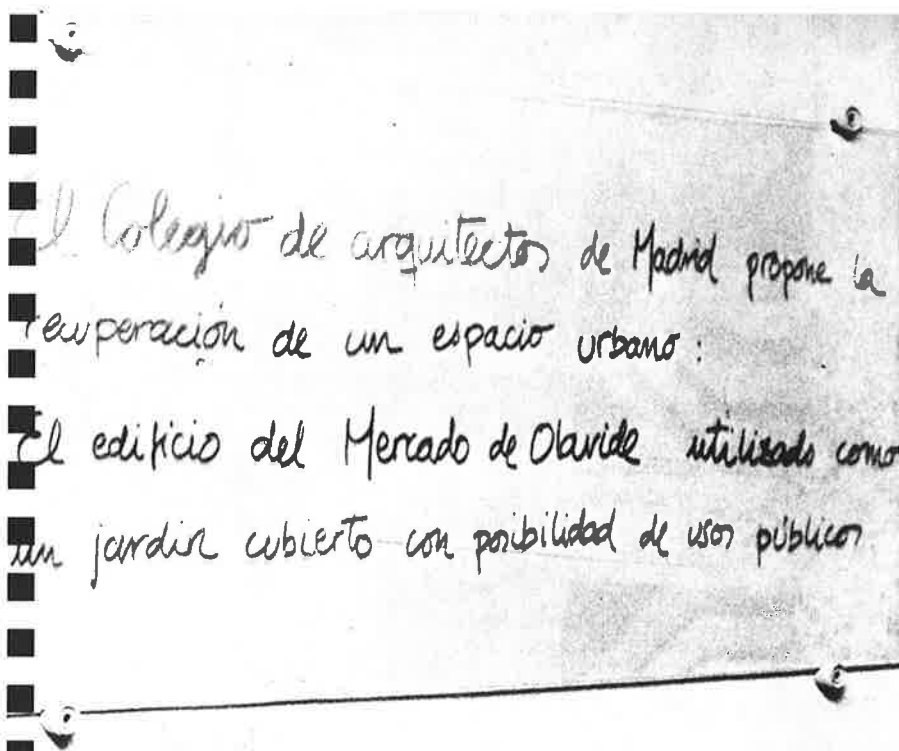


■ *Olavide.*

de firmas, protestas ante la Administración por la vía burocrática, movilizaciones- pero el COAM, con el refrendo de su Junta de Gobierno (sesión del 5 de septiembre de 1974), entendió que si se planteaba una alternativa al uso del espacio arquitectónico y urbano que conformaban el edificio y la plaza podría detenerse la piqueta. Con esas intenciones los arquitectos Araujo, Balbín, Espejel y Navarro presentaron en 1972 un proyecto de remodelación de la plaza que se sustentaba en estas medidas: conservación del edificio (redefiniendo sus funciones en diálogo con el espacio urbano) por ser, además de sus valores intrínsecos, un centro focalizador en el barrio, construcción de un aparcamiento en el subsuelo de la calzada, creación de una galería de alimentación que sustituyese las antiguas funciones del mercado y adecuación de las dos plantas superiores para diversas actividades. Dicha propuesta se envió al gerente municipal de Urbanismo y también se solicitó del Director General de Bellas Artes que el mercado fuese preservado con alguna figura de protección; no hubo respuesta de la Administración y esa propuesta, seguidamente publicada por la revista *Arquitectura*, queda como testimonio de aquella loable alternativa.

Un escrito firmado, entre otros, por Antonio Javier Frechilla, Antonio Fernández Alba, Manuel de las Casas, Antón Capitel, José Manuel López-Peláez y José Luis R. Noriega resumía con acierto el sentir de buena parte de la ciudadanía concienciada ante los desmanes de la voracidad especuladora: *una ciudad sin atributos urbanos y barriada de recuerdos, para qué ciudadanos sirve?*<sup>133</sup>. Un espíritu que recogieron algunos periódicos valientes:

[...] *se intenta decir el 'basta ya' definitivo a la destrucción de edificios cuyo espacio libre permita nuevas mutilaciones urbanísticas. Se intenta, al filo de esto mismo, salvar a Madrid, dentro de lo que cabe. Se intenta hacer el verdadero catálogo de la capital del país en cuanto a edificios intocables y proponerlo al Ayuntamiento. Se intenta crear conciencia de defensa y conservación de la ciudad. Y empezando por Olavide, continuar hasta los diez mil edificios que hay en Madrid y que no se deberían tocar*<sup>134</sup>.



Reivindicaciones pro-mercado Olavide: exposición en el COAM (1974).

133 Reproducido en el magnífico reportaje de Carlos BELLO: «A debate. Mercado de Olavide: cuando el urbanismo significa destrucción», *Estudio de Estructura Arquitectónica*, 11 (septiembre de 1974), pp. 55- 56.

134 Manuel QUINTERO: *Nuevo Diario* (4 de octubre de 1974).

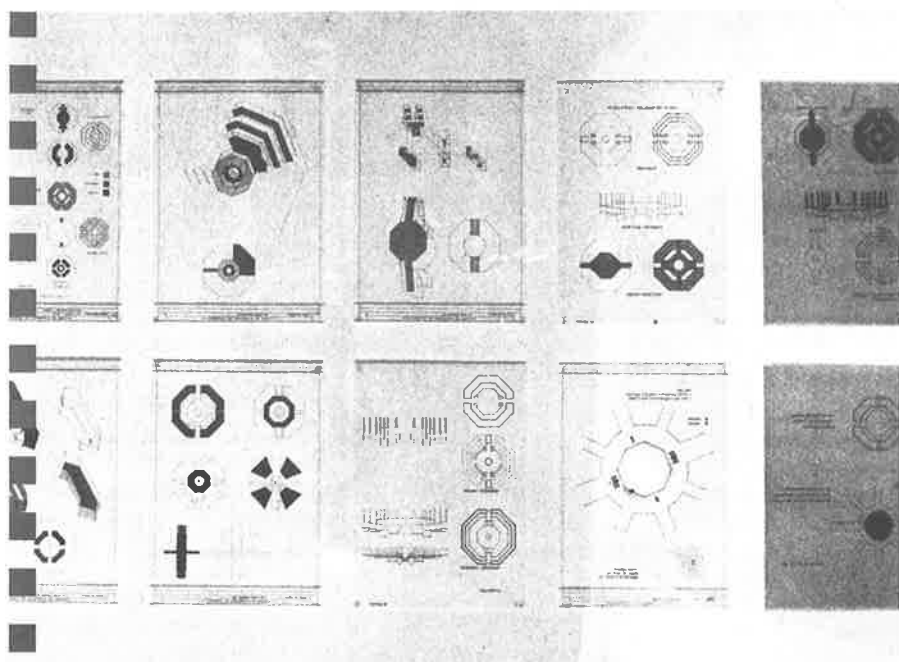
Era la respuesta, el desmontaje de los falaces y demagógicos argumentos oficiales que recordaban al Despotismo Ilustrado ahora travestido de verde. Argumentos continuamente apuntalados y cacareados miméticamente por la prensa del *establishment*, con dialéctica tan peregrina y tan mal disimulado cinismo<sup>135</sup>, que hacía pensar en que las verdaderas razones se mantenían ocultas: ¿especulación, prioridad de la circulación rodada o destrucción de un símbolo de la modernidad impuesta por la República? La polémica fue zanjada drásticamente el 2 de noviembre: hablaron los barrenos y el mercado calló para siempre.

Antonio Artero tenía ante sí un material de primer orden para dar forma a un documental contestatario: el mercado, emblema de la modernidad que quiere dinamitar una dictadura que no la soporta en sus calles. *Olavide* (1974) se puso en marcha por la CCCAM para responder a esas demandas, *recayendo la producción ejecutiva* en LIDYA Films, que poco antes había sacado adelante *Yo creo que...* El proyecto se planteó como una empresa humilde, con un equipo muy limitado que tenía como pieza fundamental al operador Roberto Gómez, secundado por Gil Oliveres. Las dificultades empezaron con el rodaje, ya que en los estertores del régimen las uñas de la represión seguían afiladas: al estallar la polémica nadie podía filmar el mercado y el COAM tuvo que conseguir un permiso especial para realizar la película. Entre las acciones de este azaroso rodaje, la más espectacular, arriesgada y excitante, fue la voladura del edificio, que se impresionó con dos cámaras desde la terraza del domicilio de la actriz Julieta Serrano.

Aunque se trata de un documental de apariencia más bien convencional, ya desde el principio se adivina la impronta del autor de *Monegros*; no en vano en los primeros planos del cortometraje vemos al equipo filmando la perspectiva del mercado desde la citada terraza, en una nueva operación de desvelamiento del aparato representativo. Seguidamente la voz *over* de Juan Diego cobra protagonismo asumiendo un rosario de argumentos planteados desde la izquierda crítica con la política urbana del momento: *pero cuando la ciudad es considerada por los grupos dirigentes únicamente como elemento productivo el valor de uso es escamoteado y el habitante de las ciudades se ve desposeído del espacio urbano. Hoy los intereses de la industria del automóvil, cimiento del desarrollismo, priman hasta en las más insignificantes operaciones de modelación o remodelación urbanas. El Madrid actual, fruto del plan gigantista de 1941, se nos presenta como un lugar de alta densidad (1000 habitantes por hectárea), grandes aparcamientos que imantan vehículos privados, pasos elevados que trasvasan los embotellamientos de una zona a otra y muchas facilidades para la adquisición del vehículo individual.*

Contextualizado el conflicto en otro más amplio, de índole ideológica y que se concreta de manera muy especial en la visión de la arquitectura y del

135 *Para mí, en esta ocasión, la decisión del Ayuntamiento es buena. Con la demolición de este edificio entiendo que se gana más jardín, espacio abierto que con la conservación se pierde.* En Luis PRADOS DE LA PLAZA: ABC (25 de septiembre de 1974). *Con estas restituciones de las plazas a su fase original, mediante la demolición de las edificaciones de los mercados en ellas establecidos, también se benefician, inevitablemente, el vecindario y el urbanismo interior, fundamentalmente, porque los mercados destruidos y el que está próximo a demolerse ocupan lugares estratégicos respecto a la congestión y a la densidad de edificaciones, con los correspondientes problemas de circulación y contaminación atmosférica que esto lleva consigo.* En Arriba (26 de septiembre de 1974).



Exposición en el COAM (1974).

urbanismo, el relato da paso a un análisis arquitectónico del edificio racionalista, completada con una descripción del propio Ferrero al tiempo que la cámara se pasea en largos *travellings* por las estancias abandonadas del mercado. Para reforzar la identificación subyacente a lo largo del discurso entre el racionalismo-funcionalismo con la modernidad y el progreso, se traen a colación unas reflexiones de Gramsci que ensalzaban ese estilo de arquitectura: *no es casual que haya surgido en esta época de socialización, en sentido amplio, y de intervención de las fuerzas democráticas, que con las masas nacen al protagonismo histórico.*

Los planos del mercado y del espacio urbano circundante, generalmente muy dinámicos gracias al despliegue de panorámicas y *travellings*, se conjugan con dibujos realizados por los especialistas para explicar los atrevidos espacios del edificio, todo ello envuelto por las melodías de Bela Bartok (en principio se había pensado en una música compuesta por el filólogo y musicólogo Antonio Tovar). Pero de nada sirvieron que desde una u otra plataforma se ensalzaran las bondades de la obra de Ferrero; ésta quedó reducida en el día y la hora señalados a 12.000 metros cúbicos de escombros, tal como reza la voz *off*, que luego sigue relatando las consecuencias negativas de la voladura: pocos días después hubo una explosión de gas en la calle Palafox, cercana a la plaza Olavide, que ocasionó cuatro muertos, dos días después de esta tragedia también se produjo un socavón por rotura de una boca de riego en esa misma calle... Pero tal, como se señala, en un oportuno comentario que cierra irónicamente el documental, los madrileños podían estar tranquilos porque, *en un congreso celebrado recientemente en Linz (Austria) la voladura de Olavide fue una de las presentadas como ejemplo de depurada técnica...*

*Olavide* se presentó oficialmente el 29 de noviembre de 1975 en el COAM, repitiéndose los pases en los meses sucesivos<sup>136</sup> y dando paso a una serie de proyecciones en distintos colegios regionales (en el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón en enero de 1977). No tardó en convertirse en un manifiesto fílmico que catalizaba la contestación a todas aquellas agresiones urbanísticas que se pretendían llevar a cabo en esos años en los que, al vislumbrar el fin de ciclo, los especuladores del desarrollismo franquista arreciaron su ofensiva. El cortometraje ilustró la campaña contra la demolición del Mercat dels Flors de Barcelona o la que se oponía a la desaparición del Mercado Central de Zaragoza para dar paso a una gran avenida que conectara el centro de la ciudad con el Ebro, pero también se exhibió en las escuelas de arquitectura –con especial eco en la Politécnica de Madrid–, o en muchos barrios en un momento de esplendor de las Asociaciones de Vecinos e incluso en la cárcel de Carabanchel. El film también tuvo un eco en los festivales, participando en el XXV Internationale Filmroche Mannheim (4 al 9 de octubre de 1976) y al mes siguiente en el XVIII Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao. Pero a finales de 1976, dos años después de la voladura del mercado, el Ayuntamiento no había resuelto las obras de la prometida *plaza ajardinada*; ante este incumplimiento la Asociación de Vecinos de Chamberí convocó una manifestación<sup>137</sup>.

Ya hemos hablado del compromiso de nuestro protagonista con el sindicato libertario y su papel activo en la sección de Cultura y Espectáculo. No es casual, por tanto, que cuando se celebró el 27 de marzo de 1977 el gran mítin de la CNT, que volvió a reunir tras décadas de amordazamiento a millares de seguidores en la Plaza de Toros de San Sebastián de los Reyes (Madrid), fuera el director aragonés el encargado de coordinar la filmación con varias cámaras de 16 milímetros el evento, asumiendo Roberto Gómez de nuevo la dirección de fotografía.

Eran momentos de exaltación y entusiasmo, por la recuperación de las libertades democráticas y por la expansión del sindicato libertario hasta cotas que recordaban el esplendor de los tiempos dorados. Prueba de ello son las imágenes que recogen la llegada de los militantes al recinto venidos de todas las tierras españolas, el tremolar de banderas rojinegras, el fervor de la multitud escuchando a sus líderes históricos y a las jóvenes promesas o la fiesta final a la que se entregaron los sectores más jóvenes acabados los actos previstos.

El film se conserva en estado de copión, con las imágenes en bruto que captaron las cuatro cámaras que se repartieron el territorio del coso taurino y sus aledaños. Son planos documentales rodados cámara al hombro, con panorámicas y *zooms*, primando la inmediatez de los momentos históricos que se captaban sobre cualquier otra consideración estética. También se registró una banda sonora que luego se extravió. Se trata de un documento histórico de innegable valor por el que desfila un pueblo entusiasmado y donde se dan cita el resurgir nacionalista (desfile de las banderas de distintas nacionalidades ibé-

136 El ambiente estaba caldeado y la lucha seguía en varios frentes; el COAM no se daba por vencido y seguía organizando proyecciones que difundía a través de sus boletines o incluso con hojas mecanografiadas (sesión del 17 de marzo de 1976), haciéndose incluso la prensa contraria a sus tesis eco de estos pases (ABC, 25 de febrero de 1976).

137 M.I.S.: «Con música y fanfarria, un centenar de personas se manifiesta en la plaza de Olavide», Ya (19 de diciembre de 1976).



■ La cámara de Artero, en el primer mítin de la CNT en el post-franquismo.

ricas) y todas las luchas de la época: enseñas republicanas, palestinas, pancartas con leyendas alusivas a la unidad obrera, la emancipación, la socialización, la libertad de presos, la objeción de conciencia o al genocidio protagonizado entonces por los militares argentinos. Allí se juntaban la generación histórica que combatió la sublevación fascista en calles y trincheras y luego desde las celdas sufrió la represión generalizada de los vencedores –en el estrado, en los tendidos con indumentaria obrera–, junto a los jóvenes de aire *hippy* que veían en el horizonte libertario una alternativa a ese viejo orden que había sido felizmente enterrado. Todos unidos en un entusiasmo que se iría diluyendo a medida que entraba la década de los ochenta, precisamente cuando una supuesta izquierda se estaba asentando en el poder.

## Supervivencia documentada

Parece que la experiencia de *Manzaneda* y *Forzada*, ese par de documentales que Artero rodó por encargo estival cuando era estudiante de la EOC, eran una premonición. Efectivamente, es en este género donde se ha desarrollado, muchas veces como mercenario-superviviente, buena parte de la carrera profesional de nuestro cineasta en el seno de la industria, principalmente a partir de los años ochenta. Previamente José Luis Pomarón le encargará para su productora zaragozana Cinekipo un proyecto de documental sobre el agua que iba a financiar la Confederación Hidrográfica del Ebro. Artero esboza un *tratamiento literario para documentación cinematográfica* titulado *El agua*, que firma en Madrid en febrero de 1974 y que aborda el tema de forma muy general a través de cinco bloques, con abundantes apuntes geográficos, históricos, jurídicos,

etc. La cinta finalmente no se lleva a cabo, embarcándose seguidamente el director en la aventura de *Yo creo que...*

La oportunidad llegaría una década después de la mano de un catalán polifacético, Carles Jover, director de documentales y largometrajes de ficción –*Madison* (1977), *Serenata a la claror de la lluna* (1978)–, luego dedicado a la producción con su firma barcelonesa Imatco SA, con la que había hecho ya *Mater amatísima* (José Antonio Salgot, 1980). Ya con los socialistas en la Administración, Imatco había ganado un concurso licitado por la Secretaría General de Turismo para realizar un grupo de documentales que promocionarían en formato cinematográfico (35 milímetros y en color) determinados asuntos y en el que también colaboraban otros realizadores. A Artero le había propuesto dirigir dos de ellos, y a la hora de fijar los emolumentos el aragonés echó un órdago demandando un millón de pesetas por película y, ante su sorpresa, el productor aceptó. Así surgió *Caballos en Jerez*, que formaría parte del bloque de siete documentales promocionales rodados en 1984: *En un mercado valenciano* (Carles Mira), *Barcelona y Gaudí* (Antoni Verdaguer), *La Granja de San Ildefonso* (Mamerto López-Tapia), *Lanzarote* (Antonio Drove), *Galicia, romería eterna* (Rogelio Amigo) y *Cesta punta* (Carles Jover).

Fueron producidos con la misma fórmula bajo la supervisión de Modesto Pérez Redondo –un director de producción que se había formado en la EOC con Artero–; todos ellos tenían un metraje parecido y similares características como relatos: predominio de las imágenes trabadas por la narración de una voz *over*, de un protagonista que cuenta en primera persona o a través de una carta que servía de hilo conductor. La difusión de estos filmes, con *copyright* de la citada Secretaría de Estado, los dejó Imatco en manos de una distribuidora especializada que logró que se pasaran en bastantes cines como cortometraje previo.

*Caballos en Jerez* se rodó durante una semana de mayo de 1984 en distintos escenarios próximos a la localidad gaditana: cercanías de los cortijos de Vicos y Guerra, el Patronato de la Feria del Caballo *Chapín*, la Escuela de Arte Ecuestre, el 2º Depósito de Sementales, la Yeguada Militar, el Real de la Feria... El texto del guión, bastante convencional, mostraba las excelencias de los equinos jerezanos, su belleza y habilidad y la destreza de la doma con un tono inequívocamente promocional a través de una voz *over* y el rasgueo de la guitarra andaluza de fondo. El film, sucesión de estampas ecuestres picando toros en las dehesas o haciendo cabriolas en el recinto ferial, está rodado con igual convencionalidad, intuyéndose por el montaje de las imágenes cierta pretensión de plantear determinadas escenas como si formaran parte de un musical. Este cortometraje, auspiciado por la Secretaría de Estado de Turismo, participó en la muestra española de la I Bienal de Cine y Vídeo sobre el Patrimonio Cultural (Madrid, 1985) con el título «Los caballos andaluces».

Los responsables de la Secretaría de Estado de Turismo quedaron bastante contentos de los resultados e hicieron una ampliación de contrato que permitía a la productora barcelonesa realizar dos documentales más, en este caso centrados en la mayor de las Islas Canarias; así se rodaron en 1985 *Tenerife de norte a sur*, dirigida por Roberto Bodegas, y *Tenerife en fiestas de Carnaval* (1985), que convirtió a Artero en el único realizador que hizo doblete. En este nuevo proyecto se repitió prácticamente el mismo equipo, aunque esta vez comandado por un director de producción que luego sería conocido cineasta, Mariano Barroso. La orientación también debía ser similar, buscar la



promoción en este caso a través de la explosión de júbilo generalizado de la fiesta isleña durante esas jornadas que anteceden la llegada de Doña Cuaresma. El director contó, según su propia declaración, con todos los medios que requiera y con plena libertad a la hora de abordar el asunto, aunque era plenamente consciente de que abordaba un proyecto alimenticio: *era otro musical, distinto a Caballos en Jerez, más terrenal, una maravillosa sinfonía de culos*.

Se inicia con los preparativos de la fiesta, los ensayos de las comparsas y luego se produce el clímax lúdico de los días señalados. La cámara explora todas las manifestaciones de alegría sin cortapisas contrapunteadas por una voz *over* que aporta información básica; pero el protagonismo lo ostentan esos trajes tan vistosos, rebosantes de fantasía barroca y los jóvenes moviéndose a ritmos caribeños: manifestación pletórica de esa cultura popular que Artero buscó desde sus balbuceos como cineasta. En el Festival checo de Karlovi Vary de 1986 estuvieron a punto de darle un premio, pero se opuso el representante cubano en el jurado porque salía un Fidel Castro con intención ridiculizadora.

Contenta con los resultados, Imatco encarga al aragonés que prepare otros trabajos para una segunda remesa, que se concretan en dos proyectos, uno sobre Albarracín y otro sobre la Contradanza de Cetina. Desechan éste último por considerarlo *poco turístico* y en principio aceptan el primero, que finalmente se queda en un esbozo de guión<sup>138</sup>, puesto que la empresa de Jover perdió la siguiente convocatoria de la Secretaría de Estado de Turismo –por no tener los avales en regla– a favor de la productora Altair, regida en aquellos años por Ana Rosal, José Luis Aguirre y Miguel Ángel Pérez Campos. Éste, que había colaborado en *Yo creo que...*, llamó al director zaragozano para realizar uno de los once documentales que abordaban igualmente temas relativos a la promoción turística de las realidades españolas: *Diseño en España* (Fernando González de Canales), *Amarga amargura* (Cristina Delgado), *La moda* (Juan Antonio Ramos), *Danza y tronío* (Miguel Ángel Pérez Campos), y otros en los que también intervinieron prestigiosos realizadores como Jesús García de Dueñas y Luciano Berriatúa.

Todos tenían asignado un presupuesto al que había que ajustarse, serían filmados en 35 milímetros a lo largo de una semana y con Ángel Luis Fernández como responsable de la fotografía. Se distribuirían a través de los turoperadores y casas de cultura de España en el extranjero y se exhibirían en las salas comerciales españolas como cortometraje previo. Artero se hizo cargo de *Teatro museo Dalí* (1986): *lo planteé como un regodeo en el mundo daliniano degradado. Era el tren de la bruja, el 'Infierno'. Todo era una filfa, una mala barriaca de parque de atracciones...*

El realizador aragonés, que fue quien propuso el asunto a la productora, visitó al pintor en su casa de la localidad gerundense para obtener su beneplácito, aunque Dalí *no aportó nada al guión, supongo que porque no le chirrió*

138 Tampoco llegó a puerto otro proyecto de la misma productora encargado en 1991 al aragonés que con el título *La vid y el vino en España* estaba destinado al Instituto de Denominaciones de Origen del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. Contaba con un presupuesto superior a los veinte millones de pesetas para rodar en sorporte videográfico (Betacam) y con un planteamiento más publicitario que documental.



■ El desnudo de John de Andrea, en *Teatro Museo Dalí*.

nada de él. Así, me dispuse a entrar en Dalilandia con total libertad creadora. Nadie se opuso a mis ideas ni me obligó a introducir elemento alguno que no estuviera en mi planteamiento. Efectivamente, *Teatro Museo Dalí* ofrece pocos puntos de contacto con los dos anteriores cortos, dos productos de encargo que carecen de la imaginería de éste: homenajes a *Un perro andaluz* (el *Tristán e Isolda* de Wagner, plano del ojo rasgado por la cuchilla, intertítulo «7 años antes...») y a la secuencia de *Recuerda* de Hitchcock diseñada por Dalí, los maliciosos versos de García Lorca dedicados al pintor... Todo el film es una recreación del universo surrealista a partir de estas imágenes y de las filmadas en el Museo; incluso el tono fílmico se adecúa a la distorsión icónica propia de este movimiento, con recursos técnicos inhabituales en el director, como el uso del gran angular, los juegos con la perspectiva o los *travellings* sinuosos y circulares. Artero consigue así dotar al cortometraje de la densidad plástica requirida, dentro de su óptica del espacio como gran barraca ferial. En este sentido, son determinantes los planos que muestran los aparatos encargados de proporcionar información sonora a los visitantes y, sobre todo, la voz en *off* que explica el contenido del Museo al modo del *speaker* («pasen y vean») de una atracción como la mujer barbuda o el hombre araña. En definitiva, el carácter monstruoso del Museo queda de manifiesto en una película llena de hallazgos formales y resuelta con una profusión de medios que Artero no ha vuelto a encontrar en su filmografía. Algo que no puede decirse de *Entrevista con Antonio Tramullas* (1979), cortometraje documental, lamentablemente inacabado, que el cineasta rodó como contraprestación a la cesión de los materiales técnicos por parte de Filmoteca Española para el rodaje de *Pleito a lo sol* (1980) y que se encuentra depositada, en estado de copión, en los fondos de la institución. Se trata de una larga conversación con el hijo del pionero Antonio de Padua en su casa de Jaca, en la que rememora sus experiencias en los orígenes del cine y explica el funcionamiento de la cámara con que su padre rodó numerosos documentos fílmicos que integran uno de los *corpus* más extensos del primer celuloide español.



# Profundizando en la representación: ficción y realidad en el marco televisivo

La primera relación de Antonio Artero con Televisión Española data de 1977, momento en que propone la realización de cuatro programas de una hora; un proyecto titulado asépticamente *Cuatro propuestas para programas de TV* que, por su interés y brevedad, nos permitimos reproducir íntegramente:

## PROPUESTA UNO:

*Ante la cámara trabajadores, niños, ancianos, profesionales, industriales, financieros, políticos, etc., responden a la pregunta:*

*'Franco ha muerto hace ya dos años... ¿En qué ha cambiado su vida tras la desaparición del dictador?'*

*Se alternarán las intervenciones con planos informativos sobre el medio económico y social donde desarrollan sus trabajos y vida cotidiana de los encuestados.*

## PROPUESTA DOS:

*¿A quién sirve la alfabetización?*

*Descripción crítica del hondo cambio que supuso en las relaciones sociales la aparición del alfabeto fonético, factor fundamental en la aparición del Estado, generador, desde la imprenta, de las formas actuales de 'posesión individual', desequilibrio de las formas cotidianas como actividades sensoriales libres, etc.*

#### PROPUESTA TRES:

*Información documentada y veraz de los agentes del Vaticano en el mundo empresarial y capitalista, así como de las principales participaciones e inversiones en sectores industriales italianos y multinacionales del dinero de la Santa Sede.*

#### PROPUESTA CUATRO:

*Manipulación democrática.*

*Los más elementales procesos de producción en la llamada 'industria de la conciencia', hacen de la radio un medio intervenido.*

*Frente a esto, las experiencias que en Francia e Italia se están llevando a cabo: un puñado de emisoras comarcales y locales que no sólo emiten, sino que también reciben, en otras palabras, se consigue que el oyente pueda abandonar su tradicional papel de receptor para integrarse en la emisión. En estas experiencias europeas está el germen de la futura liberación de los hasta hoy mal llamados medios de comunicación.*

Entre la broma *terrorista* y la ingenuidad provocadora, el texto revela por sí solo y de forma palmaria la causa por la que Antonio Artero se ha mantenido (aquí vemos que manera hartó voluntaria) en la marginalidad del aparato audiovisual español. A la vez, muestra la escéptica sensación del cineasta ante los cambios sociales de la era protodemocrática; el carácter represor de cuatro de los grandes pilares del poder como son la política, la educación, la Iglesia y los medios de comunicación es puesto en evidencia en un planteamiento incendiario que parece alertar sobre las deficiencias del sistema democrático que entonces se encontraba en fase de gestación. ¿Cómo reaccionarían los responsables de la TVE de 1977 al recibir semejante propuesta en la mesa de su despacho?

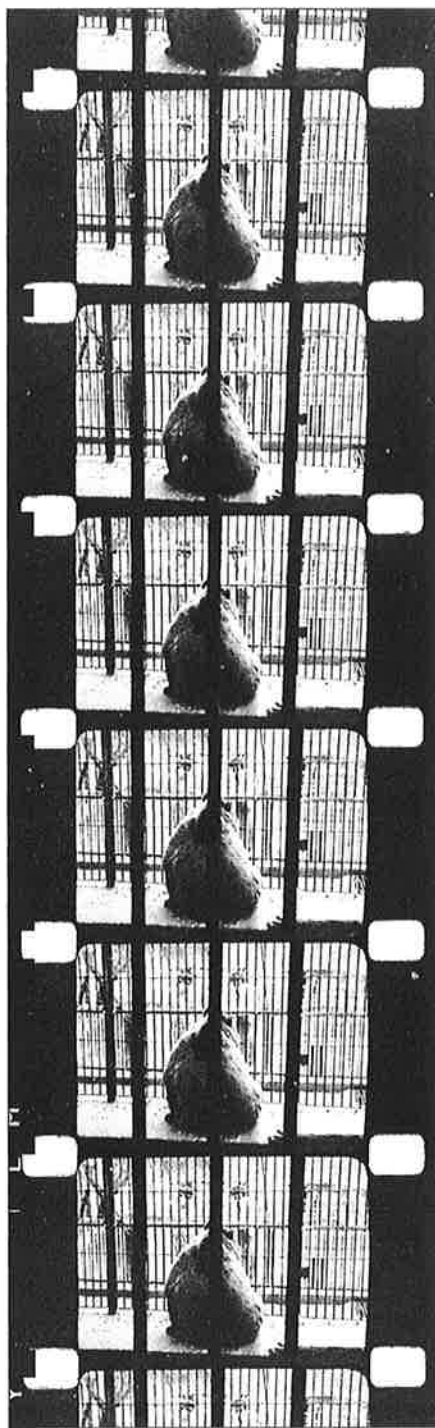
No parecía fácil que un cineasta como Artero llegara a trabajar alguna vez para un medio tan conservador y servil con el poder como la televisión estatal; sin embargo, extrañas circunstancias del destino se unieron para hacerlo posible; habría que esperar a la llegada del PSOE a la dirección del Ente Público para que imágenes filmadas por el director de *Blanco sobre blanco* accedieran a los hogares de todos los españoles a través de la pequeña pantalla, en un programa-estrella de la época y, además, en horario de máxima audiencia.

### ***El hombre del aire libre: en el corazón del bosque***

José Luis Rodríguez Puértolas era un antiguo conocido de Artero de los ambientes cinéfilos zaragozanos de comienzos de los años sesenta, con el que había mantenido serias discrepancias, sobre todo en el terreno ideológico. Cineasta *amateur*, había fundado el colectivo independiente Grupo Eisenstein, antes de partir a Madrid para cursar estudios en la EOC e ingresar poco después en TVE; allí trabajaría como redactor en los Servicios Informativos y como editor y director de diversos programas, para pasar a dirigir en 1978 la popular

serie de docudramas *Vivir cada día*, espacio que se mantendrá en antena, con intermitencias, hasta diez años después.

A comienzos de 1984, Rodríguez Puértolas –a instancias de Javier Maqua, coordinador de la serie– contacta con Artero, ante su enorme sorpresa, para proponerle colaborar en *Vivir cada día*, integrando la segunda etapa de esta emisión, compuesta por veintiséis programas y abierta a realizadores ajenos a la casa y pertenecientes a las distintas comunidades autónomas del país (entre la nómina de directores figuraban Alfonso Ungría, Antonio Drove, Angelino Fons, José Luis García Sánchez o Javier Maqua). Tras consultar un listado de posibles temas a tratar dentro del espacio, el realizador se decantará por el relativo a la ecología –inédito en la serie–, para lo que contacta con el naturalista Rafael Gastón Nicolás, hijo de su amigo zaragozano Emilio. Concretamente, el film se inspira en el libro *El hombre del aire libre*<sup>139</sup>, del primero de ellos, que relata su propia experiencia de supervivencia en varios emplazamientos de la geografía aragonesa (del Pirineo oscense a Zaragoza, pasando por el Moncayo, la Ribera del Ebro y la sierras de Alcubierre y Albarraçín) que el protagonista había llevado a cabo meses atrás a lo largo de varios días. El relato, de escaso fuste literario aunque magníficamente ilustrado por el dibujante Francisco Meléndez, recupera el lenguaje de los cuentos infantiles –está principalmente destinado al público juvenil– para narrar la huida del protagonista de la gran ciudad, descrita al comienzo con los tópicos propios de la *alabanza de corte y menosprecio de aldea*; no en balde los espíritus de las églogas de



La jaula de la osa, símbolo en *El hombre del aire libre*.

139 Zaragoza, Delegación de Enseñanza y Guarderías del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1984.

Garcilaso de la Vega, de la *Oda a la vida retirada* de Fray Luis de León o del *Walden* de Thoreau planean sobre todas sus páginas. Los villanos, *aburridos estudiantes, enfebrecidos hinchas de fútbol, ejecutivos vestidos de pingüino y mirones de televisión*, son descritos como seres de *mirada inexpresiva* y movimientos automáticos que no saben que *de nada sirve la riqueza material si no*



Portada del libro *El hombre del aire libre*, de Rafael Gastón.



va acompañada de riqueza de espíritu. Rafael, iluminado por la savia de lo esotérico y lo quimérico como un moderno Francisco de Asís, inicia un itinerario de purificación en forma de reencuentro con el medio natural, que se producirá no sólo en una dimensión meramente física –supervivencia gracias a los regalos de la Creación– y mental –catarsis provocada por la liberación del materialismo urbano–, sino fundamentalmente literaria, con la fusión de la experiencia personal con el espíritu de las leyendas tradicionales, las narraciones ancestrales y la sabiduría popular proporcionada por pastores-druidas, lugareños e incluso animales y plantas. El reencuentro con la pureza del ser humano adquiere de esta forma una raigambre mítica, que Gastón combina con digresiones naturalistas sobre fauna, flora y geografía local.

La trasposición al medio cinematográfico de este *canto al adanismo*, de un nihilismo, 'naïf', en palabras de Artero, no adquirirá la forma del documental convencional, pero tampoco del docudrama, género híbrido en el que se inscribían todos los relatos propuestos por *Vivir cada día*. Los acontecimientos que aparecen descritos en el film no son sólo las experiencias reales vividas por el protagonista, sino que pertenecen también, y con mayor densidad fílmica, a su imaginario; *jugué con la gran mentira del docudrama*, señala hoy el realizador en unas palabras que revelan la ruptura del pacto tácito establecido –y, al parecer, no sólo por él– con los responsables del programa, iniciando así su particular reflexión sobre los invisibles límites entre la realidad y la ficción, que se erigirá en la materia central de sus tres películas televisivas, aunque cada vez de manera más elaborada y compleja.

Así lo entendió el propio Rafael Gastón, que en su día comentó que lo



Paseo con mascarilla en una defensa de la ecología.

que ha salido tampoco tiene mucho que ver con el libro, que es más didáctico que la película. Más que un documental, parece una película de cine en la que apenas se habla, sólo se sugiere [...] No es un docudrama de gente triste hecha polvo, sino algo alegre, divertido..., hasta surrealista<sup>140</sup>. Excesivamente preocupado por trascender los lindes de lo académico, el protagonista revivió durante el rodaje (un total de mes y medio a lo largo del otoño de 1984) sus propias experiencias hasta convertirlas en una nueva aventura vitalista, ahora con la presencia de las cámaras que las aprehendían y reelaboraban en discurso audiovisual.

La película comienza, por ejemplo, ilustrando un episodio de la vida del protagonista que no aparece reflejado en su libro, que por entonces ya había sido editado: el 21 de junio de 1984 *dos individuos, que fueron detenidos posteriormente por la policía, subieron al tejado de la Seo utilizando el andamiaje de las obras que se realizan*<sup>141</sup>, siendo acusados de intentar robar en la catedral zaragozana y detenidos por más de veinte policías que se personaron allí tras la llamada de un vecino escandalizado. Uno de los *asaltadores* era precisamente Rafael que, tres días después, publicaba una carta al director de *Heraldo de Aragón* con objeto de aclarar los hechos, que es leída en *off* en el film: en compañía de un amigo había subido a la torre, pero no con la intención de efectuar un robo en el templo sino *para pasear por los andadores de losas y admirar la grandiosa obra de nuestros antepasados y la panorámica de la ciudad desde ese lugar donde, como dice el capellán, es imposible robar*. El ingenuamente provocador acontecimiento fue plasmado por Artero en su secuencia inicial, y no sin problemas, ya que *Televisión Española me censuró el primer plano de la película, en el que un ciudadano de aspecto reaccionario llamaba a la policía porque unos jóvenes se habían subido a la torre de la Seo zaragozana. El personaje, interpretado por José Antonio Laborjeta, aparecía en su casa [de espaldas a la cámara, refugiado en un cobarde anonimato] ante un retrato de Francisco Franco y una imagen de la Virgen del Pilar. Me obligaron a suprimir estos iconos. Lo hice, pero los sustituí por una fotografía del Papa, bastante visible en el plano, pero que pareció molestar menos*. En contrapartida, el realizador consiguió no sólo rodar en la Seo, sino también que varios policías auténticos aparecieran en la pantalla recreando la acción llevada a cabo por sus compañeros unos meses atrás.

La represión policial abre el relato, como ilustración de la sumisión de los ciudadanos de la gran ciudad a leyes que se alejan de las establecidas por la Naturaleza. El símbolo de la misma es la imagen de una osa enjaulada en el parque Bruil de la capital aragonesa, a la que unos gamberros han herido en un ojo disparando sus perdigones. Tras este preámbulo, toda la película ilustrará una simplista e ingenua dicotomía entre la libertad natural y la brutalidad ofrecida por la llamada civilización: la oposición entre los bosques y praderas del Pirineo con el patio de vecinos de la casa de Gastón, éste nadando en las aguas de un pantano que ha anegado un pueblo, su paseo por un campo de maniobras militares, las imágenes de la central térmica de Andorra, la mascarilla anti-humos que enarbola en su viaje en bicicleta por la ciudad, la señal

140 Declaraciones a Lola CAMPOS: «Rafael Gastón, el hombre del aire libre, en la TV», *El día* (18 de marzo de 1985).

141 Mariano BANZO BERZOSA: «Intento de robo en la Seo», *Heraldo de Aragón* (22 de junio de 1984). La película recoge un plano de dicho artículo.

*Paraíso, 20 mts.* (referida a la plaza zaragozana del mismo nombre)... Todo ello refleja una concepción excesivamente pobre y reductora del relato de las andanzas del *hombre del aire libre*, aunque probablemente se adecue al objetivo didáctico que preside tanto el libro de Gastón como el programa *Vivir cada día* en una época en que la defensa de la *causa verde* experimentaba una primera fase de tímida concienciación pública. Incluso varios de los pasajes naturalistas de la cinta, aquellos que muestran la fauna en su *habitat*, no dejan de remitir a los programas de Félix Rodríguez de la Fuente que unos años atrás habían cautivado la sensibilidad del pueblo español.

Nada de ello ofrece más interés que recrear la belleza de los paisajes aragoneses, opuesta en todo momento a las agresiones perpetradas por los abusos de la vida contemporánea. Sin embargo, éste aumenta en los momentos en que *El hombre del aire libre* se decanta por reflejar los estados interiores del personaje principal, su periplo imaginario. La aparición de un geniecillo del bosque que le entrega una piedra de cuarzo protectora, el descubrimiento de las propiedades de la medicina natural, la misteriosa irrupción de la muchacha-amante proveniente del universo legendario o las palabras apocalípticas de un peregrino visionario que recorre los caminos con una enorme cruz a cuestas confieren un carácter esotérico a la aventura de Rafael Gastón que trasciende gozosamente su epidérmica aventura geográfica. Así, Artero ensaya en este su debú en el medio televisivo un primer estadio del modelo que cuajará de forma más madura y compleja en los posteriores, articulando un relato en que los límites entre lo real y lo imaginario se funden en una experiencia global, lacerada parcialmente por las limitaciones interpretativas –es cuestionable, pero el género obliga– del protagonista y los secundarios que realizan verdaderos e inútiles esfuerzos por dotar de falsa espontaneidad a sus discursos verbales, por fortuna no demasiado prolivos.

### **Tres octubres: el itinerario de la memoria**

El segundo programa realizado por Antonio Artero para el espacio *Vivir cada día* acepta en un mayor grado que *El hombre del aire libre* las reglas impuestas por el género en el que se enmarca, el docudrama, pero con un resultado global más satisfactorio. *Tres octubres* (1986) no es sino la recreación del reencuentro entre tres antiguos combatientes que, tras años de exilio en México, París y Buenos Aires, se reúnen en España para rememorar su pasado como maquis y visitar los lugares en los que desempeñaron su lucha resistente al régimen franquista. El relato toma como punto de partida la invitación que la Fundación Pablo Iglesias hace a Marcelino Fernández, Mario Morán y César Ríos para que ofrezcan sus testimonios orales como documentos que engrosen el archivo de la institución; además, el periodista de la Agencia EFE Carlos González Reigosa les propone efectuar un viaje por la zona en la que combatieron en forma de intercambio: él les facilitará el medio de transporte y sus contactos personales, y utilizará después sus vivencias y recuerdos para la redacción de un libro sobre su experiencia como maquis.

De esta manera, los *tres octubres* a los que se refiere el título de la película son en realidad *cuatro*. Desde el octubre de 1985, fecha en la que se filma

el documento, se evocan los sucesos acontecidos en tres octubres pretéritos: el de 1934, momento en que los tres protagonistas colaboran activamente en la revolución de Asturias; el de 1936, cuando la caída del Principado les lleva a *echarse al monte* (en un sentido a la vez análogo y opuesto a la aventura del Gastón de *El hombre del aire libre*) y continuar su lucha como guerrilleros; y, finalmente, el de 1948, que pone fin a la misma con el azaroso cruce de la frontera que les conduce al exilio. Artero aplica a ese mes un carácter inequívocamente revolucionario (ese otro octubre soviético que narrara, bajo la forma de la épica colectiva, Eisenstein) unido a cierto simbolismo vital; no en vano los protagonistas viven, tras la primavera revolucionaria de la juventud, el otoño de su propia existencia, ahora más acomodada desde el triple punto de vista material, familiar e ideológico. Los *tres octubres* son, también, los Marcelino, César y Mario de 1985.

Quizá por ello, el presente de la narración apenas tiene peso específico en el film. Pese a las palabras del autor (*hay una serie de factores revolucionarios que no se encuentran en la democracia actual, más burguesa que revolucionaria*<sup>142</sup>), pocas son las alusiones a la vida política y social contemporánea que se hacen en él a través del diálogo o la imagen. Estamos en el terreno de la memoria (plano de detalle de un magnetofón que registra sus palabras), y ella ocupa la totalidad del espacio de la ficción, entendida como un derrumbamiento en el pasado a partir del viaje (físico y moral) que realizan los tres amigos a través de las tierras de León, Galicia, Asturias y el norte de Portugal. Y aquí radica probablemente la mayor de las deficiencias de construcción de la cinta: Artero, intentando dotar de mayor especificidad cinematográfica al relato (y más trabajando en el medio televisivo), inserta en los testimonios orales de los viejos maquis varias escenas que recrean ficticiamente, con actores que les interpretan cuarenta años después, las acciones anti-fascistas que llevaron a cabo tras el final de la Guerra Civil. Estos *flashes-back*, que restan eficacia al discurso de sus protagonistas, aportan distanciamiento, pero el realizador no consigue que esta estrategia cuaje plenamente, como ocurre en otros de sus trabajos; además, diversos artificios técnicos de dudoso gusto ponen en evidencia la manipulación fílmica efectuada sobre estos materiales, actuando como contrapunto del carácter diáfano, pleno de transparencia, de los testimonios del presente. Mientras éstos se fundamentan en la evocación sentida y sincera, y buscan con no pocas dificultades la espontaneidad y la autenticidad, los *flashes-back* están caracterizados por la distorsión (uso del *flou*, cámara lenta, sobreactuación de los intérpretes, oposición entre imagen y sonido), como respuesta al carácter endeble del recuerdo humano, pero actúan como interferencias involuntarias en el relato audiovisual sin aportar apenas nada al verbal. Algo que sí consigue, por ejemplo, la inclusión de canciones populares revolucionarias como *¡Ay, Carmela!* o *El pozo de María Luisa*. El propio Artero, de hecho, puliría y perfeccionaría esta estrategia en su siguiente título para televisión, *Biografía interior*, donde la recreación de escenas del pasado no sólo está pulcramente engarzada en el discurso, sino que hace posible una madura reflexión sobre las barreras entre realidad y ficción.

*Tres octubres* es, antes que nada, un documento vital. Los personajes ponen de manifiesto su incapacidad para expresarse con espontaneidad, y fre-

142 Declaraciones a la Agencia EFE reproducidas en varios diarios el 3 de marzo de 1986, coincidiendo con la emisión del espacio por TVE.



■ Improvisada *performance* de Artero durante el rodaje de *Tres octubres*.

cuentemente incurren en parlamentos engolados (a veces ininteligibles a causa de un deficiente sonido) que se alejan de la frescura del lenguaje oral o se paralizan ante la amenaza latente de la cámara implacable; pero Artero acepta las servidumbres del docudrama e intenta superarlas explorando en esos rostros en busca de la emoción. Y ésta llega en no pocas ocasiones, más a través de los personajes secundarios (menos *preparados* para hacer de su documento una ficción televisada) que en los protagonistas, como revela el encuentro de César con Luz, la hija de un viejo compañero de lucha que sirve de engarce entre dos generaciones; y también gracias a algunos aciertos de la realización, como el plano simbólico que recoge a Marcelino, tras serle impedida la entrada en Portugal por falta de pasaporte, que se sienta frente a una alabrada campes-tre o el fundido encadenado que pone en relación pasado con presente a través de un ventanal por el que traspasa el sol y que refleja con singular tino semántico el paso del tiempo y la idea del *panta rei*.

*Nos topamos* –recuerda el director– *con el miedo a hablar, sobre todo en el espacio rural. Habían pasado demasiados años, pero había gente a la que todavía le costaba rememorar aquellos sucesos, como en una peculiar conspiración de silencio.* Sin embargo, los testimonios de quienes ayudaron a los maquis a sobrevivir durante once años contrastan con la evocación del conserje de un hotel de Oviedo que, aun reconociendo que el tiempo debe curar toda herida moral causada por una guerra, recuerda cómo unos guerrilleros asaltaron su casa en 1943 y sembraron el pánico en toda su familia. En suma, *Tres octubres* pone de manifiesto que el pasado (la Historia, si se quiere) puede presentarse como algo *cerrado*, pero mientras haya implicaciones personales –éticas, por tanto– y memoria que lo sustente es difícil concederle la categoría de *archivado*.

## ***Biografía interior:* el documental y sus manifestaciones**

A la altura de 1983, parece como si Artero experimentara la necesidad de efectuar una vuelta al pasado y recrear el ambiente cultural zaragozano que él mismo había vivido a lo largo de los años cincuenta. Como ya se ha apuntado, la tertulia del café Niké era el núcleo simbólico sobre el que pivotaban buena parte de las iniciativas artísticas y literarias de una generación que *hoy* [por entonces] *está o bien en el poder o en la marginación*. De hecho, y al margen de la anécdota (el Príncipe Juan Carlos, entonces estudiante en la Academia General Militar, pasaba muchos ratos en el local), varios de sus miembros llegarían a tener, a lo largo de los años ochenta y primeros noventa, altos cargos en la administración: Santiago Marraco como presidente de la Diputación General de Aragón, Emilio Gastón como Justicia de Aragón o Emilio Alfaro como concejal del Ayuntamiento de Zaragoza, frente a los *malditos* que englobarían a Julio Antonio Gómez, Miguel Labordeta o el mismo Artero. La dudosa y frágil dicotomía éxito-fracaso reside, de hecho, en el primer germen del intento de recrear, alrededor de la figura del escritor Miguel Labordeta, aquella Zaragoza de los cincuenta, con sus contradicciones, miserias provincianas y grandezas resistentes; un tratamiento que abordaba la ironía del destino opuesto de los miembros de la tertulia y que intentó ser malévolamente ofrecido a los que habían triunfado y podían colaborar, por su responsabilidad, en su puesta en marcha: *Niké ha llegado al poder y eso tiene que notarse*<sup>143</sup>. De hecho, el proyecto inicial de este mediometraje, convertido en guión por el realizador y por José Antonio Labordeta (hermano del *homenajado*) fue ofrecido sin éxito a la Diputación General de Aragón, la Diputación Provincial de Zaragoza y el Ayuntamiento de la ciudad antes de ir a parar, unos años después, a Televisión Española a través de la iniciativa del co-guionista.

Efectivamente, la serie *Apuntes biográficos*, auspiciada por el responsable de programas culturales Manuel Serrano y dotada de un alto presupuesto para la época, acogía a figuras de la cultura española cuya personalidad, frecuentemente enfrentada a las diferentes ramificaciones del poder, había sido mantenida injustamente en la marginalidad o el olvido como Pau Casals, Cernuda, León Felipe... En ella tuvo cabida el proyecto de Artero, que rechazaría previamente un guión redactado por el experto en el escritor Clemente Alonso Crespo; no en balde Labordeta figuraba como un escritor reconocido en los ambientes académicos y especializados, pero relegado a los márgenes de la cultura oficial. Hijo de la burguesía zaragozana ilustrada, su obra literaria resume con enorme fuerza expresiva las frustraciones existenciales y sociales padecidas por el intelectual español bajo la mordaza del franquismo; su palabra adquiere en muchos momentos la dimensión del grito descarnado y agónico contra un mundo gris en el que la libertad ha sido aniquilada, hasta el punto de convertirse en una especie de portavoz de las inquietudes de toda una generación. En los poemarios *Sumido 25*, *Violento idílico* y *Transeúnte central*<sup>144</sup> se dan cita ciertos rastros del surrealismo, las nuevas aportaciones del existencia-

143 Declaraciones de Artero a Enrique GUILLÉN: «Antonio Artero plasmará la figura de Miguel Labordeta en una película», *El día* (30 de diciembre de 1983).

144 Ediciones originales de 1948 (Heraldo de Aragón, Zaragoza), 1949 (Clan, Madrid) y 1950 (Escélicer, San Sebastián), respectivamente.

lismo y una organización interna que pivota en torno a la alegoría, rasgos que cimentan igualmente el núcleo de su única obra teatral, *Oficina de horizonte*. Ambos (la poesía y esta pieza dramática) son los materiales utilizados por Artero y José Antonio Labordeta para construir en *Biografía interior* (1988), programa que abriría el citado espacio *Apuntes biográficos*, una evocación de la obra del autor y, a la vez, una reflexión –entre nostálgica y crítica– de las actitudes personales que durante la dictadura constituyeron la *resistencia interior*.

Artero había presenciado *Oficina de horizonte*<sup>145</sup> en la fecha de su estreno, en noviembre de 1955, en una sesión única matinal representada en el teatro Argensola de Zaragoza. Dirigida por el propio autor, contaba con decorados del pintor vasco Agustín Ibarrola contruidos a partir de hojas de periódico pintadas (que serían parcialmente censuradas por su consideración de subversivas) y era interpretada por Pío Fernández Cueto en el papel de Buzo/Ángel, mientras un maniquí encarnaba a Saturno (la conciencia u *otro yo* del protagonista), al que José Antonio Labordeta daba voz desde la tramoya del escenario. Influida por el teatro del absurdo, la pieza trazaba un itinerario a ninguna parte en busca de la propia esencia individual y social, recogiendo el tono alegórico en el que los dramaturgos existencialistas enmarcaban sus ficciones (la obra comenzaba con la pregunta *¿Quién quiere la vida?*, prolongación del conocido verso de Sumido 25 *Dime Miguel: ¿quién eres tú?*). La soledad de un ser humano abandonado por los dioses y por sus propios congéneres, así como las contradicciones suscitadas por el papel del artista en el mundo contemporáneo (entre la necesidad expresiva y el reconocimiento de la inocuidad de su voz), constituyen una densa trama en la que no faltan personajes-símbolo que parecen surgidos de un auto sacramental: Esperanza encarna la utopía asesinada por el protagonista (algo así como la mítica Berlingtonia idealizada por el autor), mientras Eva representa a la mujer pragmática, anclada en la realidad y, por tanto, vacía de ilusiones. La presencia de ambas en el escenario marcará la división de la obra en *dos edades y media*: la edad de la infancia y el deseo, la edad adulta o de la razón y, finalmente, la media edad de la aniquilación y la muerte. En definitiva, un doble debate entre lo ideal y lo real, por un lado, y entre lo individual y lo colectivo, por otro<sup>146</sup>.

En algo menos de una hora de metraje, Artero respeta el hilo argumental y el tono ideológico del texto efectuando, eso sí, una selección de sus escenas más representativas y aderezándola con poemas de Labordeta pertenecientes a los libros referidos que son recitados, generalmente en *off*, por el protagonista. En *Oficina de horizonte* aparece así la biografía subterránea del autor, aquella que no emerge como relato de hitos significativos sino como construcción interior. A partir de ella, el realizador opera en su cañamazo *argumental* suspendiendo la acción, introduciendo su propia voz e incrustando en aquélla fragmentos documentales que construyen un discurso fragmentado y discontinuo fundamentado en la irrupción de la realidad en el universo de fic-

145 *Obra completa de Miguel Labordeta* (vol. II), edición de Clemente Alonso Crespo, Barcelona, Los libros de la frontera, 1983, pp. 217-244.

146 Para un análisis riguroso y detallado de este texto literario remitimos al lector a la ponencia de Antonio PÉREZ LASHERAS: «*Oficina de horizonte*: 'teatro de operaciones' de Miguel Labordeta», leída durante el Congreso Sumido 25. Homenaje a Miguel Labordeta (Zaragoza, 1994) y recogida en el volumen «Hacia lo alto del faro», *Studivm. Revista de Humanidades*, 2, 1996, pp. 113-133.

ción, hasta apoderarse de él. Así, y ya desde el significado de su título, puede afirmarse que *Biografía interior* es un documental fabricado con cuatro niveles diferentes de realidad-ficción:

- las escenas pertenecientes a la obra teatral, planteadas con un tono distanciado, realizadas con voluntario *academicismo* e interrumpidas hasta vaciar su contenido ficticio y anegar su potencia dramática.
- Los testimonios contemporáneos de los amigos y colaboradores de Labordeta (Fernández Cueto, Ibarrola, Donato Subías, José Antonio Novais, Fernández Molina...), que irrumpen en el escenario, paralizan la representación –los personajes quedan en penumbra– y la suspenden en el tiempo ofreciendo las claves para su interpretación y desmontando, por ello, su significado; todo ello ampliado por la actitud estática con que afrontan sus parlamentos, mirando a la cámara situada en esa inexistente cuarta pared del espacio teatral y controlando al máximo su expresividad tanto en el plano oral como en el gestual.
- Las imágenes documentales tomadas de archivos de la Guerra Civil o el NODO, que ilustran alusivamente los textos líricos del autor potenciando su dimensión ideológica bajo un planteamiento dialéctico: el poema *Llegué a Madrid un once novembrino de aquel año de gracia* puntuado por escenas del NODO que reflejan la vida en la capital de España a finales de los años cuarenta, etc.
- Los planos documentales rodados en mayo de 1988 por Artero en blanco y negro simulando la textura antigua, ofreciendo una mezcla entre su filmación en presente y su significado en pasado: el aula en que estudiaba el poeta, los edificios burgueses de la calle Alfonso I de Zaragoza tomados en un largo *travelling* contrapicado y deformados por el uso del gran angular mientras Vitón recita *Yo te busco, Berlingtonia...*

Estamos lejos, pues, del objetivo estructuralista de desmontar el aparato cinematográfico propuesto en *Monegros*, o de la factura convencional de los filmes para Imatco, pero sobre todo de las estrategias puestas en escena por el documental televisivo al uso, cuyas normas Artero acierta a contravenir de manera inteligente y productiva. De hecho, *Biografía interior* actúa como documental con una doble estrategia: por un lado, diseccionando la realidad en varios estadios complementarios, y, después, haciendo que todos ellos confluyan en un *continuum* ideológico hasta conformar un único universo discursivo. La mezcla de texturas y estéticas plásticas y fílmicas (del plano/contraplano a la mirada frontal a cámara, del forzado gran angular al verismo del noticiario bélico, del blanco y negro al color, de la hiperactuación teatral a la desdramatización del testimonio...) no constituye más que un mosaico cuyos elementos interactúan con equilibrio en la búsqueda de la recreación de una obra personal (la literatura de Miguel Labordeta) y un contexto social (la resistencia en la España franquista) o, como bien señala Agustín Ibarrola durante su intervención, *la conciencia de un hombre que vive su momento histórico en lo general y también en lo particular*.

Aquí es donde Artero aplica con acierto desigual su estrategia dialéctica, desde el momento en que el propio Ibarrola reconstruye los pretendidos decorados de *Oficina de horizonte*, escribiendo con pintura roja las tres palabras del título sobre una página de *Heraldo de Aragón* en la que puede leerse *Los tiem-*



pos están cambiando, hasta la inclusión de las imágenes recreadas de un cabaret o el contrapunto (quizá, por obvio, un tanto redundante) entre los versos de Labordeta en los *Centrales Bancos moría una paloma sin reembolso / por los ascensores se olían los céntimos escasos y el agrío desayuno / con sacarina y todo y más quimera aún / la patrona me servía su soja y su avaricia / allí todo era así / como un muerto bendito con smoking de fiesta o Tomás Ríos cantando...* y las imágenes triunfalistas del NODO mostrando los monumentos del Madrid borbónico o la ilusión de los españoles de clase media mientras esperan el resultado de la lotería de Navidad.

Con *Biografía interior*, Artero no sólo logra articular su film televisivo más sólido y radical desde el punto de vista formal (el programa quedó finalista, junto a *Párpados* de Iván Zulueta, en los premios anuales a la mejor serie de televisión de la Asamblea de Directores del Cine Español, que ganó Jaime de Armiñán con *Juncal*) y proponer en consecuencia un modelo atípico y arriesgado -especialmente para los límites tan acomodados y conservadores del medio-, sino también efectuar un avance en su particular lucha por integrar en el relato fílmico la realidad con el imaginario, lo aparente con lo simbólico. El realizador lleva a cabo una incisión perpendicular en ese abismo, traspasando simultáneamente a las dos categorías significantes que no pueden, por tanto, hacer emanar significados de manera aislada sino a través de su capacidad de interacción; de ahí que el espectador tenga permanente conciencia de los artificios que los posibilitan. Ya esté contemplando la destrucción de Guernica, la emersión de un buzo de las aguas del río Ebro o bien el largo monólogo de un busto parlante, la sensación es prácticamente la misma: estar asistiendo, en definitiva, a las diferentes formas en que manifiesta la *representación*.

## Nuevos proyectos imposibles

Además de estos tres proyectos concretados, Artero se planteó rodar otros filmes para televisión, como demuestran algunas sinopsis propuestas (a veces por encargo, otras por propia iniciativa) al Ente Público en fechas posteriores a los ya comentados, así como un plan sugerido, a través de la productora Videotime España, a la cadena privada Telecinco para realizar en 1990, bajo el significativo título *Todo tiene un precio*, un programa con cámara oculta, técnica que, como ya se ha comentado, fue convenientemente experimentada en la EOC bajo la supervisión de Berlanga; toda una alegoría política acerca de la pasividad ciudadana en los años del franquismo que se habría prolongado ahora con un planteamiento ideológico diferente al de otros espacios de estas características, fundamentados en recrear con impunidad situaciones que provocan el ridículo de las víctimas sin ninguna trascendencia crítica o cívica.

Presentada a TVE, *Carne de cañón* habría sido una serie de al menos cinco capítulos en la que se habría sacado a la luz una galería de personajes que podríamos definir como carne de cañón: pícaros, pillos, vagabundos, limosneros, truhanes, vividores, marginados, traficantes de niños, camellos, prostitutas inverosímiles... Toda una antología que va desde 'La Chata de Vallecas', la delincuente más anciana de España, a Paco Porras, el titiritero del Retiro que quiso quemarse a lo bonzo, pasando por quienes viven en los cascarones de los coches abandonados.... Por su parte, Lily Marlen tomaría la forma de largometraje para narrar la historia de dos personajes (Alfredo Landa y Charo López

eran los actores propuestos) que quedan atrapados varias horas en el montacargas de unos grandes almacenes y dan rienda suelta a sus pasiones soterradas y a sus deseos insatisfechos.

El carácter provocador de Artero, casi siempre consciente de la dificultad de que sus proyectos cuajasen ante las instancias oficiales, propiciaría otros desencuentros con TVE, devueltos por él cuando a comienzos de los años noventa José Luis Rodríguez Puértolas le propusiera realizar una suerte de «Monegros 2»: *entonces me di cuenta de que Monegros no había sido comprendida. No era un documental sobre una tierra, que pudiese actualizarse veinte años después, sino una reflexión sobre el lenguaje del cine articulada en un momento histórico concreto y, por tanto, irreplicable en otro contexto socio-cultural. No sólo no me presté a hacerla sino que, en cierto sentido, el planteamiento me pareció ridículo.* En cambio, sí estuvo a punto de fructificar un acuerdo con Canal Sur para realizar un documental biográfico sobre Antonio Machado en cuatro capítulos, en el marco de una serie sobre autores literarios propiciada por la FORTA. Artero llegó a escribir los guiones en compañía de Antonio Ruibal y a rodar algunos planos en Soria, pero el proyecto se vio finalmente truncado.

También el soporte videográfico ha tentado en varias ocasiones a Antonio Artero, como demuestran los proyectos presentados a diversas productoras, ya en los años noventa, casi siempre bajo el formato del documental seriado. Con motivo de la edición del coleccionable «Los pueblos de los cuentos europeos», redactado por Ramón Lorente para *El Sol*, el realizador propone al diario la producción de una serie de doce programas de media hora que se entregarían junto al texto escrito y que mostrarían los lugares europeos en que se originaron los cuentos tradicionales más famosos (*Los músicos de Bremen, La casita de chocolate, El flautista de Hamelin*, etc.), escenificando su gestación y recreando parcialmente sus argumentos. La designación de Madrid como Capital Europea de la Cultura para 1992 fue también la coartada desplegada por Artero para presentar a Video Affinsa su particular visión del evento a través de la presencia de la capital de España en las diferentes disciplinas artísticas. Finalmente *Madrid, de cine*, propuesto a Video Factoría en colaboración con Félix Bayón, presentaba un objetivo similar, aunque en esta ocasión centrado en torno a su presencia en el cine español y extranjero. El carácter convencional, cuando no oportunista, de todos estos proyectos revela su dimensión alimenticia; mucho más teniendo en cuenta que todos ellos datan de los primeros años noventa, tremendamente inactivos para un realizador que por entonces estaba a la espera de obtener la financiación necesaria para poner en marcha *Cartas desde Huesca* (1993).

## Un intento de cine en la periferia del sistema: *Pleito a lo sol*

Una de las inquietudes creativas que Antonio Artero ha desarrollado desde su paso a la profesionalidad ha sido la voluntad de contribuir a asentar las bases de una industria cinematográfica en su Aragón natal, siempre imposibilitada por el desinterés de los diferentes gobiernos autonómicos hacia la producción audiovisual. Pese a esta intención global, su aportación en este sentido ha quedado reducida a algunas experiencias aisladas y, especialmente, a una tentativa más ambiciosa (la firma productora El ojo del canal SA) que, sin embargo, no pudo cristalizar.

El realizador zaragozano, que ya se había sumergido años atrás en la comarca de los Monegros, volvería en 1979 a Aragón para rodar en el Pirineo oscense el cortometraje *Pleito a lo sol*, como preámbulo de su posterior intento por afianzar una industria cinematográfica aragonesa con la productora El ojo del canal SA, que más adelante comentaremos. Efectivamente, la celebración anual en la localidad de Hecho de un simposio artístico internacional promovido desde el verano de 1975 por el artista plástico Pedro Tramullas (nieta del pionero Antonio de Padua Tramullas), ofrece a Artero la posibilidad de filmar una modesta cinta de temática aragonesa que se inscribiera en el programa de actividades culturales del evento. A comienzos de 1979, el realizador tenía listo un guión basado en uno de los más jocosos episodios de *Vida de Pedro Saputo*, novela costumbrista escrita por el oscense Braulio Foz en 1844, el llamado *pleito al sol* que protagonizan los vecinos de Almudévar (Huesca) en el capítulo XV del libro tercero de la misma: una querrela contra el astro que les ciega con su resplandor tanto cuando caminan hacia los campos por la mañana como cuando regresan al atardecer hacia el pueblo, al parecer un cuento de la tradición folklórica oral localizado, con ligeras variantes, en varios pun-

tos geográficos de la Península Ibérica<sup>147</sup>. Además, Artero completaría el argumento de su film (*sólo el episodio del pleito al sol quedaba demasiado pobre*) con una anécdota integrada en el capítulo X del libro cuarto, en el que un escribano oscense facilita que Saputo pase una noche de amor con su joven hija, encerrando a ambos en su despacho, con el deseo de casarlos.

Ante la imposibilidad de contar con dinero alguno para el proyecto (sólo estaban asegurados, en el pueblo de Hecho, el alojamiento y la manutención para el equipo de rodaje, dentro del presupuesto del citado simposio), Artero se valió de su condición de becado por Filmoteca Española para disponer del material necesario para llevar a cabo durante ese verano el rodaje de *Pleito a lo sol*. El acuerdo con Luis García Berlanga, a la sazón director de la institución, fue instantáneo: el cineasta podía disponer de una vieja cámara de la EOC (todas ellas habían ido a parar al depósito de la Filmoteca), de material eléctrico e incluso de celuloide, con la contrapartida (*nunca me ha gustado tomar sin dar nada a cambio*) de rodar una entrevista con Antonio Tramullas y depositarla después en los fondos de la institución.

El film se resiente de esta escasez presupuestaria con que fue concebido: pobreza de decorados, rapidez en el rodaje que provocó ciertas improvisaciones y, fundamentalmente, diversos problemas en la postproducción que estuvieron a punto de impedir su conclusión; si no ocurrió así fue por la intervención final de Ismael González aportando el dinero necesario para revelar, montar y sonorizar el film (de ahí que figure en los créditos como su productor) y posteriormente tirar una copia y distribuirlo, al parecer con éxito, por los cines de toda España, como complemento de programación en la época en que los cortometrajes comenzaban a sustituir al NODO y el género experimentaba un gozoso renacimiento.

Como no podía ser de otra manera, Artero evita que *Pleito a lo sol* sea una adaptación literaria convencional, al comienzo de una década que iba a ser prolífera en ellas dentro del contexto general del cine español. El realizador procede a actualizar/intemporalizar la acción, situándola en el Alto Aragón contemporáneo, y protagonizada por jóvenes que parecen más bien integrantes de una comuna *hippie* que campesinos preocupados por sus cosechas, aprovechando el ambiente de cultura alternativa que floreció en los años de la transición política, y enlazándolo con el espíritu asambleario del antiguo mundo rural pirenaico. Así, el mayor atractivo de la obra encierra, también, el más grande de sus peligros: la combinación entre el ambiente *progre* que preside la actividad de los protagonistas, y el hecho de que éstos representen literalmente los pasajes de la novela, incluidos los diálogos, que han sido traducidos al cheso, variante local de la *fabla* aragonesa, lengua hablada por la madre del realizador. La operación ideológica a la que procede Artero, actualizando el espíritu picaresco y desvergonzado de la novela de Foz (*algo así como el Jacinto Verdaguer aragonés*), se completa con la inclusión de varios elementos culturales de sabor regional como los gigantes y cabezudos (elementos dramáticos que proporcionan un buscado distanciamiento con respecto a la materia narrada), las jotas y músicas populares o el idioma. En la misma dirección, el cineasta dota a su obra de cierto tono falsamente didáctico (*contrapedagógico*, podría

147 Ver José Luis CALVO CARILLA: *Braulio Foz en la novela del siglo XIX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, p. 101 y Antonio BELTRÁN, *Leyendas aragonesas*, León, Everest, 1990, pp. 222-224.



Los cabezudos de *Pleito a lo sol*.

decirse), como el tiovivo que pretende demostrar con su movimiento la diferencia entre la traslación y la rotación, aplicada más tarde al ciclo solar.

Todo ello, sin embargo, se integra en el relato de manera un tanto forzada y poco trabada, hasta el punto de diluir la intención inicial del realizador de hermanar, no sin cierta tensión, tradición y vanguardia en un modelo fílmico rupturista que, esta vez, parece escasamente trabajado. Además, la planificación y la puesta en escena, pretendidamente derrumbadas en el feísmo (incluida la mezcla de color y blanco y negro: el primero para las secuencias en que aparece el sol; el segundo para los interiores), terminan resultado desafortunadas, quizá a causa de la rapidez con que Artero tuvo que abordar el rodaje del cortometraje; improvisación que repercute de manera especial en unos actores, pertenecientes al grupo teatral zaragozano El Grifo, también por razones de economía, que son obligados a expresarse en una variante dialectal que desconocen y que pronuncian con un acento forzado y engolado. Quizá, para comprender con plenitud *Pleito a lo sol* el espectador deba necesariamente situarse, como afirma el propio director, *en el contexto de la cultura aragonesa y, en particular, de un posible cinema aragonés*.

10

10

## La historia como dialéctica

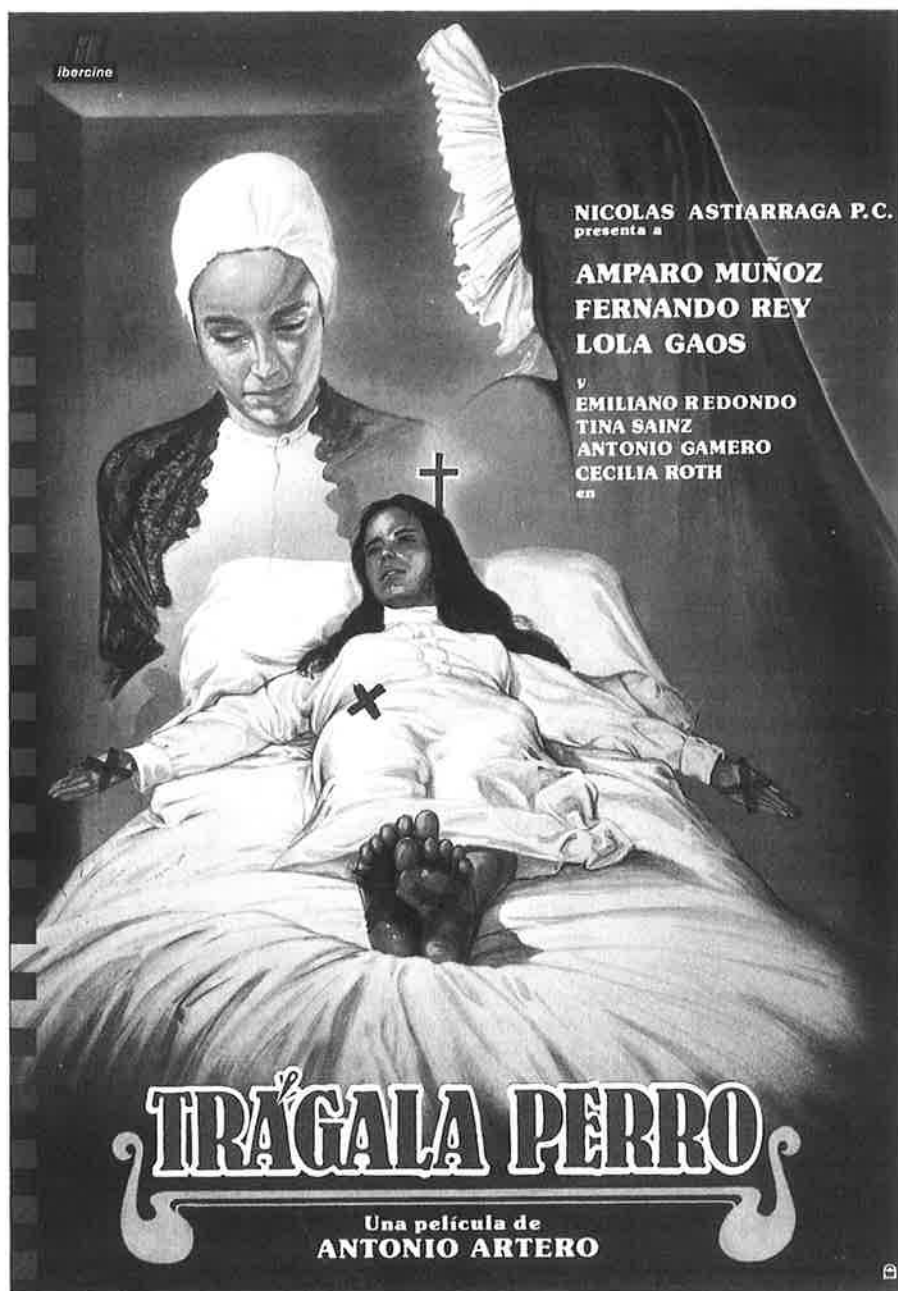
*La Historia nació como narración. Hija del relato, se va definiendo por el Discurso que construye. Y pocos vehículos tan adecuados como el hecho fílmico para desarrollar ese Discurso. Buena prueba de ello son los excelentes títulos de films históricos existentes en todas las filmografías importantes.*

*No ocurre así en la nuestra, donde el género ha sido insuficientemente abordado y muy pocas veces con fortuna. Epidérmicas reconstrucciones, no han profundizado en el significado de los acontecimientos ni en el carácter de sus protagonistas tratando de acercarlos a nuestro tiempo para extraer de ellos cuanto pudiera sernos hoy provechoso<sup>48</sup>.*

### **Trágala, perro: el pasado presente**

Coincidiendo prácticamente con el fallecimiento de Francisco Franco, Antonio Artero había escrito a lo largo de 1976 un guión basado en el proceso judicial que a finales de 1835 fue incoado contra María Dolores Quiroga, Sor María Rafaela del Patrocinio, conocida popularmente como *la monja de las llagas*. El encuentro en 1981 con el arquitecto leonés Nicolás Astiárraga Sirgado, que acababa por entonces de debutar en la producción cinematográfica con *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), posibilitaría su conversión en película bajo el título *Trágala, perro* (*Sor Patrocinio, la monja de las llagas*). Su modesto pre-

48 Antonio Artero en el *dossier* de prensa presentado con motivo de la creación de El ojo del canal SA, refiriéndose al proyecto *Antonio Pérez*.



Ibercine

NICOLAS ASTIARRAGA P.C.  
presenta a

**AMPARO MUÑOZ**  
**FERNANDO REY**  
**LOLA GAOS**

y  
**EMILIANO REDONDO**  
**TINA SAINZ**  
**ANTONIO GAMERO**  
**CECILIA ROTH**  
en

# TRÁGALA PERRO

Una película de  
**ANTONIO ARTERO**

Portada del press-book.

supuesto de dieciocho millones de pesetas no impidió que Artero pudiera contar con el concurso de actores y técnicos de prestigio como Fernando Rey, Amparo Muñoz, el director de fotografía Teo Escamilla o el montador Pablo G. del Amo. El realizador podía romper así, y no sin expectativas razonables, con



la sequía que le azotaba desde los tiempos de *Yo creo que...*, sólo interrumpida por el cortometraje *Pleito a lo sol* el año anterior.

Pero pronto el rodaje, repartido entre Madrid y Plasencia a lo largo del verano de 1981, se sembró de problemas que terminarían por repercutir notablemente en el acabado final de un film delicado desde el punto de vista de la producción. A partir de la segunda semana comenzaron los conflictos internos, en primer lugar por las desavenencias entre Astiárraga y Teo Escamilla, que culminaron en la negativa del primero a pagarle el sueldo semanal al director de fotografía. Éste, junto al jefe de producción Gustavo Quintana, no apareció al día siguiente por el rodaje, por lo que fue despedido del mismo y sustituido por Manuel Merino que, según Artero era *un fotógrafo eficaz y nada más, en absoluto comparable con la maestría de Escamilla*. Pero tampoco las relaciones entre productor y realizador fueron un modelo de convivencia profesional, hasta el punto de que Astiárraga cortó el rodaje cuando todavía faltaban bastantes planos por rodar, llevándose del plató, según Artero, todo el mobiliario y el vestuario. El director tuvo que recurrir, en primer lugar, a su amigo Manuel Sañudo, que le prestó las ochenta mil pesetas necesarias para concluir el film, y posteriormente a la disponibilidad del equipo técnico y los actores, que colaboraron desinteresadamente durante tres jornadas para completar el metraje previsto. Rememora Artero cómo *ya no disponíamos de los muebles y el atrezzo con que se habían rodado tomas que complementaban a las actuales. Con recursos de realización (planos cortos, escorzos, poca iluminación) intenté que el espectador no notara los cambios en la decoración*. Finalizada a duras penas



Boceto de Antonio Artero para la caracterización de Sor Patrocinio (1981).

la filmación, Artero recurrió a ADIRCE, entonces presidida por Antonio Giménez-Rico, con el objeto de que denunciara el contrato según el cual Nicolás Astiárraga había firmado un plan de trabajo de treinta días de rodaje; gracias al apoyo de esa asociación profesional, el realizador conseguiría al menos que el productor le abonara el dinero invertido en los últimos días y le permitiera abordar el montaje de *Trágala perro* en libertad, de acuerdo con sus deseos estéticos personales.

En teoría, *Trágala, perro* se basa en el documento *Causa formada contra María de los Dolores Quiroga (o sea Sor María Rafaela del Patrocinio)*, para averiguar el origen y procedencia de las llagas que en manos, pies, costado izquierdo y cabeza en forma de corona, tenía dicha religiosa, editado en 1837 por la Imprenta de la Compañía Tipográfica de calle León de Madrid, que ya había sido utilizado por Benjamín Jarnés para su libro *Sor Patrocinio, la monja de las llagas*, en 1929<sup>49</sup>. De hecho, Artero consultó el libro del novelista aragonés, en especial el apéndice que recoge el texto del proceso y las conclusiones del tribunal: *el texto de Jarnés era un 'bio-roman' y yo lo transformé en un 'bio-pic' histórico*.

Pero el realizador, de entrada se plantea el film, lejos de la recreación histórica convencional, como una parábola política de carácter dialéctico: la historia como un discurso que se repite y que debe ser leído en el presente como un texto del pasado todavía no superado en sus errores estructurales (*hacer un*



El coro goyesco de *Trágala, perro*.

49 Existe también el libro *Sor Patrocinio*, de Arturo GONZÁLEZ y Miguel DIÉGUEZ (Madrid, Editora Nacional, 1981), prácticamente contemporáneo a la película de Artero, que traza el análisis historiográfico del citado documento decimonónico, pero desconocido por el director en el momento de gestar y rodar su largometraje.



■ Amparo Muñoz encarnó en el film a la *monja de las llagas*.

*film sobre el siglo XIX es de alguna manera hacerlo también sobre nuestro tiempo, señala)*<sup>150</sup>. Así, estamos ante una disección de los mecanismos utilizados por

el poder para perpetuarse; en el ambiente irrespirable de la regencia de María Cristina y bajo el fondo de las guerras carlistas, Sor Patrocinio, con sus llagas supuestamente milagrosas, aparece como un personaje manipulado hábilmente por los sectores sociales más reaccionarios en su lucha para derrocar al gobierno liberal de Mendizábal y apoyar la causa del rey Carlos María Isidro, pretendiente al trono; estamos en el primer estadio de la vida de la monja, antes de convertirse en consejera áulica de Isabel II, como aparece recogido –y hábilmente literaturizado– por Benito Pérez Galdós en dos de sus *Episodios Nacionales*, *Narváez* y *Los duendes de la camarilla*. Artero realiza incluso una analogía entre ese periodo y el momento en que se construye el film, poco después del intento de golpe de estado protagonizado por el coronel Tejero, que él define como *democracia vigilada: para mí Trágala, perro es ante todo un film-documento, y tiene como objeto el PODER. El Poder perpetuándose, luchando por afirmarse, a través del Discurso representativo. De ahí mi interés por esta monja madrileña del siglo XIX. Las llagas, los estigmas, son los sintagmas del ultraderechizado paradigma que la institución religiosa cristiana afirma como Poder propietario: lo sobrenatural, lo divino..., una estrategia para legitimar el dominio de una casta sobre toda la humanidad [...]* El sumario del film es algo así como la ‘operación Galaxia’<sup>151</sup>. Precisamente la dialéctica de los discursos (el del poder represor y el del pueblo reprimido) subyace en el título, tomado de unas coplas cantadas durante la revolución de 1820 y puestas en tres ocasiones (los créditos del principio y del final y la secuencia en que Sor Patrocinio abandona el convento) en boca del cantautor José Antonio Labordeta:

*Ya se acabaron  
aquellos tiempos  
ea, mamola,  
no hay más remedio.  
Desde los niños  
hasta los viejos,  
todos repiten  
trágala, perro.*

*Queréis que el pueblo  
aún esté ciego,  
pero son muchos  
los que están viendo  
que de vosotros  
salen los hierros,  
aherrojan vida  
y pensamiento.*

150 El film se encuadraría, así, en lo que José Enrique MONTERDE denominó la gran característica del cine histórico de la transición: *la voluntad de recuperación histórica. Sin duda era un objetivo razonable, que se inscribía en el marco de una opción general de recuperación de lo prohibido, de lo olvidado o manipulado, pero también era contradictorio, puesto que no se trataba tanto de recuperar el pasado histórico, sino de confrontarse a los fantasmas instaurados por las largas décadas del franquismo y más concretamente del cine histórico bajo el franquismo*. En «El cine histórico durante la transición política» en VV.AA.: *Escritos sobre cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 47.

151 Declaraciones recogidas en *Cine inédito y maldito*. Antonio Artero, Madrid, Ateneo de Madrid, 1986, s/p.

*Busca otros hombres,  
otro hemisferio.  
Busca cuitado,  
déjanos quietos.  
Tú que no quieres  
lo que queremos,  
la ley preciosa  
es un bien nuestro.*

*Son muchos años  
hundiendo al pueblo  
en los oscuros  
fondos del miedo.  
Pero las luces  
que lo iluminan  
ya están de nuevo  
y ahora nos guían.  
Trágala, perro,  
trágala, perro,  
si tú la tiras  
yo la defiendo,*

dirigidas fundamentalmente a quienes no habían digerido las Cortes de Cádiz y ponían todas sus estrategias al servicio de la causa absolutista tras la muerte de Fernando VII. La retórica del poder tiene su contrapunto en las letrillas populares y en el texto de la sentencia: *creo que era Stendhal el que recomendaba la lectura de los sumarios como un ejercicio desinfectante contra el retoricismo narrativo*. El propio Artero eliminó la voz en *off* que presidía el guión original, en un intento por otorgar la única voz a los protagonistas de la causa,



■ Un tribunal en busca de la verdad.

que llegan incluso a relatar los hechos a través de *flashes-back* falsos o desmentidos posteriormente por testimonios contradictorios. Y quizá, en un dirección similar, la supresión de los primeros de ellos, sobre todo los que narran en un tono onírico (potenciado éste por el uso de la cámara subjetiva) la escapada de Sor Patrocinio del convento, habría aligerado la narración y evitado el moroso avance de la primera parte de la cinta, un lastre de ritmo que la misma no logra superar en el conjunto de su metraje.

Lejos de los planteamientos del cine judicial hollywoodiense, en los que la narración busca la complicidad moral y sentimental con el espectador, el realizador aragonés se decanta por provocar el distanciamiento y articula el film en torno exclusivo al desarrollo del proceso incoado contra la monja, identificando el saber del espectador al del juez liberal interpretado por Fernando Rey, a través de cuyo punto de vista el primero va descubriendo la verdad de los hechos; en esta búsqueda de la objetividad, el texto procesal se alía con el director, que en esta estrategia distanciadora pone a la vez en práctica las teorías teatrales de Bertold Brecht, sobre todo por lo que respecta a la separación de sus tres elementos centrales (diálogos, música, decorados)<sup>152</sup> y a su funcionamiento independiente dentro del discurso global, y que el propio dramaturgo aplicó a sus experiencias fílmicas en la Alemania pre-hitleriana con la intención de impedir la mera participación pasiva de un espectador al que se le exige, en cambio, un ejercicio de reelaboración textual. Así, la citada música



■ La religión institucionalizada al servicio el poder.

152 Cfr. «La música en el cine», en Harry M. GEDULD (ed.): *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 150-154.



Artero (mirando por el visor) y Teo Escamilla (a su lado) durante las primeras jornadas del rodaje de *Trágala, perro*.

popular o los movimientos antinaturales y homogéneos del coro goyesco que simboliza –en poco sutil metonimia– al pueblo español en calidad de mero comparsa sin poder para incidir en los procesos de la Historia, tienen como objetivo apuntalar el diálogo en dos líneas paralelas al mismo, aunque a veces no consigan evitar el subrayado o la redundancia.

El carácter mecánico y aséptico de la materia narrada encuentra acomodo visual en una austeridad que recuerda al cine de Robert Bresson, una de las debilidades del autor. Las desdramatización alcanza no sólo a un trabajo de planificación y escritura fílmica fundamentado en el plano fijo (son muy escasos los movimientos de cámara, y todavía menos los que presentan una intención dramática), el montaje analítico o la desnudez del decorado; también afecta a la sobria interpretación de los actores, incluida una irregular Amparo Muñoz, a la que Artero había elegido *de una terna en la que estaban ella, Ana Belén y Geraldine Chaplin, porque es una actriz muy disciplinada, una gran profesional y, además, ella quería ir a un cambio de imagen, de demostrar que no sólo sabe salir desnuda*<sup>153</sup>; de hecho, la que fuera *miss* venía de aparecer en películas de mayor prestigio de lo habitual en su corta filmografía como *Mamá cumple cien años* (Carlos Saura, 1979) o *Dedicatoria* (Jaime Chávarri, 1980). Tanto ella como sus compañeros de reparto efectúan su trabajo con notoria gelidez, rehuendo la manifestación de sentimientos e impidiendo consiguientemente la identificación moral del espectador, aun cuando se deban enfrentar con numerosos y extraños primeros planos con mirada a cámara. Además, la palabra (las-trada por un deficiente doblaje, tras la imposibilidad de haber rodado con soni-

153 Artero en *Diario 16* (21 de octubre de 1981).



■ Amparo Muñoz buscaba con este film un cambio radical de imagen.

do directo) triunfa sobre el contenido visual y el discurso de la Historia se impone, así, sobre los deseos y frustraciones individuales.

Esa frialdad bressoniana contrasta con la presencia de elementos estéticos que entroncan con la tradición hiperrealista española, en la que los conatos esperpénticos no están ausentes. En un marco de resonancias galdosianas, las referencias a Francisco de Goya incluyen los *caprichos* que ilustran los títulos de crédito y el fondo con coro goyesco (incorporación de última hora al guión) interpretado por el grupo teatral El Grifo; en la misma dirección expresivista, aunque siempre desprovista de humor o de ironía, podemos entender la descripción del ambiente soez de la cárcel de mujeres (presente en el imaginario autobiográfico del autor), el montaje paralelo entre las llagas de la monja y las de esculturas crísticas, el apunte macabro del dedo de un ejecutado que sirve como cucharilla para el café, o dos maliciosas reinterpretaciones de la oralidad: Sor Patrocinio succionando y lamiendo el forúnculo de la Superiora (Lola Gaos) o la postración de la primera ante una escultura del Crucificado, en una postura que simula una felación, mientras musita una ambigua oración de evidentes connotaciones sensuales<sup>154</sup>.

Pero el quebrado suspenso sobre el hecho de si las llagas de la monja han sido autoproducidas o son el resultado de una intervención sobrenatural no es, como en su momento se comentó, la razón de ser narrativa de la película. Desinteresado rápidamente sobre ese extremo, Artero construye su relato en función de la lucha entre el poder judicial, por un lado, y el religioso y político por otro, defendiendo la independencia del primero en su busca de la verdad histórica y denunciando la capciosa alianza de los segundos ante el con-

154 Polémica escena que, entre otras, llamó la atención del comentarista BESA en su crítica al film aparecida en *Variety*, 304 (21 de octubre de 1981), p. 27.



trol de los aparatos de poder, que suponen la represión del pueblo y la aniquilación de la libertad.

Tras un preestreno en las Fiestas del Pilar de Zaragoza, *Trágala, perro* realizó a lo largo del otoño de 1981 un periplo por diversos festivales de la geografía española. Su paso por la sección oficial de San Sebastián se vio prolongada por presencias, fuera de concurso, en Valladolid y Sevilla, con las que obtuvo críticas discrepantes, al igual que sucedería en el momento de su oscuro paso por las salas comerciales. Según los datos del ICAA (Filmoteca Española), vieron la película un total de 13.821 espectadores, que proporcionaron una recaudación en taquilla algo superior a los dos millones y medio de pesetas. Desde quienes se centraron en la labor de ambientación (habitualmente calificada de torpe, académica y fría) hasta los que analizaron las dificultades del *maldito* o *marginal* Artero para situarse en los límites del cine convencional, pocos (entre ellos, Vicente Molina Foix<sup>155</sup>) supieron analizar, al margen del resultado final, el trabajo de reinterpretación de la Historia desde una óptica dialéctica o valorar el intento por plantear un nuevo modelo de representación ideológica de la misma en el contexto de un cine histórico español en el que triunfa por entonces la mera recreación o la ilustración desprovista de análisis.

Llama la atención cómo la película produce una considerable decepción en algunos de los que otrora habían estado implicados en luchas semejantes a las del director; es el caso de Francisco Llinás, que en la revista *Contracampo*<sup>156</sup>



Artero y su mujer Conchita, en la presentación de *Trágala, perro* en el Festival de San Sebastián (1981).

155 «La resistible ascensión de Sor Patrocinio», *Fotogramas*, 1,669 (diciembre de 1981), p. 76.

156 Número 27 (enero-febrero de 1982), pp. 56-57.

se planteaba la imposibilidad de llevar a la práctica *una tercera vía entre el sitgismo radical y el cine comercial*, que según él es lo que había ensayado el realizador aragonés en su film. *El problema –proseguía– ha pasado de plantearse, en la época de Del tres al once, el cómo marginarse, a plantearse, en la época de Trágala, perro, el cómo no marginarse y, sin embargo, no ceder en la radicalidad. [...] El problema radica en que un cineasta tan amigo de los manifiestos teóricos ha sido incapaz de plantearse (vistos los resultados) con un mínimo rigor cómo afrontar un producto industrial incisivo.* Menos sorprendentes resultan los comentarios críticos provenientes de sectores conservadores, como ocurre con Pedro Crespo que, desde las páginas de *ABC*<sup>157</sup>, calificaba la estrategia de Artero de *insidiosamente ingenua*, o con la revista católica *Vida nueva*, donde E.T. Gil de Muro acusaba al cineasta de haber *sembrado de sal un tema que, tratado con mayor responsabilidad y sosiego, podía haber dado lugar a una buena película histórico-política*<sup>158</sup>. En definitiva, la apuesta de Antonio Artero por acercarse, quizá por vez primera en su filmografía, a los planteamientos de un cine comercial convencional era recompensada por la incompreensión y no impidió que un film como *Trágala, perro* volviera a quedar recluido a los márgenes del malditismo; su presencia en los ciclos Cine Maldito Español (Cine Club Chaplin de Alicante, mayo de 1983) y Maldito Cine Español (Cine Club Universitario de Málaga, marzo de 1984) así lo atestiguan.

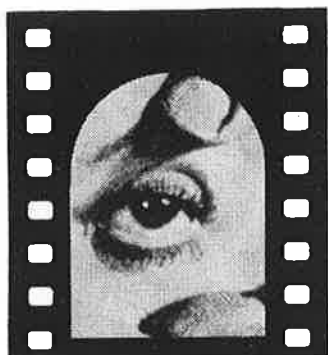
## Hacia un cine aragonés: El ojo del canal SA y Antonio Pérez

Tras la breve experiencia aragonesa de *Pleito a lo sol* y el nuevo intento fallido por acercarse a los límites de la industria con *Trágala, perro*, Artero se plantea el regreso parcial a su tierra natal con el objeto de articular un ambicioso proyecto consistente en la creación de una empresa productora local; entre tanto, su filmografía se ha engrosado con los antes comentados documentales y programas televisivos para *Vivir cada día*, además de una intervención como *script* en *Bodas de sangre* (1982)<sup>159</sup>. La llegada del PSOE a los gobiernos central y autonómico, así como su nueva política de subvenciones, propiciaban un clima favorable para este tipo de iniciativas. *Intentamos –relata el propio Artero– crear una cooperativa íntegramente con accionariado popular, rememorando en cierto sentido lo que trató de hacer Jean Renoir durante el Frente Popular con películas como La Marsellesa. Acababan de llegar los socialistas al gobierno autonómico y había allí un fuerte sentimiento de reivindicación del aragonesismo. La región contaba también por entonces con actores y técnicos con la calidad suficiente como para aprovechar su talento en una aventura así. La idea colectiva era aunar a personas vinculadas con la cultura progresista y democrática y aprovechar ese momento histórico para unirnos a un sentimiento global de descentralizar los aparatos de producción cultural; pero, como suele suceder siempre en estos casos, era todo voluntarismo, sobre todo si no llegaba ningún tipo de ayuda oficial.*

157 19 de noviembre de 1981.

158 *Vida nueva*, 897 (28 de noviembre de 1981), p. 7.

159 Carlos Saura, *que siempre que ha podido me ha echado una mano, me dijo con sorna: 'como no hay guión, vente de script'*.



## EL OJO DEL CANAL FILMS, P.C. S.A.

Un logotipo de resonancias buñuelianas.

Con este objetivo se constituye, el 10 de noviembre de 1986, El ojo del canal Producciones Cinematográficas SA, con aproximadamente cuarenta miembros fundadores que aportan cinco mil pesetas cada uno como capital inicial<sup>160</sup>. Tras efectuar la correspondiente solicitud en el Registro de Empresas de Material Audiovisual como empresa de producción (16 de febrero de 1987), El ojo del canal<sup>161</sup> se convierte en una entidad con personalidad jurídica para ser susceptible para recibir subvenciones, como ocurriría con las numerosas productoras similares abiertas en otras comunidades autónomas en las que triunfó un cierto cine local. Cerrados los pertinentes trámites administrativos, sus responsables se dedicarían a una infructuosa búsqueda del apoyo económico necesario para plantearse un proyecto con un mínimo de solidez, pero éstas no llegarían ni desde el Ministerio de Cultura ni desde los gestores culturales de la Diputación General de Aragón o el Ayuntamiento de Zaragoza. Algún tiempo después, y sin llegar a cubrir sus fines, se disolvería una empresa que se había cimentado en el núcleo de la revista *Andalán*, y cuyas cabezas visibles eran Luis Alegre (consejero delegado), Emilio Gastón (presidente), Emilio Lacambra (secretario), José Antonio Labordeta, Eloy Fernández Clemente, Plácido Serrano, el propio Antonio Artero y otras personalidades del mundo de la cultura, la prensa y el teatro aragoneses<sup>162</sup>.

En la práctica, durante aquel periodo Artero se centraría en la redacción de un guión para largometraje basado en la figura histórica de Antonio Pérez,

160 Javier ORTEGA: «Intelectuales y artistas aragoneses crean una productora de cine», *El País* (10 de diciembre de 1986).

161 En Zaragoza, es conocido popularmente con este nombre (de evocadoras connotaciones icónicas) el espacio geográfico en que se cruzan el río Huerva y el Canal Imperial de Aragón, paraje al que el director solía acudir a bañarse cuando era niño.

162 Cfr. Luis ALEGRE: «Antonio Artero: 'Aragón siente pereza de sentimiento de identidad'», *Andalán*, art. cit., p. 14.

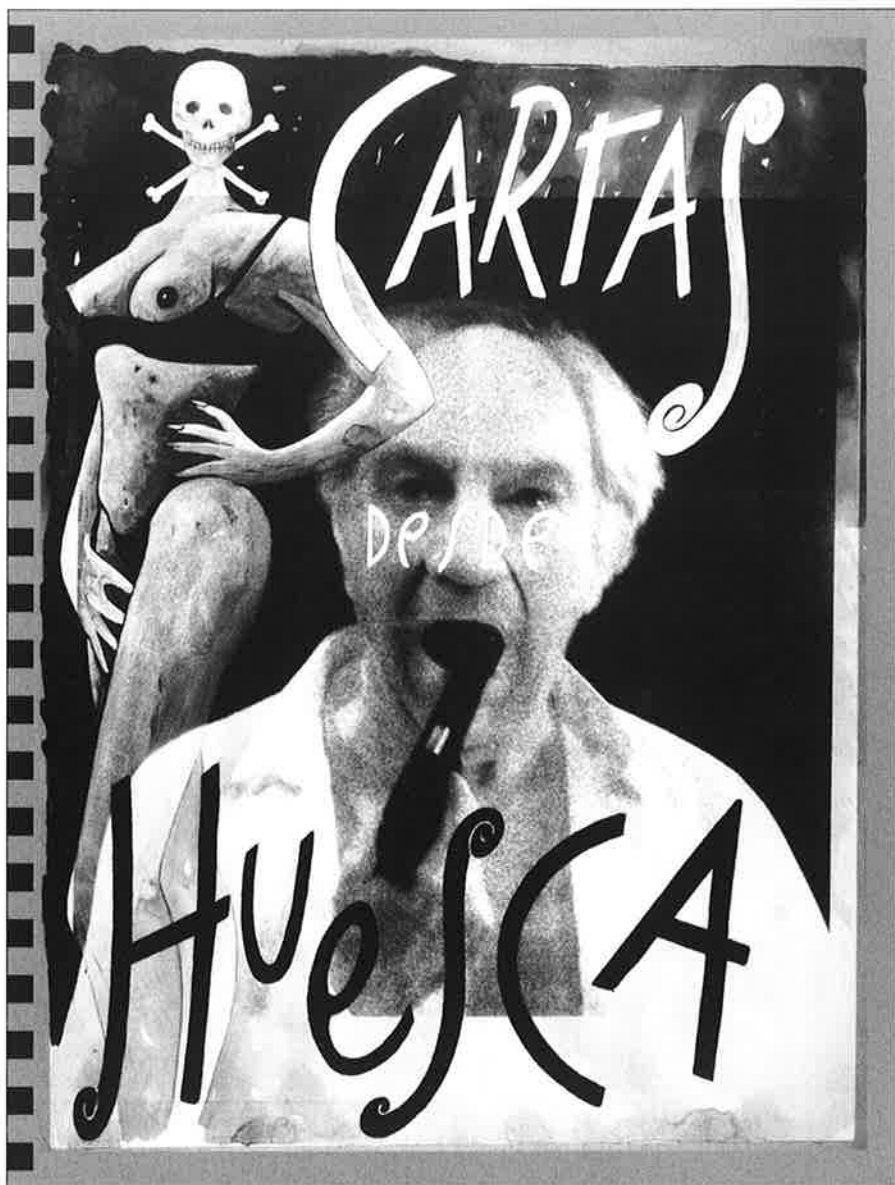
único proyecto de El ojo del canal que llegaría a tomar cuerpo en fase avanzada, aunque el cineasta barajaría también la posibilidad de adaptar íntegramente la *Vida de Pedro Saputo* después de la experiencia de *Pleito a lo sol*: Antonio Pérez era un proyecto muy estilizado, tanto en la producción como en lo estético. En la línea de Trágala, perro, quería hacer un cine histórico con el objetivo de desmontar los mecanismos del poder. En realidad, del personaje me interesaba el hecho de la represión brutal a un colectivo. Es todo un símbolo de la España que no pudo ser. Poniendo en escena la tensión entre el absolutismo y el espíritu de libertad democrática, el guión relata la huida de Madrid del secretario de Felipe II y su refugio en Aragón antes de exiliarse en Pau, ante las falsas acusaciones de haber dado muerte a Juan de Escobedo; en realidad, una trama urdida por la Corona de los austrias para abolir los fueros y controlar el poder en todas sus ramificaciones. Tras varios años de prisión, narrados parcialmente a través de esos *flashes-back* tan gratos al realizador, Pérez (que en principio iba a ser encarnado por el actor francés Pierre Clementi y posteriormente por Laurent Terrier) encontrará en Aragón los aires de libertad de que carecía el ambiente irrespirable de una Castilla dominada por la Inquisición, la persecución a los moriscos y la corrupción política. Gracias a la figura del Justicia Mayor, a la presencia de la Manifestación (esa cárcel rebautizada con el nombre de Libertad) y a la lucha popular por evitar el sometimiento al absolutismo castellano y hacer prevalecer la identidad colectiva, Aragón aparece como un remanso de libertad en el que, pese a los intentos de Felipe II por suprimirlos, aún se cultivan los derechos del hombre y el *habeas corpus*<sup>163</sup>. Evidentemente, este episodio histórico sirve a Artero para contraponer la lucha del pueblo aragonés por la libertad al absolutismo de los Austrias y, más en abstracto, para ilustrar la defensa universal de la justicia ante la esclavitud de los pueblos y el afán desmedido de poder. Y todo ello contando con que esta visión del Aragón del siglo XVI resultaría grata a los gestores culturales regionales, en busca de la ansiada subvención, precisamente en el momento en el que Aragón recuperaba parte de su identidad perdida y que acababa de reinstaurar, por ejemplo, la figura del Justicia como defensor del pueblo.

Artero había previsto rodar casi toda la película, salvo el comienzo en Madrid y las últimas escenas en el sur de Francia, en Aragón (Tarazona, Calatayud, Zaragoza, Huesca, Alcañiz), contando a tal efecto con una mayoría de técnicos y actores locales, aunque sin renunciar a nombres de prestigio como Juan Amorós (director de fotografía), José Salcedo (montaje), Ovidi Montllor, Emma Cohen, Mario Pardo, Manuel de Blas, José Lifante y Manuel Alexandre (actores); de hecho, hubo contactos entre miembros de la productora y TVE-Aragón, con el objeto de que el circuito regional del Ente Público entrara a formar parte de la financiación del film –cuyo coste estaba valorado inicialmente en unos ciento cuarenta millones de pesetas– a cambio de su emisión, dos años después de su estreno comercial, en el mismo en forma de mini-serie de cuatro capítulos de media hora. Incluso había contactado con el prestigioso guionista escense Julio Alejandro de Castro para elaborar con él el último estadio del guión, fase que, desgraciadamente, ya no llegaría a producirse.

163 Así aparece, por ejemplo, en la obra del romántico revolucionario francés François MIGNET *Antonio Pérez y Felipe II* (hay edición española, a cargo de Aníbal FROUFE: Madrid, Ediciones El Museo Universal, 1983).

## *Cartas desde Huesca*

A comienzos de 1991, Artero tiene terminado el guión *Cartas desde Huesca*, que forma parte de una trilogía de películas prevista, en régimen de co-producción con la empresa francesa United Communication, por la productora Moria Films, junto con *Hay que zurrar a los pobres* (Santiago San Miguel, 1993) y *Dueños del viento* (del venezolano Joaquín Cortés) que finalmente no se rodaría. La paralización del triple proyecto provocaría que el director aragonés



■ Dibujo original de Ceesepe para el cartel del film.



■ Fernando Fernán Gómez sustituyó a Francisco Rabal en el papel protagonista.

tuviere que esperar dos años más para poner en marcha el rodaje de la película (verano de 1993), una vez que Altair SA se hiciera cargo de ella junto a Ángel



En esta pág. y las siguientes: fotogramas de una de las secuencias centrales del film.

Huete: una barata producción de ochenta y cinco millones de presupuesto que incluían las subvenciones del Ministerio de Cultura (treinta y cinco millones), el Ayuntamiento de Huesca (dos) y la Diputación Provincial de Huesca (uno). Artero, que contaba por entonces con Francisco Rabal y la holandesa Angeline Devoss para los papeles que luego encarnarían Fernando Fernán Gómez (Mainar) y Myriam Mézières (Angy), entendía ya entonces su película como *una alternativa a esas producciones españolas de 200 millones de pesetas que no llegan ni siquiera a amortizarse con su exhibición*<sup>164</sup>, sin saber que, pese a lo reducido de la inversión económica del film, éste tardaría dos años en estrenarse después de su conclusión, reportando una escuálida recaudación de poco más de tres millones y medio de pesetas según los datos del ICAA. El propio co-productor del film, Miguel Ángel Pérez Campos, ha reconocido en alguna ocasión que *la película no estaba diseñada para tener un planteamiento comercial. Cuando la hacíamos, ni siquiera estábamos convencidos de que se fuera a estrenar comercialmente. Nos faltaron veinte millones para que quedara una película competitiva*. De nuevo Artero iba a toparse con la incompreensión del público ya habitual en sus películas de factura convencional pese a su intento de racionalizar los límites de la producción en España, para él falseados por la política de protección estatal y la competencia de la televisión: *es la búsqueda junto con unos amigos de una alternativa a este diseño de cine que hay en este país. Una película de 200 ó 300 millones es una mentira, no tiene objeto ni hay mercado. Las productoras Altair [...] y Moria han hecho un diseño de producción racional y adecuado [...] Creo que hay una crisis industrial tremenda que durará unos veinte años y aún estamos en el quinto, no hemos recorrido más*

164 Declaraciones a la agencia EFE difundidas por diferentes medios escritos en diciembre de 1991.



que la cuarta parte. La dictadura de la televisión hace imposible cualquier resurgimiento. En este contexto hay que aspirar a la máxima calidad pero no a esos derroches de dinero que se promovieron desde Pilar Miró<sup>165</sup>.

En esta línea de pensamiento, ¿no se puede entender el argumento de *Cartas desde Huesca* como una alegoría sobre ese cine que se aprovecha de la Historia para convertirla en un simple producto de mercado? El matrimonio de editores Angy y Carlos (Tony Isbert) contacta con Francho Mainar, anarquista integrante de la Columna Durruti y luego miembro de la Resistencia francesa, con la intención de saber si conserva unos textos manuscritos del poeta inglés Day Benton, que combatió junto a él en el Frente de Aragón, y transformarlos en libro. Con *Cartas desde Huesca*, pues, regresamos al territorio de *Tres octubres*, aunque ahora en el estadio de la ficción: explorar los recovecos de la memoria, investigar en el pretérito a partir del presente, si bien en esta ocasión el objetivo de la búsqueda es bastardo y meramente crematístico. No se trata de recuperar un pasado que languidece (la muerte de Mainar está próxima), sino de hacer de él una mercancía y de utilizarlo en servicio propio, aunque para ello los editores deban simular simpatía hacia el ex-combatiente e incluso, en el caso de Angy, prostituirse sexualmente en lo que ella entiende como un intercambio comercial. Y esta indagación bastarda (el fin justifica los medios) tiene algo de ejercicio fascista puesto que supone un intento de apropiación de la Historia.

Así, Angy aplica, no sin cierto énfasis pueril, a la contienda española el carácter de *última guerra romántica, la guerra de los poetas*; Mainar le replica que para ellos fue, simplemente, una revolución. Poco después, los editores comentan con hipocresía que su deber es dar a conocer al público lector la obra

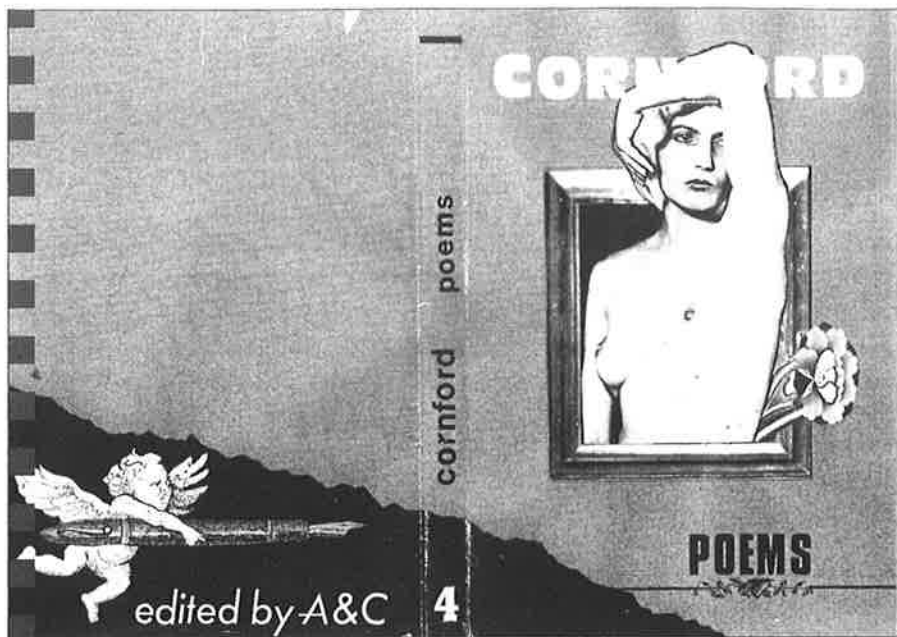
165 Entrevista con Javier HERNÁNDEZ: «Antonio Artero iniciará el rodaje del filme *Cartas desde Huesca*», *El periódico de Aragón* (9 de octubre de 1991).





completa de los grandes autores; Mainar, con certera evasiva, les hace saber que la comunicación, en su concepción contemporánea, es *una industria cultural que sólo cultiva el negocio*. Este debate moral entre los personajes es, en cierto modo, el protagonista latente del relato, que Artero ha construido en función del concepto de pérdida, al revelar cómo los ideales que se hicieron motor y sentido de unas vidas combativas (la de Mainar, la de Pueyo –Antonio López





Portada de una edición inglesa de los poemas de Conford que se maneja en *Cartas desde Huesca*.

Campillo-) no sólo se han anegado en el mar de la abulia ideológica de los años noventa, sino que han sido reificados al convertirse en moneda de cambio; ello se pone de manifiesto en la escena llena de patetismo –probablemente lo mejor del film– en que Angy seduce a Francho e intenta proporcionarle el último placer sexual de su vida a través de una felación frustrada que no rehúye el simbolismo vampírico: la succión no busca la recompensa de un esperma envejecido, sino la extracción de la propia identidad del anciano, su rendición ante las pretensiones aniquiladoras de la editora y la consecución del objetivo perseguido. Si en *Yo creo que...* las escenas sexuales habían sido desprovistas de su carácter apasionado para convertirse en ritos lingüísticos, aquí aparecen como producto de un intercambio personal de notorias resonancias capitalistas. De hecho, Angy se ofrece a lo largo de la cinta a aquellos personajes (Mainar y Luis, el profesor interpretado por Óscar Ladoire) de los que puede extraer un rendimiento-contrapartida pero no a su marido, con el que le une una mera relación empresarial y al que sólo los celos harán reaccionar en la secuencia final, coincidiendo con la autoaniquilación del viejo combatiente.

La seducción y la sexualidad, entendidas aquí como estrategias interesadas –más allá del placer–, se presentan en *Cartas desde Huesca* como la metáfora *global* que no sólo articula el grueso de las relaciones humanas sino que pone en evidencia las oscuras raíces del permanente intercambio social a que se halla sometido el ser humano. En un segundo plano quedan otros ejes temáticos que podrían constituir un catálogo de las preocupaciones del director expresadas a lo largo de su filmografía precedente: la acción de los grupos anarquistas durante la Guerra Civil, la apropiación de la historia por parte de un presente mezquino, los límites entre la realidad y la ficción (los documen-

tales bélicos que los protagonistas contemplan en la Filmoteca y que Artero incorpora a la diégesis con leves manipulaciones, o los documentos que invalidan con su frialdad el poder evocador de la memoria personal), el imperio destructor de la Cultura... Pocas veces en el cine de Artero había alcanzado todo ello tal grado de melancolía y desazón; *Cartas desde Huesca* es, sin duda, el más pesimista y desgarrado de sus textos fílmicos, quizá como respuesta lógica a los tiempos que corren. Abundando en el sentido alegórico de la película, la enfermedad incurable de Mainar y su posterior suicidio no dejan de presentar un carácter universal; el que sobrevivió físicamente a los rigores de la guerra contra el fascismo en España, y más tarde en Alemania, no podrá soportar que las ideas que proporcionaron sentido a su existencia sean hoy objeto de un interés casi arqueológico. Se sentirá como un animal enjaulado que sirve de entretenimiento a los visitantes del zoológico; *maldito de aquél que remueva mis huesos*, espeta, dolorido, parafraseando a Shakespeare.

Pero como le ocurriera en su anterior largometraje, Artero sufriría aquí los rigores de una producción excesivamente escasa y azarosa para conseguir plasmar con solvencia fílmica todos estos interesantes apuntes del relato. A la enfermedad soportada por el realizador a lo largo de todo el rodaje hubo que añadir las condiciones espartanas impuestas por el co-productor ejecutivo Ángel Huete, elegido por Altair para racionar con lógica el exiguo presupuesto, que tuvo que restringir al máximo los medios para conseguir acabar el film sin sobrepararlo. Todo ello repercutió, como era predecible, en el acabado formal de *Cartas desde Huesca*, que se resiente en exceso de las limitaciones comentadas y termina siendo una película bien diseñada pero resuelta con enormes deficiencias. La labor de realización y planificación de Artero no logra aportar



Conrado San Martín en *Cartas desde Huesca*.



Rodaje del film en la plaza Mayor de Chinchón.

ideas visuales a la lectura del guión (ver, por ejemplo, el pobre recurso a la cámara lenta en el momento culminante de la escena sexual), y tampoco la plana fotografía y la redundante banda musical superan la condición de meros complementos formales. Falta, en definitiva, la fuerza dramática que dote a las situaciones de la espesura que requieren, ya que Artero no se ha decidido a decantarse por dar supremacía a la vertiente documental del relato –el ensayo propuesto en *Tres octubres*– en detrimento de los acontecimientos y los personajes, como quizá habría sido deseable.

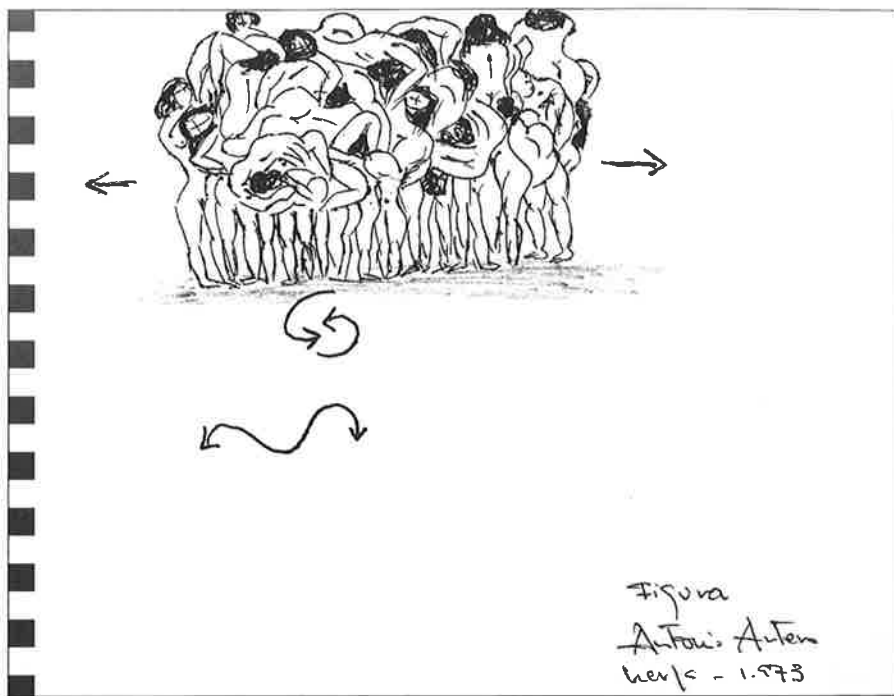
La Historia aparece en *Cartas desde Huesca* desde el punto de vista de la huella moral, casi al modo de la articulación melodramática, que ha dejado en las personas que la han vivido. En ese sentido, el film es un complemento de las claves dialécticas que jalonaban *Trágala, perro* o el guión *Antonio Pérez*, y también de la exploración *intrahistórica* apuntada en *Biografía interior* (el combate de un hombre en lucha con su tiempo). Sólo queda imaginar qué habrían aportado, de haberse convertido en celuloide, dos proyectos más de Artero sobre la España del siglo XX: una adaptación, en colaboración con Rafael Otero, de la pieza *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti, y una recreación del *Journal du voleur* de Jean Genet titulada *Retama de España* y basada en la estancia barcelonesa del autor francés a comienzos de los años treinta. Pero esa, como las que siguen, es ya otra historia...

## Entre la recreación histórica y la adaptación literaria

Además de *Trágala, perro*, Antonio Pérez y *Cartas desde Huesca*, varios son los proyectos que animó Antonio Artero a lo largo de los años ochenta destinados a analizar diversos aspectos de la historia contemporánea de España, algunos de ellos inscritos en la coartada de la adaptación literaria que tanto proliferó durante el periodo socialista. Quizá el más interesante de ellos sea un tratamiento que, bajo el título previo de *Embajada*, desarrolló a comienzos de la década, consistente en recrear el ambiente madrileño durante la Guerra Civil; varios miles de fascistas, entre ellos por ejemplo Carrero Blanco, debieron refugiarse en pisos alquilados a tal efecto por varias embajadas (sobre todo la chilena y la argentina) para huir de los ataques del bando republicano. El primer esbozo de guión incidía en cómo gente de derechas debía organizarse en pequeñas comunidades, donde el egoísmo y el individualismo daban paso necesariamente a una vida colectiva, todo ello bajo la mirada atenta de un jovencito que se enfrenta a su despertar sexual.

En 1983, Artero barajó la posibilidad de llevar a la pantalla la novela *Requiem por un campesino español*, de su paisano Ramón J. Sender. El argumento ofrecía al director la posibilidad de trazar su visión de la Guerra Civil y, en concreto, el papel de la Iglesia católica en la misma al servicio de la causa reaccionaria, aspecto que ya se había significado como marco contextual de *Trágala, perro*. Siguiendo la estructura del texto original, el film habría recurrido al *flash-back* para hilvanar los sucesos del pasado (las elecciones de 1931) y el presente (la toma del pueblo oscense por las tropas nacionales), teniendo previsto un desdoblamiento de los personajes principales: mosén Millán y Paco el del Molino serían interpretados por el mismo actor (en principio, Fernando Fernán Gómez) y lo mismo ocurriría con el monaguillo y Paco el del Molino niño. Finalmente, el proyecto sería abandonado y Francesc Betriu llevaría a la pantalla la novela de Sender, con muy escasa fortuna, en 1985.

Algo parecido le iba a ocurrir a Artero con *Luces de bohemia*, proyecto que llegaría a alcanzar un estadio superior pero tampoco se convertiría en celuloide. El universo del esperpento nunca había sido ajeno al cineasta zaragozano, al que le interesaba del texto de Valle-Inclán la óptica hiperrealista y grotesca sobre la historia de España de comienzos de siglo. Artero y Miguel Ángel Pérez Campos, con la supervisión y asesoría por Enrique Llovet, llegaron a presentar el proyecto, más ambicioso de lo habitual en el primero de ellos, a Televisión Española, tras conseguir los derechos de adaptación del hijo y heredero del dramaturgo, Carlos Valle-Inclán; en él figura la declaración de intenciones de la producción, que contaba con el concurso de Fernán Gómez (Max Estrella) y José Luis López Vázquez (don Latino) en los papeles principales, Pablo G. del Amo como montador y José Luis Alcaine en calidad de director de fotografía. Artero concedía una gran importancia a este último aspecto, pues una las ideas germinales era el uso del color azul (*si hay una luz de la bohemia, ésta debe ser azul*) y el claroscuro para ambientar dramáticamente las diferentes escenas. A tal efecto, crearon una productora que, con el nombre Los Films de la Cibeles, serviría de marco jurídico a la película; cuando ya disponían del guión, e incluso de su plan de rodaje, una notificación de Carlos Valle-Inclán les informaba de que Mario Camus se había interesado por adquirir los derechos de autor de la pieza teatral, mejorando sustancialmente la oferta eco-



■ Boceto original de Antonio Artero para el proyecto *La filosofía en el boudoir* según Sade (1973).

nómica. Diferentes documentos de la Sociedad General de Autores ofrecen luz sobre la cronología de los acontecimientos, que finalizan –ante la imposibilidad de Artero y Pérez Campos de igualar la oferta– con el trasvase de los derechos al realizador-productor santanderino, que dejaría el proyecto en manos de Miguel Ángel Díez, que lo filmaría al año siguiente. Según Pérez Campos<sup>166</sup>, Camus y Díez se beneficiaron en todo este asunto de su amistad con Pilar Miró: *fue la primera convocatoria de subvenciones, que se repartieron los propios miembros de la comisión con sus productoras o satélites. Valle-Inclán nos dijo, cuando se enteró del resultado final, que no nos preocupáramos: Camus y Díez la iban a hacer tan mal que tendríamos que volver a hacerla nosotros un par de años más tarde.* Aunque falló en el pronóstico, no le faltaba razón.

Ya en los años noventa, y además de sendos guiones inspirados en uno de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y en *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade, Artero intentará poner en marcha para Viriato Films una historia basada en un suceso real acaecido en la Zaragoza de 1932: el asesinato de la bailarina Cristina Granados en el cabaret Royal Concert, antiguo nombre del Oasis, a manos de un comerciante madrileño que acababa de asistir al espectáculo.

*Creo que en los depósitos no tengo gasolina para volver a la base. No me queda más remedio que seguir bombardeando al enemigo. Continuaré*

*haciendo lo mismo. Me gustaría, no obstante, además de los proyectos sobre Berceo o Bakunin, gastar combustible en un proyecto que acaricio desde algún tiempo... Se trata de un relato que empieza al final y va retrocediendo, como Muriel de Resnais o las ráfagas finales de Tristana, en las que se pasa revista a todo lo anterior; sería como poner en escena las reflexiones de Gilles Deleuze sobre la temporalidad en el cine (el 'presente pasado'); hoy día la tecnología permite estos desafíos, sería cuestión de proveerse de una cámara que ruede en reverse. Esta película costaría un millón de pesetas, no hay porque rendir tributo a los grandes presupuestos, estoy con Lars Von Trier y su «Manifiesto del cine ascético».*





**Anexo**



# Textos de Antonio Artero

## Buenos días

Buenos días  
Me siento  
acude alguien junto a mí  
Las mesas todavía sin hombres  
se asemejan a cíclopes  
de ojos azules  
azules de tinta  
tinta que manchará papeles

Papeles, papeles, papeles  
ni siquiera respirar puedo.

Los ojos de un jerarca  
en mí están fijos  
tengo miedo  
y en los papeles me refugio  
están fríos  
pero pronto de mi mano  
tomarán el calor  
quiero gritar...

Alguien me dice  
-¿has cuadrado?  
Yo digo que no  
Adivino en sus pupilas  
la risa en forma  
de ligero temor

Canto números  
canto con una voz hueca, vacía  
ñoña, sin expresión.

once mil cuarenta y nueve  
cinco mil setecientos cuarenta y dos...  
Oigo una voz  
-Aquí está el error.  
Las horas transcurren lentas  
sin sol.  
y continuo sentado  
a ratos fumo, a veces lloro,  
miro a mi alrededor  
y vuelvo a refugiarme  
en mis papeles  
inertes y sin color.

No sé si existo  
sólo sé  
que el jerarca me mira de nuevo  
y siento miedo...

*Ansí, 7, (diciembre de 1954), pp. 26-27.*

## Hacia un realismo popular español

Los hombres, desarrollando su producción material, transforman, al mismo tiempo que su realidad, su espíritu y los productos de su espíritu.  
C.M. y F.E.

Independientemente de su naturaleza escolástica, *Doña Rosita la soltera* es, o pretende ser, una indagación en un realismo popular.

Entiendo que lo popular en los fenómenos histórico-culturales (y dentro de ellos el cine es el más importante) no es la confusión de diversos órdenes de problemas: falta de difusión entre el proletariado del llamado "cine artístico" o el de la no existencia en nuestro país de una auténtica literatura de consumo masivo, por ejemplo. El problema es otro. Yo creo que nada impide, teóricamente, que pueda existir una praxis en la auténtica cultura popular y desde aquí un producto artístico no alienante.

El que hasta la fecha no se haya producido indica que los sentimientos populares, siempre fruto de una ósmosis cultural y estética, no han sido investigados y mucho menos "vividos" por los escritores y artistas. No olvidemos que el intelectual, en un país como el nuestro, procede siempre de estratos burgueses y en el fondo, por muy comprometido con la realidad que esté, jamás dimite de cierta concepción aristocrática. Por otro lado, los sectores más sedicentes y aparentemente lúcidos de la crítica tampoco se han planteado hasta la fecha estos problemas en profundidad. Nadie ha sabido extraer conclusiones dialécticas de que, si el melodrama o la épica más reaccionaria agradan, esto significa que el gusto y la ideología popular son precisamente los de hace cien años. Todo ha quedado siempre en la frasecita "...su natural destinatario: el público". Jamás se ha investigado honestamente. En resumidas cuentas, no hemos salido todavía, en el mejor de los casos, del oportunismo cultural pequeño-burgués. Que algunos grupos intelectuales reaccionen frente al cada día más usado poder político y social de los trabajadores con movimientos hacia el pueblo y hacia ese otro ente abstracto llamado público, significan una continuación de su pensamiento y moral clasista: algo muy "madrialeño", no quieren perder su hegemonía sobre lo que en el lenguaje liberal se llaman clases populares y para ejercerla mejor acogen una parte de la ideología progresista.

Yo creo, repito, que el problema es otro. Es un fenómeno histórico de existencia de dos culturas: la que podríamos llamar *ilustrada* y la *popular*. La ilustrada, producida y consumida por la burguesía, va desde Pemán a Blas de Otero (sí, Blas de Otero). La popular, como instrumento alienante del grupo dirigente, como perfecto instrumento de manipulación de las conciencias (TV, periódicos, revistas, tebeos, cine americano).

Sobre las relaciones de producción y consumo de estas dos culturas hay quien señala que cada cual pide lo que le gusta, y que si los del segundo apartado consumen Marujita Díaz, será por una elección libre. Esta es otra de las interpretaciones frívolas al uso. A éstos hay que decirles que “el gusto” es individual o de pequeños grupos, aquí se trata de un amplio sector, de toda una clase social, para ser precisos. A este respecto es importante comparar la estética de los productos más refinados de la cultura ilustrada con los de la popular: la enfatización, la retórica, las hipocresías estilísticas predominan por doquier. Esta enfermedad agente del populismo está difundida y, hasta tal punto ha afectado a sus consumidores, que su objetividad irracionalizada se expresa en lo cotidiano por esquemas de melodramas. Basta leer diariamente la última página del periódico *Pueblo*.

*Nuestro cine*, 47 (diciembre de 1965), pp. 48-49.

## Cuestionario

1. *¿Qué posibilidades materiales prevés para un desarrollo futuro del cine en 16 mm, vistas desde tu propia perspectiva de trabajo y también en una panorámica más general, a escala nacional?*

Yo entiendo (y junto a mí un reducido grupo) el Cine Libre como la lucha por la Descolonización Cultural, entendido el término cultural como totalidad, como forma de vida, no como lo que el gramscismo y el post-stalinismo llama superestructura...

Las posibilidades del Cine Libre van unidas a las alternativas de la labor que mantienen capas y sectores de nuestra sociedad en estos momentos.

2. *¿Te has planteado desde un comienzo el cine en 16 mm como una labor cinematográfica de espera y asedio hacia la industria [...], o bien crees en la necesidad de un cine específicamente en 16 mm como vía a desarrollar en desligación total de la industria y el control estatal y, por tanto, en la afirmación de una posibilidad autónoma de expresión [...]?*

No me encuentro entre los de la primera vía, desgraciadamente la más frecuentada. Vía de los que quieren sustituir una ideología con otra de repuesto: cambiar todo para que todo quede igual. Ejemplo: la participación en Bilbao de los “independientes”. Casi la totalidad de los que acudieron ofrecieron el triste espectáculo del colaboracionismo y la claudicación. Publicaron sus textos junto a las consignas y fotografías de los burócratas más caracterizados, contribuyeron a un mayor esplendor de la puesta en escena del Espectáculo Terrorista [...]. Por ningún lado acciones de contenido positivo: autogestión, asalto a la información... sólo el celofán que envuelve el cadáver congelado, difundido y puesto a la disposición de clientes del supermercado de los tigres de papel del consumismo.

En cuanto a la segunda vía y alternativa que ofrece “posibilidad autónoma de expresión, etcétera...” yo diría que es una forma pre-histórica cultural, vieja novedad revolucionaria, en una palabra: un obscena sublimación de la Producción Cultural. Y también digo no.

La alternativa real está en la crítica al ESPECTÁCULO TOTALITARIO EN TODAS SUS FORMAS.

a) Entendiendo que la lógica de la Mercancía [...] es la racionalización única de todas las sociedades actuales como base de autoregulación.

b) Que esta unicidad lógica es el obstáculo esencial para la emancipación total del hombre.

c) Que en el dominio real de la producción, la praxis no se exige en función de un fin determinado en forma autónoma, sino bajo la dirección de presiones exteriores (burocracia, reformismo falso...).

d) Que si las leyes parecen establecerse como *naturales*, es cuando su potencia viene dada únicamente por una ausencia de racionalización.

De estas cuatro tesis fácilmente se desprende que no puede trazarse otro proyecto totalizador que aquel que se apoya en la realización y dominio consciente de la Historia por los hombres que verdaderamente lo hacen.

3. *¿Te sientes solidario o cercano al espíritu y realidades del llamado "nuevo cine español", en la amplia gama de nombres y tendencias que esa denominación engloba, o, por el contrario, crees en una inoperancia artística de sus hombres respecto al medio en que viven y al desarrollo del cine en otros países?*

He de advertir que yo también tengo una película que entra dentro de los postulados del nuevo cine español. Y conozco al monstruo porque he vivido en sus entrañas. Hablar de "inoperancia artística" del NCE es un nivel de crítica derechista y diletante. Saura, Picazo, Summers, Escuela de Barcelona, etcétera, son tan "operantes" como Milos Forman, Polansky, Antonioni o Buñuel. Yo creo que el problema es otro; el de desmascarar los instrumentos de represión de una sociedad que se sirve del "arte". Hacer reivindicaciones en nombre de la "artisticidad" es una "misión" que los críticos españoles cumplen puntualmente todas las semanas desde las páginas de conspicuas revistas ilustradas. Por favor, no unamos nuestras voces a sus balbuceos oscurantistas.

Fue en Sitges donde todas estas cosas se dijeron por primera vez en nuestro país. Y allí estaba yo. Y lo que es más importante, también he estado presente en todas las acciones que se han emprendido con ese espíritu: Sitges, que como un fantasma está recorriendo todo el cine español [...].

4. *Haz constar, si lo consideras oportuno, los nombres de directores u hombres de cine o grupos cinematográficos españoles y de otros países que juzgues de gran importancia para la labor de todo joven cineasta y, especialmente, si crees que la aportación de alguno de ellos resultaría ejemplar y conveniente aplicar en el desarrollo de un cine independiente español.*

El Comité Cinematográfico de Petrogrado en sus primeros momentos, los Estados Generales del Cine de París... Sus experiencias, nunca suficientemente bien conocidas, son fundamentales.

5. *Habla de tus proyectos cinematográficos, si es que los tienes.*

No tengo proyectos "personales". Como señalaba en el apartado 1 están unidos a las alternativas de la lucha por la Descolonización Cultural que mantienen en nuestro país los sectores más conscientes.

Respuestas a un cuestionario de la revista *Nuestro cine*, no publicadas [1969]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Este cuestionario, encargado a Artero por la revista para formar parte de un número especial sobre cine español, fue devuelto al autor al no poderse publicar en la fecha prevista y ser declarado poco después el estado de excepción de 1969, que supuso un agravamiento de la censura y un mayor temor editorial (nota de los autores).

## Buñuel en la EOC: “Cela s’appelle... la sumisión”

Hoy, de manera oficial, Luis Buñuel visita la EOC Ayer...

El director de cine Luis Buñuel, tras varios intentos fallidos para rodar en España su última película, *Tristana*, se disponía a rodar en Portugal. En el último momento, el gobierno español cambió de postura y transmitió a Buñuel el deseo explícito de que la rodara en España, ya que no tendría ningún problema... El deseo fue transmitido a Buñuel a través de sus productores, después de una cena privada con Robles Piquer, exdirector general de Cultura Popular y Espectáculos. En casa de Fernando Rey, y posteriormente en una conversación privada con el ministro de entonces, Fraga Iribarne.

Para las entrevistas hubo garantías de total discreción y el gobierno no informó al país.

El gobierno informó en cambio, en nota casi oficial, que Luis Buñuel iba a comenzar el rodaje, en España, de su película *Tristana*.

Hoy Buñuel visita la EOC respaldando así la política de nuestros policías oficiales, el director y el jefe de estudios. ¿Por qué?

### Contexto político: “Tierras con migas”

El actual poder franquista, escasamente alterado, pero con claras tendencias a afirmarse en corto plazo como poder oligárquico sin Franco. Seguimos careciendo de libertades mínimas (expresión, reunión, asociación...), el gobierno actual pretende jugar ambiguamente al franquismo –es decir, seguridad en el control del poder ahora y un futuro incierto para mantener ese control– y al postfranquismo [...] Las concesiones políticas básicas del gobierno van a ser prácticamente nulas, aunque tratará de camuflar el mantenimiento de las formas fascistas de poder con todo tipo de artimañas, y un campo abonado para ese tipo de maniobras es el campo de la cultura y la información.

### Las recuperacion: “La ilusión viaja... al misterio”

La recuperación de Buñuel entra de lleno en esta maniobra, al igual que la de Ramón J. Sender, al que el editor Lara le pidió una novela, para darle el premio Planeta [...] Y el intento fallido de recuperar el cuadro de Picasso *Guernica*, propiedad del pueblo español, frustrado por la negativa de Picasso a que entrase el cuadro en España, en tanto no se restablezca la República.

### Los métodos publicitarios: “La fiebre monte a... El Pardo”

1. El cambio de las camisas azules por camisas blancas, mientras continúan en sus puestos todos los funcionarios fascistas.
2. Cambio de matrículas de los coches, antes FET, ahora SGT.
3. Colocación de un retrato en las Cortes del líder socialista moderado Julián Besteiro, mientras siguen los mismos procuradores en Cortes nombrados a dedo e impidiendo una verdadera reforma de la educación y que los trabajadores puedan tener un sindicato auténticamente obrero.

### El papel que juega Buñuel

#### El papel que jugamos nosotros: “Belles du jour”

- 1A. Buñuel ha rodado su película *Tristana* sin ninguna censura; representará a España en Festivales Internacionales. Europa “comprobará” que en España han cambiado las cosas, que hay libertad: “hasta Buñuel puede hacer películas sin problemas.

- 1B. Nosotros seguimos teniendo censura, limitaciones reales a nuestra libertad de expresión.
- 2A. Buñuel, ayer director maldito, hoy consagrado internacionalmente, está aceptando tácitamente el orden establecido y respaldando con su presencia aquí a nuestros policías y censores, Baena y Lanza.
- 2B. Nosotros tenemos que luchar para echar a esos policías.
- 3A. Buñuel está respaldando, con su enorme prestigio, la política de "camuflaje liberalizador" del gobierno opusfranquista.
- 3B. Nosotros tenemos que luchar para desenmascarar el contenido real fascista del actual gobierno, con o sin camisas azules, y por lograr una alternativa política democrática en lo económico y en lo social.

### Las complicidades: "La mort en ce jardin"

Las represiones del policía Baena encuentran cada vez menos resistencia en el alumnado: **negativa a reconocer al Sindicato de alumnos, pérdida de los mínimos logros conseguidos en años anteriores a nivel académico (establecimiento de la censura, pérdida del control de los exámenes por los alumnos, despido de obreros eventuales que trabajaban en la EOC, al mismo tiempo se atreve a llamar hasta la Escuela a hombres como Rossellini, Kristl o Buñuel, porque no teme nada de nosotros. Conoce nuestra condición de perros famélicos, pero agradecidos.**

Nuestra asistencia y forma de participación en la reunión con Buñuel, último tecnócrata cultural que ha pasado a formar parte de la nómina de Información y Turismo, dará una prueba más de nuestra pobreza humana, de nuestra mediocridad [...] Será un diálogo de tú a tú, un diálogo entre correctos y comprensivos verdugos y víctimas.

Panfleto de redacción colectiva (con capital participación de Antonio Artero), difundido a multicopia entre los alumnos de la EOC [1970].

### El simposio de Burgos. Réplica a Lucrecio ¿A quién sirve la información?

Hemos leído el artículo "Notas a un simposio", firmado por Lucrecio, que apareció en las **páginas del diario MADRID el pasado día 9 de los corrientes**, junto a otros escritores en torno a un llamado **simposio celebrado en Burgos para divagar con el filósofo Henri Lefebvre sobre la ciudad, el lenguaje y la vida cotidiana.**

[...] Un claro propósito de enmascarar los problemas, de limar aristas mediante el escamoteo de lo que allí realmente ocurrió, preside el artículo objeto de esta réplica. Nos **parece lamentable** y no nos **gusta** la utilización que de nuestros nombres se hace. Lucrecio **no quiere** o no sabe **informar**, pero en cambio manipula datos y **frases que sólo** contribuyen a confundir a la eterna víctima de la letra impresa: el lector.

[...] No queremos ser utilizados como material informativo salvo que nosotros controlemos esta información o la promocionemos como inversión en beneficio propio o que se nos pague en dinero la parte correspondiente a nuestra intervención en cualquier mercancía informativa.



Por ello, habida cuenta del espacio que ocupa en la mercancía informativa denominada MADRID; titular junto a mancheta y artículo en el interior, y habida cuenta también que ya desde el primer nivel de la fase productiva se nos ha enajenado el producto de nuestro trabajo –nosotros hemos hecho la noticia, el periódico-mercancía la ha vendido– exigimos nuestra parte correspondiente de la plusvalía generada.

Un primer cálculo parcial nos ha dado como resultado un total de 16.477,12 pesetas (dieciséis mil cuatrocientas setenta y siete pesetas con doce céntimos) que a la Dirección del periódico-mercancía MADRID, desde esta réplica reclamamos, advirtiéndole que al mismo tiempo iniciamos consulta con nuestros abogados para ejercer acción judicial si a ello hubiese lugar.

Atentamente, Antonio Artero y Manolo Revuelta,  
Madrid, 23 de septiembre de 1970.

## Monegros

*Monegros* es un documental cinematográfico y una reflexión sobre el cine.

Yo creo que un grupo de hombres que pasan unos días en una región subdesarrollada, como la objeto primario de este film, y se plantean críticamente su "rol", sólo pueden entender su "instalación" tal y como se pretende decir en el cortometraje. Esto es: que había una cámara, una película virgen, un aparato de sonido... y unos técnicos. Pero... y aquí empezaron nuestras dudas. Nosotros sólo poseemos elementos del conjunto del sistema cultural: elementos convencionales, representativos. Sin embargo, la REALIDAD estaba allí y sólo allí. Nunca en la pantalla, nunca en el arrastre de la Arriflex, nunca en la película Kodak... Todo –el material técnico y nosotros– era la reificación del sistema. Y nadie ante aquellas tierras y sus habitantes puede reificar.

Por ello *Monegros* es un intento de investigar en los códigos<sup>2</sup> y pasar a continuación a impugnarlos, intentar saber de qué sistema de determinaciones partimos cuando decidimos emitir una comunicación.

Nuestras sociedades modernas, cuyo modelo cultural es de origen burgués, se apoyan en la práctica del código enmascarado, del fetichismo del código vergonzosamente inserto en una escenografía y un contexto autodefinido como verista y naturalista. ¿Cómo puede liberarse el cine de la sociedad de signos vergonzantes en la que nació?

Quizá la solución para una vanguardia consciente esté en la búsqueda de un código MATERIALISTA, que escape radicalmente a la categoría de *expresión, autor, etc.* Toda concepción REPRESENTATIVA admite la existencia de un *significado trascendental* y responde sólo a preguntas y necesidades que pertenecen al idealismo filosófico.

Hoy la tarea más urgente se presenta como desalienación del código. Manifestar el código del que forma parte el sistema, repito, constituye en estos momentos la única salida de todo arte que se quiera y pretenda nuevo.

Texto de Antonio Artero  
para la hoja de sala repartida con motivo de la proyección de *Monegros*  
en el Cine Club ACOF, el 30 de octubre de 1971.

2 Código se emplea aquí como conjunto de reglas que articulan la convención.

II IIII

III IIII IIII

II

IIIII II IIII II

...

IIIII

IIII III IIII IIII II IIII

IIII IIII

I

II...

Poema inédito [1971].

## Advertencia urgente: Vuelven los de Pamplona

¡Preparémonos!

La sesión que hoy nos anuncian como anti-cine es el crimen reificador y terrorista de los inquisidores a sueldo de los Encuentros de Pamplona.

Con la complicidad de estúpidos folicularios se ha lanzado al mundo (cf. Cuadernos prácticos nº 4, Edit. **Fundamentos**), la colección de **textos** más obscenos y desatinados de la Historia del Alfabeto, pretendiendo así institucionalizar la fetichización de la ideología de una falsa vanguardia: con formas y contenidos que hicieron las delicias de la pequeña burguesía europea de los años 20, estos pseudopamploneses pretenderán hoy aterrorizarnos.

Se nos presentan como "destructores"... ¡Mentira! No destruyen nada. Simplemente tratan de imponer su vieja retórica conformista, de detener el reloj de la historia. Sus ideas y métodos son el detritus de la tecnocracia. Sus discursos fílmicos (música/imagen), propios de **zombis** alfabetizados, son la enfatización de lo difuso... Su **polvorienta** estética (montaje, manipulaciones, tomas de un **chasis**, etc.), no son la negación de cine, como ellos pretenden, son simplemente la PERVERSIÓN.

NO MÁS PANTALLAS COMO SUPERFICIES DESPLEGADAS ANTE MORBOSOS VOYEURS...

Para nosotros que decimos NO, que gritamos "¡Volveos a Pamplona!", que vociferamos "¡NI ARTE NI PARTE!", la pantalla no debe representar más, ni debe añadirse como ilustración sensible a cualquier texto/discurso, pensado y vivido fuera de ella, y que se encuentra obligada a repetir sin construir su trama. La pantalla no debe volver más a repetir un presente, a *re-presentar* un presente que estuvo en otra parte.

¡Queremos la presencia del Logos absoluto!

¡LOS PERVERTIDORES A PAMPLONA!

Manifiesto colectivo (entre sus autores, Antonio Artero),  
difundido a multicopia entre los asistentes a una sesión de proyecciones  
del *Anticine* de Javier Aguirre [1972].

## Definición de la comunicación como mercancía

[...] La escritura, las lenguas leídas se convierten en **objetos** de cambio. Las palabra **deja** de ser el intermediario de la comunicación, para **convertirse** en instrumento de **poder**. Entra en relación con todos los demás productos humanos en el marco del DISCURSO REFERENCIAL [...]. No olvidemos que la lengua (no el lenguaje) es ya objeto de comercio. Podemos afirmar que en Grecia, en Atenas concretamente se vende. (Cf. 'Sócrates') Quién lo hace: la clase dirigente, articuladora del Discurso Referencial y es que el Discurso se convierte ya en medio de poder en instrumento de dominio por el Discurso se llega al poder o se lo mantiene.

Yo creo que ya tenemos todos los actos de esta comedia:

a) La mercancía como forma general de intercambio, de transmisión de bienes tangibles, de **comunicación** de los **objetivos sensibles**... Cada objeto se **significa** primero a sí mismo y **luego a** los objetos que **integran el mundo** de la mercancía. El hombre de la mercancía se convertirá en amo, en profesor del lenguaje.

b) El lenguaje convertido ya en objeto y separado del habla, surge como forma.

c) En forma correlativa, la lengua y el lenguaje, o más bien el Discurso se convierten en **instrumento de poderío**. Si **alguien** protesta y **busca** la autenticidad de la palabra, los **hombres de acción y de Estado** toman en sus **manos** el **instrumento** contestatario y lo utilizan.

d) Al mismo tiempo el discurso se convierte en mercancía.

De aquí resulta en un nivel comunicacional y paralingüístico, desde el análisis marxiano, que **todo signo** es **mercancía** que une el **significante** EL OBJETO SUSCEPTIBLE DE SER CAMBIADO, y el **significado** LA SATISFACCIÓN POSIBLE VIRTUAL NO SÓLO DIFERIDA, SINO DEPENDIENTE DE LA COMPRA, DEL CAMBIO...

Texto redactado para el grupo de trabajo de la Sección Española del Centre d'Études des Communications de Masse (CECMAS) [1973].

## La Historia del Cine que Nunca se ha Escrito

Primera entrega:

que trata de cómo se escribía la Historia del Cine que Nunca se ha Escrito

La Historia (con **mayúscula**, sí) nunca acaba ni comienza. **Pensar** la Historia (con **mayúscula**, sí) en **términos** de segmentación temporal conduce siempre al **reduccionismo** y a vivir mirando por el retrovisor.

Las entregas que hoy comenzamos están planteadas desde una perspectiva crítica tanto en lo que al cine concierne, como a las descripciones históricas desde las que se ha pretendido explicarnos este sector de la actividad humana. Actividad que se inserta en el contexto de lo que se entiende por producción cultural. La revolución burguesa, entre otras tonterías, nos legó el concepto "ingenuo" de *cultura*. Steuermann formuló acertadamente: "Cuanto más se hace por la cultura, tanto peor para ella". El oficial nazi que

decía: "Cuando oigo la palabra cultura, amartillo el revólver", ha sido desde hace años la coartada de los sostenedores progresistas y llenos de "modernidad", del Orden Establecido. Resultado de toda esta confusión, organizada irracionalmente, es que pocos hombres han sido capaces de plantear los problemas con actitud profundamente revolucionaria: la crítica del "rol" del paquete *cultura* en la expansión terrorista de las relaciones de cambio sobre el conjunto de la vida de los hombres, es decir, en el, al parecer, irreversible aumento de la monopolización de los grupos dirigentes de la actividad mental y física de los dirigidos. Resumiendo: la frase del oficial nazi es exhibida, todavía hoy, como compendio del Peligro Total. Los bienintencionados "humanistas" cierran tranquilamente los ojos y dejan hacer a los verdugos alfabetizados-alfabetizadores. Las víctimas y los verdugos, con su fetichización culturalista, se regodean en relación sublimada y en continuos coitos interrumpidos, a través de un sado-masochismo que convierte al ya mencionado oficial nazi en gnomo de cuento de hadas. Excelente coartada para quienes poseyendo los medios de producción cultural (información y dinero), por nada ni nadie están dispuestos a dejárselos arrebatar o destruir, perpetuando así su dominación.

Las entregas que hoy comenzamos quieren ser una Guía para Uso del Espectaculotariado<sup>3</sup>. Tratarán de lo cotidiano y del "boom", de la catacumba sitgista y del trampolín de la Escuela de Yucatán, de "la-verdad-a-veinticuatro-imágenes-por-segundo" y de la desaparecida Escuela Oficial de Cinematografía, de la "mentira de la película Kodak" y de la necrofilia de los cinéfilos..., de los embaucadores y de los embaucados, de la miseria y de lo mísero... La Historia que Nunca se ha Escrito no pretende "reconciliar" las contradicciones del Sistema Autoritario de Producción Cultural. Tratará, simplemente, de los que controlan y gestionan el tinglado cinematográfico, y también, claro está, de los que, inconscientes de su desposesión y esclavitud, exigen un control más refinado y una gestión más eficaz...

La Historia del Cine que Nunca se ha Escrito entiende que el *cine*, como toda expresión o comunicación unidireccional (un solo emisor = todos receptores), no es otra cosa que el Discurso Lógico Espectaculista desde y sobre el que se reifica el Poder. En el interior del putrefacto cadáver de la Mercancía Cultural se desarrollan aún infimas actividades biológicas que necrófagos y necrófilos (digamos mejor, dirigentes y dirigidos), confunden con actividades vitales preferidas. El Discurso Lógico Espectaculista obra así a modo de Capital de una degradación de acumulación convertida en imagen. Es el principio del fetichismo de la Mercancía, la dominación por medio de lo suprasensible -la REPRESENTACIÓN-, donde el mundo de lo sensible se encuentra reemplazado por una "selección" de las imágenes existentes "detrás del espejo", y que al mismo tiempo se presentan como lo "sensible" por excelencia. Al fetichismo de la Mercancía corresponde así el fetichismo de la REPRESENTACIÓN. Tomada así la actividad cinematográfica aparece como resultado y proyecto del modo, las *formas* y las *relaciones* de producción existentes.

Quizá estemos asistiendo hoy a la última fase del proceso mercantilista, y el paquete *cultura* aparece descaradamente como suprema estrategia de la colonización de nuestras vidas. El mundo cotidiano no se ha transferido a la simple imagen de sí mismo; y la simple imagen de sí mismo suplanta al "mundo real" desde la hipnosis. Se hace así "ver" a través de las diferentes mediaciones especializadas: cine, teatro, novela, televisión, alfabeto... Mediaciones que no son otra cosa que la simple afirmación de las abstracciones metafísicas generalizadoras de las actuales organizaciones sociales (pensar todavía en el "arte" cinematográfico como instrumento de conocimiento o comprensión que lleva o llevará implícito algún beneficio para la humanidad {¿se escribe con mayúscula?}), es el oportunista y triste bla-bla-bla del zombi kodakgrafado).

3 Sin ánimo totalizador, creemos que la situación real del ser humano en la época del Alto Desarrollo industrial también se expresa con esta definición. El término orteguiano *espectador*, no es otra cosa que un enmascaramiento malintencionado. También señalamos que su utilización en estas entregas tiene más de operacional que de reivindicación *integralista*.

Toda la historia de las formaciones sociales hasta nuestros días confirma la tesis de que todos los grupos dirigentes (teócratas, aristócratas, plutócratas, burócratas..., jefes y dirigentes) se han servido y se sirven de *mediaciones*, a partir de las articulaciones a que dio origen la *cultura-ojo* (Cf. McLuhan) o la *unicultura*. Funcionan a modo de prensas hidráulicas en la estrategia terrorificadora del Estado.

El mensaje espectacularista empuja al espectaculariado a la adoración, sin reflexión ni crítica, de lo mágico como "realidad". Embellecido por un monólogo sin posibilidad de réplica, el instrumento parece no haber sido nunca captado en su auténtica esencia: bistorí torpe y obsceno. Pone como centro del orgasmo el anhelo de un lugar lo más cercano posible del Sagrado Templo de la Producción Cultural, o un "hueco" en su interior como forma de autopromoción en la estructura verticalista y autoritaria de la *cultura* actual. Publicaciones sedicentemente "progresivas y ácratas" contribuyen con solapado cinismo a este estado de cosas: las secciones de "Recomendamos... tal libro, tal film, tal función teatral...", son puntos básicos de apoyo en la pornográfica operación «Dirigentes-Dirigidos».

Ante la técnica y sus Sumos Sacerdotes al Espectaculotariado sólo se le ofrece la posibilidad de la actitud religiosa...

### Segunda entrega: que continúa la primera y en la que se intenta comenzar a escribir la Historia del Cine que Nunca se ha Escrito

Finalizábamos nuestra anterior entrega diciendo que ante la técnica y sus Sumos Sacerdotes al Espectaculotariado sólo se le ofrece la posibilidad de la adoración en actitud religiosa. Y es que desde el Espectáculo el reino de la felicidad parece cerca... cuando sólo se nos ofrece el reino de la "neurosis feliz".

En este estado de cosas la cultura-ojo no se presenta como salida al antagonismo (entiéndase insertado en la lucha de clases) entre Espectáculo y Espectaculotariado.

El Espectáculo es un resultado, un producto colectivo y no puede ponerse en marcha más que por la cooperación de muchos individuos, y aún cabría decir que, en rigor, esta cooperación abarca la actividad común de todos los integrantes del planeta.

Ser Espectaculotario es instalar "algo" detrás del *ojo* que contempla el mundo. Ser Espectaculotario es forjar los instrumentos que incidan transformando. El Enciclopedismo abolió el Feudalismo para instalar sobre sus ruinas el Mercantilismo. Y en esta fase nos hallamos todavía. Fase que en lo cultural da por resultado la "extensión visual" como única función sensorial. He aquí el campo de acción del Espectaculotariado revolucionario.

En los comienzos de la aparición del hombre sobre nuestro planeta nos encontramos con la sociedad tribal-comunal. En ella todos los *sentidos*<sup>4</sup> del hombre estaban equilibrados y simultaneados. Un mundo de profundidad y resonancia comunal, apoyado en lo **que pudiéramos definir como cultura oral, estructurada y articulada en el dominio de lo auditivo**. NINGÚN HOMBRE SABÍA MÁS O MENOS APRECIABLEMENTE QUE CUALQUIER OTRO. Un mundo de espacio acústico, en el que, por no existir periferia ni centro, no cabía la jerarquización. En el espacio acústico las relaciones espaciotemporales eran íntegramente percibidas. La propiedad de objetos, suelo, etcétera, fruto de las secuencias lineales que traería consigo el espacio visual, no había hecho aparición. Lo mismo en cuanto se refiere a la noción de familia y el contexto social donde ésta se desarrolla.

En esta sociedad comunal el alfabeto fonético cayó como una bomba. Instaló el ojo en el vértice de la pirámide: *jerarquizó lo sensorial*. Escamoteó la profundidad inte-

4 Toda cultura es una función sensorial.

gral para instalar sobre el "relleno" los valores lineales de la cultura visual. En una palabra: fragmentó al hombre. Y esta fragmentación considerada –¡todavía hoy!– como norma de la existencia racional, dio linealidad al tiempo y euclidizó el espacio (el idioma o lengua es el "pronunciamiento" exterior de todos nuestros sentidos a la vez). Lo que supuso el alfabeto fonético, no fue otra cosa que una relación de signos abstractos y sonidos: divorció funciones humanas, rechazando la consciencia de las áreas vitales de nuestra experiencia sensorial (cultura), atrofiando de esta manera lo "inconsciente" e interrumpiendo la armonía psíquica y social.

Veamos cómo: Dado que el conocimiento se desarrolló fundamentalmente sobre la vía alfabética, pronto generó el fenómeno de la especialización, creando así las clases sociales, poniendo las bases de la división de funciones en el trabajo y obrando como espermatozoide de los nacionalismos.

El cambio de "un ojo por un oído" *despegó* al hombre de las cosas. En una cultura fruto de la función sensorial de los demás órganos, el ser humano era *introducido* en la realidad; y es éste el proceso desviado, cerenado, por un ojo frío, máxima expresión de la "objetividad". Esta que pudiéramos definir como mediación, condicionará los futuros desarrollos y procesos del tejido social: transmutará todas las funciones del régimen tribal-comunal, corromperá las formas de vida individual, golpeando, saturando y moldeando la "ratio" con imágenes que conectará después como modelos de vida.

Y así se cumplieron las primeras premisas del Espectáculo: la vida social colonizada por la economía a través de la imagen espectacular; imagen que no aspira a convertirse en otra cosa que en sí misma. Propiedad privada, Estado, grupos dirigentes, esclavismo, familia... Son las inmediatas degradaciones.

*Adarga*, 1 y 2 (junio y julio de 1980), pp. 44-45 y 92-93, respectivamente.

## Veinte años de destape en el cine

[...] En 1976, España se desperezaba en Monarquía. Adolfo Suárez daría la patada a Arias Navarro y se quedaría con la presidencia del Gobierno. En definitiva, y tras la muerte del Caudillo y/o Generalísimo no se destapó ninguna caja de los truenos. Más bien, aquello era una cajita de música, aunque estuviera bastante desafinada. Durante los primeros meses, el sexo en el cine, lejos de los montes de Venus, seguía por los cerros de Úbeda, provincia de Jaén. Y, de pronto, amaneció por donde menos se esperaba: el desnudo total se coló por la trastienda de la moral más puritana.

*La trastienda* [1976] era una película que, según los cotilleos de la época, estaba **producida** por el Opus Dei. La **dirigía** Jorge Grau, del **que las** malas lenguas **decían que** era **miembro** de la Obra. Se **narraban** los devaneos, en **plenos** sanfermines de **Pamplona**, de un médico, también del Opus, con una moza, encarnada por María José Cantudo. En teoría se criticaba la doble moral. En la práctica, fue una excusa para mostrar lo que en seguida se conoció como "el felpudo de la Cantudo", feliz ripio que definía el primer desnudo integral del cine español de la Transición.

"*No es la película de la apertura, es la película de la libertad*", rezaba la publicidad del lanzamiento, en un momento en que se confundía libertad con vello público (que ya es confundir).

---

*Cambio de sexo*, fotografiada por el genial Néstor Almendros, se anunciaba como "el film más insólito que hoy pueda verse en Europa". Desde luego no era, ni muchísimo menos, para tanto, pero las productoras pretendían siempre captar la atención de un público todavía con un marcado complejo de inferioridad respecto a lo europeo, y con un verdadero empacho de mensajes que recibía en aquella época de profundo cambio.

---

El destape en el cine y en los kioscos pudo cambiar la historia de España pues, como explicaba no hace mucho el ex presidente el Gobierno, Leopoldo Calvo Sotelo, a principios de 1981 la pornografía era lo que más preocupaba a los militares. Y, así, no es de extrañar que, en el siniestro 23-F, el entonces teniente-coronel Tejero espetara, en el Congreso de los Diputados, pistola en mano y con el sexo femenino en la punta de la lengua, aquel pornográfico "¡se sienten, coño!" que es, sin duda, la frase más conocida –si no la única– de todas la pronunciadas en la sede del Parlamento, en los veinte años de democracia. Lo cual es como para no hacer comentarios.

---

Lina Romay, Concha Valero, Eva Liberten, Helga Linné, Elena Álvarez o Sara Mora fueron las musas, durante los verdaderos años de la Transición, del cine de destape. Personajes absolutamente fogosos, no alcanzaron, sin embargo, la popularidad como las otras reinas del desbrague. Mientras las divas clásicas se emborrachaban de doble moral –"sólo me desnudaré por exigencias del guión", solían mentir a las revistas del corazón, de las que eran asiduas–, las verdaderas demócratas del sexo reivindicaban la libertad y algo tan poco común como el humor, a veces con un sarcasmo propio del marqués de Sade, como el que traslucía Eva Liberten en unas declaraciones realizadas a *Interviú* en aquellos años: "la virtud debemos defenderla a toda costa. Sin la virtud estamos perdidos, sin rumbo, sin guía ni norte... Si perdemos la virtud, es decir, la adhesión de la voluntad a las leyes de la moral vigente, ¿cómo podremos reconocer el vicio? ¿Y si no reconocemos el vicio, cómo nos completeremos en él?".

---

Todo esto, y muchísimo más, podían verlo los españoles en los televisores de sus casas. O sea que, muy a pesar de Pilar Miró [que había censurado en 1987 el pase televisivo de *Interior de un convento*], la pornografía, en todas sus vertientes, era y es consumida en los hogares gracias al vídeo, terreno en el que el género porno había alcanzado ya su principal cuota de mercado. Y es que el vídeo se convirtió en el mejor instrumento para exorcizar a los censores. Frente a la Miró y a la derecha más recalcitrante, los españoles, ya suficientemente adultos, podían elegir cuándo, dónde y con qué excitarse, sin que nadie velara por ellos.

Fragmentos del coleccionable «Veinte años de destape en el cine», publicado por *Interviú*, 1996. Co-redactado por Antonio Pardo.





# Filmografía

## **La luna se ha teñido de sangre / El sifón sangriento**

España, 1955. Co-director (no acreditado): Ángel Rodrigo. Producción: Cine-Estudio Zaragoza. Guión: Mariano Navarro Borderías, según el relato *El sifón sangriento* de Pierre L'Ermite. Director de fotografía: Carlos Hidalgo, en blanco y negro. Intérpretes: Paco Ortiz, Leovigildo Alonso, Luis Belloc, Yolanda. Lugar de rodaje: Zaragoza. Formato: 16 mm. Duración: sin montar ni sonorizar (prevista: 12 ').

## **Contrapunto**

España, 1956. Co-director: José Luis Pomarón. Producción: José Luis Pomarón. Argumento y guión: Antonio Artero. Director de fotografía: José Luis Pomarón, en B/N. Música: Eduardo Fauquié. Montaje: José Luis Pomarón y Antonio Artero. Intérprete: Leovigildo Alonso. Lugar de rodaje: Zaragoza. Formato: 9,5 mm. Duración: 10 '.

## **La herradura**

España, 1958. Producción: Antonio Artero. Argumento y guión: Antonio Artero. Director de fotografía: Guillermo Céspedes. Música: Eduardo Fauquié. Montaje: Antonio Artero. Ayudante de dirección: Ernesto Tolosa. Foto-fija: Joaquín Alcón. Intérpretes: Beatriz Lahoz, Ángel Cruzado. Lugar de rodaje: Valdefierro (Zaragoza). Formato: 16 mm. Duración: 12 '.

Primer Premio en el Festival de Cortometrajes de San Sebastián

## **Lunes**

España, 1959-60. Producción: Club Cine Mundo - Antonio Artero. Argumento y guión: Antonio Artero. Música: Eduardo Fauquié. Montaje: Antonio Artero. Intérpretes: Manuel Rotellar. Lugar de rodaje: Zaragoza. Formato: 16 mm. Duración: 14 '.

Premio del Club Cine Mundo

## **Adolescentes en el trabajo**

España, 1963. Producción: Escuela Oficial de Cinematografía. Argumento y guión: Antonio Artero. Director de fotografía: Roberto Gómez. Montaje: Ana Romero Marchent. Lugar de rodaje: Madrid. Formato: 16 mm. Sin sonido. Duración: 11 '.

Práctica de Primer Curso de la EOC.

## **El viaje de bodas**

España, 1964. Producción: Escuela Oficial de Cinematografía. Argumento y guión: Antonio Artero, según el relato homónimo de Cesare Pavese. Director de fotografía: Julián Arreo, en blanco y negro. Segundo operador: Julián Avilés. Decorados: Rafael Redondo. Jefe de producción: Alfonso Cortés Cavanillas. Ayudante de dirección: Pedro Costa. Técnicos de sonido: Carlos Audibert, Rafael Montes y Miguel Ángel Bilbatúa. Intérpretes: Josefina Fenoll, M. Elena Flores, Juan Luis Galiardo, Mercedes Jabardo, Ricardo López-Nuño, Joaquín López, José A. Pérez Palacios, María Elvira Ponce, María Pilar Romero. Lugar de rodaje: Madrid. Formato: 35 mm. Duración: 13 '.

Práctica del Segundo Curso de la EOC.

## **Manzaneda**

España, 1964. Producción: Saltos del Sil SA. Argumento y guión: Antonio Artero. Director de fotografía: Francisco Madurga. Formato: 16 mm. Duración: inacabada, sin montar.

## **Forzada**

España, 1964. Producción: Saltos del Sil SA. Argumento y guión: Antonio Artero. Director de fotografía: Francisco Madurga. Formato: 16 mm. Duración: inacabada, sin montar.

## **Doña Rosita la soltera**

España, 1965. Producción: Escuela Oficial de Cinematografía. Guión: Antonio Artero, a partir de la pieza homónima de Federico García Lorca. Director de fotografía y operador: Miguel Ángel Martín. Segundo operador: José

Luis Martín de Blas. Música: Antonio Pérez Olea. Montaje: José Salcedo. Decorados: Vicente Criado. Director de producción: Alfonso Flaquer. Ayudante de dirección: Ángel Fernández-Santos. Ayudante de producción: Jesús Ubierna. Script: Jesús María Martínez de León. Foto-fija: Tomás Mas. Técnico de sonido: Alfredo García París. Intérpretes: Ana María Morales, Francisco Amorós, Alberto Pimienta, Rosa de Alba, Flor de Bethania Abreu, Sergio Mendizábal, Charo Soriano, María Luisa Arias, Antonio Duque, Luis Ferrer. Voz en off: Juan Luis Galiardo. Lugar de rodaje: Madrid. Formato: 35 mm. Duración: 31 '.

Práctica de Fin de Carrera de la EOC.

### **El tesoro del Capitán Tornado**

España, 1967. Producción: Cooperativa Jaizkibel PC y Órbita Films. Guión: Antonio Artero, Pablo G. Zamora y Joaquín Aguirre. Argumento: Antonio Artero y Joaquín Aguirre. Director de fotografía: Raúl Artigot, en B/N y formato panorámico. Segundo operador: Francisco Gómez Conde. Ayudante de cámara: Fernando Navarro. Música: Carmelo Bernaola. Montaje: José Antonio Rojo. Jefe de producción: Luis María Jáuregui. Director de producción: Ángel Rosson. Ayudante de dirección: Pablo G. Zamora. Efectos especiales: Antonio Molina. Maquillaje: José Luis Campos. Secretaria de rodaje: Isabel Campo. Foto-fija: Manuel Martínez Suíro. Intérpretes: Estanis González, Antonio Ozores, Sergio Mendizábal, Pedro Luis Lozano, Enrique Navarro, Ángel Ter, José Manuel Gorospe, María Hevia, José Truchado, Jesús Luna, Luis G. Páramo, Rod Mafri, José Alfonso Ors, Jesús Ciuro, José María Resel, Pedro Luis Lozano Giménez. Laboratorios: Fotofilm Madrid. Formato: 35 mm. Duración: 81 '.

### **Del tres al once**

España, 1968. Film no rodado. Formato: 35 mm. en B/N. Duración: 11 '.

### **Blanco sobre blanco**

España, 1969. Film no rodado. Duración: indefinida.

### **Monegros**

España, 1969. Producción: Caja de Ahorros de la Inmaculada-Films Documento. Argumento y guión: Antonio Artero. Estudio sociológico: Enrique Grilló. Comentario sonoro: Salvador Arias. Director de fotografía: Raúl Artigot, en Eastmancolor. Segundo operador: Javier Pérez. Ayudante de cámara: Carlos de las Heras y Manuel Velasco. Música y canciones: José Antonio Labordeta. Montaje: Maruja Soriano. Ayudante de dirección: Juan Jarambillet. Ayudante de montaje: Domingo García. Jefe de producción: Adolfo Fernández. Ayudante de producción: Ángel Celaran. Técnico de sonido: Antonio Raposo. Lugares de rodaje: Comarca de los Monegros (Huesca y Zaragoza). Formato: 35 mm. Duración: 26 '.

Dama del Paraguas al mejor cortometraje en color en la VII Semana Internacional de Cine en color de Barcelona

## **Pediatría extrahospitalaria**

España, 1970. Producción: Sección Profesional de la Asociación de Pediatras Españoles. Argumento y guión: Antonio Artero. Asesoría médica y voz en off: Ángel Oso Cantero y Carlos García Caballero. Director de fotografía: Banet, en B/N. Ayudante de dirección: Pedro Vercovich. Lugar de rodaje: Madrid. Formato: 16 mm. Duración: 18 '.

## **Sobre la miseria de la pedagogía bajo cualquiera de sus disfraces**

España, 1971. Film no rodado. Guión: Antonio Artero.

## **Olavide**

España, 1974. Producción: Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM). Argumento y guión: Antonio Artero. Director de fotografía: Roberto Gómez, en Eastmancolor. Música: Antonio Tovar. Montaje: Francisco Álvarez. Música: Béla Bartok. Producción ejecutiva: Lidya Films. Jefe de producción: M. Cifuentes. Voz en off: Juan Diego. Lugar de rodaje: Madrid. Formato: 16 mm. Duración: 14 '.

## **Yo creo que...**

España, 1974-75. Producción: Lidya Films - José Miguel Torrallas. Argumento y guión: Antonio Artero, a partir de textos de Bremond y Greimas. Director de fotografía: Roberto Gómez, en Eastmancolor y formato panorámico. Segundo operador: Luis Pena. Música: *El arte de la fuga*, de Juan Sebastián Bach, interpretado por Pablo Cano. Montaje: José Salcedo. Decorados: Ángel Conejo. Jefe de producción: José López Moreno. Director de producción: José Miguel Torrallas. Ayudante de dirección: Martín Sacristán. Intérpretes: Juan Diego, Concha Gregori, Félix Rotaeta, José M. Dorrel, Antonio del Real, Manuel Revuelta, Pedro Costa, Concha Velasco, Elsa Sierra, Ignacio Cabal, Eloy de la Iglesia, Pedro Olea, Julio Pérez Perucha, Francisco Llinás, Alejo Lorén, Miguel Ángel Pérez Campos, Antonio Gorostiaga, Javier Maqua. Lugares de rodaje: Alcalá de Henares y Meco (Madrid). Laboratorios: Fotofilm (Madrid). Formato: 35 mm. Duración: 95 '.

## **Mítin de la CNT**

España, 1977. Producción: CNT. Dirección: Antonio Artero. Director de fotografía: Roberto Gómez, en color. Lugar de Rodaje: San Sebastián de los Reyes (Madrid). Formato: 16 mm en color. Documental sin montar.

## **Entrevista con Antonio Tramullas**

España, 1979. Producción: Filmoteca Española. Guión: Antonio Artero. Operador: Pedro J. Fatás. Lugar de Rodaje: Jaca (Huesca). Técnico de sonido: Fermín Prado. Formato: 16 mm. Documental en B/N y color, sin montar.

## **Pleito a lo sol**

España, 1980. Producción: Simposium Internacional de Arte de la Val d'Echo - Ismael González P.C. Guión: Antonio Artero, a partir de dos fragmentos de los libros tercero y cuarto de *Vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz. Director de fotografía: Roberto Gómez, Pedro J. Fatás y José de la Rica, en B/N y color. Música: Luis Fatás. Montaje: Eduardo Biurrún. Jefe de producción: J. Molinero. Técnico de sonido: Fermín Prado. Intérpretes: Dionisio Sánchez, Concha Orduña, Manuel Rotellar, Luis Felipe Alegre, Francisco Ortega, Ángela Gracia, José María Falcón, Josette Arbier, Jacques Barbier, Chema Mazo. Lugar de rodaje: Valle de Hecho (Huesca). Formato: 16 mm ampliado a 35 mm. Duración: 14 '.

Premio de la Crítica del Festival Internacional de Huesca 1980

## **Trágala, perro (Sor Patrocinio, la monja de las llagas)**

España, 1981. Producción: Astiárraga PC. Argumento y guión: Antonio Artero. Director de fotografía: Teo Escamilla y Manuel Merino, en Eastmacolor y formato panorámico. Segundo operador: Antonio Sáinz. Música: Luis Fatás, con una canción de José Antonio Labordeta acompañado por Paco Medina. Montaje: Pablo del Amo. Decorados: Wolfgang Burmann. Directores de producción: Gustavo Quintana y José M. Astiárraga. Ayudantes de dirección: Sinesio Isla y Carlos Astiárraga. Productores asociados: V. Sáinz de la Peña y Óscar Suárez. Maquillaje: Miguel Sesé. Peluquería: Francisca Guillot. Atrezzo: Juan Escudero. Ambientación: Concepción Fernández Montesinos. Sastra: Flora Salamero. Foto-fija: Francisco Escamilla y Juan Peña. Regidor: José Luis Merino. Script: Rafael Moleón. Intérpretes: Amparo Muñoz, Fernando Rey, Lola Gaos, Tina Sáinz, Antonio Gamero, Luis Ciges, Emiliano Redondo, Isabel García Lorca, Gloria Berrocal, Esperanza Alonso, José Luis Aguirre, Sergio Mendizábal, Luis Suárez, Cecilia Roth, Abel Vitón, José Moreno, Guadalupe González, Antonio Orengo, José Moreno, Alfonso Castizo, Miguel Ángel Pérez Campos, José Antonio Dorrel, José Lage, Coral Pellicer, Marili Borruel, Concha F. Zofio, Francisco Regueiro, grupo El Grifo. Lugares de rodaje: Madrid y Plasencia (Cáceres). Formato: 35 mm. Duración: 87 '.

## **Caballos en Jerez**

España, 1984. Producción: Imatco SA. para la Secretaría General de Turismo. Argumento y guión: Antonio Artero. Asesor argumental: José Luis Aguirre. Director de fotografía: Magi Torruella, en Eastmancolor. Segundo operador: Juan Masides. Música: fondos musicales Harmony. Montaje: Ana Romero Marchent. Jefe de producción: Modesto Pérez Redondo. Técnico de sonido: José Almaraz. Lugar de rodaje: Jerez de la Frontera (Cádiz). Estudios de sonido: Cinearte. Laboratorios: Cinematiraje Riera. Formato: 16 mm. Duración: 12 '.

## **Tenerife en fiestas de Carnaval**

España, 1985. Producción: Imatco SA. para la Secretaría General de Turismo. Argumento y guión: Antonio Artero. Director de fotografía: Magi Torruella, en Eastmancolor. Montaje: Ana Romero Marchent. Jefe de producción: Modesto Pérez Redondo. Directores de producción: Pere Roca y Mariano Barroso. Téc-

nico de sonido: R. Alcaraz. Lugares de rodaje: Isla de Tenerife. Formato: 35 mm. Duración: 11 '.

### **Teatro Museo Dalí**

España, 1985. Producción: Altair SA. Argumento y guión: Antonio Artero. Director de fotografía: Ángel Luis Fernández, en Eastmancolor. Música: Richard Wagner y fragmentos de *El misteri d'Elx*. Montaje: Luciano Berriatúa. Jefe de producción: Modesto Pérez Redondo. Lugar de rodaje: Figueras (Gerona). Formato: 35 mm. Duración: 11 '.

### **El hombre del aire libre**

España, 1985. Producción: TVE, serie *Vivir cada día*. Guión: Antonio Artero, Rafael Gastón y José Luis Rodríguez Puértolas, inspirado en las vivencias y el libro homónimo de Rafael Gastón. Director de la serie: José Luis Rodríguez Puértolas. Subdirectora: Isabel Pastor. Director de fotografía: Nicolás Redondo, en color. Segundo operador: Fernando R. Cano. Operador de luminotecnía: Ángel C. Calzadilla. Música: Cooperativa Musical del Ebro (COME), inspirada en temas tradicionales aragoneses y de José Antonio Labordeta. Montaje: Amparo Martínez. Ayudante de montaje: Esther Plata. Efectos especiales: Manuel Alarcón. Coordinador de producción: Juan Manuel Sánchez del Pozo. Director de producción: Emilio Guillén. Ayudante de producción: Ángel Valero. Técnico de sonido: Alberto Navarrete. Ayudante de sonido: Martín Rial. Intérpretes: Rafael Gastón, Ana Labordeta, Dionisio Sánchez, José Antonio Labordeta, Elena Gastón, Javier Gómez de Pablo. Lugares de rodaje: Zaragoza, Moncayo, Pirineo de Huesca, Alcubierre, Monegros, Montes Universales y otros emplazamientos en Aragón. Registro de música: Estudios RNE. Laboratorios: Riera. Formato: 16 mm. Duración: 62 '.

### **Tres octobres**

España, 1986. Producción: TVE, serie *Vivir cada día*. Argumento y guión: Antonio Artero y José Luis Rodríguez Puértolas. Director de la serie: José Luis Rodríguez Puértolas. Subdirectora: Isabel Pastor. Asesoramiento histórico: Aurelio Martín Nájera y Antonio González. Directores de fotografía: Nicolás Redondo y Fernando R. Cano, en color. Operador: Ángel C. Calzadilla. Música: fragmentos de Wagner, Haydn, Händel y Beethoven. Montaje: Teresa Viloria. Jefe de producción: Juan Manuel Sánchez del Pozo. Coordinador de producción: Emilio Guillén. Ayudante de dirección: Consuelo Azfaya. Ayudantes de producción: Emilio G. Pardo y Ángel Valero. Ayudante de montaje: José García Pastor. Sastrería: José L. Álvarez. Vestuario: Ana María Losa. Efectos especiales: Alberto Pérez y Antonio López. Técnicos de sonido: Alberto Navarrete y Martín Rial. Operador de la segunda unidad (París): Philippe Blaëss. Intérpretes: Marcelino Fernández, César Ríos, Mario Morán, Carlos González Reigosa. Lugares de rodaje: París, Madrid, Oviedo, Cacabelos (León), Sernande (Portugal), Bretoña (Lugo), entre otros. Laboratorios: Riera. Formato: 16 mm. Duración: 61 '.

### **Biografía interior: Miguel Labordeta**

España, 1988. Producción: TVE, serie *Apuntes biográficos*. Guión: Antonio Artero y José Antonio Labordeta, inspirado en la obra poética y teatral de

Miguel Labordeta. Director de fotografía: Miguel Ángel Martín. Música: Francisco Aguarod. Montaje: Teresa Viloria. Decorados: Ana Quintana. Director de producción: Jesús Jiménez. Ayudante de dirección: Marisa Martínez. Ayudantes de producción: Salvador Sánchez-Cid y Miguel Ángel Martín García. Maquillaje: Ángeles López-Serra. Vestuario: Carmen Noya. Técnico de sonido directo: Óscar Danes. Intérpretes: Abel Vitón, José Antonio Labordeta, Ana Labordeta y María José Moreno, con intervenciones de Antonio Fernández Molina, Pío Muriedas, Agustín Ibarrola, Donato Subías, José Antonio Novais, Antonio Leyva y Pedro Dicenta. Lugares de rodaje: Zaragoza y alrededores y Madrid. Formato: 16 mm. Duración: 55 '.

### **Cartas desde Huesca**

España, 1993. Producción: Altair PF, SA - EGA Medios Audiovisuales SL-Video Mercury, con la participación de Canal +. Argumento y guión: Antonio Artero. Director de fotografía: José García Galisteo, en Eastmancolor y formato panorámico. Segundo operador: Miguel Ángel Clavijo. Auxiliar de cámara: Salvador Gómez Cuenca. Música: Manuel Espín y Antonio Bringel, con canciones interpretadas por Beny Moré, Manuel Morell y Leo Ferré. Montaje: Rafael de la Cueva. Ayudante de montaje: María Florinda Vidal. Productores ejecutivos: Miguel Ángel Pérez Campos y Ángel Huete. Director de producción: Ángel Huete. Ayudante de dirección: Juan Ignacio Galván. Segundo ayudante de dirección: José Guinea. Ayudantes de producción: Vicente Ortega y Alejo Lorén. Maquillaje: Manuel Martín. Peluquería: Josefa Pérez. Director artístico: Julio Esteban. Ambientación y vestuario: Antonio Muñoz. Regidor: Manuel Rincón. Foto-fija: Emilio Ruiz. Secretaria de rodaje: Margarita Fernández. Administrador: Agustín López. Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Myriam Mezières, Tony Isbert, Óscar Ladoire, Emma Cohen, Conrado Sanmartín, Vicente Parra, Antonio López Campillo, Lorenzo Lascorz, Margarita García Buñuel, Emilio Lacambra, Mariana Artero, Luciano Berriatúa, Javier Gómez de Pablos, Eugenio Monesma. Lugares de rodaje: Huesca, Madrid y Chinchón (Madrid). Estudios de sonido: Sincronía SA. Laboratorios: Madrid Films. Formato: 35 mm. Duración: 87 '.

### **Significante/ Significado**

España, 1973-1998. Producción: Antonio Artero - Ayuntamiento de Zaragoza. Productora: Nac&Bros. Argumento y guión: Antonio Artero. Director de fotografía: Nacho Chueca. Ayudante de dirección: Alejo Lorén. Lugar de rodaje: Madrid. Formato: 16 mm. Duración: 15 '.

## **COLABORACIONES EN OTRAS PELÍCULAS**

### **Deseo de cristal**

(actor)

Director: José Luis Pomarón, 1956 (cm)

### **Nueve cartas a Berta**

(actor)

Director: Basilio Martín Patino, 1965

**Escuelas de Flamenco**

(ayudante de dirección)

Director: Nadia Werba, 1966 (cm)

**Una gota de sangre para morir amando**

(guionista con José Luis Garci, Antonio Fos, George Lebourg y Eloy de la Iglesia)

Director: Eloy de la Iglesia, 1972

**Adiós, Alicia**

(guionista, sin acreditar, con Santiago San Miguel y Antonio Gutiérrez.)

Director: Santiago San Miguel, 1977

**Bodas de sangre**

(script)

Director: Carlos Saura, 1982



# Bibliografía

## Textos de Antonio Artero<sup>5</sup>

### A. Guiones

«Antonio Pérez» (fragmentos del guión), *Andalán*, 459-460 (2ª quincena de septiembre-1ª quincena de octubre de 1986), suplemento central «Galeradas».

*Blanco sobre blanco. Fragmento del guión de un film no rodado*, Madrid, Los Cuadernos de Diógenes, 1996.

### B. Artículos y reflexiones sobre cine

«Mi cine», *Noticario*, 42 (enero de 1961), p. 19.

«Hacia un realismo popular español», *Nuestro cine*, 47 (diciembre de 1965), pp. 48-49\*.

«*El tesoro del Capitán Tornado*», *V Semana del Nuevo Cine Español*, Molins de Rey, 1968, s/p. Texto parcialmente reproducido (con la inclusión de un breve epílogo) en el catálogo-folleto de la Muestra de Cine Maldito, Aula de Cine de la Universidad Complutense, 3 al 6 de diciembre de 1979.

«La Historia del Cine que nunca se ha escrito», *Peeping Tom* (Boletín del Cine Club ACOP), 3, 6, 8 y 10, curso 1971-72.

«El cine en Aragón», *II Encuentro con el cine de las nacionalidades y regiones*, Madrid, Aula de Cine de la Universidad Complutense, 1979, p. 23.

«La Historia del Cine que nunca se ha escrito», *Adarga* (1 y 2, junio y julio de 1980), pp. 44-45 y 92-93\*.

Intervención en *Cine europeo en Europa* (Memoria del Encuentro de FERA celebrado en Madrid del 26 al 31 de mayo de 1987), Madrid, ADIRCE, 1988, p. 132.

5 Las referencias marcadas con un asterisco (\*) hacen alusión a los textos parcial o totalmente reproducidos en el «Anexo» que cierra el presente volumen.

«Memoria de un discípulo», en Antonio GÓMEZ RUFO, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de Hoy, 1990, pp. 146-152.

«Veinte años de destape en el cine», coleccionable de catorce fascículos publicado por *Interviú*, 1996. Co-redactado por Antonio Pardo\*.

«Es el Festival que Ramón Acín soñó», en Alberto SÁNCHEZ MILLÁN - Ricardo GARCÍA PRATS, *25 años Festival de Cine de Huesca 1973-1997*, Huesca, Festival de Cine de Huesca, 1997, p. 114.

### C. Creación literaria

«Buenos días» (poema), *Ansí*, 7, Zaragoza (diciembre de 1954), pp. 26-27\*.

«Antonio Zapata: la taberna encantada», *Correo del arte*, 62 (marzo-abril de 1989), p. 43.

## Obras generales que contienen información sobre Antonio Artero

CENTRAL DE CURT: «Cine valencià i aragonès», *1ª Mostra de Cinema Marginal*, Barcelona, Serveis de Cultura Popular - Caixa de Barcelona, 1981, pp. 7-8.

FILMOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: *Curso 1977/78* (memoria), coloquio con Antonio Artero los días 21 de diciembre de 1977 y 9 de enero de 1978 tras la proyección de *Yo creo que...*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1979, pp. 175-180.

*Fotogramas* (1.503): «Barcelona libertaria. Un debate sobre cine» (5 de agosto de 1977).

HERNÁNDEZ LES, Juan / GATO, Miguel: *El cine de autor en España*, Madrid, Castellet Editor, 1978, «Antonio Artero», pp. 11-30.

HERNÁNDEZ, Marta: *30 años de cine español al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero SA, 1976.

MOLINA FOIX, Vicente: *New Cinema in Spain*, London, British Film Institute, 1977.

PALACIO, Manuel: «Yo creo que», en Julio PÉREZ PERUCHA (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra - Filmoteca Española, 1997, pp. 732-734.

PÉREZ RUBIO, Pablo / HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: «Aragón detrás de la cámara», coleccionable de dieciocho capítulos, *Semanal Heraldo de Aragón*, Zaragoza (febrero-junio de 1990), pp. 105-112.

- «Artero, la estela de la vanguardia», *De los pioneros a la vanguardia. Directores aragoneses en el cine español*, Teruel, Semana Internacional de Cine de Teruel, 1991, pp. 57-59.
- *Cineastas aragoneses*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, pp. 152-165.
- «Monegros», *100 años en 25 películas. Las huellas de Aragón en el cine*, Teruel, AnimaTeruel, 1995, pp. 59-61.

PÉREZ MERINERO, Carlos / PÉREZ MERINERO, David: «Cine español: algunos materiales por derribo», *Cuadernos para el diálogo*, 41 (colección Los suplementos), Madrid, Edicusa, 1973, pp. 25-30.

ROTELLAR, Manuel: «Trágala, perro, de Antonio Artero», en VV.AA., *Cine en las fiestas del Pilar - Zaragoza, 1981*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981, pp. 6-15 (incluye un fragmento del guión del film).

- «Antonio Artero», en VV. AA., *Opi-Niké. Cultura y arte independientes en una época difícil*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1984, pp. 185-189.

SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto: *Cine amateur e independiente en Aragón*, Zaragoza, Asociación Cultural Gandaya, s/f, s/p.

- «Cine de vanguardia en Aragón», en VV.AA., *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, Actas del III Congreso de la AEHC, San Sebastián, Filmoteca Vasca - AEHC, 1991, pp. 199-211 (hay también referencias en el «Anexo»: «Debate segunda sesión», pp. 242-244).

VÁZQUEZ, Juan J.: «Antonio Artero, un aragonés en Sitges», en VV.AA., *Cine en... las fiestas del Pilar*, Zaragoza, Asamblea de Cultura de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1980, pp. 24-31.

VV.AA.: *Ciclo: Cine Maldito Español*, Alicante, Cine Club Chaplin, 1983, pp.12-13, sin firma.

- «Antonio Artero: maño y sitgista», *Maldito cine español*, Málaga, Cine-Club Universitario de Málaga, 1984, pp. 44-48.

## Artículos sobre Antonio Artero (Prensa periódica no diaria)

ACOP: «Algunos cortos españoles: *Del tres al once* y *Blanco s/. blanco*», *Peeping Tom*. Boletín del Cine Club ACOP, 7 (marzo de 1972), p. 8.

A. F.: «*Trágala, perro*» (crítica), *Cineinforme*, 73 (primera quincena de enero de 1982), p. 17.

ALEGRE, Luis: «Antonio Artero: 'Aragón siente pereza de sentimiento de identidad'» (entrevista), *Andalán*, 459-460 (2ª quincena de septiembre-1ª quincena de octubre de 1986), p. 14.

- «Antonio Artero: la independencia como estilo», *Secuencias de los realizadores independientes de Aragón*, 16 (diciembre de 1991), s/p.

A.M.: «El cine militante de Antonio Artero», *CNT «Especial VIII Congreso»* (7 de diciembre de 1995), p. 3.

AMO, Álvaro del: «Un sentimentalismo y su crítica», *Nuestro Cine*, 47 (diciembre de 1965), comentario sobre *Doña Rosita la soltera*, p. 50.

ARNAL, José Carlos: «Un 'maldito' sin complejos» (entrevista), *Andalán*, 346 (1-15 de septiembre de 1981), pp. 36-39.

BESA: «*Trágala, perro (Swallow It, Dog)*» (crítica), *Variety*, 304 (21 de octubre de 1981), p. 27.

FORTUÑO, J. M.: «De amor y de muerte» (entrevista), *Siete de Aragón*, 1 (4 al 10 de septiembre de 1993), pp. 26-27.

GALÁN, Diego: «6º Certamen Internacional de Cine y TV para Niños», *Nuestro cine*, 81 (enero de 1969), reseña de *El tesoro del Capitán Tornado*, p. 39.

GARCÍA FERRER, José María: «Antonio Artero desde Sitges», *Cinema 2002*, 39 (mayo de 1978), pp. 18-19.

GARCÍA FERRER, José María / ROM, Martí: «Artero: maño y sitgista», *Dirigido por...*, 83 (mayo de 1981), pp. 54 y 55.

*Esfuerzo Común* (426): «El libro de Rafael Gastón, *El hombre del aire libre*, protagonista en *Vivir cada día*» (21 de septiembre al 5 de octubre de 1984), p. 9, sin firma.

GIL DE MURO, E. T.: «*Trágala, perro*. Sembrado de sal», *Vida Nueva*, 897 (28 de noviembre de 1981).

- GUTIÉRREZ, Tomás: «Antonio Artero, director de cine» (entrevista), *CNT*, 57 (mayo de 1982), p. 10.
- GYPSE, Pierre-Luc: «Tres notas al film *Del tres al once*, de Antonio Artero», *Miqueldi* Boletín del Festival de Cine de Bilbao (27 de septiembre de 1968).
- HERNÁNDEZ LES, Juan: «Antonio Artero, proceso a Sor Patrocinio», *Casablanca*, 7-8 (julio-agosto de 1981), pp. 41-43.
- «Antonio Artero, las dificultades de un oficio» (entrevista), *Casablanca*, 11 (noviembre de 1981), pp. 20-22.
- LLINÁS, Francesc: «Trágala, perro» (crítica), *Contracampo*, 27 (enero-febrero de 1982), pp. 56-57.
- LORÉN, Alejo: «Un film de Antonio Artero», *Andalán*, 48 (1 de septiembre de 1974), p. 15.
- MOLINA FOIX, Vicente: «Un cortometraje: *Monegros*» (crítica), *Nuestro Cine*, 92 (diciembre de 1969), p. 51.
- «La irresistible ascensión de Sor Patrocinio» (crítica de *Trágala, perro*), *Fotogramas*, 1.669 (diciembre de 1982), p. 76. Reproducido en *El cine estilográfico*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 379-381.
- ORDOVÁS, Miguel Ángel: «El *Pleito a lo sol* iluminó el Cerbuna», *Siete de Aragón*, 185 (30 de marzo al 5 de abril de 1998), pp. 24-25.
- RENTERO, Juan Carlos: «Antonio Artero», *Dirigido por...*, 50 (enero de 1978), p. 9.
- Pantallas y Escenarios*: «Entrevista con Antonio Artero», 73 (julio de 1967).
- PIQUERAS: «Insólito cine español. El caso del director Artero y su *Capitán Tornado*. Los jueces tienen la palabra», *Cine en 7 días*, 491 (5 de septiembre de 1970), s/p.
- ROTELLAR, Manuel: «*Trágala, perro*» (crítica), *Andalán*, 343 (16-22 de octubre de 1981), p. 17.
- «Antonio Artero y su cine», *Andalán*, 346 (1-15 de septiembre de 1981), pp. 36-39.
- SEMINCI: «La contradicción del franquismo es que permitió el acceso de las clases medias al cine» (entrevista), *Boletín Informativo de la SEMINCI* (21 de octubre de 1981), pp. 6-7.
- VV.AA.: «Cinco posibles valores», *Film ideal*, 182 (15 de diciembre de 1965), entrevista con Antonio Artero, pp. 841-842.
- *Cine inédito y maldito. Antonio Artero* (dossier), Madrid, Ateneo de Madrid, Sección de Cine, 1986.

## Agradecimientos

Los autores desean expresar su agradecimiento a Pedro Aguaviva, Luis Alegre, Luis Fernández Colorado, Juan Carlos García Perrote, Elena Gómez, Francisco Madurga, Fundación Anselmo Lorenzo, Javier Maqua, Leandro Martínez, Lourdes Odriozola, Paco Ortiz, Miguel Ángel Pérez Campos, Manuel Pérez Estremera, Carlos Pérez Merinero, Julio Pérez Perucha, Modesto Pérez Redondo, Fermín Prado y Manuel Revuelta, cuyas aportaciones de diversa índole han contribuido a enriquecer el contenido de este volumen. Sobre todos ellos, la generosa disponibilidad y el sentido de la amistad de Antonio Artero, una *gente hermosa* cuyo valiente y heterodoxo cine constituye la verdadera razón de ser de este trabajo.



# Índice

- 13 *¿Qué fue de aquellas gentes tan hermosas?*
- 17 **En la Zaragoza de la postguerra:  
historia de un aprendizaje intelectual y cinematográfico**
- 27 **Aquellos años de la EOC**
- 27 El espíritu de Montesquínza
- 29 Prácticas de aprendizaje
- 38 *Doña Rosita la soltera: la práctica final*
- 45 **Un intento frustrado de aproximación a la industria:  
*El tesoro del Capitán Tornado***
- 55 **Jornadas de Sitges:  
una alternativa radical  
al sistema político industrial del cine español**
- 55 *Prima della rivoluzione*
- 62 La alternativa teórica

- 69** Continúa la revuelta
- 70** Una conflictiva Escuela hacia la disolución
- 80** Acciones sitgistas en medio de la hecatombe del cine español
- 97** **Práctica cinematográfica tras el estallido sitgista**
- 97** Cine *sin cine*: dos filmes no rodados
- 105** *Monegros*: la falacia del documental
- 113** *Yo creo que...*: el cine en su esqueleto
- 127** *Significante/Significado*
- 133** En los márgenes de Sitges:  
guiones y proyectos en el seno de la industria
- 141** **Documentales: entre la trinchera y la cazuela**
- 141** Documentos combativos
- 151** Supervivencia documentada
- 157** **Profundizando en la representación:  
ficción y realidad en el marco televisivo**
- 158** *El hombre del aire libre*: en el corazón del bosque
- 163** *Tres octubres*: el itinerario de la memoria
- 166** *Biografía interior*: el documental y sus manifestaciones
- 169** Nuevos proyectos imposibles
- 171** **Un intento de cine en la periferia del sistema:  
*Pleito a lo sol***
- 175** **La historia como dialéctica**
- 175** *Trágala, perro*: el pasado presente
- 186** Hacia un cine aragonés:  
El ojo del canal SA y *Antonio Pérez*
- 189** *Cartas desde Huesca*
- 197** Entre la recreación histórica y la adaptación literaria



- 203** Textos de Antonio Artero
- 203** Buenos días
- 204** Hacia un realismo popular español
- 205** Cuestionario
- 207** Buñuel en la EOC: "Cela s'appelle... la sumisión"
- 208** El simposio de Burgos. Réplica a Lucrecio  
¿A quién sirve la información?
- 209** Monegros
- 210** II IIII (poema)
- 210** Advertencia urgente: vuelven los de Pamplona
- 211** Definición de la comunicación como mercancía
- 211** La Historia del Cine que Nunca se ha Escrito
- 214** Veinte años de destape en el cine
- 217** Filmografía
- 225** Bibliografía



Este libro se acabó de imprimir el día 26 de octubre de 1998, en los talleres gráficos de ARP Irre-lieve, sito en la calle Gutenberg, número 15, de la ciudad de Zaragoza.

Este libro se acabó de imprimir el día 26 de octubre de 1998, festividad de San Rústico, en los talleres gráficos de ARP Irre-lieve, sito en la calle Gutenberg, número 15, de la inmortal ciudad de Zaragoza.















SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL DE MADRID

---



AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

---