

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

De un tiempo y de un país. La portentosa, efímera, fructífera e irrepetible Escuela de Barcelona

Autor/es:

Torreiro, Miritó

Citar como:

Torreiro, M. (1992). De un tiempo y de un país. La portentosa, efímera, fructífera e irrepetible Escuela de Barcelona. Nosferatu. Revista de cine. (9):4-

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40816>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



De un tiempo y de un país

La portentosa, efímera, fructífera, e irrepetible Escuela de Barcelona (que tal vez no fue tal)

Mirito Torreiro

Hace pocos días, una alumna ciertamente despistada -o tal vez, e involuntariamente, no tanto- se lamentaba, en un trabajo por lo demás solvente, de que las posibilidades de un joven cualquiera que pretenda hacer cine son en la España de hoy en día prácticamente nulas. "Hace veinti-

cinco años, había por lo menos dos escuelas de cine, la de Madrid y la de Barcelona; en la actualidad no hay ninguna", escribía. Aclaro que mi alumna es una buena cinéfila, va a Filmoteca, tiene un hermano que se dedica al cine *amateur*. Mi primera reacción fue pensar que la chica era un tanto

distraída: había confundido una etiqueta publicitaria con una escuela real, con su infraestructura, sus profesores, sus cursos, su titulación académica.

Pero más tarde, en cambio, pensé que al avisado Ricardo Muñoz Suay, el padrino que bautizó con particular fortuna el

inventó, le haría mucha gracia comprobar cómo mutan, se modifican, se tergiversan las cosas y las etiquetas: lo que fue una necesaria etiqueta para englobar prácticas filmicas diferentes entre sí, y una más que necesaria *boutade* para contentar el ojo de quienes concedían subvenciones ha terminado, con el correr de los años, por convertirse en una realidad virtual que excede en mucho los propios logros de la Escuela. Una realidad pasada, eso sí, pero posible. Para algunos jóvenes catalanes de hoy, alguna vez hubo algo parecido a una escuela de cine, y estaba en Barcelona. Sus alumnos hacían unas extrañas películas que de vez en cuando, muy de vez en cuando, proyecta nuestra cinemateca oficial. Algunos de ellos han llegado a ser personalidades públicas más allá del cine -Pere Portabella, ex-senador y político en activo; el prominente arquitecto Ricard Bofill, sin ir más lejos-, otros se cuentan en la actualidad entre los más insignes realizadores en activo del cine español -Vicente Aranda, Gonzalo Suárez-. Y aunque la televisión autonómica no se dé por aludida -es decir, que rara vez emite un filme de los de la "Escuela"-, lo cierto es que de boca en boca ha corrido la especie: hubo -tuvimos- alguna vez en Barcelona una escuela de cine.

¿Pero hubo alguna vez una Escuela de Barcelona?

Hay que comenzar por el principio: antes que una escuela cinematográfica de Barcelona hubo en la Ciudad Condal otras cosas que habrían de nutrir la base de la EdB, muchas de ellas particularmente importantes: una búsqueda de la modernidad que arranca, en el terreno del arte, desde muy atrás, desde la implantación de la *Renaixença* que una burguesía en pos del poder puso de moda en el último tercio del XIX, primero en la ar-

quitectura, y luego en otros terrenos de las artes. Una tradición vanguardista de acusados perfiles que, a pesar de no haber tenido apenas relación con el cinematógrafo, sí enraizó fuertemente en otros campos: el pictórico ("Dau al Set", la revista y el movimiento que impulsaron Arnau Puig, Modest Cuixart, Joan Pons, Antoni Tàpies y el poeta Joan Brossa, y que enlazó el arte catalán con la rica tradición del surrealismo), el arquitectónico, la fotografía. Una tradición de modernidad extendida también a los más efímeros campos de la moda y el diseño -Barcelona fue, desde los 60, la cuna española de la moderna industria publicitaria y la abanderada de la promoción, incluso audiovisual, de la moda- y a la dignificación de la industria editorial, desde antiguo radicada en esta orilla del Mediterráneo. Entre comienzos de los 60 y los primeros 70, Barcelona conoció la notable eclosión de pequeñas pero muy importantes editoriales que marcarían, en los años sucesivos, el desarrollo intelectual de más de una generación. Por ejemplo, de Edicions 62, verdadero faro de la edición en catalán, y que tendría también más tarde su propia firma en castellano, Ediciones Península. De Seix-Barral primero, más tarde Barral Editores, y su promoción del *boom* latinoamericano; de Anagrama, de Kairos, de Tusquets Editores.

Los personajes más inquietos relacionados con estas actividades, desde aspirantes a editores hasta arquitectos, modelos, fotógrafos, actores y escritores confluyeron o directamente crearon, por una u otra razón, los lugares de moda de la *happy* Barcelona de los 60 -Bocaccio, el pub de

Tuset, el restaurante La Marina; la propia calle Tuset, a la cual se le agregó entonces lo de Street para asimilarla a la Carnaby londinense; ciertos lugares de Cadaqués, el Flash-Flash y un corto etcétera- que habría de devenir mítica para propios y ajenos, madrileños incluidos. Una ciudad que se esforzaba por ser la mezcla perfecta de París, Londres y Nueva York, aunque por encima gravitara la sombra pesadosa de la grisura ministerial y represiva del franquismo -o tal vez por eso mismo-, y aunque esa ficción de síntesis se quedara, como así fue, en consumo para unos pocos privilegiados, en su mayor parte hijos de la burguesía más pudiente. Todos los nuevos profesionales inquietos, más los ejercientes o aspirantes a directores de cine, formaron lo que el siempre inspirado Joan de Sagarra bautizara en la época como la *gauche divine*.

Según el editor Jorge Herralde, uno de sus animadores, se trataba de *"un grupo de gente inquieta, con ganas de hacer cosas, y cuyo estilo de vida no tenía nada que ver con el estilo puritano y rígido de la gente que militaba, por ejemplo, en el Movimiento Socialista de Catalunya. (...) Si se acepta como hipótesis la existencia de una gauche divine, los de la Escuela de Barcelona estaban incluidos en ella en tanto en cuanto formaban parte de este grupo que podemos considerar de 500 o 600 personas que, en Barcelona o en la costa, pululaban por ciertos lugares, y alrededor del cual fructificaron algunos proyectos editoriales, algunas librerías de las que entonces surgían los fotógrafos, etc."*(1).

Un intento de definición

Hay que insistir: ¿pero hubo alguna vez una Escuela de

Barcelona? Evidentemente, sí hubo diferentes prácticas filmáticas rupturistas, realizadas muchas veces de espaldas unas de otras, que eclosionaron hacia 1967. Y hubo sobre todo una muy hábil etiqueta, acuñada por Ricardo Muñoz Suay, un profesional con años de industria a sus espaldas, convertido más tarde no sólo en el principal adalid del invento, sino incluso en productor ejecutivo de Filmscontacto, la iconoclasta productora fundada en 1965 por Jacinto Esteve y responsable de muchas de las películas de esa supuesta EdB. Muñoz Suay tenía una rúbrica fija en la entonces semanal revista "Fotogramas", que habría de convertirse en la portavoz oficiosa del movimiento. Allí, en un artículo publicado el 14 de abril de 1967, y titulado "Nacimiento de una escuela que no nació" (2), dio carta de naturaleza a un movimiento que él mismo había bautizado anteriormente como EdB, y que, como todo aquel que se precie, reivindicó experiencias ajenas anteriores para asimilarlas a las propias y puso en evidencia que, más allá de nombres, lo que sí había en la Ciudad Condal era una inquietud por hacer algo nuevo, un cine que nada tuviera que ver con el cine comercial al

uso -tanto el producido en Madrid como el todavía pujante cine de consumo barcelonés-, pero tampoco con el llamado "nuevo cine español". En este sentido, la afirmación teórica de la EdB fue un posicionamiento a la contra que, como siempre ocurre, le acarrearía las iras de tirios y troyanos. Y en todo caso, su cosmopolitismo, que le comportaría odios de los sectores cinematográficos vinculados al catalanismo antifranquista -que no toleraban que en las películas no se abordasen temas candentes y que, además, ni siquiera se hablasen en catalán- quedó igualmente de manifiesto cuando se definió (o más bien fue definida) en línea con la *nouvelle vague* o con el cine de la llamada Escuela de Nueva York, de cuya denominación, según algunos, habría tomado incluso el nombre.

En aquel artículo fundacional, Muñoz Suay destacaba, pues, que la EdB era justamente eso, de Barcelona, y no la escuela catalana que, desde las filas del nacionalismo, algunos críticos prestigiosos como Miquel Porter i Moix propugnaban, y que tampoco tenía nada que ver con la práctica filmica de los chicos de la EOC (aquí un tanto despectivamente resumidos con el

término "la meseta", entonces muy en boga entre la gente de la EdB): *"Esta Escuela de Barcelona no es, ni será, la precisa y deseada escuela catalana a la que, en muchas ocasiones, se refiere, alentándoles, entre otros, el preciso Porter Moix. Ésta nace -o nacerá- partiendo del hecho nacional. Aquella ha brotado y se desarrolla en estos días partiendo de un concepto del realismo cinematográfico adaptado a nuestras diarias circunstancias y conglomerando una visión diferencial que en Barcelona se obtiene de manera diversa a como, por ejemplo, en la meseta"*. Por su parte, Joaquín Jordá publicaba por aquellas fechas en la revista "Nuestro cine", la que tanto contribuyó a propagandear el "nuevo cine español" de la EOC, una supuesta entrevista -en realidad, un artículo de su puño y letra- con Carles Durán a propósito del estreno del primer largometraje de éste, **Cada vez que...**, que era la versión barcelonesa de manifiestos teóricos como los escritos por François Truffaut, los jóvenes airados del cine británico o el de Oberhausen que estaría detrás de la consolidación del "nuevo cine alemán" (3). Después de reivindicar hasta 10 filmes como propios del espíritu de la EdB -de **Fata Morgana** de Aranda/Suárez a **Ditirambo** de Suárez-, y de dejar explícitamente fuera productos como **Mañana será otro día** de Camino, **La piel quemada** de Josep María Forn o **El último sábado** de Pedro Balañá, por *"razones de tipo formal y económico"*, Jordá enumeraba las características que definían, según él, a esa naciente Escuela.

"1.-Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.

2.-Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.



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



3.-Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración.

4.-Carácter experimental y vanguardista.

5.-Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.

6.-Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.

7.-Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.

8.-Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.

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

El diagnóstico de Jordá se puede aceptar en la actualidad, pero a condición de reali-

zar alguna que otra corrección. En primer lugar, lo de sistema cooperativo y trabajo en equipo no admite dudas: en la EdB todos hacían todo, todos se empeñaban, a veces con notorio voluntarismo y nada más, por resolver los problemas derivados de una profesión tan compleja como la que habían elegido. Pero lo de autofinanciación se debe corregir, tal como se verá más adelante: en todo caso, autofinanciación debe leerse aquí como autoadministración de los dineros estatales o de los anticipos que, bien vía Filmscontacto (o lo que es lo mismo, la fortuna personal de la familia Esteva), bien por otras vías, se empleaban en el rodaje estricto de las películas, mientras se esperaba la llegada de las subvenciones.

Lo de preocupaciones formales no sólo es cierto, sino que es la auténtica marca de estilo de la EdB: si algo tiene de importante el movimiento, es justamente su preocupación, en el contexto de un cine asilvestrado cuando no caduco, por la innovación formal, la investigación sobre los mecanismos

de significación filmica y la introducción de ciertas tendencias que, aunque no vanguardistas en un sentido histórico, sí se manifestaban abiertamente entonces en el cine europeo. Respecto a la subjetividad y los límites de la censura, poco hay que decir. Las películas de la EdB chocaron, como todas, con la censura, pero como muy bien reconocería posteriormente Vicente Aranda, la experiencia previa de algunos de los realizadores adscribibles a la EdB ya les había enseñado a hacer las cosas de otra manera. Tras ver cómo su primer filme, **Brillante porvenir** (correalizado con Román Gubern) era limpiamente tergiversado por la censura mediante el simple recurso de cortar la explicación final que daba uno de sus personajes, Aranda entendió que "de alguna forma, esta lección la aprendimos unos cuantos a la vez, y la consecuencia no fue otra que la Escuela de Barcelona. Nosotros nos dijimos: 'Cuidado, no es posible atravesar este muro (la censura) sin rompernos la crisma. Hay que buscar la libertad donde sea posible'. Y

este terreno fue la fantasía. Era un momento en el que se consideraba, por ejemplo, que el sexo podía ser tan revolucionario como el marxismo, y eso nos lo creímos. Por ese motivo, en Fata Morgana ya no me cortaron ni un fotograma, porque la experimentación dejaba automáticamente de preocupar a los censores" (4).

Eso no fue óbice, insisto, para que Portabella viese denegado el permiso de exhibición de **No compteu amb els dits** hasta que le cambiase, entre otras cosas, el título catalán por la traducción castellana con la cual se le conoce, **No contéis con los dedos**; que Durán nunca pudiese estrenar comercialmente su **Liberxina 90** (con la denegación, además, de participar en el Festival de San Sebastián porque algunas de sus imágenes, según el entonces rector del certamen, Miguel de Echarri, podían herir la sensibilidad de las delegaciones americana y soviética: ¡menuda hazaña!) (5) o que, ya al final, hacia 1968-69, realizadores como el propio Portabella, Bofill, Jordá o Nunes prescindiesen de presentar sus proyectos a la censura... con lo cual se colocaban automáticamente fuera de la legalidad.

Lo de "*personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid*" marca también otro de los aspectos de la EdB, el ya comentado posicionamiento a la contra, que habría de provocar un distanciamiento notorio de los de Barcelona respecto a los jóvenes de la EOC que, al menos generacionalmente, deberían estar próximos a los intereses -artísticos y políticos- de los rupturistas y muy cosmopolitas barceloneses. Fue entonces el momento de la agria polémica que enfrentó a "mesetarios" con "cosmopolitas". Los primeros acusaban a los segundos de

olímpico desdén por los intereses de las clases populares, y los segundos, ni cortos ni perezosos, les hacían pasto no sólo de sus bromas a menudo crueles, sino que los usaban -el artículo de Jordá es claro- como blanco de su desprecio (6). Que este mutuo desprecio impidiese la consolidación de ambos movimientos, es altamente improbable. Cuando la polémica se produjo, hacia comienzos de 1968, ya el "nuevo cine español" daba muestras de no haber encontrado su lugar en el mercado y estaba, por tanto, en vías de liquidación -el Director General de Cine, García Escudero, cuya figura se evocará a continuación, cesó de su cargo justamente por esto-, y tampoco eran los filmes de la EdB un portento recaudador, a pesar de algunos ejemplos aislados que sí lo fueron: **Fata Morgana**, sin ir más lejos. Pero la dependencia de ambos movimientos respecto al Estado franquista y sus caprichos censores y subvencionadores les hacía particularmente endebles frente a los embates generales de la alta política y a los intereses propagandísticos del régimen.

A vueltas con Papá Estado

La denominación de Escuela, empero, hay que leerla de otra forma a la luz de la reglamentación que el emprendedor José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro desde el verano de 1962, había logrado hacer aprobar, no sin esfuerzos, y que sentó objetivamente las bases del llamado "nuevo cine español". La Orden ministerial de 19 de agosto de 1964 que presentó en sociedad las "Nuevas normas para el desarrollo de la cinematografía", establecía que tenían priori-

dad en la obtención de subvenciones los "egresados de la Escuela Oficial de Cine" de Madrid. Así pues, cuando Muñoz Suay habla de "Escuela" no hay que pensar sólo en una corriente estética, sino ante todo en el deseo de equiparar a los futuros miembros de la Escuela, ninguno de los cuales había acabado en la EOC los estudios canónicos de cine -Joaquín Jordá frecuentó las aulas del IIEC, al igual que el entonces guionista Román Gubern, pero sin que ninguno de los dos terminase; Aranda fue rechazado; Suárez vivía entonces en Barcelona y fue un autodidacta puro; Carles Durán, el único con estudios de cine acabados y hasta con dos cortometrajes de fin de curso hechos, había sido alumno del IDHEC parisino, con los Picazo, Camus, Regueiro, Summers, Patino, Fons y compañía que por entonces comenzaban a alumbrar sus primeros proyectos profesionales.

Indudablemente, y más allá de una tradición de vanguardia, extendida entonces en la Ciudad Condal, y más allá incluso de la existencia de un grupo de jóvenes que pretendían hacer un cine distinto, el pilar fundamental que explica la existencia de un movimiento cinematográfico en Barcelona -lo que explica, en realidad, la existencia de todos los nuevos cines europeos desde mediados de los 50 hasta comienzos de los 70- es la política de subvenciones que, favorecida por una Administración interesada en la equiparación con Europa, mostrándose más "abierto" y tolerante, buscaba una normalización airosa para un régimen totalitario en plena operación de maquillaje. Que esa política cinematográfica fracasara, y dramáticamente, hacia finales de 1967 -el cese de García Escudero se produjo en noviembre-, y que las pugnas internas dentro del franquismo liquidaran todo



atisbo de apertura en 1969 cuando el propio valedor de García Escudero, Manuel Fraga Iribarne, recibió la visita del motorista del Pardo-, no es óbice para que hoy se le pueda hacer responsable de la existencia no ya de uno, sino de dos "nuevos cines"; el de los cachorros de la EOC, con su actualización neorrealizante, y el de los muchachos de la EdB y su deconstrucción *postnouvelleva-guista*.

El Estado, pues, pagó el cine como parte de ese maquillaje: los escaparates gratuitos que todo festival cinematográfico proporciona, la normalización aparente que unos filmes no tan censurados como antes podrían representar frente a las democracias europeas, fueron el principal argumento esgrimido por los aperturistas frente a la carcundia más radicalmente troglodítica que poblaba entonces la administración franquista (7). Y de eso se aprovecharon los nuevos cineastas. Se puede afirmar, sin temor a

equivocación, que el puñado de largometrajes adscribibles a la EdB no costó a sus realizadores y /o productores ni una peseta, salvo alguna excepción particularmente dramática (8). Tal vez ocurriera lo mismo con el "nuevo cine español"; pero lo cierto es que, en el caso de la EdB, y a la luz de los papeles públicos y privados que se conservan, no cabe duda que el hinchado de costes fue la nota predominante. Si empleamos como base los datos de costes de producción que José Luis de Zárraga calculó para el conjunto del cine español de los 60, veremos que *"el coste medio estimado para las diferentes categorías económicas de películas es, aproximadamente, el siguiente: películas 'caras': 7,8 millones; películas 'extra-baratas': 2,0 millones"* (9).

Pues bien, las películas de la EdB distan mucho de poder ser consideradas como "filmes industriales", toda vez

que se realizaban con costes bajísimos, sin pagar a los extras, con equipos mínimos, pagando muy poco a técnicos y protagonistas, y empleando muchas veces recursos propios -escenarios, sobre todo- para ahorrar horas de plató. La producción quedaba como algo realizado entre amigos que, además de compartir las noches de copas y juergas, aparecían de cuando en cuando en algún filme de los de la EdB. Eso no fue óbice, no obstante, para que cuando se ultimó el proyecto del filme-manifiesto de la Escuela, el todavía excelente **Dante no es únicamente severo** de Jordá y Jacinto Esteva, la productora Filmscontacto presentase a la Dirección General, y sin mayores rubores, un presupuesto de 7.826.951 pesetas -casi el coste de la película más cara producida entonces en España-, y que ésta, igualmente sin pestañear, le reconociese un coste de 5.100.000. Aplicado el porcentaje de la subvención,

resulta que **Dante no es únicamente severo** no le costó a Esteva absolutamente nada. O en un caso todavía más llamativo, el de **Noches de vino tinto** de José María Nunes, Filmscontacto presentase igualmente un presupuesto de 6.248.705 pesetas... aunque el filme fuese enteramente rodado en blanco y negro, entonces notablemente más barato que el color: el mismo Nunes reconoce hoy mismo que no costó más de 2,3 millones, mientras que el siguiente, **Biotaxia**, lo hizo con sólo 1,8 millones (10).

Hay muchos más ejemplos, pero no parece prudente bombardear al lector, sobre todo en el corto espacio asignado para estas líneas, con cifras y datos de esta naturaleza. En todo caso, es bueno recordar que, además del inflado de costes, las películas de la EdB se beneficiaron, no sin complicados trámites,

instancias y ruegos burocráticos -no deberá extrañar, pues, que en medio de una producción marcada por el más absoluto amateurismo, Filmscontacto se llevase a Barcelona, con contrato, a un abogado y productor madrileño, que como Francisco Ruiz Camps, era un avezado navegante en los meandros de la administración cinematográfica franquista-, de la cláusula del interés especial, es decir, la concesión, por parte de una comisión, de un porcentaje extra de subvención, a tenor de los valores formales y el riesgo estético o cultural de los proyectos presentados. De más está decir que, una vez cesado García Escudero, los personajes que le sucedieron (Robles Piquer primero, y desde 1969 Enrique Thomas de Carranza, quien desmontó en la práctica el tinglado de las subvenciones tal como lo había concebido García Es-

cuadero) usaron la misma legislación para, sin modificar una coma, denegar lo que el aperturista García Escudero concedía: ése, y no otro, habría de ser el fin de la muy efímera EdB.

Inclusiones, exclusiones

¿Pero quién formó parte realmente de la Escuela de Barcelona? Sobre este punto, todas las versiones, las del momento y las de hoy mismo varían, y no poco. Según unos, al frente de los cuales está José María Nunes, tan sólo el núcleo duro unido alrededor de Filmscontacto puede ser considerado como el animador principal: Esteva, Jordá, Nunes, Durán... y poco más. Según estos, habría una periferia relacionada con el núcleo de Filmscontacto, compuesta básicamente por Ricardo Bofill -autor tan sólo de un corto, **Circles**, 1966, y de un largo, **Schizo**, 1970, que se rodó sin permiso administrativo y que nunca fue exhibido comercialmente, aunque acaba de estrenarse en París después de ser proyectado en el Festival de Venecia de 1991-, y en la cual es imposible obviar a Gonzalo Suárez, que ya en 1966 había realizado sus dos sorprendentes cortometrajes de aprendizaje, **Ditirambo vela por nosotros** y **El horrible ser nunca visto** (que permaneció inacabado), ni tampoco a Vicente Aranda, quien basándose en un guión de Suárez, había realizado en 1965, después de un tira y afloja considerablemente dramático con el guionista, cuyos resultados todavía se pueden ver hoy día, **Fata Morgana**, unánimemente considerado como uno de los grandes antecedentes de la EdB, a pesar de que ni Aranda ni Suárez formaban parte de la "escudería" de Filmscontacto (11).

Pero tampoco conviene olvidar que Pere Portabella, uno de los



*Acteón (1965),
de Jordi Grau*



más brillantes exponentes de ese cine de ruptura que, más allá de etiquetas, se realizó en los 60 en Barcelona, era un viejo amigo de Esteva, había colaborado con Jordá, compartió militancia política con Durán y estuvo en el origen del proyecto colectivo del cual nació luego **Dante no es únicamente severo**, aunque las discrepancias personales le llevaran a alejarse del grupo. Todos cuantos estuvieron cercanos a Filmscontacto le consideran uno de los suyos. Su cine de entonces se sitúa inequívocamente en una línea de investigación similar a la de Jordá y Esteva, y es considerablemente más interesante que el candoroso espíritu *naïf* de que dan muestra las películas del malogrado Durán. Portabella, a pesar de que en declaraciones de la época lo negara ferozmente dado su mayor compromiso con la militancia política activa que el resto de los hombres de la EdB, marcó claramente sus distancias con el núcleo de Filmscontacto, pero

sería absurdo, en la actualidad, negar un mismo deseo de experimentación formal, un idéntico conocimiento de la realidad circundante y un punto de vista similar respecto a la práctica filmica que sus homólogos de la EdB: excluirlo resulta no sólo un error histórico, sino ante todo una operación perfectamente baladí e improductiva.

Y quedaría todavía otro caso, el de Jordi Grau, caso especial, como reconocía el propio Jordá en su artículo para "Nuestro cine". Ni por formación -era pintor y escritor y había estudiado cine en el Centro Sperimentale de Cinematografía-, ni por origen -había nacido en el seno de una familia ciertamente no de la alta burguesía, e incluso había trabajado como botones en el Liceu-, ni por carrera o posibles o supuestos intereses políticos -su primer largometraje, **Noche de verano**, fue producido por una

empresa ligada al Opus Dei, y su propio nombre estuvo relacionado con la compañía fundada por Escrivá, aunque tal adscripción sea ciertamente injusta-, Grau pertenecía al círculo de los de la Escuela.

Pero lo cierto es que, en 1965, el inquieto cineasta había realizado un filme sorprendente, **Acteón**, una muy peculiar revisión contemporánea del universo mítico griego, que poco tiene que ver con su obra anterior o posterior, y que impresionó tan vivamente a los de la Escuela como para que fuese invitado, al término de su primera proyección no oficial en Barcelona, a formar parte del núcleo que por aquellos días preparaba, en largas y nada fructíferas reuniones de trabajo, el embrión de la EdB. Se confirmaba así la aseveración de Muñoz Suay: la Escuela era ya en sus comienzos un vagón de metro, al cual uno podía subirse y del cual uno podía apearse a su gusto y conveniencia.

Fracasos y diásporas

Pero el nombre de Grau está "marcado" por el fracaso de la operación de producción de mayor envergadura de en cuantas se embarcó la gente de Filmscontacto: la imposible realización de un filme sobre las dos Barcelonas, la "chic" de la calle Tuset y la popular del Paralelo, que Grau tenía en mente desde tiempo atrás y que, al socaire del éxito de su **Una historia de amor** (1967) en el Festival de San Sebastián, logró vender nada menos que a Cesáreo González, el productor más famoso del régimen. Se inició entonces una de las operaciones más rocambolescas en la corta y azarosa historia de la EdB: la coproducción entre Filmscontacto y Suevia Films, a través de una empresa creada a tal fin -Proesa- de **Tuset Street**, que tenía que dirigir Jordi Grau y que estaba protagonizada no por la Serena Vergano o la Romy, que eran las musas indiscutibles de la Escuela, sino

por... Sara Montiel, que era, además, accionista de la operación.

El resultado fue dramático e ilustra mejor que diez conferencias los límites de la supuesta profesionalidad de la EdB para afrontar la realización industrial de películas. Muñoz Suay, que no consta en los créditos del filme -el productor, según estos, fue el propio Cesáreo González, el director general de producción fue el más tarde Director General de Cinematografía, Marciano de la Fuente, mientras el hombre de Filmscontacto, Ruiz Camps, figura como jefe de producción-, embarcó a sus "chicos" en la historia, con resultados ciertamente funestos: Jordá, Esteva y Teresa Gimpera, que aparecían como actores; Durán, ayudante de producción, y sobre todo Grau, el director, terminaron expulsados de un rodaje que el veterano Luis Marquina habría de firmar como obra suya. Fuera de sus

métodos de trabajo habituales, los muchachos de la EdB se demostraron unos profesionales completamente incapaces de integrarse sin traumas en el tinglado, ciertamente más complejo, de la producción industrial. **Tuset Street**, como más tarde **Cabezas cortadas** de Glauber Rocha (también producción de Filmscontacto), sirvió para mostrar la inviabilidad de la salida profesional deseada por Muñoz Suay. Los miembros más prominentes de la EdB ni sabían, ni probablemente querían integrarse en la misma industria que, en buena lógica, habían denostado en sus escritos teóricos.

El fracaso de la película -que vista hoy, además, resulta penosamente *démodé*, por decir algo gentil y bienintencionado-, significó prácticamente el comienzo del fin. Dada la incapacidad de sus miembros para integrarse en la industria saneada y establecida, y reducidos prácticamente a la nada los créditos oficiales, la EdB languideó.



Metamorfosis (1970),
de Jacinto Esteva



deció penosamente, hasta que cada uno inició una diáspora que la llevó a lugares muy diferentes. Tras rodar el documental **Maria Aurélia Capmany parla d'Un lloc entre els morts** (1969), Jordá emigraría a Italia, donde durante años estuvo realizando filmes de agitación política, muchos de los cuales ni siquiera están firmados. Portabella, por su parte, se adentró en el cada vez más productivo terreno de la deconstrucción fílmica, para realizar dos de sus mejores películas: **Cuadecuc/Vàmpir** (1970) y **Umbracle** (1971), paso previo a un compromiso fílmico-político que culminaría, muerto ya Franco, en el **Informe general**.

Por su parte, Esteva fue quien más resistió. Tras realizar en 1970 **Metamorfosis**, lograría hacer un año después, y con pabellón extranjero, **El hijo de María**, al tiempo que su cada vez mayor pasión por el continente africano le haría concebir dos proyectos que, a la postre, quedaron inacabados: **Mozam-**

bique/Del arca de Noé al pirata Rhodes y **La ruta de los esclavos/La isla de las lágrimas** (ambos de 1971), paso previo a un conjunto de aventuras africanas que este espacio resulta incapaz de resumir, pero que habrían de acabar abruptamente un día de 1985.

Carles Durán, el otro que tampoco está entre nosotros, rodó todavía un ejercicio entre amigos, el corto **BiBiCi Story** (1969); una vez constatado el fracaso de **Liberxina 90** (1970), filme que se negó a cortar tal y como le sugería la censura, terminó dedicándose, y con harto provecho, a tareas de producción: sería desde muy pronto el productor ejecutivo de las mejores películas de Vicente Aranda. Tampoco José María Nunes pudo llevar a buen término nada tras el fracaso de censura de **Sexperiencias**. La suya sigue siendo la experiencia de producción más radical de cuantas parió la

EdB. Hombre poco dado a la transacción, el bueno de Nunes no se movió apenas un milímetro de su concepción del cinematógrafo como un ejercicio personal y vigorosamente a contracorriente: sigue siendo el suyo un ejemplo magnífico de coherencia personal.

Y finalmente, quedarían dos ejemplos más de hombres de la/cercanos a EdB cuyas trayectorias resultan en cierto modo ejemplares. Suárez abandonó su acariciado proyecto de las "Diez películas de hierro" tras el fracaso de **Aoom** (1970), que tampoco llegó a estrenarse, para integrarse luego a una industria a la que dio obras del tamaño de **Parranda**, **Remando al viento** o **Don Juan en los infiernos**: su aprendizaje en la época de la EdB no puede definirse de otra forma que como altamente fructífero. Y lo mismo ocurre con Vicente Aranda, con quien Suárez litigara tan ferozmente por la dirección de **Fata Morgana**. Aranda, que



acaba de ver premiada toda una trayectoria personal con el éxito de público, de crítica y entre sus propios colegas con **Amantes**, es no sólo uno de los mayores profesionales en activo del cine español, sino incluso como Suárez, aunque en otro registro, una de las grandes esperanzas del mantenimiento, en España, de algo parecido a un cine digno.

NOTAS

(1) Declaraciones de Jorge Herralde a E. Riambau y M. Torreiro, e incluídas en: "Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn", Ed. del Departament de Cultura de la Generalitat, Barcelona (en prensa).

(2) Los tan socorridos duendes de la imprenta jugaron una mala pasada a Muñoz Suay y, de paso, arrojaron sin querer sobre la EdB sombras ya desde su bautismo. Parafraseando el célebre filme de Griffith, "Nacimiento de una escuela, que no nació". Pero la supre-

sión de la coma y de la "n" final dejó al artículo con un título sorprendentemente premonitorio: anunciaba algo no nacido, y que tal vez nunca nació como tal, al menos un día determinado y en un determinado lugar.

(3) Joaquín Jordá: "La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán" en "Nuestro cine" n. 61, Madrid, 1967, pgs. 36 a 41.

(4) Declaraciones de Vicente Aranda a E. Riambau y M. Torreiro, incluídas en "Sobre el guió, productores, directores, escritores i guionistes". Ed. del Festival de Cine de Barcelona, 1989 (en castellano: Barcelona, 1990), p. 197.

(5) Carta oficial del Festival de Cine de San Sebastián a Films de Formentera, fechada el 27 de junio de 1971. En dicha carta, Miguel de Echarri, su firmante, comunica a Carlos Durán, director del filme, que no lo podían aceptar "mientras se mantuviesen de-

terminados planos que nosotros estimábamos ofensivos para EE.UU. de América y la URSS, países invitados oficialmente al Festival". Reproducida en Riambau y Torreiro, "Temps era temps".

(6) Sólo a modo de ejemplo, y por no agotar con la cita de todos los artículos que las revistas especializadas de la época reprodujeron, traigo aquí a colación una carta, escrita por Antxon Eceiza y firmada por éste y por Paco Regueiro, firmada el 8 de junio de 1968 y dirigida a Jacinto Esteva Grewe. La carta, que se conserva en los archivos de Filmscontacto y que da el tono no ciertamente ilustrado que a veces adquirió la polémica, se refiere al filme de Esteva **Después del diluvio**, y algunos de sus párrafos no tienen desperdicio. La reproduzco aquí con sus errores de ortografía y/o mecanografía. Después de llamar a Jacinto Esteva "Apreciado colega", los firmantes arremeten: "Han llegado a nuestros oídos rumores en el sentido de que en

la película que estás terminando, te propones una vez más insultar al pueblo español, es decir, a la esencia castellana de este pueblo, al que por defender sus eternos valores, hemos estado más de una vez tanto Francisco como yo, a punto de perder el Documento Nacional de Identidad.

Así, según nos han dicho, es decir, nos han asegurado en Cuba, que en tu película, la gente habla en francés en inglés y en catalán, todo ello claro esta que para que nadie, sobre todo ningún obrero español, pueda entenderla y así crear unas minorías aristocráticas y para limitar el acceso a la cultura de la masa. Además creemos que la actriz era francesa y muy bella".

La carta está reproducida en su totalidad en Riambau y Torreiro, "Temps era temps".

(7) Sobre el desigual combate librado por el bienintencionado, pero a menudo equivocado García Escudero, véase un librito que no tiene desperdicio: las propias memorias del interesado, "La primera apertura. Diario de un Director General." Ed. Planeta, 1978. En él, se documenta día a día sus encuentros con los sectores retrógrados de la Iglesia, el Ejército y la Administración; los argumentos esgrimidos por quienes le ponían palos en las ruedas, pero también el candor de algunos de sus propios argumentos. Como todo libro de memorias, tiene su (inmensa) parte de autojustificación; pero no se le puede negar un valor testimonial de excepcional interés.

(8) José María Nunes, uno de los pocos profesionales provenientes de la industria establecida, y sin duda alguna uno de los económicamente más débiles, se empeñó hasta más allá

de la prudencia cuando en 1968 realizó por su cuenta y riesgo **Sxperiencias**, que no contó con permiso de rodaje y que no pasó censura, por lo cual tampoco tuvo ningún apoyo estatal de subvención. Nunes vió comprometida tan seriamente su carrera que tardó más de siete años en volver a realizar una película.

(9) José Luis de Zárraga: "La estructura económica del cine español", en AA.VV.: "Siete trabajos de base sobre el cine español". Fernando Torres Ed., Valencia, 1975.

(10) José M. Nunes a Riambau y Torreiro, "Temps era temps".

(11) Entre los antecedentes más notorios del espíritu de la EdB cabe consignar los casos de **Mañana** (1957), el sorprendente debut en la realización de José María Nunes, un filme que, a pesar de sus carencias, de sus excesos y de un posicionamiento *naïf* desarmante, hacía saltar por los aires aspectos tan importantes en la narración filmica

al uso como son la supuesta y sacrosanta neutralidad de la cámara, el borrado de las marcas de enunciación por parte de la instancia narrativa y, en general, un desasosiego considerable en lo que respecta a los mecanismos de identificación del espectador con la ficción que se le propone. También hay que mencionar el primer cortometraje de Jacinto Esteva, **Notes sur l'emigration**, realizado entre Barcelona y Suiza en 1960 al alimón con el italiano Paolo Brunatto, y actualmente desaparecido; **Día de muertos** (1960), el primer cortometraje de Jordá (firmado con Julián Marcos y producido por UNINCI); **Autour des salines/Alrededor de las salinas** (1962), cortometraje semi-documental de Jacinto Esteva producido por Portabella; e incluso, a pesar de que se sale en apariencia de los cánones anteriormente definidos para los filmes de la EdB, el también documental **Lejos de los árboles**, cuyo rodaje comenzó en 1963, cuyo montaje concluyó en 1970, y para la realización del cual Esteva fundara Filmscontacto.



Lejos de los árboles
(1963-70),
de Jacinto Esteva