

LA CULTURA
AUDIOVISUAL
EN ARAGÓN
DURANTE
LA TRANSICIÓN
BÚSQUEDAS Y ALTERNATIVAS

ANA ASIÓN SUÑER

Los años setenta del siglo xx estuvieron marcados en España por el cambio. Esperanzas y oportunidades que convivieron en aquellos instantes con el sentimiento de huida hacia adelante, de romper con el pasado y construir algo nuevo; una metamorfosis política, pero también social. La cultura, testigo y altavoz de los deseos de apertura que desde la década de los sesenta germinaron por todo el país, no esperó a 1975 y el final del régimen franquista para comenzar a plantearse un futuro distinto. Su transición se produjo en las postrimerías de un sistema político obsoleto, incómodo ante la imparable llegada de la modernidad y el desarrollismo.

Tal y como se plantea en este libro, en el caso aragonés resulta paradigmática la riqueza y variedad de propuestas que surgieron al amparo de todos estos cambios. El grito libertario que se oía en las calles fue escuchado e interpretado por cantautores y pintores, parte de la prensa y, por supuesto, el audiovisual. Fue el momento de reivindicar a cineastas locales, visibilizar la creación amateur y asentar alternativas de ocio como la televisión. Pero sobre todo los años setenta sirvieron para cimentar las bases de un cine aragonés que, hoy día, continúa siendo todo un referente a nivel nacional.

Analizar, conocer y reflexionar sobre todo este contexto social y cultural permite comprender mejor uno de los periodos más cruciales de la historia de Aragón.

Ana Asión Suñer (Zaragoza, 1989)

Doctora en Historia del Arte, Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, en Gestión del Patrimonio Cultural y en Profesorado por la Universidad de Zaragoza. Su tesis doctoral aborda la corriente Tercera Vía del cine español —durante su realización fue beneficiaria de un contrato predoctoral por parte del Gobierno de Aragón—, y sus líneas de investigación se centran en el ámbito cinematográfico y la historia contemporánea de España. Ha formado parte de distintos proyectos I+D (*Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo [1970-1975]. Proceso de modernización y transiciones en cine, fotografía, televisión, cómic y diseño*) y grupos de investigación (*Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública*).

Ha organizado y participado en numerosos congresos científicos, tanto nacionales como internacionales, posee publicaciones relacionadas con su materia de estudio —como los libros *El cambio ya está aquí. 50 películas para entender la Transición española* (2018, Editorial UOC) o *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980). Testimonios de una transición olvidada* (2018, Prensas de la Universidad de Zaragoza)— y ha realizado estancias de investigación en la Universidad Complutense de Madrid y en la University of Birmingham.

LA CULTURA
AUDIOVISUAL
EN ARAGÓN
DURANTE
LA TRANSICIÓN

BÚSQUEDAS Y ALTERNATIVAS

LA CULTURA
AUDIOVISUAL
EN ARAGÓN
DURANTE
LA TRANSICIÓN
BÚSQUEDAS Y ALTERNATIVAS

ANA ASIÓN SUÑER

CUADERNOS DE CULTURA ARAGONESA, 66

La cultura audiovisual en Aragón durante la Transición.

Búsquedas y alternativas

© Del texto, Ana Asión Suñer, 2020

© De las fotografías, las menciones indicadas

© De esta edición, Rolde de Estudios Aragoneses, 2020

Edita

Rolde de Estudios Aragoneses

<http://www.roldedeestudiosaragoneses.org>

Colaboran

Gobierno de Aragón

Grupo de Investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».

Proyecto I+D Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1970-1975).

Proceso de modernización y transiciones en cine, fotografía, televisión, cómic y diseño (HAR2017-88543-P)

Unión Europea-Fondo Social Europeo

Concepto gráfico

Paco Rallo

Maquetación

Rafael López

Fotomecánica

Ángel Duerto

Imprenta

INO Reproducciones

ISBN: 978-84-92582-31-0

Depósito Legal: Zaragoza-364-2020

Cualquier forma de reproducción, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro español de Derechos reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Prólogo

Antonio Tausiet	7
Introducción. Años de cambio y oportunidades	11
La cultura como vía de escape	19
La hora de Aragón: el periódico <i>Aragón Exprés</i> y la revista <i>Andalán</i>	19
Trabajo sí, policía no. La revolución social y su plasmación en la pintura mural	34
La voz del pueblo a través de sus cantautores	50
En los márgenes del discurso oficial: los movimientos contraculturales	67
Ruptura y continuismo en el ámbito audiovisual aragonés	89
El nacimiento del cine aragonés más allá de los espectáculos precinematográficos: Manuel Rotellar y el Ciclo de Cine de Autores Aragoneses	89
La creación amateur o cine independiente. El caso de Antonio Maenza	108
Conociendo y reivindicando el territorio: de <i>Monegros</i> (1969, Antonio Artero) a <i>Comprender Aragón</i> (1981, Agustín Ubieto)	125
Cine de estreno y nuevos hábitos de ocio: la televisión como alternativa	142
Herencias y novedades en la producción posterior	161
Bibliografía	173

La autora de este libro, la doctora en Historia del Arte Ana Asión Suñer (Zaragoza, 1989), lleva muchos años escribiendo artículos y libros sobre el hecho creativo y el cine en particular. Su tesis doctoral se centró en el cine español de la Transición (en concreto, en la Tercera Vía), y ahora nos sorprende con el resumen más documentado de ese período en su tierra natal, Aragón.

Ana no se limita a informarnos sobre las peripecias audiovisuales de la región en los años setenta, sino que nos arroja una luz previa necesaria, contextualizando el tema en los primeros capítulos de este volumen, tanto históricamente como desgranando las distintas experiencias sociales y artísticas de la etapa, ya sean publicaciones, corrientes pictóricas o musicales. Tanto es así, que el estudio excede su propio título, adentrándose en detalles de los movimientos contraculturales, la respuesta política y muchos otros, construyendo todo un tratado acerca del cambio de época, trasladable a todo el territorio nacional, en lo que fue más una transición cultural que un profundo cambio de régimen, puesto que las bases de poder y económicas continuaron siendo prácticamente las mismas.

Además, cuando la autora entra ya en la harina del audiovisual, nos deleita con un repaso introductorio, partiendo de lo que considera el nacimiento del cine aragonés. Y tras detenerse profusamente en el objeto del libro, aún lo remata con un epílogo en el que traza el panorama posterior, llegando hasta nuestros días.

La pregunta de qué es realmente el audiovisual aragonés, y más aún, si existe en realidad, se ha venido haciendo en las últimas décadas por parte, paradójicamente, de sus propios integrantes. Aunque el texto objeto de este prólogo ya lo deja meridianamente claro, es quizás

conveniente hacer algunas puntualizaciones al respecto, para zanjar esa supuesta polémica de modo definitivo.

Del mismo modo que existe una cultura aragonesa, si bien no de carácter tan acentuado como la de otras comunidades periféricas (del norte y del sur de la península), es un hecho que la idiosincrasia de la región ha dado un cine de características propias. Mientras que en otras latitudes se puede hablar de folclorismo e incluso de atavismo, lo que caracteriza a la cultura aragonesa, y por ende a su cine (y televisión) es la sobriedad. El temperamento y la creación artística de un territorio van ligados a su paisaje y su clima, como pone de manifiesto la gran diversidad de costumbres entre regiones y países distantes. En Aragón, comunidad de difícil y hermoso entorno natural, hallamos en nuestro interior lo que percibimos y asimilamos de nuestro hábitat.

8

El caso de Luis Buñuel es paradigmático. Con una niñez a caballo entre el desierto medieval del Bajo Aragón y la estancia en la rancia Zaragoza de principios del siglo xx, desarrolla una mente austera, casi rocosa, que será pulida en su juventud en el inmejorable entorno elitista de la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde se rodeará de otros genios vanguardistas que le abrirán sus ojos certeros para siempre. Si bien es cierto que tanto en México como en Francia lo consideran un cineasta propio, toda su obra está atravesada por ese marcado carácter aragonés.

Carácter que incluye, como un ingrediente poderoso e inevitable, la sorna. No hay que rascar mucho para hallar el sentido del humor seco, casi cortante pero nunca despreciativo, en las obras de los aragoneses universales. Buñuel, sí, pero también Goya, sobre todo, y los hermanos Saura, y Gracián, remontándonos casi cuatro siglos. Un bagaje que impregna el trabajo audiovisual de todos los creadores maños.

Sí, existe un audiovisual aragonés. Un espíritu que quienes han salido de la región han llevado allá donde fueron, y que quienes han llegado a ella para realizar sus obras han asimilado. Las personas y

las obras concretas se desgranar en el texto de la doctora Asión, y hay decenas para confirmarlo.

Si bien el núcleo de este libro responde a su título, esas *búsquedas y alternativas* de la disciplina fílmica en ese pedazo de planeta *entre el País Vasco y Cataluña, entre Francia y el franquismo, entre un pasado de Corona expansionista y un futuro de desierto muy hospitalario para maniobras militares*, el discreto y olvidado Aragón está retratado con visión certera por la autora, a través de su revisión de la Transición y su audiovisual, pero también de lo que hubo antes y lo que vino después.

Por ejemplo: en 1999, como anunciando el cambio de siglo, nos reunimos en Zaragoza unos cuantos autores audiovisuales ilusionados, creando la Asamblea de Cineastas Aragoneses. Se cuenta en este libro, como también que esa asociación es hoy la Academia del Cine Aragonés, una pujante organización que aglutina a todos los creadores del sector y que ha galardonado las carreras de Carlos Saura, Eduardo Duca, Antón García Abril, Félix Zapatero y otros, sin olvidar a los auténticos impulsores, los jóvenes cortometrajistas, que van surgiendo década tras década como renovación de la cosecha. Un hervidero que tuvo un momento álgido en Zaragoza y Aragón con el retorno de la democracia en España, hace ya casi medio siglo, y las esperanzadas perspectivas que conllevó.

Lector, tienes en tus manos una pequeña joya. Tanto si viviste los hechos relatados como si, por tu edad o distintas experiencias no los has llegado a conocer, te sentirás inmerso en los convulsos años setenta, y navegarás por la sucursal del valle del Ebro de la fábrica de sueños, sintiéndote, como aquellos pioneros, *cronista de sucesos, detective en apuros... guapo en un culebrón*.

Antonio Tausiet

Introducción. Años de cambio y oportunidades

Estudiar los años setenta en Aragón supone sumergirse en uno de los periodos más apasionantes —aunque también más polémicos— de la historia de España. Significa lanzarse a la aventura de descubrir el funcionamiento de una sociedad que, entre la incertidumbre y el deseo de cambio, sufrió un proceso de metamorfosis que culminó en el terreno político con la recuperación de un sistema democrático y constitucional. La evolución lógica para un país que ya había comenzado a transformarse diez años antes, cuando pudo comprobar tras la aprobación del Plan Nacional de Estabilización (1959) y por consiguiente el fin del periodo de autarquía, que era posible soñar con otra España.

II

Esta tímida apertura coincidió con una etapa económicamente boyante —en 1963 se aprobó el Plan de Desarrollo Económico y Social— de la que surgió una nueva clase media, hasta ese momento inexistente. El estado de bienestar que experimentó gran parte de la población estuvo acompañado a su vez de la llegada de un sistema capitalista sustentado en un consumismo sin precedentes, que se tradujo en un cambio de mentalidad y de costumbres: «Podríamos afirmar que se trataba de “tener” por el mero hecho de “tener”. El consumo español [...] fue altamente cuantitativo, casi voraz, y sobre todo acrítico. A veces la mera posesión de algo, con independencia de su calidad y precio, era un importante signo de estatus, por ejemplo el aparato de televisión» (MONTERO DÍAZ, 2010: 29). O lo que es lo mismo, el español medio empezó en estos instantes a equiparar consumo con modernidad.

Una profunda transformación social que influyó en aspectos tan dispares como los mercados publicitarios, la imagen de la mujer —el prototipo que se tenía de esta como ama de casa cambió por el icono sexual— o la proyección que se quería dar de España al resto del mundo —impulsada por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, es durante estos años cuando adquiere mayor relevancia la campaña publicitaria *Spain is different* (años cuarenta-sesenta)—. Aunque la mayoría de ellas de escasa relevancia, incluso el propio gobierno franquista llevó a cabo actuaciones dentro de esta misma línea, como la Ley de Prensa (1965) —ambigua e imprecisa, suprimía la censura previa en la prensa periódica— o la Ley Orgánica (1965) —con la que, entre otras cosas, se otorgaba la separación entre la jefatura del Gobierno y la del Estado—.

12

Sin embargo, los deseos tanto del dictador como de su equipo estaban lejos de equipararse con los del resto de la población. Su objetivo fue siempre la continuidad del franquismo, haciendo todo lo posible por alejarse de cualquier tipo de atisbo que se acercara a una posible democracia. Una postura que convivió con una oposición al régimen cada vez más acentuada, que se visibilizó en el aumento de las manifestaciones y los actos en contra del gobierno. Los trabajadores cualificados del metal y de las industrias manufactureras protagonizaron gran parte de las huelgas, llevando a cabo un movimiento que adquirió una importante repercusión en el exterior; lo que sirvió para concienciar a la opinión pública europea contra la dictadura franquista (SOTO CARMONA, 2006). Unas acciones que, unidas a la creciente agitación estudiantil, hicieron despertar a la «Nueva Izquierda».

Desde sus inicios, los años setenta supusieron el asentamiento de todos estos cambios. Una década en la que el panorama político tuvo un especial protagonismo, ya que, tras la muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975, el régimen franquista llegó a su fin. Las instituciones dejaron en ese instante de estar en manos de un gobierno totalitario que, durante casi cuarenta años, había sometido a todo un país a un sistema conservador y retrógrado. Comenzó entonces un periodo



La muerte de Franco ocupó las portadas de todos los periódicos españoles (1975, Gerardo Sancho). Archivo Municipal de Zaragoza, 4-I-79773.

de incertidumbre, en el que la sombra del régimen —que todavía acechaba en la sociedad— tuvo que convivir con los ya incontrolables deseos de apertura y libertad. Con el triunfo de UCD y Adolfo Suárez en las elecciones de 1977, el resultado fue una apuesta por un camino intermedio, una transición considerada pacífica y, en numerosas ocasiones, incluso ejemplar. La cercanía temporal con la Guerra Civil y su posterior posguerra fue lo que quizás propició la huida no solo de las soluciones más continuistas, sino también de las más próximas a la revolución (ASIÓN SUÑER, 2018: 16).

Pese a todo, resulta difícil hablar de este proceso como algo sencillo, ya que durante todos estos años que duró el proceso sobre el país sobrevolaron los fantasmas de la crisis económica —los altos niveles de desempleo estuvieron acompañados de una tasa de inflación que alcanzó su punto máximo en 1977—, la movilización

social, la conflictividad laboral y la violencia política —entre 1976 y 1980 hubo 360 atentados terroristas, que produjeron 458 víctimas mortales (SOTO CARMONA, 2005: 41)—.

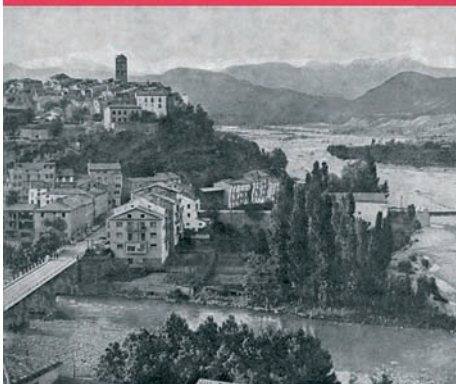
En el caso de Aragón, la travesía que experimentó la comunidad durante aquellos años fue análoga a la que se estaba viviendo a nivel nacional. El Ayuntamiento zaragozano continuó regido hasta las elecciones municipales de 1979 por representantes afines al bando franquista —Mariano Horno Liria (1970-1976), Miguel Merino Pineda (1976-1979)—, mientras que el gobierno preautonómico estuvo en manos de UCD —Juan Antonio Bolea Foradada (1978-1981), Gaspar Castellano y de Gastón (1981-1982)—, igual que ocurrió con las alcaldías de Huesca y Teruel. Una situación acorde a su vez a los resultados que habían obtenido los distintos partidos en las elecciones nacionales: UCD (siete escaños), PSOE (cinco escaños), PSA (un escaño) y CAIC/ Candidatura Aragonesa Independiente de Centro —antecedente del PAR— (un escaño). La religión católica tampoco se mantuvo al margen, iniciando un proceso de renovación al amparo del Concilio Vaticano II. De hecho, en 1977 un centenar de teólogos y profesores elaboró un documento titulado *La Iglesia en Aragón* —al que sucedió el I Encuentro de Cristianos en Aragón— mediante el que se reivindicaba un claro posicionamiento progresista y de empatía con los problemas de la comunidad (FERNÁNDEZ CLEMENTE, 2008: 772).

14

En las calles, las Asociaciones de Vecinos adquirieron gran relevancia con la llegada de la democracia, convirtiéndose en auténticos estandartes de reivindicación política y social (BALLESTÍN MIGUEL, J. M. y TAUSIET, A., 2019: 10). Un fenómeno que poco a poco, sobre todo tras las elecciones municipales de 1979, fue decayendo. Por otro lado, y hasta la llegada de la reforma política en 1976, la Universidad fue todo un referente de la oposición al régimen. En ella se organizaron asambleas, manifestaciones, pegadas de carteles y encierros, actuaciones que, especialmente entre 1969 y 1975, sufrieron una fuerte represión en forma de expedientes académicos, detenciones o torturas, entre otros. Como señaló Ramón Sainz de Varanda, «era el foco de libertad

ANCHEL CONTE - CHORCHE CORTES - ANTONIO MARTINEZ
FRANCO NAGORE - CHESUS VAZQUEZ

EL ARAGONES: IDENTIDAD Y PROBLEMÁTICA DE UNA LENGUA



Portada de *El aragonés:
Identidad y problemática
de una lengua*
(1977, VV.AA.).



15

durante el periodo dictatorial, el último reducto de la libertad en España» (ORTEGA, J., 1999: 39).

En el terreno cultural cabe destacar la actividad llevada a cabo por los cineclubs, así como el surgimiento de *Andalán*, una publicación de corte crítico e intelectual al margen de los medios oficiales que sirvió como punto de encuentro de muchos de los nombres que con posterioridad engrosaron las listas del PSA (Partido Socialista de Aragón). Una transición cultural que, como ocurrió en el resto de España, no tuvo que esperar a la muerte de Franco para comenzar su andadura. Del 5 al 10 de marzo de 1973 tuvo lugar en el Colegio Mayor Pignatelli la I Semana Aragonesa, una asamblea de creadores

2

LA CANCIÓN
POPULAR
ARAGONESA

JUAN J. VAZQUEZ / LUIS M. BALLABRIGA

CUADER-
— NOS
ARAGON

ALCRUDO
EDITOR



y activistas culturales que propició la formación del Seminario de Estudios Aragoneses. Además, el 18 de noviembre de ese mismo año el Teatro Principal de Zaragoza acogió el I Encuentro de la Canción Popular Aragonesa, evento en el que se dieron cita algunos de los músicos más relevantes del movimiento de renovación musical que durante esos años se estaba produciendo en toda España.

El auge del movimiento regionalista en los años setenta propició el surgimiento de numerosas publicaciones relacionadas con el ámbito aragonés —únicamente en 1977 aparecieron más de 150 títulos—. A partir de ese instante, se han publicado libros que han tratado la historia, el arte, la economía o la política autonómica, ejemplares que han ayudado a construir una extensa y variada bibliografía sobre nuestra comunidad. En esta ocasión el objetivo es hablar del audiovisual en Aragón durante aquel periodo, vinculándolo con su época, los acontecimientos que marcaron el devenir regional y las manifestaciones sociales y culturales que permitieron creer en un futuro distinto.

Una postura que ha condicionado la presentación de este trabajo, quedando reservado el primero de los grandes bloques a trazar una visión global de algunas de las iniciativas culturales más relevantes de la época. En él se incluyen propuestas tan diversas como el periódico *Andalán*, el Colectivo de Artistas Plásticos, la canción popular de José Antonio Labordeta o la revista contracultural *El Pollo Urbano*. Proyectos diversos que compartían el deseo por llevar a cabo una labor creativa al margen del discurso oficial, construida en libertad y sin ataduras. Tratar estas manifestaciones y las sinergias que se crearon entre ellas resulta fundamental para llevar a cabo una correcta comprensión del contexto sociocultural de aquel periodo.

Planteada dicha panorámica, el siguiente apartado pasa a introducirse en los pormenores que caracterizaron al audiovisual aragonés de los años setenta, un periodo en el que comenzó a reivindicarse el trabajo de los cineastas regionales. Figuras como Manuel Rotellar, Antonio Maenza o Alberto Sánchez Millán aparecen para dibujar la pluralidad de un medio que sirvió como altavoz político, artístico y social de

todo un territorio. La línea inaugurada en aquellos instantes permitió no solo visibilizar el trabajo de numerosos profesionales del Séptimo Arte, sino sentar las bases de un cine aragonés que continúa creciendo de forma imparable. El panorama audiovisual actual es deudor de las reivindicaciones que el colectivo llevó a cabo durante la Transición Española, acciones que han permitido convertir Aragón en uno de los referentes cinematográficos más relevantes a nivel nacional.

La investigación que aquí se presenta ha buscado contribuir a la inestimable labor desarrollada por la asociación Rolde de Estudios Aragoneses, un colectivo que, desde sus inicios, ha fomentado la promoción de la cultura de nuestra comunidad autónoma. Un trabajo en el que también ha resultado clave el apoyo del Grupo de Investigación de Referencia Observatorio de Arte Aragonés en la Esfera Pública, dirigido por el profesor Jesús Pedro Lorente, y el proyecto I+D Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1970-1975). Proceso de modernización y transiciones en cine, fotografía, televisión, cómic y diseño (HAR2017-88543-P), dirigido por la profesora Amparo Martínez Herranz. En relación con el apartado gráfico, la mayor parte de la labor de búsqueda y recopilación de imágenes se ha efectuado usando el fondo fotográfico recopilado en el Gran Archivo Zaragoza Antigua (GAZA), de José María Ballestín Miguel y Antonio Tausiet.

Gracias a todos ellos ha podido ver la luz esta nueva aportación al extenso corpus bibliográfico aragonés, que continúa creciendo y aportando diferentes visiones que ayudan a entender mejor nuestro territorio y toda la sociedad que formamos parte de él.

La cultura como vía de escape

La hora de Aragón: el periódico *Aragón Exprés* y la revista *Andalán*

En periodos de incertidumbre y malestar social, las publicaciones periódicas han supuesto un reflejo de la disparidad de líneas de opinión existentes entre la población. Espacios que actúan de espejo de las distintas maneras de entender el funcionamiento de una sociedad, pero también reductos que ofrecen entretenimiento y frivolidad a un público que ansía identificarse con un colectivo y sentir que forma parte de él.

En Aragón, el ocaso del siglo xix estuvo acompañado de la llegada de uno de los periódicos más emblemáticos, tanto por duración como por tirada, de toda la comunidad. El 20 de septiembre de 1895 vio la luz el primer número de ***Heraldo de Aragón***, un periódico de corte generalista fundado por el periodista Luis Montestruc Rubio. Constituido como sociedad anónima en 1909, ese mismo año se convirtió en director gerente Antonio Mompeón Motos. A lo largo de todo su recorrido editorial y hasta la actualidad han formado parte de su equipo periodistas y escritores de gran renombre, como Andrés Ruiz Castillo, Alfonso Zapter, Guillermo Fatás o Antón Castro, entre muchos otros. En cuanto a los suplementos y extras aparecidos en *Heraldo de Aragón*, resulta reseñable destacar la incorporación del *Diario de Avisos* en los años veinte. Con motivo de su centenario en 1995, se inauguró su edición digital.

En fechas cercanas al nacimiento del rotativo de Montestruc se sitúa también el surgimiento de ***El Noticiero*** (1901), periódico de la prensa católica afín a su vez a la derecha aragonesa. Una publicación igualmente

longeva en el tiempo, ya que se mantuvo en activo hasta 1977. La tímida renovación formal y la apuesta por algunos de los profesionales más valiosos del medio en los últimos años no fue suficiente para salvar al diario de la grave crisis económica que atravesaba. Por otro lado, tanto en Huesca —*Diario de Huesca* (1875-1936)— como en Teruel —*Miscelánea Turolense* (1891-1901)—, así como en las comarcas —*El Regional* (1904-1933), *El Guadalope* (1917-1936)—, la prensa desempeñó un papel muy relevante en la sociedad del primer tercio del siglo xx.

20 El número de rotativos experimentó un paulatino aumento en años sucesivos, apareciendo publicaciones de diversa índole y naturaleza, comprometidas especialmente con aspectos como la política —*Cultura y acción, Vanguardia Sindicalista, Vida Nueva*— o la cultura —*Revista de Aragón, Universidad, Noreste*—, aunque también de carácter más general, como *La Voz de Aragón* (1925-1935) o *Diario de Aragón* (1936). Con la llegada de la Guerra Civil (1936-1939) y tras la desaparición violenta de *Diario de Aragón* surgió en Zaragoza *Amanecer* (1936-1979), un periódico de clara tendencia falangista dirigido por M. García Venero. Adscrito a los postulados del régimen, en los años cincuenta experimentó un leve liberalismo cultural, lo que permitió que en sus páginas aparecieran nombres como Manuel Rotellar o Miguel Labordeta. Dentro del mismo compromiso ideológico en Huesca se editó *Nueva España* y en Teruel *Lucha*. El frente republicano contó por su parte con prensa de carácter propagandístico, combativo y revolucionario, que actualmente adquiere un gran valor documental: *Boletín del Consejo Regional de Defensa de Aragón, Boletín Oficial de Aragón* o *Nuevo Aragón*. Como destacó Eloy Fernández Clemente, la prensa no oficial de posguerra, hasta comienzos de la década de 1960 por lo menos, es una prensa que no solo está sometida a la más férrea y, a veces, absurda y caprichosa censura, sino que recibe frecuentes consignas, indicaciones de qué debe aparecer en portada, con qué titulares y contenido... (FERNÁNDEZ CLEMENTE, 2000: 226).

A comienzos de los años setenta Aragón se contagió, como el resto del país, de la idea de que era posible pensar desde posturas



Portadas de Aragón Exprés números 1.774, viernes, 11 de octubre de 1975 y 3.817, martes, 6 de julio de 1982. Hemeroteca Municipal de Zaragoza.

progresistas y democráticas. Una premisa que propició el despegue de noticiarios que se distanciaron de la línea impuesta por el régimen franquista, como *Aragón Exprés* (1970-1983) o la edición zaragozana de *Pueblo*. El primero de ellos fue una clara apuesta del periodista de *Heraldo de Aragón* Eduardo Fuembuena Comín, quien había editado con gran éxito *Zaragoza Deportiva* (1952-1983), y que decidió en aquellos instantes crear un nuevo tabloide. Este heredó inevitablemente el exitoso formato de grandes titulares, ágil montaje y fácil lectura que Fuembuena ya había utilizado en su anterior proyecto, y lo completó con numerosas entrevistas, columnas firmadas y un aragonesismo militante y algo ambiguo (FERNÁNDEZ CLEMENTE, 2000: 228), como el de su fundador. Concretamente el diario —que pasó a ser matutino el 3 de noviembre de 1979—, estaba compuesto por 24 páginas y seis columnas, realizándose tiradas de 6.000 ejemplares.

Sufrió tres secuestros en su trayectoria vespertina, el último de ellos en 1975 ocasionado por un artículo de temática nacionalista, así como una denuncia en 1976 por parte de la Delegación Provincial de Información y Turismo. En ella se acusaba al diario de haber publicado una fotografía el día de la huelga general en la que aparecía una pancarta en la que se leía «Libertad detenidos. Disolución cuerpos represivos. Abajo la Monarquía y Amnistía total». Además, la Jefatura Superior de Policía tampoco se mostró a favor de su subdirector, José Luis Aranguren Egozkue, al que calificó en 1973 como «de tendencia socialista y simpatizante del separatismo vasco, que en su labor periodística en el citado diario de la tarde viene patentizando su oposición al régimen en forma de crítica destructiva y censura a la política del mismo» (FORCADELL, 1997: 56-57).

22

Durante su primera etapa se caracterizó por ser una publicación sensacionalista y localista, que acogía entre sus páginas colaboraciones tan destacadas como la del escritor Ramón J. Sender, y que acabó convirtiéndose en una escuela de grandes periodistas. Tras su cambio a la edición de la mañana —por razones meramente empresariales—, continuó manteniendo los géneros por los que había apostado hasta ese momento (editoriales, artículos de opinión, informes,...), así como su formato y cabecera; disminuyendo sin embargo su tono sensacionalista y aumentando el número de redactores. Un recorrido que llegó a su fin a comienzos de los años ochenta, cuando una grave crisis dentro del rotativo —a pesar de que políticos del PAR invirtieran en él— hizo que este desapareciera el 22 de enero de 1983. *El Día* escribió al respecto: «Desaparece un diario que instauró en estos pagos unos modos periodísticos renovadores y que ha servido durante años como lugar de formación de muchos y buenos periodistas aragoneses» (FERNÁNDEZ CLEMENTE, 2013: 687).

El 23 de enero de 1970 Eloy Fernández Clemente comenzó a solicitar una serie de permisos que permitieran el nacimiento de la revista **Andalán**. Tras varios intentos en Teruel, la oportunidad llegó cuando se trasladó junto a José Antonio Labordeta a Zaragoza.

ANDALÁN
ANDALÁN
ANDALÁN



SIMPLEMENTE

PERIODICO QUINCENAL ARAGONES

Director: Eloy Fernández Clemente

Dr. Asmar Molins, 15 - 4.º F.

ZARAGOZA

Depósito legal, 558. 2. 1972 - T. E. «El Noticiero», Cens. 71

buenos días

Lector:

Quiera siga Ud. hablar de ANDALÁN por primera vez. Pero es un viaje suelto de hace ya varios años al que algunas desventuras difíciles han dificultado sin llegar a vencer. Aquí está. Y sale con instantes cientos de suscriptores que desde hace meses nos acompañan en la espera.

ANDALÁN, de algún modo, nace ya agradecido. Y con más esperanza que agradecimiento, por este mundo.

Hacer un periódico aragonés, que se ocupa de crear cultura y fomentar la conciencia regional, es una tarea difícil. Otros muchos lo hicieron o intentaron antes, hace ya muchos años. Cuando el resultado, a pesar de todo; y sin duda el presente es un momento de madurez, está coupiendo una nueva actitud.

Aragón es una región árdua, en gran parte desolada y dura. Ha exportado muchos hombres grandes. Ha sufrido una penosa culpa histórica entre el secular centralismo y la gran vitalidad de las regiones vecinas. Desfigurado por una serie de típicas, coherentes fallencias, destituido en su más profundo sentir, Aragón debe encontrar su ser más auténtico.

Esperamos encontrar a ello. De muchas maneras, que irán manifestando andando el tiempo, y con la ayuda de todos, que va confiando suficiente en este papel, ahora. Hemos de aumentar la cultura y las causas de comunicación en la región; revisar la historia y la geografía, haciendo eco de nuestros valores actuales, estudiando los problemas presentes a todos los niveles. Con la noble importancia de quienes no sirven intereses concretos. Con una postura clara y juvenil en boca inamovible de la verdad, la libertad y la justicia.

Nuestro quincenal ANDALÁN está ya en la calle. Es muy importante que nos alencen su interés, su apoyo, su sugerencia, su suscripción, cuantos creen que vale la pena hacer Aragón, hacer y difundir cultura, hacer España; cuantos se reconocen en el mundo así como se encuentran.

Hay un pulido de puntos apuntes por los problemas del país (y por sus soluciones) que en Aragón está, seguramente, de modo más o menos consciente o confuso, buscando una pulencia y un punto de apoyo. Hemos creído poder contribuir a fabricarlos con este periódico. Esperamos poder servirle para algo, con toda la ilusión, con toda la modestia, con toda la ambición de quien empieza. Hasta dentro de quince días.

ELOY FERNÁNDEZ

ANDALÁN se siente apoya-
do en una sólida tradición
periodística, como lo es la
aragonesa. La importancia de
esta tradición es, sin duda,
que así vive, los años de
esta y las numerosas publi-
caciones periódicas no me-
joran mensur.

Todas ellas se manifiestan
invariablemente, a través de
experiencia personal. Todas

ellas nos han enseñado, des-
de antes de nacer a la calle,
muchas cosas. Por eso los re-
cursos, sencillamente, que nos
ayudan entre ellos, como a
uno más, del más joven, el
que acaba de cumplir su pri-
mer día en la mejor que tiene.
ANDALÁN se obliga a pa-
der, confiado, fraternalmente,
solicitar la bienvenida.

«ANDALÁN», m. (de andanada). Zanja abierta para plantar árboles en vez de hacer un hoyo para cada uno. Dices: Está plantado «andalán».

(Nuevo Diccionario Etimológico aragonés, de J. Pardo Anzo. Zaragoza, 1938, p. 11.)

la hora de aragón

Entre las definiciones de Aragón que conoces, hay una, ciertamente puntada para nuestra tierra, muchas veces comen-
da: es la de monse Sarda y Salvany: "Entre Castilla y Cataluña, Aragón es un territorio centralista".

La frase no deja de tener una cierta veracidad, no solamente en el orden físico, sino también en el proceso histórico de nuestra pueblo; a veces, Aragón da la sensación de ser verdaderamente un territorio, periódicamente inundado por olas de culturas externas que no permiten la formación de una personalidad propia.

Pero hay también en la historia aragonesa momentos en los que las aguas se estancan y se forma una conciencia de pueblo con un carácter histórico bien definido. Aragón aparece entonces como un país que ofrece posibilidades vitales para establecer en él. El signo de la historia Aragón surge como momento de madurez aragonesa: ¿Qué buen punto está para tomar aliento y asiente, dirá el agua filiforme.

Vivimos horas decisivas para Aragón. Está en peligro nuestra existencia como pueblo. Elementos básicos para nuestro desarrollo pueden ser trasladados a otras regiones. La población decrece. Los aragoneses mejor los temas de la patria aragonesa: decrecen de pueblo abandonados; millares de jaluñones que emigran a otras regiones; las mejores mentes aragonesas obligadas a vivir fuera de la tierra y los mejores brazos, al servicio de otras regiones. Aragón no puede vivir solamente del turismo, del paisaje pintoresco, del conjunto histórico o del caso de crisis. No podemos quedar relegados a servir de espectáculo de turistas, a ser un pueblo sin pasado histórico, ni pueblo que ya no tenga destino ni para sí ni para los demás.

Los próximos años van a ser decisivos para el porvenir de Aragón: de nuestra voluntad y nuestro esfuerzo va a depender el destino de nuestra tierra. Podemos evitar que Aragón sea un pueblo sin futuro: todavía tenemos muchos recursos por explorar, muchas posibilidades de ensayar. Las corrientes europeas que dominan hoy, pueden beneficiar nuestra condición de paisanismo, fuente de unión entre España y el continente. Hay grupos de aragoneses que luchan fuertemente por la vitalidad de nuestra región, pero, sobre todo, contamos con una juventud silenciosa, encerrada como nunca con nuestras cosas. Podemos hacer de Aragón tierra para tomar aliento y asiente.

Un escritor aragonés, José L. Arregui, fue fuera de la tierra, ha contemplado la hora de Castilla, expresada en el texto recurrente: "la del alto sur", que la hora de Aragón, reflejada en los primeros párrafos de la obra de López Albal Capelán y Montaner: "Todo era inquietud y silencio durante aquellas horas de la tarde en el lago... nosotros los tres en el reloj de la torre". La hora de la Castilla madrugadora, Castilla del riesgo y de la empresa, y la hora de Aragón, hora de plenitud, hora de madurez.

Nos gusta llegar a esta hora a los pueblos aragoneses, de la montaña o de la tierra plana, unidos, como el Ebro de Capelán y Montaner, en el silencio y en la quietud, un silencio tan profundo que nos da la sensación de estar ante uno de tantos pueblos abandonados. Pero, de pronto, de las casas, del portal o del olivar cercano nos viene el eco de una jota. El pueblo, aparentemente adormecido, se hace presente ante nosotros con júbilo explosión de vitalidad.

Siempre queremos que este periódico, que sale ahora a la calle, llegue para muchos conciencias aragonesas condescendientes el canto viril de un Aragón puesto en pie, camina de sus destinos históricos.

FEDERICO BALAGUER

n.º 1
15 septiembre
de 1972

Primer número de Andalan (15 de septiembre de 1972). La Hermandad Pictórica Aragonesa, integrada por Ángel y Vicente Pascual Rodrigo, fue la responsable del diseño de la cabecera y su diagramación.

Precisamente en la capital aragonesa y gracias a la mediación de Guillermo Fatás y a cierta actitud aperturista por parte del gobernador civil, Rafael Orbe Cano, consiguieron el permiso correspondiente (FORCADELL, 1997: 22). Surgida y editada en Zaragoza, su primer número no vio la luz hasta el 15 de septiembre de 1972. Sin embargo, antes de su aparición el equipo de *Andalán* lanzó un anuncio en el que se presentaban sus principios y objetivos:

Querido amigo:

Este es el anuncio, aún tímido y casi incrédulo, de una inmediata realidad. Un sueño de haca (sic.) ya varios años, que ha conseguido decantarse en esa espera y, a la vez, ilusionar a cientos de personas.

Hacer un periódico quincenal aragonés, que se ocupe de crear cultura y fomentar la conciencia regional, es una tarea difícil. Otros muchos lo hicieron o intentaron antes, hace ya muchos años. Queda el rescoldo, a pesar de todo; y sin duda el presente es un momento de madurez, está cuajando una nueva actitud.

Aragón es una región árida, en gran parte desolada y dura. Ha exportado muchos hombres grandes. Ha sufrido una penosa carga histórica entre el secular centralismo y la gran vitalidad de las regiones vecinas. Desfigurado por una serie de tópicos, confusamente folklorizado, debilitado en su más profundo sentir, Aragón debe encontrar su ser más auténtico.

Esperamos contribuir a ello. De muchas maneras, que irán mostrándose andando el tiempo, y con la ayuda de todos, que va confiadamente solicitada en este papel, ahora. Hemos de aumentar la cultura y los cauces de comunicación en la región; revisar la historia y la biografía, haciendo eco de nuestros valores actuales, estudiando los problemas presentes a todos los niveles. Con la noble impertinencia de quienes no sirven intereses concretos. Con una postura clara y juvenil en busca incansable de la verdad, la libertad y la justicia.

Nuestro periódico quincenal, «Andalán», espera estar muy pronto en la calle. Es muy importante que nos ofrezcan su interés, su apoyo, su sugerencia, su suscripción, cuantos creen que vale la pena hacer Aragón, hacer cultura, hacer España.

Un ambicioso programa que pretendía emular propuestas culturales anteriores, pero sobre todo lanzar un mensaje de unidad a todo el pueblo aragonés. Eloy Fernández Clemente insistió en este aspecto en el primer número (15 de septiembre de 1972), donde se dirigía al lector con el objetivo de hacerle partícipe del proyecto que acababan de inaugurar:

Andalán, de algún modo, nace ya agradecido. [...] Desfigurado por una serie de tópicos, confusamente folklorizado, debilitado en su más profundo sentir, Aragón debe encontrar su ser más auténtico. Esperamos contribuir a ello. De muchas maneras, que irán mostrándose andando el tiempo, y con la ayuda de todos, que va confiadamente solicitada en este papel, ahora.

Su presentación tuvo lugar en Aínsa (Huesca), y pronto se hicieron eco del acto los distintos medios de comunicación. Jaime Ceballos escribió una crónica del evento en el n.º 4 del boletín del *Cine Club Saracosta* y Julio Brioso en *Aragón Exprés*, entre otros. También llamó la atención del Gobernador del Servicio de Información (SIGC) de la 511.ª Comandancia de la Guardia Civil, quien en su informe de 23 de septiembre informó sobre la nueva publicación periódica que había surgido tomando como bandera el pensamiento de Joaquín Costa y con el afán de exaltar el regionalismo aragonés (FERNÁNDEZ CLEMENTE, 2013: 24). El acto despertó el interés de publicaciones tanto locales (*El Cruzado Aragonés*, *Lucha*) como nacionales (*Soria*, *Hogar y Pueblo*), quedando en un segundo plano en periódicos como *El Noticiero o Herald de Aragón*.

Andalán se publicó de manera quincenal hasta el 6 de mayo de 1977, momento en el que se convirtió en semanario. No solo eso, sino que además cambió su estructura en relación con la propiedad, ya que pasó a ser sociedad anónima con accionariado popular. Como consecuencia a su vez, Eloy Fernández Clemente dejó la presidencia de la Junta de Fundadores y la del Consejo de Administración. Todos estos cambios fueron explicados a sus lectores en el primer número de esta nueva etapa (n.º 112, del 6 al 13 de mayo de 1977):

Bajo Aragón:

Como en el Oeste

(En página 18)

El maquis en Aragón

(En página 13)

Torreciudad:

3.000 millones enterrados

(En págs. centrales)

Ebro-Química:

¿Un Seveso en el Ebro?



(En página 20)

Tenemos a quien votar



Foto: Jacinto Riera

PERO ¿quién no defiende hoy a Aragón? En las más frescas listas de candidatos a las Cortes que presentan nuestras derechas, con o sin dígrafos, figuras romberas ante quienes hace pocos minutos, ayer mismo, ANDALÁN tenía que escribir edulcoradas afirmaciones que no era separatista.

Tanto por reservar un humilde espacio a las labias o por reivindicar la autonomía regional, por divulgar nuestro Derecho Civil o por mostrar las aberrantes injusticias del centralismo del Régimen, ANDALÁN ha sido sincero, con marcos y vórtices, aragonés y aragonista. Ha hecho de la defensa de esta Región su motivo primario de existencia y de lucha. Esta última le ha costado victorias en los juzgados, en la cárcel, en sus modestísimas tertulias, mesas franquistas, en audiciones y amenazas, en concusiones y procesos, en censuras y en sucesos. Unidos lo saben.

Ahora saldremos a la calle todas las semanas, apoyados por un accionariado popular cuantificado sobre todo por operaciones personales de quinientas pesetas. En lugar de cada quince días, cada siete; cuatro veces al mes para cumplir la misión que ustedes y Aragón nos imponen: orientar, denunciar, apoyar o combatir, según lo exijan las circunstancias.

El periódico es lo que es. Tras él existe sólo lo que se ve. No es de un partido político, ni de varios partidos políticos. Es de unos miles de aragoneses y lo hacen 21 personas de todas las clases sociales: campesinos, trabajadores, intelectuales, agentes de derecho, y de la diáspora, mujeres y hombres. De las tres provincias. Nuestra credibilidad está forjada. Aragón sabe que no mentamos porque nos negamos a mentar. En ese sentido, no tenemos precio. Hemos resistido—como nadie lo ha hecho—retiradas masivas de publicidad. De las dos cajas regionales, por ejemplo. Por eso no necesitamos avales entre el lector.

ANDALÁN administra con austero patrimonio ese crédito conseguido a base de tres cosas: trabajar, trabajar y trabajar. Por Aragón. El equipo del periódico han decidido echar toda su fuerza en el andar de estas elecciones. Porque nos juegan el futuro de Aragón y el de España y todos sus pueblos. Y no en el instante.

Pensamos que si estas elecciones les gana el neofascismo sin ofrecer a sí mismo; si las elecciones las gana Fraga y López Rodó (es decir, Mariano Hortelo, o Suárez y Álvarez

de Miranda [o sea, Hipólito Gómez], las oportunidades de sacar a España del bazarero mundo y material del capitalismo por caminos de razón van a reducirse drásticamente.

Todos somos conscientes del papel que la oposición democrática está jugando. La luz—donde luce cuatro días—y la legal—donde hace cuarenta años—, la muy bonita actualidad sobre la desercación o de no estar habituado a la gimnasia al aire libre. La verdad es que no lo hace muy bien. Pero la vemos como al mismo ANDALÁN, como a un enorme cheque en blanco. El cheque en blanco del sufrimiento mudamente patético de quien se ha visto perseguido, torturado o muerto por una tacaña junta; y a cambio nada más que de su propio martirio y de la supererogación de algo tan heroico como una esperanza de paz y justicia verdaderas para los pueblos de España.

Saltemos perfectamente a quién no debemos votar: a la tecnocracia, a las repulidas eternamente postergadas, a las cuentas torcidas, al Aragón visto, al Tercer mundo, a la explotación del suelo, a la Zaragoza madrastra regional, a la Huesca color naranja, a los niños, sin escuela, al Pinar Falla casi al anegado, al Butano de Utrero y a las centrales atómicas en el Valle, a la agricultura abandonada o a la Industrial Química, a la evasión de capitales o al desastre de Mezcuarra. Sabemos a quién no tenemos que votar porque en las listas del continuismo cervil o el saqueo—que en ningún lugar de Europa sería cierto, negámonos a entrar y por razones éticas. Ruiz Gálvez, Gil Robles o García López—andan los propagandistas de esta inmensa y trágica empresa en que comparece a caer Aragón desde 1938.

¿A quién votar, entonces? A la esperanza cierta, al futuro para todos. A la justicia regional aragonesa y con árbitros fieles, vayan en la lista que vayan. Hemos escuchado el primer milagro: la imagen de tres hombres, a quienes apoyan democristianos, socialistas, comunistas y demócratas independentistas. Ocho partidos políticos y cientos de aragoneses que forman una mayoría para sacar esta presentación, desde que todas nuestras opciones estuvieran tan claras como la del dardo en el blanco. Pero, más, como antes, las revocamos, desdeñamos, empujamos las demócratas sincesas empuja nuestra obligación de elegir. Está perfectamente clara la acción no hay, en ningún caso, que darle ese crédito político y moral que la democracia y la izquierda han de reservar para sus hombres y para nuestra tierra, nuestra única riqueza que ofrecer ahora a Aragón y a la democracia, el voto.

Ahora es, entre las publicaciones de información general, la tercera de Aragón por su difusión, controlada por la OJD. Así las cosas, *Andalán* no podía seguir basado en las mismas estructuras de su nacimiento. Era preciso buscar a miles de aragoneses que compartieran la propiedad de un periódico cuyo volumen empresarial iba en aumento. Se hacía inaplazable también responder a otro reto: salir cada quince días en un momento en que la historia se ha acelerado tras la desaparición del dique que la contenía, impedía recoger los cambios que ofrece continuamente nuestra sociedad. Por una lógica implacable, estos cambios exigían otros, y entre ellos la necesidad de profesionalizar al máximo el trabajo de la redacción.

A partir de 1979, la revista publicó como complemento una Guía de espectáculos. Debido a problemas económicos y de regeneración entre sus filas —José Carlos Mainer, uno de sus miembros, concretó este aspecto: «la hostilidad de quienes se definían *profesionales* frente a los *amateurs*» (FERNÁNDEZ CLEMENTE, 2013: 379)—, en enero de 1987 desapareció en formato físico, volviendo a recuperarse en edición digital de libre acceso en el año 2010 por iniciativa de Ramón Salanova Aznar. Eloy Fernández Clemente estableció tres etapas muy diferenciadas en la trayectoria de *Andalán*: el franquismo y la transición democrática (septiembre 1972-junio 1977); la esperanza y la lucha política (junio 1977-septiembre 1982); y, la resistencia (septiembre 1982-enero 1987) (FORCADELL, 1997: 23).

En un principio su impresión se hacía en los talleres de *El Noticiero*, situados en la calle San Miguel (Zaragoza). Con posterioridad pasaron, mucho más modernizados, a la Avenida Cataluña, hasta que su cierre en marzo de 1977 obligó a *Andalán* a trasladarse a Lérida. Sin embargo, un año después volvió a la capital aragonesa, concretamente a la empresa Cometa S. A., en la carretera de Castellón. Contaba en sus inicios con un tamaño de 30 x 40 cm —a partir de mayo de 1977 su tamaño se redujo a 28 x 39 cm—, eligiendo para sus primeros números la monocromía, pero no de tinta negra. Se optó por esta a partir de abril de 1974, ya que hasta entonces cada número fue de un color distinto (rojo, azul, verde...). En su origen estuvo coeditado

por Eloy Fernández Clemente y Carlos Royo-Villanova. El primero de ellos además fue su director hasta 1978, cuando le sucedieron en el puesto Pablo Larrañeta —en 1983 pasó a dirigir el diario *El Día*—, Luis Granell y Lola Campos. La Junta de Fundadores pasó de diecisiete miembros a más de cuarenta con el régimen de Sociedad Anónima. Ante la falta de local propio en los primeros instantes, las reuniones se realizaban en el domicilio particular de Eloy Fernández Clemente, hasta que con posterioridad se trasladaron a una buhardilla de la calle San Miguel y después, ya de forma definitiva, a la calle San Jorge.

Se trató de un periódico en el que confluyeron los rostros más destacados del ámbito intelectual aragonés, con nombres como José Antonio Labordeta, Mariano Anós, María Dolores Albiac, Gonzalo Borrás, Vicente Cazarra —una de las figuras más emblemáticas del PCE en Aragón—, Juan José Carreras Ares, Guillermo Fatás, Carlos Forcadell, Emilio Gastón o Alberto Sánchez Millán. La mayoría de sus integrantes fueron varones, aunque es preciso señalar —casi de manera anecdótica—, que hubo un número diseñado en exclusiva por mujeres. Algunos de los miembros de *Andalán* pasaron unos años más tarde a formar parte del PSA (Partido Socialista de Aragón), como Eloy Fernández Clemente, José Antonio Labordeta, Guillermo Fatás, Carlos Forcadell o Emilio Gastón, quien se convirtió en uno de sus líderes. Más allá del terreno político, la revista apostó por conectar la cultura aragonesa con la nacional, convertirse en el aglutinante de todas las plataformas de expresión que luchaban por la democracia en la región. Una nueva manera de entender el colectivo cultural, que ya contaba en Zaragoza con precedentes como el Grupo Pórtico, la Peña Niké de los Poetas —reunidos en el Café Niké, contó con miembros tan relevantes como Miguel Labordeta— o el Teatro de Cámara. La labor desarrollada por *Andalán* como fuente para el estudio del arte contemporáneo, la música y las artes populares en Aragón fue analizada por el profesor Jesús Pedro Lorente en el libro *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas: (actas de las IV Jornadas)*. De dicho texto se desprende que el género artístico que más atención acaparó entre los críticos de la revista

—José Luis Lasala Morer *Royo Morer*, Antonio Gimeno, Rafael Navarro, Carmen Rábanos, Alicia Murriá— fue la pintura, mientras que el artista que mayor interés despertó fue Pablo Serrano. En relación con el cine, Luis Buñuel, Carlos Saura y José Luis Borau fueron los cineastas sobre los que más escribieron los periodistas de *Andalán* (LORENTE LORENTE, 1989: 506-507). Además, Francisco Javier Lázaro y Fernando Sanz realizaron un estudio en el que analizaron la trayectoria de Manuel Rotellar como crítico de cine en la publicación, incluido en el libro *En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica*.

Jóvenes en definitiva con inquietudes políticas y culturales que ofrecieron una alternativa progresista a la línea oficial del gobierno franquista, que abogaba por continuar manteniendo a la comunidad en un pasado que ya había quedado obsoleto. Una postura de izquierdas aragonesista que, pese a la censura, no dudó en pronunciarse respecto a temas tan polémicos como el trasvase del Ebro, la identidad cultural o el resurgimiento del regionalismo. Alberto Sabio señaló que, en sus comienzos, *Andalán* insertó artículos políticos pero moderados, muchos de ellos de carácter internacional para que no quedara tan patente la oposición al régimen. Textos acompañados de otros de temática cultural, en los que se daban a conocer figuras extranjeras cuyas obras contenían un cierto contenido político-social, como Bertold Brecht (FORCADELL, 1997: 58). No obstante, su postura tras la muerte de Franco fue muy clara: no era posible una nueva etapa sin la participación del pueblo. Democracia y amnistía fueron dos de los estandartes que enarbolaron con mayor firmeza, publicando bajo el título «La concordia se llama amnistía» un texto en el que quedaba manifiesta su postura política y social:

Para ANDALÁN la concordia nacional, imprescindible base del futuro, pasa necesariamente por la amnistía. [...] Una amnistía que no solo libere a los presos políticos y permita regresar a los exiliados, sino que equipare políticamente a todos en el disfrute de los derechos públicos y políticos reconocidos en toda auténtica democracia y posibilite su ejercicio en libertad (*Andalán*, n.º 78, 1 de diciembre de 1975).

Sin embargo, tras el fin de la dictadura las discrepancias internas propiciaron que la publicación poco a poco fuese apostando por unos cauces menos políticos y más sociales, dirigiéndose de este modo a un público más general. Una nueva apuesta que no ocasionó que disminuyera el número de ejemplares producidos, sino todo lo contrario: se pasó de 3.000 números en sus inicios a 14.000-16.000 en los años 1978-1979 (DELGADO, 2009: 429). Concretamente, en su primer aniversario *Andalán* contaba con 1.400 suscriptores, 500 en Zaragoza capital, 300 en el resto de Aragón, 280 entre Barcelona, Madrid y Valencia, 220 en el resto de España y 100 en el extranjero (FORCADELL, 1997: 29). De forma progresiva el número de suscriptores fue aumentando, lo que ocasionó que disminuyeran las ventas en los quioscos. También se incrementó su coste, pasando de los «dos duros» con los que se anunciaba en su primer ejemplar, a las trescientas pesetas del último.

30

Como señaló Javier Delgado: «[...] la fórmula mágica que lo mantuvo unido y en pie durante todos esos años fue el respeto a la diversidad de la izquierda y la conciencia de la importancia de la unidad de la izquierda para luchar primero contra el franquismo y después contra las múltiples formas de presentarse los intereses del gran capital» (DELGADO, 2009: 429). Una postura que en alguna ocasión puso en peligro la propia supervivencia de la revista, siendo secuestrados varios números como toque de atención hacia sus periodistas. Su director, Eloy Fernández Clemente, tuvo problemas para la renovación de su pasaporte (mayo de 1975), fue llamado a declarar por tres artículos aparecidos en el número 64 (junio de 1975) y posteriormente la Brigada de Investigación Social le detuvo en su domicilio. Tres años después *Andalán* se vio envuelto en un proceso judicial tras publicar en sus páginas detalles incómodos para la principal Caja de Ahorros aragonesa. El artículo, aparecido en el número 149 (del 20 al 26 de enero de 1978), se titulaba «Sancho Dronda y el 'claqué'. La trastienda de la Caja», y en él se criticaba la gestión empresarial de su director.

José Joaquín Sancho Dronda no solo interpuso una querrela por injurias, sino que además ocho días después publicó una carta abierta



Sancho Dronda se presenta por primera vez ante el Saneamiento de arcenes de la Caja. Acaba de ser nombrado Director General de la Institución.

Sancho Dronda y el «claqué» La trastienda de la Caja

A más de 130.000 millones de pesetas asciende la cantidad de dinero que los aragoneses tenemos depositado en la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Esta ha sido la base económica con la que, desde 1965 hasta hoy, los ejecutivos de la Caja, a las órdenes del «capo» Sancho Dronda, han efectuado las más extravagantes operaciones financieras para mayor beneficio propio y no del

impositor. Mientras que al pequeño y mediano empresario, al agricultor y al ciudadano en general le resulta difícil conseguir un crédito y si lo consigue lo es a un interés considerable, los directivos de la Caja han estado operando con créditos fáciles y de muy bajo interés procedentes de la Caja, en contra, precisamente, de los impositores a los que tanto les cuesta ahorrar dinero y conseguir un préstamo.

José Luis Fandos

A finales del año 1944, José Joaquín Sancho Dronda no era más que un joven licenciado en Derecho con el Premio Extraordinario. Alto, moreno, guapo y luciendo un recortado bigote negro, el hijo del delegado regional de CAMPESA frecuentaba los guateques de la más alta burguesía de la región, abizada por el satisfactorio resultado de la contienda civil. Administrador de Fred Astaire y perfecto practicante del baile del «claqué», atraía con su comports y aire frívolo la atención de gran cantidad de señoras de la época. Sin embargo, Sancho Dronda apenas más alto y se casó con María Pilar Berquá, hija del hombre más poderoso de la región por entonces, María Berquá, corredor de comercio y conserje financiero de José Simón—director de la Caja—y del Banco de Aragón.

El Trepa

De la mano de su suro, entra a los 30 años como Secretario General del Banco de Aragón y cuatro años más tarde ya es Director General Adjunto. Con los consejos de María Berquá y la política cotidiana aprendida de los resortes de la actividad financiera y económica en el Banco de Aragón funda con Porta Labarta la empresa Pygma (Piemonte y Gascuña), que posteriormente dará lugar al gran imperio Porta.

A la muerte de José Simón, ocurrida en el año 1965, se producen cambios en el Consejo de Administración de la Caja con la entrada de miembros del Opus Dei. En el país, los planes de desarrollo se encuentran en pleno apogeo y los tecnócratas del Opus se han asentado en las poltronas ministeriales. El nuevo consejo de Administración designa a José Joaquín Sancho-Dronda, que es el perfecto aragonés de cuna y estilo, amante de la región y de sus glorias, nuevo Director General.

Sancho Dronda, actual presidente de la Confederación Española de Cajas de Ahorro (CECA) de la que fue economista hasta su nombramiento como ministro Fuentes Quintana, ha tenido mucho que decir en política. Podría haber sido ministro de Hacienda en el año 1969 tras la salida de Manuel Laque y, más recientemente, embajador en Moscú o México. Oportunidades truncadas en gran parte por la oposición. Luis Coronel de Palma, actual embajador en México, presidente de Electricidad Reunidas de Zaragoza, ex-presidente de la CECA y expresidente del Banco de España, al que le une una profunda antipatía.

Espectacular con dinero barato

En 1960, Sancho Dronda, Rodo Sainz, Director General Adjunto de la Caja, y Jaime Elayo Baltera, entonces Director General Adjunto de Inversiones de la Caja, crean la Inmobiliaria Llaure con 50 millones de capital, aportado en un 98% por la Caja, un 1,6% por Agrar y un 0,6 por Jaime Elayo en representación de Autobuses Logroño. S. A. Según las normas estatutarias de la nueva sociedad, el valor nominal de las acciones podía hacerse efectivo en la Caja social de la sociedad o en la propia Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja (CAMPZAR). El Consejo de Administración al frente del cual se encuentra el presidente de la CAMPZAR y Sancho Dronda podría constituirse, según el artículo 27, siempre que estuvieran presentes los miembros y así lo decidieran. Es decir, lo mismo daba en las oficinas de la Caja que en un bar.

Hasta que en época reciente no se amplió el capital social de Llaure a 150 millones de pesetas, la inmobiliaria ha llevado obras de gran envergadura por toda la región, que con tan poco capital sólo se explican con créditos que

la CAMPZAR concediera a Llaure. Grandes préstamos con muy bajo interés—prácticamente gratuito—que recibían en inmensos beneficios para la sociedad. Ello se explica más fácilmente si se tiene en cuenta que el Secretario General de Llaure es Antonio Ota Gil, Subdirector General de Préstamos de la Caja.

Recién formada la sociedad, Sancho Dronda da plenos poderes para la gestión y administración de Llaure a Francisco González Gómez, soltero y conocido cénbero del Opus Dei en toda la región. Con el tiempo, es Francisco González, candidato de la Caja para la dirección del Plan Director de Coordinación Territorial, el que llevará las riendas de la inmobiliaria. En 1974, Francisco González dará poderes de representación jurídica a Natividad Isabel Benito, abogado, miembro de la Asesoría Jurídica de la Caja y cuarta en la lista de Unión de Centro Democrático (UCD) por Zaragoza en las pasadas elecciones.

Negocios familiares

Otro sector de actividad financiera de la Caja para captar el ahorro lo ha constituido el campo. Actividades Agrícolas Aragonesas (Agrar) fue creada en 1961—cuando Sancho Dronda todavía estaba en el Banco de Aragón—por Rodo Sainz con un capital de 1.000.000 de pesetas. Dos años después de hacerse cargo de la Caja Sancho Dronda, se amplía el capital a 5 millones y se nombra conserje delegado con plenos poderes a Juan Alfaro Ramos, actual Secretario General de la Caja y jefe inmediato en el escalafón administrativo de Bolsa Forasada disputado por Zaragoza de UCD, y director adjunto a Pedro Ferrer de Wenzel.

Con tan poco capital, Agrar invade el país y la región enteramente con sus semillas, que importadas de semillas mexicanas

de cereal, se lanza a campañas publicitarias continuas y paga el arriendo de las fincas de Pedro de Wenzel en Castiello de Mazon y de la Merquía de Sancho Dronda, ampliada recientemente con otra propiedad de Porta Labarta a cambio de una oculta transacción comercial de las acciones de la Caja puesta en Pygma.

El crédito, al 8% de interés, sería rebajado al 4%, con una subvención del Ministerio de Agricultura. Sancho Dronda firmó personalmente el acuerdo con el Ministerio, pero también se encargó, él y sus familiares, de solicitar la mayor parte de los 500 millones.

A iniciativa de Pedro de Wenzel Llopi—que ha emitido el apodado patero de Ferrer por la clara enemistad con su padre, residente en Andorra la Vella—se creó la compañía Actividades Aéreas Aragonesas (AAA) con un capital de 20 millones de pesetas, cantidad a todas luces insuficiente para comprar un ala tan solo de cualquiera de los bireactores Learjet de la compañía. El capital fue suscrito por Rodo Sainz a título personal—sólo dos mil pesetas—y el resto, al 50%, por Francisco González en representación de Llaure y Juan Alfaro en representación de Agrar. Además de los créditos, la Caja era el mejor cliente de los aparatos que, a veces, los utilizaba para llevar a los Consejeros de la institución a comer a Alcalá y a tomar café junto al mar en Cambrils.

A finales de 1976, AAA es vendida a la familia López-Tapia de Navarra Letasa y en septiembre de 1977, Pedro de Wenzel desaparece del Consejo de Administración de AAA. Cuando Letasa presenta suspensión de pagos por 8.000 millones de pesetas, la Caja ve perdidos los 480 millones de pesetas en créditos que había concedido a AAA.

en *Heraldo de Aragón* en respuesta al texto de *Andalán*. Ante la negativa de *Heraldo* a que *Andalán* publicase una réplica, estos escribieron en su propio medio un artículo titulado «La Caja, el *Heraldo* y la Delegación de Cultura», en el que reproducían algunos fragmentos incluidos en la carta elaborada como respuesta a Sancho Dronda. Toda la izquierda aragonesa se unió para apoyar a *Andalán*, e incluso se celebró un concierto en el Palau dels Esports de Barcelona el 16 de junio en el que intervinieron algunos de los rostros más populares de la canción aragonesa, como José Antonio Labordeta, Joaquín Carbonell o La Bullonera. El juicio se celebró el 21 de junio de 1978, y como resultado de la sentencia la revista tuvo que pagar un millón de pesetas como indemnización y una multa de 50.000 pesetas. El dinero finalmente fue aportado por los tres senadores que integraban la Candidatura Aragonesa de Unidad Democrática (Ramón Sainz de Varanda, Lorenzo Martín-Retortillo y Antonio García Mateo), y procedía de lo aportado por Hacienda a dicha candidatura en relación con los votos obtenidos en junio de 1977 (FORCADELL, 1997: 46).

32

Con el número doble de enero de 1987 (n.º 466-467) y bajo el título «Nuestro último número: Hasta aquí llegó la riada» terminó el periplo en formato físico de *Andalán*. Un elegante canto de cisne que contenía una especie de testamento, en el que quedó claro que, pese al cierre, todavía había mucho que decir. Diversos medios de comunicación se hicieron eco de la noticia, desde Radio Popular en el programa «Café con pólvora» hasta *Canarias 7*, que incluyó entre sus páginas un artículo firmado por Manolo Bermejo, alcalde de Las Palmas. Muchos de los colaboradores de la revista pasaron posteriormente a trabajar en el periódico *El Día* (1982-1992), un rotativo moderno y comprometido que siempre apostó por la pluralidad y el consenso.

El 13 de septiembre de 1997 se llevó a cabo una exposición en Aínsa en la que se rememoraba la historia de *Andalán*. Un proyecto del que surgió a su vez la publicación *Andalán, 1972-1987: los espejos de la memoria*, coordinada por Carlos Forcadell. El impacto que supuso la revista en la historia cultural de Aragón ha perdurado a lo largo de los

años, convirtiéndose en todo un referente de las confluencias político-intelectuales progresistas de la comunidad. Aunque lejos de la repercusión que experimentó esta, durante los años setenta también aparecieron otras publicaciones que apostaron por aunar contenido periodístico de calidad y compromiso político, como *Esfuerzo común* (1960-1974) —de marcada tendencia carlista—, así como revistas de carácter meramente informativo, entre las que se encontraban *Aragón 2000* (1976-1978) o la comarcal *Ecos del Cinca*. Sin embargo, la repercusión alcanzada por *Andalán* hace de esta la publicación por antonomasia de los difíciles años setenta en Aragón. Un referente para conocer la sociedad de aquellos instantes desde un punto de vista plural y riguroso.

Un recuerdo de... Eloy Fernández Clemente

Quince años escasos duró *Andalán*, defendiéndose de secuestros y persecuciones primero (policiales y judiciales), problemas económicos siempre, y la inquina de los abundantes restos de la dictadura luego, aun avanzada la Transición. Cuando se acabó la aventura colectiva de ofrecer cultura, aragonesismo y propuestas de izquierda, nos reunimos en Casa Emilio, donde hubiera en todo ese tiempo muchas cenas y encuentros, para mantener lazos y evocar tiempos pasados ya perdidos. En la foto, muy apretados y faltando muchísimos de los de los primeros tiempos, se encuentran ya ocho compañeros muertos, comenzando por José Antonio Labordeta.



una serie de cesiones. El terreno político comenzó entonces a trabajar en una línea que ya había sido inaugurada tiempo atrás por distintos colectivos sociales y culturales, que continuaron, una vez muerto el general Franco, afianzando sus reivindicaciones. El ambiente en el que lo hacían estaba encaminado a conseguir una cierta libertad, lo que provocó la necesidad de adaptarse a muchos cambios que, de manera precipitada y en ocasiones no siempre exitosa, comenzaban a llegar al país. Años de incertidumbre en los que el deseo por aprovechar la oportunidad de metamorfosis regenerativa que se le brindaba a todo el territorio, convivía con una nación en crisis, tanto económica —aumento del desempleo, alta inflación— como social —movilizaciones, conflictividad laboral, violencia política—.

El crecimiento económico que experimentó España desde finales de los años cincuenta y principalmente durante los sesenta, conllevó una alteración de la estructura laboral que se tradujo en la expansión de los sectores secundario y terciario. El retroceso del primario estuvo acompañado a su vez de la creciente emigración del campo a la ciudad, lo que hizo que la población de Zaragoza creciera en más de 150.000 habitantes entre 1960 y 1970 (FRÍAS CORREDOR y RUIZ CARNICER, 2000: 172). En estos nuevos trabajadores estuvo el germen de la clase obrera, que poco a poco fue organizándose y adquiriendo un aparato ideológico propio. Fórmulas que fueron transformándose en un sindicalismo de corte opuesto al régimen franquista —gran liderazgo de Comisiones Obreras en Aragón—, y que encontraron apoyo en otros colectivos que iban sumándose a las posturas opuestas a la dictadura, como los movimientos estudiantil y vecinal. Los bajos salarios, el aumento de las horas de trabajo y la alta inflación hicieron que la conflictividad laboral creciera en la segunda mitad de los años sesenta, y con ello la lucha sindical y su consiguiente represión por parte del Estado franquista. Incluso a principios de la década de los setenta algunas empresas zaragozanas tenían sus «listas negras» con nombres de trabajadores díscolos que se habían dejado ver en paros y huelgas en apoyo de reivindicaciones económicas en vísperas de la firma de convenios (SERRANO LACARRA, 2018: 22).



Manifestación de trabajadores de «Vanhool España S.A. Zaragoza», realizada como muestra de solidaridad con doce compañeros despedidos por la empresa (1976, Gerardo Sancho). Archivo Municipal de Zaragoza, 4-I-82154.

Se sometió a los detenidos a todo tipo de torturas, en unos instantes en los que la descomposición y declive del régimen eran más que evidentes. Este, además, había sido incapaz de suministrar, sobre todo a ciudades como Zaragoza —que habían aumentado considerablemente su población—, los servicios y equipamientos necesarios para su desarrollo. Una carencia especialmente visible en los barrios periféricos, desbordados ante la llegada de nuevos habitantes. En concreto desde estos pequeños núcleos poblaciones comenzaron a surgir los Comités de Barrios, de carácter muy reivindicativo, y vinculados a partidos de izquierdas, lo que los condenó a la clandestinidad hasta el verano de 1976. El transporte público, la contaminación industrial o la falta de recursos fueron motivos de movilización entre este tipo de agrupaciones.

Creadas al amparo del reglamento de la Secretaria General del Movimiento, en 1970 surgieron las Asociaciones de Cabezas de Familia (AACCF), que lucharon por una mejora de la calidad de vida de

los ciudadanos. Las primeras fueron las de El Picarral, Casablanca y el barrio Oliver, y su origen era diverso: desde iniciativas de comunidades cristianas hasta algunas fomentadas por la propia Delegación de la Familia. Un hito destacable de su trayectoria fue la celebración en 1977 de la Semana de Barrios, que contó con representantes de Madrid, País Vasco, Barcelona, Valencia y Pamplona. Sus objetivos fueron visibilizar, difundir y propiciar la participación en las problemáticas de la comunidad. Crearon además comisiones, que elaboraron a modo de conclusiones toda una serie de propuestas y reivindicaciones. Un año más tarde se constituyó la Federación de Asociaciones de Barrio, y en ella resultó elegido presidente Ricardo Álvarez. Con la legalización de los partidos, la celebración de las primeras elecciones de 1977, y sobre todo tras los comicios municipales de 1979, el movimiento ciudadano decayó. Sus integrantes más destacados pasaron a formar parte de las listas electorales, imponiéndose la triple militancia: en el partido, el sindicato y el movimiento vecinal. Sin embargo, la lucha no terminó, y con la llegada de los primeros alcaldes democráticos siguieron las reivindicaciones. La autodenominada «Asamblea de Ciudadanos Hartos», formada por diferentes colectivos entre los que se encontraban las asociaciones de barrios, se opuso firmemente a la política de Sainz de Varanda, llegando a declarar su despacho como «zona catastrófica» y convocando una manifestación contra el alcalde —prohibida por el gobernador civil, Ángel Luis Serrano—.

El desencanto siguió presente tras el final de la dictadura, cuando las iniciativas de diálogo político y social no terminaban de cuajar y los sindicatos fueron perdiendo afiliados —sobre todo Comisiones Obreras (CC.OO.), aunque también UGT—. En el terreno industrial y frente al declive que atravesaron en aquella época regiones como el País Vasco o el Levante —sobre todo en los sectores siderometalúrgicos y astilleros—, en Aragón se apostó por importantes inversiones extranjeras. Inaugurada en 1982 en Figueruelas, entre ellas destacó el establecimiento de una planta de producción de automóviles de la empresa norteamericana General Motors, dedicada a fabricar coches de la marca Opel. Una actuación que contrastaba con el cierre de otras fábricas más pequeñas

situadas en el ámbito comarcal, como Tarazona o Barbastro. Los principales sindicatos se movilizaron ante estas situaciones, colaborando a su vez con las protestas en contra del establecimiento de la base aérea hispano-estadounidense de Zaragoza (1954), el trasvase del Ebro o la pertenencia de España a la OTAN. Todavía quedaba mucho por hacer; y los años que siguieron al fin de la dictadura así lo demostraron: la represión continuaba en las calles. Carlos Serrano en su libro *Una ciudad en la crisálida. Espacios de cultura, espacios de acción* (Zaragoza, 1969-1979) escogió para comenzar el capítulo «Algo se mueve» unas palabras de José Luis Trasobares que sintetizan muy bien esta situación: «Entretanto llegaba la hora de enfrentarse a la realidad, Zaragoza se convertía a menudo en una fiesta y toda la comunidad político-cultural intercambiaba favores o complotaba elaboraciones mutuas. Y mientras llegaba la democracia, todos seguíamos estando bajo sospecha, absolutamente todos» (SERRANO LACARRA, 2018: 19).

Meses en los que, cualquier tipo de manifestación o reunión tenía una lectura política, aunque hubiese sido organizada desde el ámbito académico o, incluso, eclesiástico —sobre todo grupos vinculados a Acción Católica—. La Universidad había resultado incómoda al régimen desde finales de los años sesenta, ya que en ella se habían aglutinado grupos de izquierdas de diferente naturaleza, desde aquellos más ligados al PCE hasta otros de corte cristiano-marxista. En uno de los informes relativo a los Servicios de Información y de Investigación Social de plantillas correspondientes a Distritos Universitarios (septiembre de 1965), se observa el interés que había despertado el foco zaragozano: «Durante el curso 1964-1965, afloraron algunos grupos, actuantes unos en la clandestinidad y otros en forma más abierta, a los que cabe señalar como responsables directos de los conflictos. Utilizaron para su trabajo boletines, hojas y folletos, haciendo captaciones personales en favor de la Asamblea Libre y, sobre todo, situando a sus miembros en los órganos representativos de cada Facultad». Un ataque que perduró con posterioridad, cuando cualquier tipo de actuación vinculada a la Universidad, incluso aquellas de carácter más festivo como los conciertos, era objeto de sospecha.

El Rolde

Viñeta realizada por el dibujante Azagra apoyando la Amnistía. En ella aparecen los cinco miembros de Hoz y Martillo detenidos por el atentado al cónsul francés Roger Tur: Andalán (n.º 119, del 24 de junio al 1 de julio de 1977, p. 2).



Con la aprobación de la Ley General de Educación y Financiación de la Reforma Educativa de agosto de 1970 se agudizó la protesta estudiantil, estableciéndose el estado de excepción. En Zaragoza supuso entre otros el cierre del campus desde el 27 de noviembre hasta el 6 de diciembre, decisión motivada por la agresión sufrida por Luis Jiménez, catedrático de la Facultad de Medicina. La situación hizo que en los meses siguientes se viviese un fuerte movimiento contestatario que, por supuesto, no quedó impune. La represión fue cruenta, con numerosos detenidos y encarcelados en un breve lapso de tiempo. Acciones acompañadas de sádicas torturas, practicadas en las propias comisarías, que pretendían silenciar el ya imparable movimiento democrático. Uno de los acontecimientos más graves de la propia historia de la Universidad se produjo el 2 de noviembre de 1972, cuando tres miembros del Colectivo Hoz y Martillo asaltaron el consulado francés. Allí maniataron al cónsul francés Roger Tur, a su secretaria Mari Luz Marqueta y al vicedcónsul Marcel Pail Maurice. Pretendían simplemente

rociarlos con pintura roja, pero la explosión que se generó tras lanzar un cóctel *molotov* en su huida provocó la muerte del primero de los rehenes. Aunque en un primer momento se les condenó a pena de muerte junto a otros dos integrantes del colectivo, en agosto de 1977 pudieron beneficiarse de la Ley de Amnistía.

En 1974 el movimiento estudiantil escapaba del control del ministerio y tenía tres ejes de actuación: paralizar la Ley General de Educación, frenar la represión e intervenir en la gestión universitaria (CALVO ROMERO, 2018:124). Las semanas anteriores a la muerte de Franco la situación era ya incontrolable en algunas de las universidades más relevantes del panorama nacional, entre ellas Zaragoza, donde quince estudiantes fueron arrestados y encarcelados en la prisión de Torrero. Una dura lucha que continuó una vez terminada la dictadura,



Manifestación estudiantil. Paseo Pamplona, Paseo Independencia y calles de casco histórico (19 de septiembre de 1976, Gerardo Sancho). Archivo Municipal de Zaragoza, 4-I-81842.

con el movimiento cada vez más radicalizado y protestas que llegaron a todos los distritos universitarios. Aunque con ello también, la represión como respuesta. Como destacó Javier Ortega, «la Universidad fue referente de la oposición al régimen hasta que, por un lado, la protesta se trasladó al movimiento obrero y, por otro, se aprobó la reforma política en 1976, con la que se trasvasó el escenario a los partidos, aparecieron los cauces oficiales y se normalizó la participación» (ORTEGA, 1999: 37).

Tampoco quedaron al margen los grupos que abogaron por un cristianismo liberador, en la línea del Concilio Vaticano II. Su compromiso se visibilizó en distintas actuaciones, como el apoyo al movimiento vecinal o la crítica social y política a través de sus homilías. Sacerdotes molestos para el régimen franquista y por tanto especialmente vigilados —eran catalogados en los informes policiales como «de tendencia progresista» o «filocomunista»—, ya que poseían espacios de expresión y recursos materiales de la Iglesia que cedieron a la causa antifranquista. Sin embargo, dado el estatus del que gozaban debido al Concordato firmado entre la Santa Sede y el Estado franquista en 1953, este control fue limitado. La represión que se ejerció hacia ellos tomó forma de cuantiosas multas o la reclusión en conventos. A finales del franquismo jugó también un importante papel el clero rural, cuyo poder de liderazgo dentro de estas comunidades logró en ocasiones llegar a descomponer los poderes locales. Un mensaje de oposición que se transmitía a través de las misas dominicales —cuyas homilías eran calificadas por las fuentes policiales como demagógicas—, pero también en cualquier otro tipo de celebración religiosa. María José Esteban Zuriaga ha rescatado en el libro *El coste de la libertad. Presos políticos, represión y censura en Zaragoza (1958-1977)* el ejemplo de Porfirio Pascual, ecónomo de Perdiguera, quien en 1973 «puso objeciones para celebrar la misa en sufragio del alma de José Antonio Primo de Rivera, diciendo que no lo haría por José Antonio, ya que a su padre lo habían matado los falangistas y que, a lo sumo, oficiaría la misa por todos los muertos durante la Cruzada» (ESTEBAN ZURIAGA, 2018: 87).

Muchos de estos sacerdotes rurales se trasladaron posteriormente a núcleos urbanos, donde continuaron su particular lucha. No obstante, aparecen diferencias respecto a las problemáticas tratadas, puesto que existían diferencias entre ambos ámbitos —sobre todo económicas y laborales—. Algunos se implicaron de manera activa en las asociaciones de vecinos, e incluso hubo curas obreros que trabajaron en las fábricas. Dentro del ámbito religioso, jugó también un papel muy relevante en aquellos años el Centro Pignatelli, fundado en 1970 por la Compañía de Jesús como Colegio Mayor. Su objetivo fue erigirse como punto de encuentro cultural, siempre desde la búsqueda de la justicia social y la libertad colectiva. Bajo la atenta mirada del gobernador civil y la policía, en él se celebraron numerosas actividades incómodas para el régimen franquista. Vigilancia que no evitó ciertos conflictos con las autoridades y grupos afines al dictador, como las amenazas vertidas por los Guerrilleros de Cristo Rey ante una conferencia del padre Llanos en 1971. Con la llegada de la democracia el Pignatelli adoptó una nueva mirada en relación con la política, apostando por programas más rigurosos, críticos y contrastados que ayudaran a cimentar los cauces populares sobre los que se estaba construyendo el nuevo sistema. Semanas culturales, cine, teatro, música, encuentros sindicales... el Centro Pignatelli se convirtió en epicentro de iniciativas que deseaban ir más allá de la línea impuesta por el Estado.

Una tendencia progresista que poco a poco iba asentándose en el territorio aragonés y que, como afirmó José Luis Trasobares, huía de la «narcosis creativa» (folklore bastardeado, costumbrismo barato y baturrismo) en la que había estado sumida la región en la anterior década (SERRANO LACARRA, 2018: 53). Incluso hubo algún intento por parte de las instituciones de sumarse a este tipo de actuaciones.

La más relevante de todas ellas fue el dominical mercado-exposición de arte de la plaza Santa Cruz (1973-1979), organizado por la concejalía de Cultura junto a la asociación cultural «El Cachirulo». En opinión de José Luis Cano, quien participó en esta experiencia, «[...] alguien tuvo la idea de convertir la plaza de Santa Cruz en un Montparnasse zaragozano,



Grupo Forma (Manuel Marteles, Joaquín Jimeno, Paco Simón, Paco Rallo y Fernando Cortés). La fotografía, tomada en el estudio del grupo Forma en 1974, rememora irónicamente los modelos de academia decimonónicos. Se tomó durante una sesión destinada a integrar la portada del catálogo *Grupo Forma + Jimeno*, Galería Atenas, 1974. Imagen que no se pudo emplear por ser censurada. Fotografía Pepe Rebollo. Colección Paco Rallo.

a principios de los años setenta. La idea era muy hortera pero decidimos aprovecharla. Podía ser un buen lugar para organizar *happenings* y *performances*» (CANO, 2009: 417). Salvo en la primera de las ocasiones, en la que se organizó una fiesta del papel, las actividades estuvieron dirigidas a un público adulto. Ángel Azpeitia, en su reseña de *Heraldo de Aragón* (6 de noviembre de 1973), alabó la alta participación y el éxito de público. Un apoyo al proyecto que, no obstante, no se vio materializado posteriormente en una firme consolidación de este. Pese a todo, cerca de la plaza —concretamente en el palacio del Prior Ortal— se instalaron un grupo de artistas que ubicaron allí sus estudios, como el Grupo Forma, Ángel Aransay, Valtueña, Alejandro Molina, Gregorio Villarig, Eduardo Laborda, Luis Royo o diversos integrantes del Colectivo de Artistas

Plásticos de Zaragoza. Más adelante y dentro de este deseo por la creación de agrupaciones nació en 1978 la Asociación de Artistas Plásticos «Goya-Aragón», cuyos precedentes se encontraban en la publicación del Catálogo de Artistas Agrupados Ansiba (1973) y en la corriente española para crear el Colegio Nacional de Artistas Plásticos.

Destacó la actuación de dos grupos que rompieron moldes durante aquellos años: Forma y Azuda 40. El primero, formado por Manuel Marteles, Paco Rallo, Fernando Cortés, Paco Simón y Joaquín Jimeno, llevó a cabo toda una serie de provocadores montajes que provocaron el escándalo entre ciertos sectores de la sociedad bienpensante: pinturas de gran formato, esculturas, *collages*, poemas visuales, manifiestos y anti-manifiestos conceptuales, revistas experimentales y exposiciones novedosas en galerías de arte. Como señala Paco Rallo: «En edificios, plazas y calles de Zaragoza creamos Arte-Experimentación-Provocación con



Grupo Azuda 40 transportando un lienzo para la VI Bienal de Pintura y Escultura de Zaragoza (1973). Colección privada.

happenings, *performances* y proyecciones, dentro de las tendencias de arte povera, body art (Acciones desesperadas); instalaciones conceptuales y minimalistas (Estudios sobre el color negro; Espectáculos renovables; Montajes ambientales en espacios inhabitables; Actos comunes de concienciación; Repetición de conceptos lingüísticos e invención de palabras)». En la última fase del grupo, se creó la marca «Grupo Forma. Centro de Investigaciones de Arte y Zoología». Todos sus miembros se habían conocido en la Escuela de Artes y Oficios, y a partir de ahí desarrollaron una carrera que pasaba por el atrevimiento y la ruptura con el sistema establecido. Juntos llevaron a cabo actuaciones de diversa índole, desde obras de gran formato hasta actuaciones callejeras. El final de grupo llegó en 1976, convirtiéndose en todo un referente para iniciativas similares realizadas en los años ochenta.

Junto a Forma surgió de manera casi paralela el grupo Azuda 40 (1972-1976), impulsado por Federico Torralba. Ocho pintores (José Ignacio Baqué, Natalio Bayo, Pascual Blanco, José Luis Cano, Vicente Dolader, Antonio Fortún, Pedro Giralt y José Luis Lasala) que se lanzaron a la aventura de ofrecer un trabajo experimental y vanguardista. Algunos de ellos tenían como precedente su participación en la Exposición Intento (20-30 de junio de 1972, Palacio Provincial), una muestra que buscó crear un grupo consolidado entre sus componentes. Lo más cercano fue, sin embargo, Azuda 40, artistas nacidos en la década de los cuarenta que, pese a sus dispares carreras profesionales, proyectaron al exterior una imagen de vanguardia autóctona. Entre sus principales logros estuvo conseguir exponer en dos ocasiones (abril de 1973 y diciembre de 1975-enero de 1976) en la Lonja, un espacio hasta entonces prácticamente vetado a los artistas jóvenes.

Forma y Azuda 40 no fueron los únicos que quisieron ir más allá. En esos mismos años emergieron grupos pictóricos como Trama, Equipo L.T., Algarada o el Colectivo Plástico de Zaragoza (1975-1979), que apostó por un arte popular y reivindicativo. Surgido en 1975 a partir de la Asamblea Permanente de Plásticos, estuvo formado por distintos artistas: Sergio Abraín, José Luis Cano, Rubén Enciso, Mari

Carmen Estella, Enrique Larroy, Concha Orduna, Eduardo Salavera, José Luis Tomás y Mariano Viejo. Deseaban ir más allá del arte, convertir sus acciones —murales, pintadas, carteles...— en una herramienta de lucha social y política, que despertara conciencias y que sirviera de altavoz a las demandas populares. Incluso elaboraron un texto en el que exponían sus objetivos, cuya síntesis sería:

El Colectivo, además, abandona no solo los circuitos habituales de exhibición, sino también las formas tradicionales de cuadro y escultura y opta por otros medios de más amplia difusión (el cartel, el mural, el tebeo...) o bien por formas distintas de soporte, intentando recuperar medios de expresión populares (por ejemplo, los gigantes y cabezudos). El CPZ está abierto, también a todo cuanto suponga investigación en el campo plástico. Pensamos que no se trata, en principio, de hacer el arte comprensible o accesible a la gente de una u otra forma, sino de desvelar los mecanismos que impiden el acceso de las clases populares a ese mundo, del arte o de la cultura, y quién y por qué los maneja (PÉREZ LIZANO, 2009: 491).

46

Sus obras acabaron siendo ejemplos de arte público, que rompían con los espacios habituales de exhibición (galerías como Atenas, Libros, Galdeano o Prisma) y acercaban la cultura a la población. De gran heterogeneidad y bajo coste, muchas de ellas fueron pinturas murales que se convirtieron en todo un símbolo de la resistencia. Auspiciada por la Asociación de Vecinos del barrio de Torrero, la primera tuvo lugar en un muro del cuartel de Castillejos (1975), y en ella participaron también artistas que no pertenecían al grupo, como Aransay y miembros de Forma y Azuda 40, así como los propios vecinos del barrio. A ella le sucedieron en Zaragoza actuaciones similares en los barrios de La Paz (pintura mural en la asociación de propietarios), Picarral (guardería de Belén), Oliver, Almozara, discoteca Liverpool y Facultad de Empresariales. Fuera de la capital, también trabajaron en Sástago, Alagón y Ejea de los Caballeros —el mural más grande del C.P.Z—. Una herramienta de insurgencia utilizada también por otros colectivos a lo largo de aquellos años, como el Partido de los Trabajadores de Aragón (mural en el barrio del Arrabal) o las Asociaciones de Cabezas de Familia. Como afirma María Luisa Grau: «Una expresión



Mural del Colectivo Plástico de Zaragoza para la manifestación convocada por la Asociación de Cabezas de Familia de La Almozara (1977, Asociación de Vecinos Ebro de la Almozara).

completamente impensable durante los años del franquismo, se convertía en una estampa habitual, característica y exclusiva de los años de Transición» (GRAU TELLO, 2014: 10). Manifestaciones populares que actuaron como auténticos mecanismos revolucionarios.

El Colectivo Plástico de Zaragoza elaboró a su vez carteles —Caspe-76, Asamblea de Parados-I, Homenaje a Miguel Hernández, Semana de Barrios, Mujeres Democráticas, Congreso de Jóvenes de Zaragoza, Canto a la libertad o Fiestas de Torrero—, telones y escenarios —recitales de Labordeta, Pequeño Teatro de Aragón, pancarta para Valdefierro o Festival pro Sahara-78— y publicaciones: portadas *Aragón*, *nuestra tierra*, *Andalán* n.º 100, boletines de barrio, tebeos sobre enseñanza y transporte o ediciones de serigrafías.

Incluso hicieron cabezudos, como los que el grupo llevó a la merienda ciudadana que se celebró en la plaza del Pilar en octubre de 1978 como réplica a las celebraciones oficiales. Dos obras que elaboraron para la ocasión, y que representaban al alcalde y a la reina de las

fiestas. José Luis Cano portaba uno de ellos cuando la policía comenzó a disuadir a los cientos de personas que intentaban montar el acto paralelo: «Salimos corriendo, con la Policía detrás. Y yo, cargado con el “gigante”, iba fatal. Pero nos había costado tanto hacerlo y me daba tanta rabia tirarlo para escapar más ligero, que allá me fui con el armatoste bien agarrado hasta que pude llegar al estudio del Colectivo en Santa Cruz y dejar intacto el enorme monigote. Me quedé de lo más a gusto» (TRASOBARES GAVÍN, 2007: 100). Un año antes aportaron un gigante-cárcel de Pinochet a la Exposición del Museo de la Resistencia en el Mercado Central; la obra se quemó meses más tarde en las Fallas de Valencia. La muestra se llevó a cabo dentro de la campaña «Salvemos el Mercado», en la que distintos colectivos unieron fuerzas para evitar la demolición del histórico edificio. Una vez más, el arte como herramienta para llevar a cabo una revolución social firme y efectiva, en la que el pueblo se convirtió en el verdadero protagonista de la lucha.

Un recuerdo de... José Luis Cano

En 1975 había tal revuelo cultural en toda España, que hasta los artistas plásticos aragoneses nos agrupamos en una Asamblea de artistas plásticos aragoneses. Tras dos o tres asambleas multitudinarias, quedó patente que iba a ser muy difícil hacer algo que se viese con tal acumulación de egos. Los más organizados, los que ya militaban en partidos (de izquierda, por supuesto) decidieron renunciar a la cantidad en favor de la eficacia y constituyeron, al margen de la Asamblea, el (CPZ), Colectivo Plástico de Zaragoza, formado por nueve personas, más la colaboración esporádica de amigos y familiares. El (CPZ) no intentaba desarrollar un trabajo artístico propiamente dicho, sino poner la experiencia profesional de sus miembros al servicio de la lucha popular por la democracia. Trabajábamos por encargo para las asociaciones de vecinos, comisiones de cultura, asambleas culturales, cantautores y poetas, pintando murales callejeros y realizando carteles,

pegatinas, telones de fondo para recitales y todo lo que se nos ocurriera. Cobrábamos los materiales empleados y los desplazamientos. Todo lo demás, gratis total.

En la foto se ve el taller del (CPZ). Es una foto que me gusta por lo que tiene de surrealista y porque, de alguna forma, refleja el trabajo previo e invisible que llevaban las actividades públicas. Al fondo a la izquierda está el cabezudo-gigante que hicimos del señor alcalde, don Miguel Merino, para la mítica bajada de los barrios a la cena de gala de la Lonja, acontecimiento que dio un vuelco irreversible a las Fiestas del Pilar. El señor alcalde, al que tuve que cargar al hombro cuando cargó la policía para disolvernarnos, estaba acompañado por la reina de las fiestas que, al moverse, no salió en la foto. El fantoche de la derecha es el Pinochet que hicimos para el Museo itinerante *Salvador Allende*. Además de cabezudo-gigante, era cárcel y carcelero, todo en uno. Al llegar la exposición a Valencia, lo quemaron como un ninot. No se ve muy bien, pero hay dos personas trabajando a la vez en su jeta. Esa era la actitud, entonces.

49



Mariano Viejo trabajando en la cabeza del gigante de Pinochet, en el estudio del Colectivo Plástico de Zaragoza, sito en el palacio del Prior Ortal. Fotografía José Luis Tomás.

Habrà un día en que todos
al levantar la vista
veremos una tierra que ponga libertad.

«Canto a la libertad», José Antonio Labordeta

50

Los géneros musicales que convivieron durante los años setenta fueron un reflejo de las actitudes, sentimientos y deseos de la sociedad española. Cada uno de ellos ocupó una parcela de la vida pública y privada de la población, aportándole una vía de ocio y entretenimiento, pero también un espacio de expresión y crítica. De forma general, coexistieron tres grandes corrientes musicales: el *rock* y el *pop*, la música popular —que amenizaba encuentros, guateques y fiestas de pueblo— y la canción protesta, asociada a los cantautores. Dentro de estos bloques se pueden establecer al mismo tiempo diferentes subdivisiones. En el caso de la canción protesta, la *nova cançó* catalana fue una clara apuesta por expresarse en lengua catalana que partió del grupo Els Setze Jutges (Los Dieciséis Jueces) en 1961 y se adentró en la década de los setenta. En esta corriente se insertaría, por ejemplo, Joan Manuel Serrat o más adelante cantantes como la mallorquina María del Mar Bonet.

Tanto el *rock* como el *pop* procedían del mundo anglosajón, y mostraron cómo la música fue uno de los ámbitos donde de forma más prematura se dio el pistoletazo de salida hacia las nuevas tendencias. Llegó a través de las bases americanas, y tuvo una gran repercusión en los ritmos creados en España. Enseguida comenzaron a emerger grupos donde la influencia norteamericana era directa, puesto que eligieron el inglés para sus canciones —Los Bravos con «Black is black» o Los Canarios con «Get on your knees»— o incluso para el nombre del conjunto —Lone star, Pop Tops—. El *rock* fue uno de los estilos que se asentó en el panorama español de manos de Miguel Ríos (Mike Ríos) o Los Relámpagos, quienes siempre tuvieron



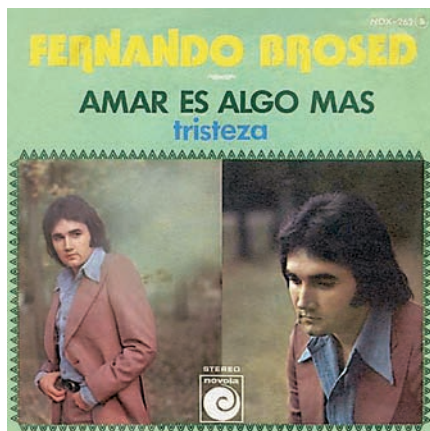
Discoteca Liverpool, uno de los locales donde se podía escuchar música *rock* en Zaragoza. El mural es obra del Colectivo Plástico de Zaragoza (1977).
 Archivo Colectivo Plástico de Zaragoza.

como punto de referencia grupos como Los Rolling Stones, The Who o Pink Floyd. Además, no hay que olvidar que el 17 de septiembre de 1978 se celebró el famoso Rocktiembre en Vistalegre, donde actuaron grupos como Coz, Barón Rojo o Leño. En el caso aragonés, *rock* y *pop* quedaron relegados a un segundo plano frente a la canción de autor, limitándose a la aportación de Pedro Botero, Micky Mouse y La Codorniz. Más allá de los artistas locales, la capital acogió durante esta década las actuaciones de John Mayall, Quilapayún o Pablo Milanés, así como grupos de rock progresivo catalán.

51

Por otro lado, la llegada a la televisión de espacios musicales como *Especial pop* (1969-1970) o *Galas del sábado* (1968-1970) hizo que surgieran grupos que acabaron convirtiéndose en auténticos ídolos de masas. Merece un especial reconocimiento el caso del Dúo Dinámico (Manuel de la Calva Diego y Ramón Arcusa Alcón), quienes desarrollaron un verdadero fenómeno fan durante los años sesenta. No solo fueron los precursores del *pop-rock* en España, sino que introdujeron un elemento nuevo dentro de la industria musical: el *merchandising*.

Además de distribuir su correspondiente vinilo, lo acompañaban de toda una serie de actuaciones televisivas e incluso cinematográficas. De hecho, el grupo protagonizó cuatro largometrajes: *Botón de ancla* (1960, Miguel Lluch), *Búsqueme a esa chica* (1964, Fernando Palacios y George Sherman), *Escala en Tenerife* (1964, León Klimovsky) y *Una chica para dos* (1968, León Klimovsky) (ASIÓN SUÑER, 2018: 12-13). También destacaron dentro de esta misma línea Fórmula V («Cuéntame», «Eva María se fue», «Vacaciones de verano»), Los Diablos («Un rayo de sol»), Los Payos («María Isabel»), Nino Bravo o Julio Iglesias. Y por supuesto, esta es la época de los dos grandes éxitos de España en Eurovisión: Massiel (1968, «La, la, la») y Salomé (1969, «Vivo cantando»). Canciones ligeras, que lograban atraer y entretener a todo tipo de público. Con esta finalidad el Sindicato Musical de Zaragoza organizó en abril de 1978 la «Semana de Música Viva», una celebración en forma de verbenas, orquestas y actuaciones en la que tuvieron cabida todo tipo de géneros y estilos musicales. Entre 1974 y 1976 uno de los cantantes más populares a nivel local fue Fernando Brosed, quien tuvo su propia orquesta y participó en el Festival de Benidorm de 1975 con la canción «Amar es algo más».



Carátula del disco
Amar es algo más
 de Fernando Brosed (1976).

Pero si hay una corriente musical ligada a la Transición esa es, sin duda, la canción protesta. Tanto en los años previos como posteriores a la muerte de Franco constituyó un lenguaje artístico en el terreno de la música popular hasta entonces inexistente. El régimen franquista se había encargado de secuestrar el folklore, las manifestaciones musicales más ligadas a cada territorio, una maniobra que negaba la identidad de las distintas regiones. Con la llegada del tardofranquismo y frente a la censura, los cantautores se convirtieron en altavoces de un pueblo al que el Estado quería silenciar por todos los medios, siendo a su vez el primer signo identitario de muchas comunidades de España —prueba de ello son los himnos que adoptaron—. Lograron además crear una industria paralela, un sistema de distribución al margen de la línea oficial impuesta por el gobierno (radios, centros culturales, sociales, universidades, fábricas, parroquias...).

El resultado fue una auténtica confluencia entre el cantante y el público, que se identificó con estas ideas y formas artísticas. Para lograrlo, estos artistas apostaron por la simplicidad de forma, dándole importancia a la voz y al texto, con el único acompañamiento de la guitarra. Una manifestación musical y al mismo tiempo poética, puesto que durante los años sesenta y setenta los cantautores representaron la corriente crítica y popular de la poesía española. Una manera de entender la música que procedía de artistas extranjeros como Bob Dylan, Atahualpa Yupanqui, Georges Brassens o Jacques Brel, quienes influyeron y se convirtieron en todo un referente para estos artistas. Se ha señalado el Festival de los Pueblos Ibéricos (9 de mayo de 1976, Universidad Autónoma de Madrid) como el arranque oficial de la «Nueva Canción», un evento en el que se visibilizó la relevancia y amplitud de este tipo de música en todo el territorio español. En él participaron figuras tan relevantes como Víctor Manuel, Luis Pastor, Elisa Serna, José Antonio Labordeta, La Bullonera, Pi de la Serra, Raimon o Julia León.

Cantautores que escribieron con sus letras canciones de resistencia y de esperanza en el cambio, una postura que muchas veces

hizo que fueran vetados, impidiéndoles realizar un recital o censurándoles las letras de alguna canción que podía resultar polémica. Esta medida afectó especialmente a aquellos trabajos realizados en lengua catalana por artistas como Lluís Llach («Cançó sense nom», «Damunt d'una terra»), Pi de la Serra («El currucucucú», «Igual que ahir») o el valenciano Raimon («La nit es llarga», «Diguem No»). Ocurrió algo similar con Cecilia y su canción «Mi querida España», una obra que no tardó en convertirse en paradigma de aquella época. Seis meses antes de la muerte de Franco, la artista madrileña cantó en el Festival de Mallorca una versión de este tema que no tardó en sufrir los cambios derivados de la censura —las autoridades vieron en ella una crítica soterrada al contexto social y político que atravesaba el país en aquellos años—:

Mi querida España,
esta España ~~nueva~~ (mía),
esta España ~~vieja~~ (nuestra).

[...]

Mi querida España,
esta España ~~en dudas~~ (mía),
esta España ~~ciega~~ (nuestra).

Una metáfora que visualizó el final de una etapa, pero que también sufrió los últimos resquicios del periodo que dejaba atrás. Trabajos rompedores, en los que se plasmaba el ansia social que existía por una transición que no acababa de despegar, y en los que se lanzaba el mensaje de que una nueva España era posible. Al mismo tiempo resulta curioso comprobar cómo, con la llegada de la Transición política, existió una cierta utilización de estas canciones por parte de los partidos políticos. UCD por ejemplo compró los derechos de «Habla, pueblo, habla» (1976), atribuida a Vino Tinto, para promocionar el referéndum en el que se votó la Ley para la Reforma Política en 1976:

Habla, pueblo, habla,
este es el momento,
no escuches a quien diga
que guardes silencio.
Habla, pueblo, habla,
habla, pueblo sí.
No dejes que nadie
decida por ti.

«Libertad sin ira» (1976) de Jarcha también fue una de las canciones asociadas a la Transición, empleada para apoyar la salida de *Diario 16*:

Dicen los viejos que en este país hubo una guerra
y hay dos Españas que guardan aún
el rencor de viejas deudas.
Dicen los viejos que este país necesita
palo largo y mano dura
para evitar lo peor:

55

En la actualidad continúa habiendo grupos musicales que utilizan las letras de sus canciones para mandar un mensaje reivindicativo, como se observa en el caso de Nacho Vegas («Polvorado») o del grupo zaragozano Amaral («Ratonera»). Incluso al inicio o al final de algunas asambleas políticas del partido político Podemos, aparece «L'Estaca» de Lluís Llach, compuesta a finales de los años sesenta —idea de una segunda Transición—. La recuperación de estas canciones como símbolo de resistencia refleja la atemporalidad de los ideales que impregnaron sus letras. Valores de lucha necesarios para mantener el frágil estado de bienestar social del que goza el país y que, incluso en la actualidad, resultan incómodos para ciertos sectores.

Mientras se llevaba a cabo la labor de redacción de este trabajo, los medios de comunicación han informado de que el Ayuntamiento de Madrid ha decidido cancelar el concierto que el cantautor Luis

Pastor y su hijo Pedro tenían programado para el 8 de septiembre de 2019 en las fiestas del distrito de Aravaca. Tras ganar el concurso público convocado por la Junta de Moncloa-Aravaca y aprobarse la propuesta sobre las actuaciones musicales en noviembre de 2018, el nuevo gobierno municipal de José Luis Martínez-Almeida (Partido Popular) ha suprimido el acto sin dar ningún tipo de explicación. Una decisión que se suma a la que el mismo consistorio adoptó a principios del mes de julio en relación con la cancelación del concierto del grupo Def con Dos en Tetuán, cuando alegó que el conjunto musical promovía el odio y el terrorismo. Actuaciones que sin duda obligan a la sociedad española a plantearse el tipo de camino por el que desean optar para el futuro del país. En el caso de Luis Pastor y su hijo, las asociaciones vecinales y culturales de Aravaca han decidido convocar para el 8 de septiembre un acto en defensa de la cultura, la libertad de expresión y la participación ciudadano, al que están invitados ambos cantautores.

56

Aragón fue una de las comunidades que más contribuyó a la canción protesta. Su origen se situaría en Teruel, concretamente en el Colegio Menor de San Pablo, espacio en el que durante el curso 1967-1968 coincidieron algunas de las figuras más relevantes de la cultura aragonesa de los años setenta, como Eloy Fernández Clemente, José Antonio Labordeta, José Sanchis Sinisterra o Joaquín Carbonell. Las palabras del propio Labordeta definen perfectamente el sentir del momento:

Hubo una época en la que no tuvimos miedo a las sirenas. No tuvimos miedo cantando a aquellas canciones que abrían un abismo en cada uno y le invitaban con fuerza a desaparecer en él, a no ser Ulises [...]. Aquella música no era adjetivable: no era buena o mala, fue, simplemente, el aliento mismo de la democracia. Sabía a paraíso, a utopía, olía demasiado bien (BARBÁCHANO y DOMÍNGUEZ, 2006: 109).

Pese a que se sentía más atraído por la poesía o la política, en Teruel escribió canciones como «Réquiem por un pequeño burgués» o «Los leñeros», que pasaron a formar parte de su primer

disco. Una obra que alcanzó popularidad en 1971, cuando se vendió junto al libro de poemas *Cantar i callar*, editado por la compañía discográfica catalana Picap. Fue en ese instante cuando despertó el interés de las radios, siendo Plácido Serrano (Radio Popular) y José Juan Chicón (Radio Zaragoza) los primeros locutores en comenzar a difundir el trabajo del cantautor. Si Labordeta hablaba de que sentían los nuevos alientos de la democracia a través de la música, Joaquín Carbonell se refería a que usaban: «La ironía fundamentalmente para protestar. Yo no tengo ningún empacho en admitir que era y éramos cantantes protesta. Cada uno con su estilo, pero protestábamos. Yo lo hacía a través de la ironía, por eso teníamos tantos problemas con la censura, porque lo que no tolera el poder es que te rías de él» (BARBÁCHANO y DOMÍNGUEZ, 2006: 78). El artista de Alloza llegó a Zaragoza en 1969, un año antes que Labordeta, momentos en los que empezaba a surgir a su vez La Bullonera. El grupo, cuyo nombre en lengua aragonesa significa «agujero por donde sale un líquido a presión», tuvo como integrantes primigenios a Javier Maestre y Chusa, uniéndose con posterioridad Eduardo Paz, Richi y Sergio; y en 1978 Francisco Gil y Emilio Casanova. Tras los discos *La Bullonera* (1976), *La Bullonera 2* (1977) y *La Bullonera 3* (1979), se disolvieron en 1980 tras grabar *Punto*.

Algunas canciones que compusieron durante aquellos años trascendieron su contexto y su época, como el «Canto a la libertad» (1975) de Labordeta —que se convirtió, igual que «L'Estaca» de Lluís Llach, en todo un himno—, «Ver para creer» de La Bullonera o «Con la ayuda de todos» (1976) de Joaquín Carbonell:

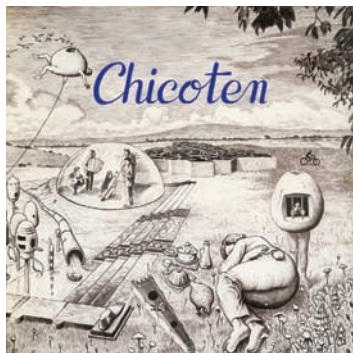
A pesar, de que todo está perdido,
y a pesar, de que aún hay quien tira piedras,
no podrán con mis dioses y mis gentes,
en las noches de nevada, siempre sueñan.

Y, en todos los casos, el Ebro, Zaragoza, El Pilar, Teruel o en general Aragón, está tremendamente presente en todas sus canciones:



Portada de Gonzalo Tena del álbum *Cantar i callar* de José Antonio Labordeta (1971). Portada de Natalio Bayo del disco *Con la ayuda de todos* de Joaquín Carbonell (1976). Portada de Natalio Bayo y José Luis Lasala del primer LP de *La Bullonera* (1976). Portada de Gregorio Millas del disco *Cuando los tiempos vienen mejores* de Tomás Bosque (1977). Colección fonográfica de Ángel Duerto.

Labordeta («Aragón» y «Coplas de Huesca»), Carbonell («Aragón el paraíso»), La Bullonera («Bajo Aragón») o Tomás Bosque («Levantándonos»). Los mensajes reivindicativos se unían a la recuperación de una música tradicional que el régimen franquista había querido enterrar. De hecho, Sebastián Martín Retortillo dijo que había



Portada de José Ignacio Mayayo del disco de Chicotén (1978).
 Portada de Sergio Abraín del LP *De par en par* de Boira (1979).
 Colección fonográfica de Ángel Duerto.

tres hechos en Aragón que habían contribuido de manera especial al cambio y al despertar de la conciencia regional: Labordeta y los recitales de los cantautores, la oposición al trasvase del Ebro a Cataluña y el nacimiento del periódico *Andalán* (ORTEGA, 1999: 124). Una labor que más adelante también llevarán a cabo grupos como Chicotén —nacido al amparo de Labordeta—, Somerondón, Boira o Adebán, y que acabará de reafirmarse con las Muestras de Folklore Aragonés, organizadas por el Ayuntamiento de Zaragoza entre 1979 y 1983. Como resultado de esta iniciativa surgieron cinco volúmenes que recogían los estilos musicales del territorio.

La mayoría de los recitales eran solidarios, y en ellos el público aplaudía, cantaba y gritaba con unas letras que apoyaban sus ideales contestatarios. En el caso de Aragón, sobre todo se reivindicaban la causa regionalista, la defensa de los recursos expoliados a favor de otras regiones más ricas, democracia, amnistía y libertad. Canciones que por ello sufrieron la censura, así como el boicot de diversos colectivos. El Estado pudo intervenir sobre estos artistas de dos maneras. La primera de ellas, aprobando o no cada una de las letras de

las canciones antes de cada grabación o actuación —Orden de 8 de junio de 1970 encomendada a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos—; y la segunda, a través de los permisos que era necesario obtener para la celebración de los conciertos públicos. Con la Ley de Prensa publicada en agosto de 1965 por el Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga, el gobierno franquista buscó hacer creer a la sociedad que existía una cierta apertura. En palabras del propio Fraga, esta ley era ofrecida «para mantener limpia a España, no para mancharla, y menos para destruirla» (SÁNCHEZ, 1991: 362). Sin embargo, lo cierto es que la censura previa quedó sustituida por el secuestro de publicaciones o discos, así como su posterior sanción económica. Una adaptación ambigua del dispositivo censor a los nuevos tiempos, que chocaba a su vez con otro mecanismo de control: la Oficina de Enlace. Denominada Gabinete de Enlace desde 1974, fue creada en 1962 para vigilar cualquier tipo de información política.

60

En el terreno musical, los censores no solían escuchar las canciones, sino que se limitaban a leer las letras —lo que les valió el apelativo de «lectores»— y dictaminar si se autorizaban para el recital. Por esta razón los artistas solían subir al escenario con el atril, ya que tenían que cumplir escrupulosamente el libreto que habían entregado con anterioridad. Normalmente esta labor era desempeñada por funcionarios, pero en ocasiones el régimen contó con contratados temporales —artistas o intelectuales afines al gobierno— para llevarla a cabo. Ninguno de ellos tuvo unas normas establecidas para realizar su trabajo, sino que se guiaban por meros principios relativos a la moralidad sexual y el respeto a las instituciones franquistas. Una casuística que hizo que variara el veredicto final sobre las obras dependiendo del lugar en el que se iban a realizar, habiendo una mayor permisividad en los núcleos con más población —se temía un efecto respuesta en las zonas donde los movimientos sociales estaban mejor organizados—.



José Antonio Labordeta y Joaquín Carbonell en un recital.
Colección Joaquín Carbonell.

Carbonell declaró que Teruel era sin duda la provincia en la que le habían denegado más canciones, y que el censor de turno se permitía el lujo de clasificarle políticamente: «El Labordeta es comunista, maoísta, y el Carbonell no tiene definición, es un inmoral» (ORTEGA, 1999: 128). Al final lo que sucedía era que los propios cantautores cuidaban al máximo cada palabra o expresión que incluían en sus trabajos, jugando con las metáforas, la ironía y el humor para que, logrando burlar al sistema, el público entendiese el mensaje subyacente en su obra. Una habilidad cosechada con gran acierto por Labordeta, a quien, en comparación entre otros con La Bulloñera —cuyas reivindicaciones eran más directas—, le autorizaron más canciones. El carácter rebelde y visceral del grupo formado por Eduardo Paz y Javier Mestre se aprecia en temas como «Porque hasta aquí hemos llegado»:

Si por algo hemos estado
callados por tanto tiempo
no olviden que fue a la fuerza
y no por estar contentos.

[...]

Ya estamos hartos, señores:
de aquí no sale una jota
que no cante las verdades
de esta tierra medio rota.

62

El primer concierto que ofreció Labordeta fue en la Facultad de Medicina (1970), pero sin duda uno de los hitos clave en los comienzos de la canción de autor en Aragón tuvo lugar el 13 de noviembre de 1973. El Teatro Principal de Zaragoza acogió el Primer Encuentro de la Música Popular en Aragón, evento que reunió a nombres como José Antonio Labordeta, Joaquín Carbonell, La Bullonera, Tomás Bosque, Renaixer, Tierra Húmeda o Pilar Garzón. La idea surgió de esta última, quien le sugirió al locutor de Radio Zaragoza José Juan Chicón la idea de celebrar un recital que reuniera a todos estos cantantes. Patrocinado por la asociación cultural «El Cachirulo», miembros de la organización se reunieron con Chicón, Labordeta, Carbonell y La Bullonera para dar forma al acto. No solo acordaron quiénes participarían en él, sino también que realizarían dos sesiones, a las 19:30 y a las 23:00 horas, y que el precio de la entrada serían 50 pesetas. El informe policial elaborado con motivo de la muestra (27 de noviembre de 1973) dio testimonios de estos encuentros, prestando especial interés en la idoneidad de sus contenidos:

En estas reuniones se determinó la organización artística del festival y el Sr. Chicón, según sus propias manifestaciones, advirtió a los cantantes que todas sus intervenciones deberían contar con la correspondiente autorización, advertencia que dirigió con especial interés a los componentes del grupo «LA BULLONERA»".

De hecho, fueron prohibidas dos canciones de La Bullonera («Es bueno saber» y «Castigo de Dios»), dos de Carbonell («A la pata coja»



GOBIERNO CIVIL DE ZARAGOZA

Negdº. 12

PROV. DE TURISMO
Nº <u>0091</u>
Fecha 19 DIC. 1973
REGISTRO GENERAL ENTRADA

GOBIERNO CIVIL DE ZARAGOZA	
17 DIC. 1973	
SALIDA	Nº 21433

Ilmo. Sr.

A la vista de todas las actuaciones practicadas por este Gobierno Civil en relación con el festival celebrado el día 13 del pasado Noviembre por la Asociación Regional Aragonesa "El Cachirulo", denominado "Primer encuentro de la canción popular de Aragón", se observa que - antes de conocer el texto de las canciones que habían de interpretarse, se visitó y autorizó por esa Delegación Provincial de Información y Turismo 71 canciones exclusivamente por sus títulos, ya que hasta el día siguiente no se presentaron textos de las mismas, en conjunto 41, que por tanto tampoco completaban el total de las que se reflejaban en la primera relación. Posteriormente se presentaron las restantes, según se deduce de su escrito fecha 6 del presente mes.

Teniendo en cuenta que los títulos y textos de las citadas canciones corresponden a la nueva modalidad de canción protesta con letra de poetas en su mayor parte comunistas, lo que supone una gran trascendencia al ser divulgadas dichas canciones como espectáculo sin un riguroso control, le participo que en lo sucesivo deberá cuidarse con más rigor el visado y censura de dichos textos para evitar la propagación y difusión de los mismos.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Zaragoza, 14 de Diciembre de 1973.

EL GOBERNADOR CIVIL,

Ilmo. Sr. Delegado Provincial de Información y Turismo.

- ZARAGOZA -

Mot. A-49

Informe sobre los antecedentes y realización en el Teatro Principal del festival denominado «Primer encuentro de la canción popular en Aragón» (13 de noviembre de 1973). Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. ES/AHPZ - A/002548/0002.

y «La beata»), un texto de José Agustín Goytisolo («El hijo pródigo») y otro de Bertolt Brecht («Canción de la rueda hidráulica»). Chicón se mostró entusiasta con la buena recepción del evento, e incluso animó a la organización de festivales similares, que contribuyeran a dar una imagen distinta de Aragón, «basada únicamente en la jota y en el chascarrillo fácil, propugnando una canción con contenido y mensaje» (SABIO ALCUTÉN, 2018: 61-62). El 13 de noviembre de 2018 se celebró su 45.º aniversario, que estuvo acompañado de la publicación de un doble álbum y libro con las grabaciones del primer encuentro. Por otra parte, en fechas recientes se ha recuperado desde la Semana Cultural Aragonesa «José Antonio Labordeta» un documental sobre la canción popular rodado en 1977 por el poeta y traductor zaragozano Paco Uriz. Titulado *Da gryr morgonens timme*, fue emitido en los años setenta en la televisión pública sueca y en él se recogen conciertos de artistas como el propio Labordeta o La Bullonera.

Tras numerosos conciertos por todo Aragón, en los que se fueron sumando cantantes como Valentín Mairal, Ana Martín o Boira (Jacinto y Alberto), el 21 de febrero de 1976, Labordeta celebró un recital en el Colegio Mayor La Salle. El cantautor era todo un referente en territorio aragonés e incluso, pese a su juventud, ya era apodado «el Abuelo». Organizado por la Sociedad Cultural Saracosta en colaboración con el Teatro de la Ribera, la Asociación de Pintores de Zaragoza y otros colectivos, a él acudieron integrantes de partidos políticos ilegales, así como sindicalistas de las clandestinas Junta Democrática y Plataforma de Convergencia. Aunque el aforo llegó a las tres mil personas, en el exterior se quedaron más de dos mil, que fueron dispersadas a la fuerza por la policía. Labordeta cantó más de veinte canciones, y concluyó el acto entonando el «Canto a la libertad». La petición de celebrar un nuevo recital para satisfacer al público que había quedado fuera del recinto fue denegada por el gobernador civil, y se prohibió que TVE emitiera un reportaje sobre el evento. Además, alegando que con posterioridad al concierto hubo personas que intentaron manifestarse, se multó a cada uno de los organizadores con 50.000 pesetas (Saturnino Cisneros Lacruz, José Luis Martín Retortillo

y Juan José Vázquez). Acciones que, tanto por parte de las instituciones como de la propia industria musical, buscaban boicotear este tipo de manifestaciones populares, ya que suponían un desafío hacia los poderes imperantes en la sociedad.

Después de las primeras elecciones de 1977, y sobre todo tras las municipales de 1979, la canción popular aragonesa perdió la fuerza que había tenido años atrás. Los políticos ya no necesitaron a los cantautores, y muchos de ellos prácticamente desaparecieron. Otros continuaron dentro de la profesión y lanzaron diferentes discos, como Labordeta o Carbonell, negándose a convertirse en el referente de un partido político concreto. La relevancia que habían tenido en un momento tan crucial dentro de la historia de España y de Aragón hizo que con posterioridad algunas de sus canciones se convirtieran en auténticos símbolos del territorio: el «Canto a la libertad» fue propuesto como alternativa al himno de Aragón compuesto por los poetas Ildelfonso Manuel Gil, Ángel Guinda, Manuel Vilas y Rosendo Tello con música de Antón García Abril. Una petición que, a falta de un acuerdo institucional, es ya una realidad para el pueblo aragonés.

65

Un recuerdo de... Joaquín Carbonell

Después de varios intentos, las autoridades dieron permiso para celebrar actos en memoria del Estatuto de Caspe. Fue en esta ciudad el 4 de julio de 1976. Todos estuvimos allí, unos cantando otros recibiendo emocionados estas canciones. La Bullonera, El Pastor de Andorra, Joaquín Carbonell y los Danzantes de Yebra de Basa mostramos que se respiraba al unísono frente a un régimen que aún seguía dando coletazos. Labordeta, por enfermedad, no pudo asistir.

Si uno observa detenidamente la fotografía detecta una muchedumbre con irresistibles deseos de pertenecer a una época, y de mostrar que quiere participar en los cambios que

se avecinaban. Se iba allá donde se reclamaba fuerza, presencia, voz y compromiso. Ese pueblo era imbatible. Arriba, en el escenario, un cantante, a menudo sentado, exhibía una soledad, una austeridad de medios, que en fechas como las actuales sería algo insólito. Le mantenía la fe en su gesto, la certeza de que estaba contribuyendo a un proyecto en el que todos eran necesarios y la confianza en que esas canciones (de lucha y de fiesta) eran necesarias en ese preciso momento. Fue uno de los tiempos más hermosos vividos en Aragón por la certidumbre de que un pueblo sólido y unido en sus convicciones difícilmente es orillado y derrotado. Lenguaje este muy bélico, para unos tiempos aún recientes. Único lenguaje en realidad para unos momentos en que la ingenuidad logró enfrentarse a un cruel sistema, con una determinación, hoy desconocida por completo.



Joaquín Carbonell actuando durante los actos en memoria del Estatuto de Caspe.

Fotografía Estudio Tempo.

En los márgenes del discurso oficial: los movimientos contraculturales

La Real Academia Española define el término «contracultura» como «movimiento social y cultural caracterizado por la oposición a los valores culturales e ideológicos establecidos en la sociedad». Partiendo de esta premisa, es necesario indagar en qué momentos este tipo de manifestaciones han estado más presentes en el ámbito estatal y aragonés, intentando entender cómo se ha desarrollado esta corriente, por qué y cuáles han sido sus ámbitos de actuación. Resulta evidente que durante los años setenta se creó el marco perfecto para el surgimiento de este tipo de actitudes. Un instante en el que la insumisión hacia el gobierno franquista alcanzó su punto más álgido, y con ello la búsqueda de herramientas que actuaran como válvulas de escape ante tal situación. El movimiento contracultural encontró principalmente en las revistas de humor gráfico y el cómic el vehículo idóneo para canalizar esta rebeldía con el sistema:

[...] un vehículo versátil con el que podía expresarse sin trabas de ningún tipo, convirtiéndose en una forma de protesta y reivindicación social con la que sus autores llevaron a cabo la crítica y desmitificación de los valores tradicionales, e intentaron destruir los tabúes más sagrados de la sociedad, como la patria, el Estado, la religión, la familia y el sexo (DOPICO, 2005: 14).

67

Aunque también se realizaron trabajos en otras disciplinas —como la pintura, el cine o la música— que siguieron esta línea, se trató de obras puntuales, que apenas sirven para trazar un recorrido sólido de la contracultura en la manifestación en cuestión. Hubo artistas que optaron por expresarse desde diferentes campos, experimentar con las múltiples posibilidades que le proporcionaba la creación artística. Fue el caso del pintor y *performer* José Pérez Ocaña, una figura clave para comprender el ambiente de la Barcelona de los años setenta posterior a la muerte de Franco, en el que convivieron las manifestaciones más provocativas y rompedoras del panorama nacional en una urbe que muy pronto se convirtió en referencia cultural y contracultural.



Instalación *Velatorio* de Pepe Ocaña. Allí permanecía la difunta novia dentro de su ataúd, rodeada de plañideras y angelotes, la Virgen de las Angustias y la de los Dolores. A la derecha Paco Simón en un *Happening* del Grupo El Grifo, en la exposición *Incienso y Romero* de Ocaña. Galería Pata Gallo de Zaragoza, 1979. Colección Paco Simón.

68

Un primer intento firme y contundente de construir un *underground* posterior a la Guerra Civil, en el que la música de Pau Riba y Sisa, los cómics de Nazario o los macrofestivales de Canet fueron algunas de las expresiones más visibles de un movimiento que encontró en publicaciones como *Ajoblanco* (1974-1980 / 1987-1999 / 2017) o *Disco Express* (1968-1979) su vía de difusión.

La década de los setenta fue proclive a la aparición de revistas como *Star* (1974-1980), *Totem* (1977-1994) o *Bésame mucho* (1979-1982) que se encontraban dentro del denominado cómic para adultos. Dentro de ellas, la ruptura y el desacato añorado por gran parte de la población llegó a finales de estos años con publicaciones cercanas al universo contracultural como *El Víbora* (1979-2005) o *Makoki* (1982-1993); sucesoras a su vez de las pioneras *El Rollo Enmascarado* (1973) o la propia *Star*. Tanto esta última como *El Víbora* supusieron una clara muestra de la absorción de la contracultura por el propio

quincenal

sólo para adultos

STAR

revista de comix y nueva prensa

Precio 30 ptas. Nº12



69

Ilustración de Nazario para la portada de la revista *Star* (n.º12, 1975).
Colección Julio Andrés Gracia.

sistema. Como señaló Viviane Alary: «El problema que plantea [el cómic *underground* y, por extensión, la contracultura] es que, por definición, debería quedar en los márgenes de los circuitos comerciales y de la lógica industrial. Por lo tanto, cuando los aspectos mercantiles suplantán los postulados contraculturales, la dinámica se agota, suena a hueco» (ALARY, 2002: 123). El 6 de junio de 1981 el historietista Nazario ofició dentro de su exposición «El original y la reproducción» —también conocida como «Principio y fin del *underground*»— un entierro simbólico de toda esta corriente subversiva. Sin embargo, en sus memorias ubica este momento años más tarde, en 1992, puesto que considera que es en ese instante cuando las transformaciones que había vivido Barcelona —ese año tuvieron lugar los Juegos Olímpicos—, habían borrado cualquier atisbo de la utopía contracultural que él había experimentado en los años setenta. Un espacio y una época claves para entender la ebullición y desarrollo de este movimiento, tan ligado también a otros artistas como Ocaña, Gallardo o Mariscal.

Algo similar ocurrió en el terreno cinematográfico con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), película con la que Pedro Almodóvar accedió por primera vez, y tras años dando a conocer su obra por circuitos subterráneos y alternativos, a las salas comerciales. Un cambio de rumbo que no supuso el fin del cine experimental y transgresor por el que el director manchego había apostado, manteniéndose dentro de esta línea hasta *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). A finales de los años setenta la música fue del mismo modo testigo de la llegada de grupos que, inspirados por el éxito del *punk* y *underground* anglosajones, adoptaron este estilo para hacer llegar un mensaje de rebeldía ante el sistema (La Banda Trapera del Río, Kaka de Luxe). Una alternativa que acabó asentándose la década siguiente, cuando la Movida (Commando 9mm, The Pleasure Fuckers), el *rock* radical vasco (M.C.D., La Polla Records) y el *hardcore* catalán (La Banda Trapera de Cornellá, Desechables), sirvieron de refugio para este tipo de propuestas. Los ochenta fue el periodo en el que todas estas manifestaciones al margen de la oficialidad se fueron incorporando a terrenos que, con anterioridad, les habían sido vedados. Jordi Costa

sintetiza esta trayectoria y descomposición del movimiento de manera más radical: «Es el fracaso de una revolución utópica que acabó siendo absorbida por el mismo enemigo que nació para combatir, solo que ese enemigo había cambiado de forma y pasó de la sotana y el atavío militar a la pana (social) demócrata» (COSTA VILA, 2018: 18).

Al margen de los tres focos (Madrid, Barcelona y Valencia) que centralizaron el auge de la historieta contracultural, en el caso de Aragón el fenómeno tuvo nombre propio: *El Pollo Urbano*. La revista surgió el 11 de marzo de 1977 al amparo de Dionisio Sánchez, fundador a su vez de la compañía de teatro independiente El Grifo. Su primer director fue Túa Blesa, actual catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, mientras que Sánchez figuró como editor. La presentación oficial de *El Pollo Urbano, una revista mensual para el gigante y el enano* tuvo lugar en el bar El Rescoldo de Zaragoza, y desde su nacimiento sus artífices señalaron que se trataba de una publicación que no tenía ningún grupo ni ningún partido detrás, sino que estaba abierta a todo el mundo. Una idea de colectivo abrazada desde la contracultura que, como posteriormente señaló Túa Blesa, se convirtió en una utopía:

[...] estuviera o no previsto, cayó mal a casi todos: a los restos del sistema anterior y a todos quienes tenían como objetivo encontrar su asiento en el nuevo sistema que a duras penas se iba conformando (palabra esta de doble sentido) [...] Para los que rivalizaban por instalarse en el nuevo sistema, que eran casi todos, *El Pollo* era, literalmente, un incordio, un papelín —el papelón quedaba para los otros— que les recordaba la posibilidad de lo imposible.

Con un tono desenfadado y caricaturesco, la revista incluyó artículos de crítica política y social, así como entrevistas y análisis artísticos. Las portadas elegidas respondían a su vez a este mismo espíritu, entre el humor y la provocación, e incluso sus dos primeros números se acercaron al surrealismo —su autor fue el pintor y dibujante Ignacio Mayayo—. Nadie quería hacerse cargo de su distribución, por lo que se vendía a través de espectáculos callejeros en las Ramblas de Barcelona y el Rastro de Madrid, donde se consideró pionera en el género.

1

EL POLLO urbano



marzo 1977

Revista especializada en artes

Mientras Zaragoza guardaba silencio en relación con esta nueva publicación, Mayayo cuenta que

[...] regresábamos con el vientre de la furgoneta repleto de oro. Con el fabuloso negocio llegamos a montar el primer Imperio Triunfal de Zaralonia, en el cual fuimos reyes, ministros, catedráticos, cornetas, sultanes, lores, faros, látigo de infieles y refugio de pecadores, todo un lujo de estado de derecho. Dictábamos leyes, escribíamos recetas de cocina, hacíamos teatro, música, crítica literaria, vida social, poesía, jornadas en la naturaleza, follaba el que podía, nos emborrachábamos y nos reíamos (VV.AA., 2007: 19).

Una fábula que convivió con cuestiones más prácticas, como las relativas a la impresión de los ejemplares. Laxas en su mayoría en relación con el pago del trabajo efectuado, prácticamente cambiaron de imprenta en cada número de la revista.

El proyecto tuvo como precedentes en 1974 el *Manifiesto Pánico* o *La Tortura del Pollo Urbano* del grupo Forma, «uno de los manifiestos más raros, y en el fondo un antimanifiesto», tal y como señaló uno de sus integrantes, Paco Rallo, en *El Periódico de Aragón* (9 de octubre de 2004). A partir de las experiencias desarrolladas como parte de estos manuscritos, de las que fueron testigos entre otros José María Blasco Valtueña o Manuel Pérez-Lizano Forns, surgió algo similar a un Club Pollo Urbano, con la fundación de la revista entre sus objetivos. La cabecera, que iba a nombre de Pérez-Lizano —por razones de edad de los miembros del grupo Forma—, fue cedida a Dionisio Sánchez. El director de El Grifo —hasta 1968 el grupo se denominó Morfeo— continuó apostando en la publicación por el estilo mordaz, irónico y transgresor que había cultivado desde 1967 en el terreno teatral. Un ámbito en el que también se aproximó a la contracultura, ofreciendo una amplia y exitosa variedad de propuestas: desde teatro clásico hasta experimental, sin descuidar el público infantil ni los *shows* de variedades —toda una parodia de la sociedad zaragozana de la época—. Entre otras obras, la compañía destacó por llevar a escena diversas adaptaciones de *Don Juan Tenorio* —*Don Joan Tenory* (1979), *Ivan Tenoriovich* (1981), *Don Juan Neguema*



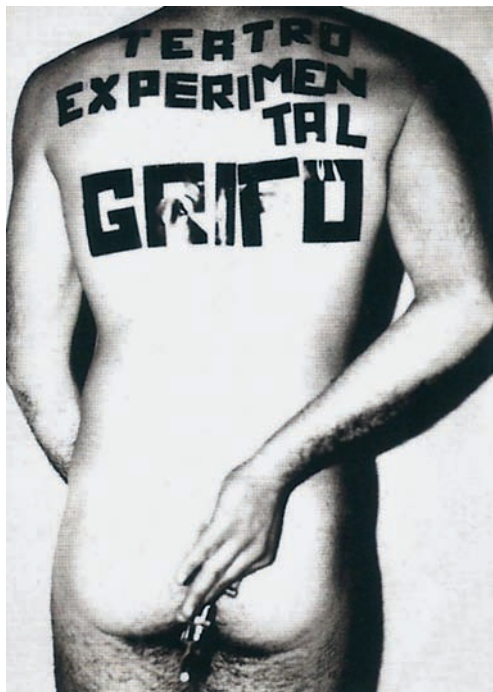
El Pollo Urbano. Equipo de redacción con Ignacio Mayayo y Vicente Sánchez Mascaray junto al editor, Dionisio Sánchez. Colección Dionisio Sánchez.

(1984)—, *La grandeur du Robinet, Canelo o la solfa revolucionaria de un gusano o Marcelino, pan y vino*.

Una propuesta que no gozó del beneplácito de las instituciones de la ciudad:

Pronto nos dimos cuenta que quedábamos excluidos de cualquier programación ya que nuestra heterodoxia si bien era celebrada por gentes, producía pánico en las nuevas larvas de burócratas culturales que ya tomaban posiciones (Asamblea de Cultura, Coordinadoras múltiples, Mesas y demás gilipolladas del momento) para hacerse cargo y organizar las vidas culturales ajenas (VV.AA., 2007: 5).

El propio director del grupo teatral cuenta cómo la censura intervino sobre el primer cartel que elaboraron al confundir el grifo que se mostraba en la imagen con una cruz. Siguiendo la estela de todas estas propuestas, Dionisio Sánchez dirigió además para Televisión Española la serie *Pedro Saputo* (1985). Compuesta por diez capítulos de 20 minutos de duración, se trató de una adaptación libre de



Primer cartel
del grupo teatral
El Grifo (1974).
Colección Paco Simón.

la novela picaresca *Vida de Pedro Saputo* (1844, Braulio Foz). José Luis Trasobares definió a Sánchez como «un anarquista contracultural, un provocador vocacional, una especie de falangista revolucionario absolutamente tronado, un surrealista sistemático o un descendiente directo de los bufones y cómicos de la legua medievales. [...] O sea, un tío fuera de serie» (TRASOBARES GAVÍN, 2007: 114).

Hasta 1986 *El Pollo Urbano* fue de periodicidad mensual, atravesando en su periplo tres crisis que casi lo llevan a su desaparición. Durante ese tiempo fue *Pollo Programa de Mano*, *Pollo Poster en serigrafía*, *Pollo Dazibao* y *Pollo Cinta Magnetofónica* con locuciones teatrales incluidas.

Tras catorce números —más cinco seguidos—, volvió el 4 de diciembre de 1988 como suplemento dominical del periódico *Heraldo de Aragón* hasta el 12 de marzo de 1995 con el subtítulo *Revista satírica de información, ocio y cultura del mundo negro aragonés*. Una iniciativa similar a la que había adoptado *El País* con *El País Imaginario* de Moncho Alpuente. Desde su final en el rotativo pasó a convertirse en una publicación digital (www.elpollourbano.net) que pervive en la actualidad.

Los puntos de vista tan dispares entre ambas publicaciones fueron enseguida evidentes. La línea conservadora del noticiero chocaba con una revista que, en plena democracia, había tenido que sufrir un proceso judicial tras recoger en sus páginas la aportación del Colectivo Zeta. La ilustración que escandalizó a los poderes fácticos fue un montaje aparecido en el número 3 (1978) en el que se parodiaba la Última Cena, acción considerada por ciertos sectores como una ofensa a la religión católica. Tampoco fue de su aprobación un dibujo en el que aparecía la Virgen del Pilar. Manuel Estradera (Strader), uno de los autores implicados, señaló al respecto:

76

Fíjate, unas tiernas víctimas del adoctrinamiento del nacional catolicismo son censuradas por utilizar con exquisito comedimiento la simbología sacra como socorrido recurso publicitario. Está claro que nos querían trincar a todos solidariamente, aunque lo que realmente les había indignado era el dibujo de Soteras que de una forma poco habilidosa, pero contundente, denunciaba [...] el capital, con el apoyo de las fuerzas públicas, y amparado espiritualmente por la iglesia, exprime al proletariado. Aunque otros solo vieron una imagen soez de la Virgen del Pilar (ESTRADERA VÁZQUEZ (STRADER), 2009: 434).

El grupo *underground*, formado por dibujantes como Azagra, Gregorio, Lahuerta, Marcos, Mastral, Joven, Rojo o Soteras, publicó en 1978 como aportación extra de *El Pollo Urbano* el fanzine *Zeta*, que contó únicamente con tres números. A raíz de la polémica generada por la imagen aparecida en el último de ellos, tuvo que interrumpir su andadura. No obstante, en marzo de 1979 vio la luz *Bustrófedon*, una nueva revista creada por muchos de los miembros que habían formado anteriormente el Colectivo Zeta —Antonio Altarriba, Strader,



Montaje paródico de la Última Cena realizado por el Colectivo Zeta (1978).
Colección Manuel Estradera.

Samuel Aznar, Carlos Castillo, Ricardo Joven, Víctor Lahuerta, Manuel Mastral, Luis Royo— y que, una vez más, apostó por la convivencia entre el texto y el dibujo. Sin cambiar ni los contenidos ni la maquetación original, inauguraron el número explicando los motivos que habían ocasionado la modificación de su nomenclatura:

[...] El número 3 de la revista ZETA fue secuestrado por mandato judicial a los dos días de su distribución en vista de un supuesto «escarnio a la religión católica» que aún está por resolver:

Cuando, repuestos del duro golpe, pretendimos sacar un nuevo número, el «Misterio de Cultura» nos comunicó que la editorial del Pollo Urbano incurría en ciertas irregularidades prestándonos su cobertura legal, y que podría costarles caro. En vista del panorama decidimos aceptar la protección administrativa que consiste en gastar papeles, duros



Imagen humorística
de la Virgen del Pilar
(1978, Colectivo Zeta).
Colección Antonio Altarriba.

y tiempo. Como el distintivo ZETA está algo manoseado, al menos hay dos revistas que así se llaman, buscamos un nombre raro y encontramos el de BUSTRÓFEDON. Raro y feo, para mayor seguridad.

[...] Y nada más, os dejamos con BUSTRÓFEDON que es ZETA, porque si ZETA fue la guinda en el corazón del altar donde se sacrifica el Amor, BUSTRÓFEDON es la fresa azucarada en el mismo sitio.

El nombre elegido para la ocasión, que hace referencia a la escritura efectuada de forma alternativa de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, terminó haciéndose extensivo a todo el equipo, el cual en diciembre de 1979 efectuó una serie de modificaciones que afectaron a su composición y estrategia editorial. Apoyados por el Ayuntamiento de Zaragoza, a partir de ese instante centraron su línea principalmente en exposiciones, llevando a cabo una activa labor de difusión fuera de Aragón. De hecho, el grupo representó a la región en el VII Salon International de la Bande Dessinée de



Participación aragonesa en el VII Salon International de la Bande Dessinée de Angoulême (Francia). Colección Antonio Altarriba.

Angoulême (Francia). En 1982 organizaron además las I Jornadas Culturales del Cómic en Zaragoza (del 13 al 17 de octubre), iniciativa recuperada recientemente por parte de la Universidad de Zaragoza en el Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre Cómic. El evento tuvo lugar en tres lugares: la Escuela de Artes Aplicadas —su principal sede—, la sala municipal Pablo Gargallo y el cine Arlequín. Su objetivo fue alejarse de intereses comerciales y, desde una perspectiva cultural, estudiar el cómic como expresión artística y su interacción con la sociedad. Una tarea con la que se buscó reivindicarlo como medio de expresión, llegar al público infantil y aprovechar para visibilizar la labor tanto de autores consagrados como de aficionados. El éxito del evento fue notable, lo que hizo que en 1983 se realizaran los «Comictarios» de última hora, donde se presentó la publicación surgida como resultado de las jornadas: *Neuróptica*.

El Colectivo Bustrófedon llevó a cabo en 1984 y 1986 dos nuevas ediciones, mientras continuaba su apuesta por convertir el acontecimiento en un documento perenne, que sirviera como material de estudio y reflexión sobre el cómic. La revista contó con cinco números, terminando su periplo en 1988. En febrero de ese mismo año la Escuela de Artes de Zaragoza inauguró el Primer Salón del Cómic *underground*, que recuperaba el trabajo que habían desarrollado solo una década antes revistas como *El Víbora* o *El Pollo Urbano*. En el caso aragonés la tendencia había estado presente también a través del trabajo llevado a cabo en diversos fanzines, como *Mént-jaüss / La Casa de la Menta* (Strader) o *Kaspa de rata* (1986) —algunos de sus colaboradores fueron Calpurnio, Azagra o Alberto Calvo—. Merece la pena destacar que en 1981 Manuel Estradera (Strader) publicó *Antología española del comix underground 1970-1980* en Ediciones La Cúpula, donde recogió toda una recopilación de historietas de revistas como *Star*, *Rock Comix*, *Carajillo*, *El sidecar*, *Nasti de Plasti* e incluso de los colectivos *Zeta* y *Bustrófedon*.

80

Más allá de El Grifo, el ámbito teatral también quedó salpicado de estas nuevas experiencias cercanas a la contracultura. Fue el caso de La Taguara —fundada en 1970, su objetivo fue siempre funcionar como teatro-escuela— o El Patito Feo, un proyecto liderado por Curro Fatás —antiguo miembro de la compañía de Dionisio Sánchez— que encontró en el apogeo de la vida nocturna zaragozana la oportunidad perfecta para su nueva trayectoria. En ese espacio de «juerguistas profesionales, gentes del rollo *underground*, cachondos, *progres* revenidos y camareros de los bingos que acababan de ser autorizados» (TRASOBARES GAVÍN, 2007: 115), fue donde conoció a Juan Manuel Labordeta y Pepe Gros, con los que fundó tras la disolución del grupo teatral El Patito Feo (1978) el grupo musical Puturrú de Fua. Al equipo se sumaron al inicio Michel Avilés y Carlos Gómez. El estilo que definió al conjunto se encontraba cercano al cosechado de forma coetánea por *El Pollo Urbano*: sarcasmo aragonés en forma de números humorísticos que parodiaban la sociedad de aquellos años. Matías Uribe los calificó como un grupo «fruto de su

COLECTIVO ZETA PRESENTA

Bustrófëdon

COMIC

Nº1 - 100 PTS.

SOLO PARA ADULTOS



samuel

tiempo y desde luego la formación satírico-humorística-musical más corrosiva surgida en esta tierra» (URIBE, 2003: 125). Incluso sus propios integrantes defendieron que su objetivo era huir del humor institucionalizado, cateto y moralista que les había precedido, tal y como declararon en la revista *Andalán* (n.º 221, del 8 al 14 de junio de 1979). Su período de mayor esplendor fue en la década de los ochenta, cuando algunas canciones de su disco *Ni fu ni fuá* estuvieron en las listas de los 40 Principales. Tras el abandono de Pepe Gros en 1994, pasaron a denominarse De Fuá, y a partir de 2007 Juan Manuel Labordeta fue sustituido por Leo Susana.

Cambios que coincidieron con un panorama musical en Aragón diverso, en el que incluso hubo formaciones que abrazaron un estilo contracultural semejante al elegido por Puturrú de Fuá en sus comienzos. Fue el caso de Canisio Culeras y Las Berretes, cuya primera intervención en 1994 tuvo lugar en el epicentro de la Academia local: el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza. Allí llevaron a cabo un estrambótico espectáculo que estuvo acompañado en la parte plástica por El Vaso Solanas —miembro de El Colectivo Radiador junto a Pedro Flores, Javier Almalé y Jesús Casado Serrano— y Manuel Marteles, uno de los fundadores del grupo pictórico Forma. Bajo el título genérico «La Enciclopedia Universal», los artistas ofrecieron un concierto-exposición que gozó del beneplácito del numeroso público que asistió a él, pero no de la crítica. El Gran Retablo Universal que instalaron en la escalinata interior fue retirado por orden de las autoridades universitarias, provocando un cierto revuelo en la sociedad zaragozana.

En el terreno fílmico, si hubo una figura que destacase por mantenerse en los márgenes y desarrollar una línea de trabajo alejada de cualquiera de sus contemporáneos, fue la del cineasta Antonio Maenza. Si bien es cierto que, como señaló Alberto Sánchez Millán, está claro que el *underground* norteamericano fue un claro antecedente de su obra, su total desconocimiento en España —debido principalmente a la censura— imposibilita que se le puedan atribuir posibles influencias externas (SÁNCHEZ MILLÁN, 2018: 248). Su ópera prima *El lobby contra el*

COLECTIVO

ZETA

LAS MIL Y UNA HISTORIETAS 50 PTS



Mént-jaüss

LA CASA DE LA MENTA



...DESEABAS ALEJAR LA DESESPERANZA
Y ACALLAR LA DUDA INTIMA.
"TENGO TODO"-DIJISTE-
¿Y EL GRIMORIO?
"CAMINO BUSCANDO TU MIRADA,
VENGO DE LOS ETCÉTERAS"...
¿ENTRARAS EN LA CASA DE LA MENTA ?

cordero (1967-1968) contenía evidentes muestras de este tipo de manifestación, en la que incluyó desde documentales hasta escritos sobre el celuloide o trozos de películas comerciales procesados y coloreados a mano. Vicente Molina Foix en *Nuestro cine* (n.º 77-78) le dedicó unas palabras a la cinta: «[...] cine de ficción que al mismo tiempo conlleva, en sí mismo, la reflexión sobre el material que presenta. Siguiendo algunas premisas “godardianas”, fragmentación total, uso de carteles, maquetas y citas, elaboración gradual de la ficción dejando bien manifiesta la continua manipulación e intervención de los autores». Como quedó de manifiesto en su breve trayectoria, Maenza fue una personalidad única e inigualable, que con su particular estilo rompió todo tipo de moldes establecidos.

En sus inicios, tanto el colectivo *Bustrófedon* como Puturrú de Fuá se decantaron en sus trabajos por apostar por productos al margen de la oficialidad, alimentando una contracultura que en ambos casos tuvo fecha de caducidad. Igual que había ocurrido con otros proyectos a nivel nacional, fueron un ejemplo más de la descomposición progresiva de la esencia del movimiento con la llegada de la nueva década, el cambio de gobierno y la mutación de muchos de los intereses de la población española.

85

Puturrú de Fuá,
grupo de música
creado en 1978,
por Pepe Gros,
Curro Fatás
y Juan Manuel
Labordeta.





El Pollo Urbano número doble 13/14: dossier Rock Zaragoza, 1982. En la imagen de cubierta, Paco Simón y su novia sueca Sofi, en el pasaje de Palafox de Zaragoza. Diseño Artwork Frank Simonsky. Colección Paco Simón.

Un recuerdo de... Dionisio Sánchez

Me inicié en estas actividades públicas en la década de los años setenta, a través del grupo de teatro El Grifo, cuyas primeras actuaciones se contabilizaron como magníficos escándalos en la pacata sociedad zaragozana del momento y, naturalmente, su aparición supuso un inmediato rechazo por parte de los gestores culturales del momento y, ¡cómo no!, el de los *nuevos demócratas* estalinistas que esperaban sentados y arengando a la nada la llegada a la meta de la transición política española para ocupar los puestos que naturalmente se merecían en la nueva estructura cultural que se avecinaba. Como el *establishment* nos obviaba y los «progres» políticos nos negaban incluso la existencia artística, buscamos soluciones para derribar esa barrera porque nosotros experimentábamos que en el cuerpo a cuerpo (nuestras actuaciones), la gente se lo pasaba de muerte, es decir, que necesitábamos, pues, un medio

de expresión y comunicación más amplio que el reducido de un patio de butacas.

Adquirí la cabecera *El Pollo Urbano*, nacida en el entorno artístico del Grupo Forma. En aquellos primeros números, nadie quería hacerse cargo de su distribución y decidimos venderla a través de geniales espectáculos de calle en Las Ramblas de Barcelona y en el Rastro de Madrid. De este modo, mientras en Zaragoza cosechábamos el silencio, en Madrid y Barcelona nos consideraban «pioneros del género». Desde el 4 de diciembre de 1988 hasta el 25 de octubre de 1992, *El Pollo Urbano* se publicó como página dominical de *Heraldo de Aragón*. Ese *Pollo dominical* constituye hoy día, sin duda, la mayor y más veraz fuente de información complementaria sobre lo que nos ocurrió a los aragoneses en ese periodo tan *sui generis* de nuestra existencia. Posteriormente, en 1995, comenzó a editarse la versión digital con periodicidad mensual hasta nuestros días y como siempre ha pasado en nuestra tierra, nadie creyó en nosotros con la excepción de los artistas, amigos y algunos excepcionales políticos que siempre nos han arropado.

87



Acción callejera del grupo El Grifo promocionando la revista underground *El Pollo Urbano*. Colección Dionisio Sánchez.



Manuel Rotellar, 1949.

Ruptura y continuismo en el ámbito audiovisual aragonés

El nacimiento del cine aragonés más allá de los espectáculos precinematográficos: Manuel Rotellar y el Ciclo de Cine de Autores Aragoneses

Coincidiendo con la apuesta que diferentes instituciones han hecho por el Séptimo Arte a nivel regional, desde hace unos años y hasta la actualidad se ha normalizado —y popularizado— el uso del término «cine aragonés» para referirse a los profesionales del medio nacidos en dicho territorio, aquellos que han desempeñado su labor en él o cualquier tipo de obra que haga referencia a la comunidad. Una construcción demasiado amplia y poliédrica, que obliga a analizar por separado cada uno de los agentes implicados para llegar a una concepción global de dicho concepto. ¿Cuándo comenzó a hablarse de cine aragonés? Hasta ese momento, ¿no existió reamente este tipo de manifestación? Resulta innegable que la temprana aparición de la curiosidad audiovisual en la región determinó el devenir de una trayectoria que fue creciendo con los años, llegando a convertir Aragón en uno de los epicentros más relevantes a nivel nacional. Sin embargo, es necesario rastrear la conciencia de territorio en relación con la expresión artística en cuestión, su reivindicación y uso a lo largo de los años.

89

La relevancia de los espectáculos precinematográficos en Zaragoza es sin duda uno de los primeros indicadores del auge que posteriormente experimentaron este tipo de representaciones. Como ocurre en otras ocasiones, la hegemonía alcanzada por la capital aragonesa hace que apenas se conozcan más datos al respecto de



Zaragoza - El

Fotografía estereoscópica de la basílica de Nuestra Señora del Pilar (1895).
Archivo Municipal de Zaragoza, 4-I-02921.

Huesca o Teruel, dando el salto en ambos casos a los inicios del cine propiamente dicho. Se sabe que desde finales del siglo XVIII y hasta comienzos del siglo XIX se hicieron muy populares en Zaragoza las actuaciones que jugaban con las sombras chinescas, convirtiéndose con el tiempo en el acto principal de la programación en la que se



insertaban —sobre todo en época de Cuaresma—. Entre 1830 y 1860 se produjo el apogeo de dos nuevos espectáculos: los cosmoramas — proyección de imágenes en aumento por medio de diferentes lentes— y los dioramas —maquetas, que normalmente tenían un fondo que se iba modificando por medio de fondos de luces—. Entre julio de 1831 y junio de 1832 se ha constatado la

presencia de al menos tres espectáculos de este tipo: cosmorama de la calle San Pedro (entre julio y agosto de 1831), diorama del templo de Jerusalén (agosto de 1831) y cosmorama de la plaza del Refugio (entre diciembre de 1831 y junio de 1832). Entretenimientos ópticos que muy pronto se convirtieron en un estímulo para el público, ya que cumplían una doble función: recordar lo vivido y acceder a lo desconocido. Un recorrido que se fraguó de forma paralela al propio desarrollo y crecimiento de la ciudad, que experimentó en aquellos instantes su proceso de industrialización. Además, se fue pasando progresivamente del ámbito público al privado —en 1856 ya había niños que disfrutaban de estos espectáculos en su casa—.

92

Durante la segunda mitad del siglo XIX se va renovando la oferta, apareciendo en 1860 las vistas estereoscópicas, que provocaban una cierta sensación de profundidad. El ejemplo más temprano que se conoce es el cosmorama-noticiario de la Guerra con Marruecos, colocado en Coso, 61, junto al Teatro Principal. En él se exhibieron vistas estereoscópicas en relieve de la batalla. El siguiente avance fueron las vistas panorámicas, incluidas ya en el Gran Panorama Universal desde octubre de 1865 hasta las Navidades junto al cuartel de la Plaza Santa Engracia y luego en Don Jaime, 39. Contaba con batallas, paisajes o monumentos, imágenes que iban variando cada semana. El movimiento como valor fundamental de un espectáculo óptico está ya presente en Zaragoza en las fiestas del Pilar de 1875, instante en el que se ofreció el espectáculo Cuadros Artísticos en Movimiento, a cargo de Melchor Milla. Tras instalarse en la Casa de la Infanta y luego en paseo de la Independencia, 24, al año siguiente se repitió con ciertas variaciones bajo el nombre Ciencia y Arte.

La fotografía comenzó a formar parte de estos entretenimientos en 1876 —Gran Ciclorama Americano (Anselmo María Coyne), Panorama Artístico Universal (1882, Anselmo María Coyne)—, surgiendo a partir de 1880 las proyecciones en gran formato, que llegaron a través del Poliorama —una linterna mágica de amplias dimensiones— de Auboin Brunet en las Fiestas del Pilar. Tres años más tarde y dentro

de los mismos festejos, se instaló en la plaza San Clemente el Teatro de Espectros, en el que se podían ver imágenes de distintos lugares del mundo e historias de fantasmas. Una instalación semejante fue el gabinete Metempsicosis, un espectáculo de mutaciones creadas a partir de distintos efectos luminosos y ópticos. Fue instalado en octubre de 1887 en el Coso, 156. Otros ejemplos semejantes fueron Dafne (1893) y el Teatro Fantástico (1894). En todos los casos se observa la intención de aplicar valores narrativos a este tipo de obras, la mayoría de las veces recurriendo a historias de carácter fantástico, fantasmagórico.

Con el ocaso del siglo aparecieron dos nuevos avances técnicos, que sin duda supusieron un cambio de rumbo dentro de estos instrumentos, acercándolos más al concepto de cine. El primero de ellos fue la electricidad como fuente de luz, usada ya en los cuadros disolventes de Amado García presentes en las Fiestas del Pilar de 1890. Por otro lado, se encontraba la reproducción de sonido previamente grabado. Esta comenzó en octubre de 1894 con el fonógrafo Pertierra, que ya usó un sistema de discos sincronizados con el que el público zaragozano pudo escuchar desde piezas musicales hasta piezas cómicas. Un año más tarde, Mariano Galindo incluyó dentro su espectáculo «Eliseo Exprés» un kinetoscopio, y meses más tarde, gracias a Miguel Galindo, llegó al Salón Edison (Coso, 116) durante las Fiestas del Pilar el auténtico kinetofonógrafo, antecedente inmediato de las películas. Un aparato que, de manera individual, permitía visionar una serie de imágenes en movimiento sincronizadas con el sonido generado por el fonógrafo. Patentado por Edison en febrero de 1895, comenzó a realizar las primeras exportaciones en abril —concretamente cuarenta y cinco unidades—, siendo la capital aragonesa una de las pocas ciudades europeas que pudo disfrutar del nuevo invento.

El 28 de junio de 1896 en el Teatro Principal de Zaragoza se ofreció la primera sesión de cinematógrafo. Un acontecimiento que coincidió casi de manera coetánea con las que durante muchos años se consideraron las primeras producciones en España: *La llegada de un*



Entrada para el Teatro Principal (1908, Litografía Portabella).
 Archivo Municipal de Zaragoza, 4-I-02938.

94

tren de Teruel a Segorbe (octubre de 1896, Charles Kall) —realmente el tren llegó varios años más tarde— y *Salida de Misa de doce del Pilar de Zaragoza*, de Eduardo Jimeno. Aunque se pensó que era la primera película española, el catedrático Agustín Sánchez Vidal retrasó su fecha de realización al 5 de noviembre de 1899 —veinte días más tarde rodó una nueva pieza en el mismo lugar, conocida como *Saludos*—; convirtiendo de este modo *Desfile del regimiento de Castillejos* (1 de marzo de 1897) en el largometraje más antiguo rodado en la capital aragonesa. Su explotación comercial corrió a cargo de Francisco Irazzo, quien utilizó lo que la prensa denominó un «cromatógrafo Edison».

La patente Lumière no empezó su andadura en el ámbito zaragozano hasta las Fiestas del Pilar de 1897, instante en el que se tiene constancia de que existieron siete cinematógrafos —cuatro de ellos ubicados en edificios y tres en barracas de feria—. El negocio poco a poco fue creando su propio entramado industrial, y a él se sumaron algunos de los fotógrafos de la ciudad, como Félix Preciado o Ignacio Coyne.

El segundo rodaje llevado a cabo en la ciudad tuvo lugar en 1898 y se tituló *Una fiesta en Zaragoza*. Paralelamente adquirió un enorme

éxito el cinematógrafo Wargraph, una versión más perfeccionada de los instrumentos utilizados con anterioridad en las proyecciones. El avance del Séptimo Arte era ya imparable, tanto desde el punto de vista creativo como industrial. Muestra de ello fueron las proyecciones que, de forma continua en su Salón de Variedades, ofreció Faustino Burgos en diciembre de 1899. Sin duda el primer cine permanente de la capital aragonesa, lo que obligó a su promotor a desplazarse periódicamente a las principales ciudades europeas para adquirir nuevas películas (MARTÍNEZ HERRANZ, SÁNCHEZ SALAS y SÁNCHEZ VIDAL, 2001: 93). Un proyecto que contribuyó a normalizar el espectáculo entre la población, pero que sobre todo sirvió para minimizar los efectos de la crisis que atravesó el cine a comienzos del siglo xx. No fue hasta 1908 con la Exposición Hispano Francesa cuando de nuevo vuelve a retomar el interés que había despertado entre los zaragozanos con anterioridad. Durante estos años se produjeron además los primeros éxitos de taquilla: el recién llegado de París *Viaje a la luna* (1902, Georges Méliès) y *Asalto y robo a un tren* (1904, Edwin S. Porter), considerado como uno de los primeros wéstern.

El salto definitivo a la consolidación del cine tuvo lugar en 1905, cuando se construyeron las tres primeras salas concebidas como locales fijos de exhibición: el Palacio de la Ilusión (1905-1908), el Cinematógrafo Novelty (1905-1907) y el Cine Coyne (1905-1910). Este último fue uno de los más importantes: contó con empleados fijos e incluso reforzó su programación grabando *Gigantes y cabezudos* (3 de mayo de 1905). Durante esta primera década Coyne no solo encontró competidores en profesionales del medio que imitaron su proyecto, sino que tuvo que compartir el negocio con otros locales (teatros, cafés, restaurantes, circos, jardines de recreo...) que también apostaron por este tipo de entretenimiento. Fue lo que le ocurrió con Enrique Farrús Piñol —más conocido como Farrusini—, quien decidió instalarse definitivamente en Zaragoza entre 1908 y 1912 y continuar, como había hecho hasta ese momento, dirigiendo sus productos a un público más popular —entre sus espectadores se encontraba Luis Buñuel—. La aceptación del cine dentro de los hábitos

de ocio estuvo acompañada en 1913 de la creación o resurgimiento de algunas productoras locales, como Sallumart Films —propiedad de Antonio de Padua Tramullas—, Quintana y Cía —cuyo dueño era Manuel Reverter, antiguo socio de Coyne— o Zaragoza Films. Por la ciudad se interesaron también cineastas procedentes de otros lugares, como el turolense Segundo de Chomón (*La heroica Zaragoza*, 1911) o el catalán Fructuós Gelabert (*Zaragoza y sus monumentos*, 1913).

Fuera de la capital, la información que ha llegado sobre los orígenes del cine en el resto de Aragón es escasa y fragmentaria. En el caso de Huesca se han podido constatar, entre otros, la presencia de Antonio de Padua Tramullas en septiembre de 1907 —enviado por Ignacio Coyne para ofrecer varias sesiones con su novedoso Cinematógrafo Parlante—, la organización de proyecciones al aire libre en 1913 o la aparición en 1910 de las primeras salas estables. La información es todavía más reducida en el caso de localidades más pequeñas, como Sariñena o Binéfar. En el caso de Teruel, Ángel Gonzalvo Vallespi ha llevado a cabo un trabajo más minucioso. Menciona, entre otras cuestiones, la celebración de un espectáculo de naturaleza fílmica el 8 de febrero de 1903 en el Teatro Principal de Teruel, así como distintas proyecciones vinculadas a los feriantes llegados



Anuncio publicitario de Antonio de Padua Tramullas (h. 1910, Zaragoza).
Colección Luis Tramullas Gentet.



Retrato de Ignacio Coyne y Antonio de Padua Tramullas (1909, Estudio Coyne).
Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. ES/AHPZ - MF/COYNE/004353.

desde Levante. También el establecimiento de locales de proyección estable —el Cine Parisiana de Teruel (1910-1937) o el Cinema Agrícola de Cella (1914 o 1918-1936)—, la pervivencia de los pabellones itinerantes y el uso de algunos teatros como locales de proyección —el Principal de Teruel (1903-1918), el Principal de Alcañiz (1910-1914), el Victoria de Santa Eulalia (1916-1978) y el Marín de Teruel (1918-1937). Como destacó la profesora Amparo Martínez Herranz, todavía quedan pendientes numerosas cuestiones en relación con los orígenes del cine en Teruel, desde rodajes que pudieron efectuarse en la provincia hasta la creación de redes de producción de películas (MARTÍNEZ HERRANZ, SÁNCHEZ SALAS y SÁNCHEZ VIDAL, 2001: 80-82).

Desde su aparición, el paso de los años ha servido para corroborar el estrecho vínculo que se ha establecido entre la sociedad aragonesa y el ámbito audiovisual. Aunque algunos cineastas autóctonos desarrollaron su trayectoria fuera de su lugar de origen, como Luis Buñuel o Florián Rey; a partir de la década de los cincuenta el espectáculo cinematográfico experimentó un crecimiento imparable, tanto desde el punto de vista industrial como creativo. A las numerosas salas de exhibición y cineclubes que poco a poco se fueron abriendo —sobre todo en Zaragoza—, se sumó el nacimiento de la productora Moncayo Films (1962-1968). Tras el éxito de los cortometrajes *Los Sitiados* (1959, José Grañena) y *Zaragoza, ciudad inmortal* (1961, José Antonio Duce), un grupo de jóvenes dirigido por Emilio Alfaro se lanzó a la aventura de crear una productora para dar salida a sus obras. En sus comienzos apostaron por la realización de diversos cortometrajes, como *Teruel ciudad de los amantes* (abril de 1962), *El Duero nace en Soria* (mayo de 1962) o *Cualquier tiempo pasado* (primavera de 1963), pasando posteriormente a la producción de largometrajes de ficción: *Muere una mujer* (1965, Mario Camus), *Culpable para un delito* (1966, José Antonio Duce), *El rostro del asesino* (1967, Pedro Lazaga) y *El magnífico Tony Carrera* (1968, José Antonio de la Loma). En este último trabajo, dentro de una línea puramente comercial, la productora apenas pudo controlar su realización; ya no solo por tratarse de una coproducción, sino también por el declive que estaba experimentando en aquellos momentos.

Cartel de la película
Culpable para un delito
 (1966, José Antonio Duce).
 Colección privada.



Amparo Martínez Herranz señaló que Moncayo Films constituyó el intento más serio desarrollado en la capital aragonesa para crear una industria cinematográfica propia, independientemente de Madrid o Barcelona (MARTÍNEZ HERRANZ, 2009: 261). De hecho, entre los planes del colectivo estaba instalar unos estudios en Cuarte de Huerva. Un ejemplo más que reseñable del deseo de convertir su aventura fílmica en algo duradero, que arraigara en el entramado fílmico aragonés. Emilio Alfaro, uno de sus integrantes más activos, señaló directamente la falta de apoyo institucional como uno de los motivos de su prematuro final, así como la indiferencia y un cierto desdén por parte de ciertos sectores de la crítica. En 1997 José Antonio Duce publicó *La década de Moncayo Films*, en el que se recogen todos los pormenores de la historia de la productora —la divide en dos quinquenios, el primero de 1957 a 1961 y el segundo de 1961 a 1966, señalando su declive en 1967—.



Imagen promocional Cuarte de Huerva.

Pese a todos estos movimientos a favor del audiovisual a nivel regional, es necesario esperar hasta 1970 para que aparezca un verdadero compromiso por poner en valor y reivindicar el cine aragonés. Este vino de la mano de Manuel Rotellar, quien en 1970 inauguró los ciclos de Cine de Autores Aragoneses (1970-1974) y con ello el uso del término «cine aragonés». Patrocinados por el Ayuntamiento de Zaragoza, se insertaron dentro de sus semanas culturales y fueron todo un éxito de público. La organización corrió a cargo del cineclub Saracosta, que contaba con una larga trayectoria dentro del sector. Recogió en 1961 el testigo del Club Cine Mundo, que a su vez había sucedido al cineclub de Zaragoza, sumándose en ese instante los hermanos Sánchez Millán. Durante su primera época (1954-1970) se sucedieron tres presidentes: Jacinto Cerced, Manuel Moreno y Santiago Cezón. Además de cine estadounidense de calidad, programó ciclos de gran repercusión, pues dieron a conocer en la ciudad a precursores como Eisenstein y a directores hispanoamericanos, japoneses, de la Europa del Este, del neorrealismo italiano o de la *nouvelle vague* francesa (SÁNCHEZ MILLÁN, 2018: 11).



Gran Orden de la Imagen y la Cultura de Aragón y Tertulia Cinematográfica del club Cine Mundo. Arriba de izquierda a derecha: Luis Alberto Pomarón, José Luis Pomarón, Manuel Moreno, Antonio Ferreres, Joaquín Gil Marraco, Manuel Labordeta, José Luis Madre, Luis Grañena, Luis Pedro Pellejero, Julio Sánchez. Abajo de izquierda a derecha: Miguel Vidal, Raúl Tartaj, José María Sesé, José Antonio Duce, Alberto Sánchez.

Fotografía de DARVI, 1980. Colección Julio Sánchez Millán.

Una alternativa al cine comercial, que desafió los límites impuestos por el propio régimen franquista. En su nuevo periplo como cineclub Saracosta contó con algunos de los nombres más destacados del cine *amateur* zaragozano, como José Luis Pomarón, Antonio Artero, Fernando Manrique, José Antonio Duce o José Antonio Páramo. La tarea de organización del ciclo recayó en la figura de Rotellar, quien no solo seleccionó las películas que se exhibieron en las cuatro ediciones, sino que además elaboró todos los textos documentales. Julio Sánchez Millán reivindica el apoyo al escritor para este evento, en el que «proyectábamos películas prohibidas de Carlos Saura o Buñuel, ¡Y estaba patrocinado por el Ayuntamiento de la época!» (ALQUÉZAR VILLARROYA y MOROTE FERRER, 2013: 38). Cada uno de los ciclos era de

entrada libre y estaba compuesto por cuatro sesiones, en las que se aprovechaba para reivindicar a algún profesional del medio.

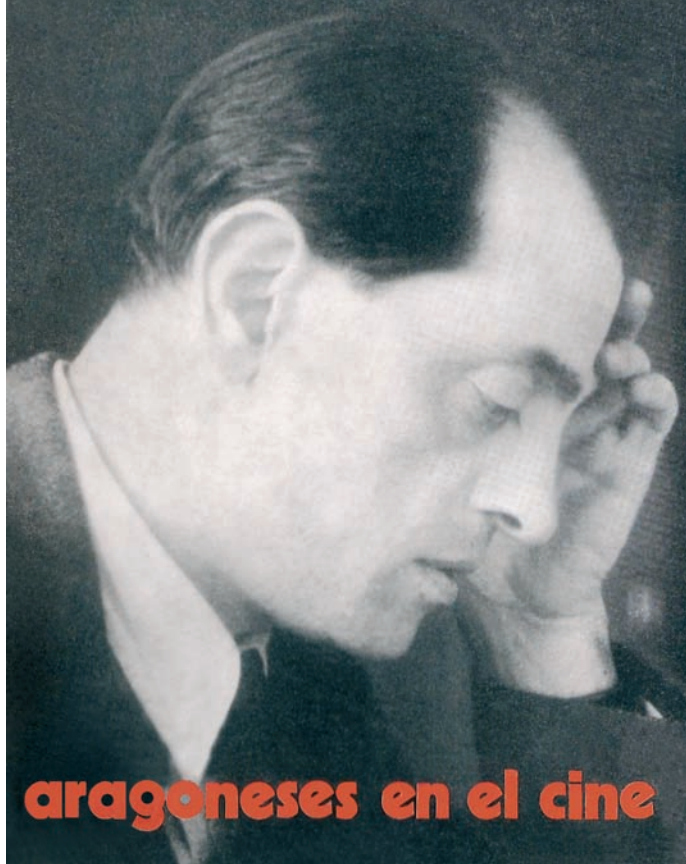
La repercusión que tuvo la iniciativa traspasó el ámbito zaragozano, llegando en 1974 hasta Barbastro. Entre abril y mayo, el cineclub de la Sociedad Mercantil y Artesana organizó su primer ciclo dentro de la Semana Cultural Barbastrense, en el que el propio Rotellar asumió las tareas de coordinación. Durante su celebración se proyectaron películas de Segundo de Chomón, Luis Buñuel, Carlos Saura, José Luis Borau, Alfredo Castellón y José Antonio Páramo. Como resultado del evento se publicó un pequeño libro titulado *Aragoneses en el cine*, en el que Rotellar recopiló los textos que había elaborado sobre los cineastas homenajeados. En su introducción realizó una reivindicación de todo el proyecto, incorporando un artículo de Manuel Villegas López titulado «El factor regional en el cine español». El propio autor justificó la utilización de este texto:

102

Cuando en septiembre de 1970 iniciamos el primer ciclo de cine aragonés, hubo bastantes detractores irónicos que minimizaron nuestros propósitos. La etiqueta más amable era la de «provincianismo», signo evidente de que es provinciano generalmente el que la utiliza como peyorativa. Seguimos nuestra tarea sin hacer caso y ya llevamos [...] cuatro ciclos ininterrumpidos de proyecciones de películas de tema aragonés o realizadas por aragoneses, con un éxito clamoroso de público y de crítica. Por si esto fuera poco, los estudios que hacemos para cada ciclo, de investigación documental o de aireo de figuras vernáculos, son sollicitadísimos desde los rincones más apartados de Europa y de América (ROTELLAR, 1974: 7-8).

Resulta inevitable reivindicar la labor de Manuel Rotellar con el cine aragonés. Un trabajo que no solo se centró en la parte de exhibición, sino que quedó para la posteridad en forma de críticas, artículos y libros que repasaron minuciosamente aquellas aportaciones vinculadas con la región. Sus actividades cinematográficas comenzaron ya en 1946 dentro del cineclub de Zaragoza, llegando a convertirse posteriormente en su director. A partir de los años cincuenta sus colaboraciones en revistas y periódicos locales y nacionales fueron frecuentes

manuel rotellar



aragoneses en el cine

103

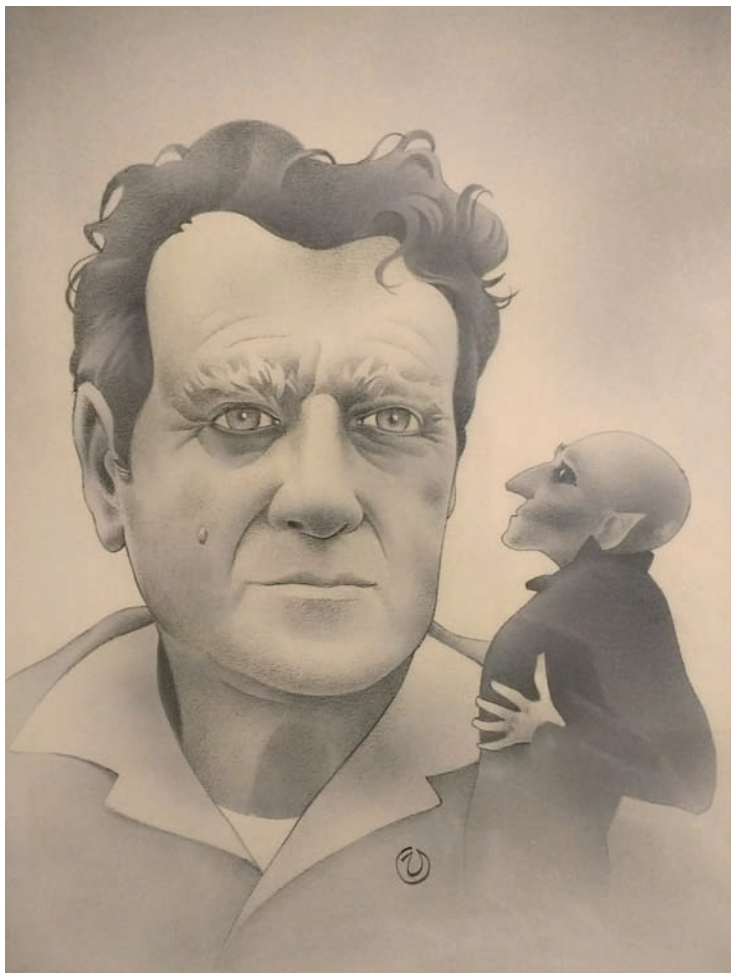
Portada de *Aragoneses en el cine: I Ciclo de Autores Aragoneses*
organizado por el Cineclub de la Sociedad Mercantil y Artesana.
VII Semana Cultural, Barbastro, Abril-Mayo, 1974 (1974, Manuel Rotellar).

—*Cinestudio, Cinema 2002, Andarán, Aragón Exprés, El Día, Pueblo...*—, extendiendo su actividad como crítico de cine al ámbito radiofónico (Radio Nacional de España). Colaboró del mismo modo con algunos cineastas aragoneses que comenzaban su carrera profesional, destacando su faceta como actor en algunos trabajos de José Luis Pomarón —*El rey* (1959), *Sic Semper* (1961) o *La conquista* (1962)— e incluso desempeñando puntuales labores en la productora Moncayo Films.

Además, legó diversas investigaciones vinculadas con el Séptimo Arte, tanto a nivel aragonés —*Cine aragonés* (1970, cineclub Saracosta), *Aragoneses en el cine español* (1971, Ayuntamiento de Zaragoza), *Aragoneses en el cine* (1972, Ayuntamiento de Zaragoza), *Aragón en el cine* (1973, Ayuntamiento de Zaragoza)— como español —*Cine español en la República* (1977, Festival de Cine de San Sebastián), *Dibujo animado español* (1981, Festival de Cine de San Sebastián)—. Primer director del Departamento de Investigación y Archivo de la Filmoteca de Zaragoza entre 1981 y 1984 —a la que donó gran parte de sus fondos—, la tarea que desarrolló durante todos estos años fue reconocida por diversos colectivos a través de galardones de distinta naturaleza, como el Inmortal Ciudad de Zaragoza «Caesaraugusta» (1979, Ayuntamiento de Zaragoza) o la Estatuilla Martín (galardón Paramount-Pictures, por sus trabajos en *Andarán*). Además, en 1981 Antonio Artero le dedicó su película *Trágala, perro*. El realizador Armando Serrano habló de él del siguiente modo:

Hace bastantes años, tuve el honor de conocer a una de las personas que más me han impresionado dentro del cine. Sus conocimientos sobre el séptimo arte, unida a su faceta humana y a la indudable talla intelectual, hacían de don Manuel una auténtica autoridad. [...] Un Manuel Rotellar que forma parte por derecho de nuestra cultura, y de manera especial de nuestro cine (ROTELLAR, 1974: 7-8).

El Ciclo de Cine de Autores Aragoneses fue todo un hito en la historia de la construcción del concepto de cine aragonés. Una manifestación artística que desde muy temprano formó parte de la comunidad autónoma, y que con el paso del tiempo no ha hecho más



Manuel Rotellar dibujado por Víctor Lahuerta. Colección Carlos Calvo.

que afianzar su posición en el territorio. Los años setenta sirvieron para empezar a ser conscientes de esta realidad, aprender a valorarla y continuar reforzando todos los agentes e instrumentos que la han hecho, la hacen y la harán posible en el futuro.

Un recuerdo de... Julio Sánchez Millán

Al leer esta interesante historia del audiovisual, para personas que no hubiesen tenido la oportunidad de ello y a los historiadores para refrescarles la memoria sobre nuestra historia del cine aragonés, transcribo un comentario abreviado por falta de espacio, de Alberto Sánchez (mi hermano):

«Sin tratar de despreciar a nadie, el desarrollo y el progreso del cine se ha hecho muchas veces, gracias a los autores y públicos minoritarios, verdaderamente únicos interesados con los investigadores del medio (foto, cine, televisión y espectáculos visuales) actualmente llamado audiovisual, ya que no pertenecían a esos mercaderes del bien o mal llamado “Séptimo Arte”, aunque este peyorativo título o se desconoce o ha pasado a la historia. La atención hacia este mundo de la imagen, del Cine Club de Zaragoza, con el Ateneo Popular, llevó a cabo una gran labor cultural, entre cuyas actividades estaba el cine, siguiendo el mismo orden a la hora de la programación, de lo que hacían en la Residencia de Estudiantes en Madrid con la Gaceta Literaria. Si lo pensamos con seriedad histórica, por estos motivos, puede ser la gran atención que se le ha dado al cine en esta Región, actualmente Autonomía. La dialéctica y fuerza que la imagen tiene y tendrá siempre su lectura en generaciones venideras por herencia o por las ideologías dominantes. Por la brevedad de lo expuesto, el cine aragonés (cortometraje o largometraje) en la Transición (1965-1982), pues comenzó antes, la transición ideológica, que la política y tuvo siempre vínculos con la temática y la identidad aragonesa, siendo distinta, en ocasiones, en cada lugar;

demarcación o ciudad, que los autores plasmaron sus problemas, faltas o denuncias de lo que en los últimos momentos del franquismo intentaban, sin malas intenciones, terminar la obra del Movimiento Nacional en las ciudades y su transformación especulativa en la construcción y su arquitectura, “por unas ciudades modernas y cosmopolitas”».

El comentar una Transición del Audiovisual Aragonés, nos podría llevar 200 páginas para nombrar a los más importantes audiovisuales realizados y sus autores, en soporte película ya que el vídeo como doy a entender, estaba sin inventar, durante esta transición (1965-1982). Además de por la importancia que tuvieron los realizadores y su posterior vida profesional y social. Todo está reflejado y escrito adecuadamente y en su momento, en la publicación *Cine amateur e independiente en Aragón* (Alberto Sánchez, Edición facsímil 2018, Institución «Fernando el Católico» - DPZ).

Julio y Alberto Sánchez
Millán preparándose
para el trabajo en día
de lluvia con la cámara
de filmación 8 mm.
y cables para la
iluminación.
Zaragoza 1966.
Colección
Julio Sánchez Millán.



La creación amateur o cine independiente. El caso de Antonio Maenza

El buen momento que atravesó el Séptimo Arte en Aragón durante los años cincuenta coincidió con el despegue de todo un movimiento vinculado con el cine realizado por aficionados, que estuvo ligado principalmente a los sectores de la burguesía. En sus inicios, se perciben dos maneras de entender el cine: las películas consideradas «comerciales» y los trabajos relativos a la vanguardia experimental. Este binomio es el que generó el vínculo entre el segundo y la práctica *amateur*, que en sí misma contiene un importante elemento experimental con las artes plásticas, sobre todo en sus comienzos (LÁZARO SEBASTIÁN, 2002: 165).

108

Con anterioridad los precedentes son escasos, destacando durante los años veinte algunas actividades vinculadas a la sección de cine de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (1923). Por otro lado, entre 1930 y 1935 sobresalió el trabajo en solitario del fotógrafo oscense Ricardo Compairé, quien llevó a cabo cuatro cortometrajes documentales de carácter etnográfico en 16 mm: *Danzantes de Sena*, *Procesión de San Lorenzo de Huesca*, *Procesión de Santa Orosia en Jaca* y *Una boda en Ansó*. Dentro de esta misma línea documentalista se situó Ceferino Jiménez Seisdedos, quien elaboró trabajos que tenían como telón de fondo la vida zaragozana —*Entrega de la bandera al Séptimo Tercio de la Guardia Civil* (1927), *Partido de Fútbol Iberia-Osasuna* (1934), *Visita del Ministro de la Guerra francés, Mr. Herriot, a la Academia General Militar* (1935), *Inauguración de la Feria de Muestras, en la Gran Vía* (1935)—. En un contexto diferente se situaron los trabajos de Adolfo Aznar: Escultor y cineasta aragonés emigrado a Madrid, tuvo que financiarse algunas de sus películas, como *Miguelón* (1933) o *Pipo y Pipa en busca de Cocolín* (1936), una de las primeras obras de animación en el país. De forma paralela a todos estos proyectos desarrolló su actividad el Cineclub Zaragozano (1930-1936). Promovido por Bonifacio Fernández Aldana, en su primera sesión el 27 de abril de 1930 proyectó en el cine Alhambra *La dama de las camelias*, *Historia de la brujería* y *Un perro andaluz*.



Anuncio de *Un perro andaluz* (1929, Luis Buñuel).

Filial del Cineclub Español, adaptó su mismo sistema, compuesto por toda una serie de actos paralelos que acompañaban a las proyecciones: desde la presentación de las películas hasta la lectura de poemas, conferencias y conciertos. La capital aragonesa acogió igualmente otros espacios en los que se reunían grupos de aficionados al Séptimo Arte, como la Cinemateca Aragonesa —apoyada por el Ayuntamiento— o la Peña Cinematográfica Aragonesa. A medida que se aproximaba la Guerra Civil, surgieron nuevos cineclubes adscritos a distintos colectivos, desde partidos hasta sindicatos o incluso la propia Iglesia. Un aspecto que se convirtió en una premonición de cómo el cine fue usado posteriormente como instrumento al servicio de los diferentes bandos que combatieron durante la contienda.

A finales de la década de los cuarenta se produjo alguna tímida actuación, vinculada sobre todo con colectivos que iban surgiendo a nivel nacional. Fue el caso de la Agrupación de Cine Amateur de

Madrid (A.C.A.M., 1936) desde donde se organizó una programación vinculada con el Centro Excursionista de Cataluña. Una propuesta que llegó a Zaragoza el 4 de noviembre de 1948 de manos del cineclub de Zaragoza, y que dio a conocer en la ciudad a algunos de los cineastas *amateurs* catalanes de aquellos momentos: Delmiro de Caralt (*Memmórtigo?*, 1934), Domingo Giménez (*El hombre importante*, 1935), Lorenzo Llobet Gràcia (*Pregària a la Verge dels Colls*, 1947) o Enrique Fité (*Porta Closa*, 1947). El aragonés Guillermo Fatás Ojuel también participó en la muestra con *San Sebastián* (1948), aportando de ese modo la representación local. En aquellos momentos Fatás era el gran ideólogo del Sindicato Español Universitario (SEU) de la Universidad de Zaragoza, y se dedicaba a potenciar todo tipo de actividades vinculadas con el tema cinematográfico y cultural. Fue además uno de los protagonistas de la creación de la denominada Academia Nueva, cuyo objetivo era potenciar la introducción de los modelos nacionalsindicalistas en la Universidad (ORTEGO MARTÍNEZ, 2010: 367). Pero sobre todo destacó su labor, junto a Orenco Ortega Frisón, Eduardo Ducay Berdejo y Antonio Serrano Montalvo, en la puesta en marcha del Cineclub de Zaragoza. Inaugurado el 30 de diciembre de 1945, se ubicó en el cine Elíseos y continuó la trayectoria del Cineclub Zaragozano, organizando diferentes actividades vinculadas con el Séptimo Arte —proyecciones, conferencias...—. Un espíritu que se reafirmó entre abril y mayo de 1946 con la Exposición de Cinematografía Nacional, celebrada en la Feria de Muestras.

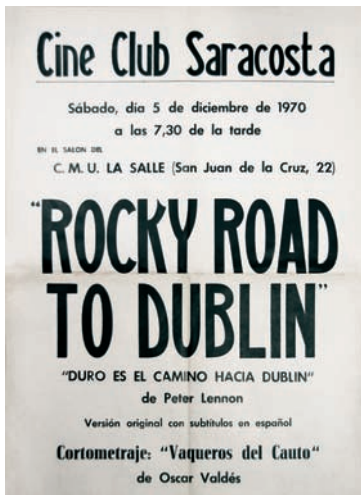
Durante la primera mitad de los años cincuenta Aragón asistió a la creación de dos centros clave dentro de la historia de los cineclubes en la comunidad autónoma. El primero de ellos fue el Cineclub Universitario de Zaragoza, dependiente del Sindicato de Estudiantes Universitarios (S.E.U.). Inaugurado el 18 de noviembre de 1953, estuvo liderado por José Grañena, Mateo Blanco, Miguel María Astrain y José Antonio Duce. Un proyecto que acabó fusionándose con el Cineclub de Zaragoza, formando de este modo el Cineclub S.E.U.-D.E.N. También en 1953, el surgimiento del Club Cine Mundo estuvo acompañado de la creación de una sección, el Cineclub Saracosta, destinada a

promocionar a algunos de los cineastas *amateur* que comenzaban su trayectoria profesional. De hecho, los que eran socios podían disponer de un completo equipo de filmación, iluminación y proyección. En ella se proyectaron los primeros cortometrajes de profesionales llegados desde diversos campos, como José Luis Pomarón, José Antonio Duce, Antonio Artero, José María Sesé, Luis Pellejero, José Grañena, o José Antonio Páramo, quienes con posterioridad se convirtieron en auténticos referentes en la región. Muchos colaboraron con artistas del Grupo Zaragoza, estableciendo sinergias muy interesantes con el colectivo pictórico. Ligados a la abstracción, más allá de sus tertulias en el Café Niké compartían con ellos el interés por el creador «aficionado». Pomarón, Sesé o Pellejero incluso proyectaron sus trabajos en algunas de las exposiciones del Grupo Zaragoza —Centro Mercantil de Zaragoza, Cercle Artístic de Sant Lluç (Barcelona), exposición «Abstracción Navideña» (Zaragoza), Círculo de Bellas Artes de Madrid; todas ellas celebradas en 1963—.

Un ambiente en el que a las proyecciones se unían las tertulias, los concursos de guiones y la edición de revistas y boletines —entre los que sobresalió *Noticario*—. Junto a este apareció una corriente de cineastas, entre los que se encontraban Manuel Labordeta, Miguel Ferrer, José Luis Madre o Fernando Manrique, que también llevaron a cabo una serie de cortometrajes, aunque no siempre se vincularon con el cineclub Saracosta. Además, en la segunda mitad de los años cincuenta apareció la Tertulia Cinematográfica Aragonesa, en la que se integraron miembros del Club Cine Mundo/Cineclub Saracosta, Sociedad Fotográfica Aragonesa y, más adelante, el grupo Eisenstein; que incluso editó su propia revista hasta 1995: *Secuencias*. También fueron varios los colectivos que, liderados por el cineclub Zaragoza, celebraron en 1958 el I Concurso de Guiones de Cine Amateur. Los escritos fueron juzgados por diversos miembros de las propias asociaciones, resultando ganador *La vuelta al hogar*, de Ignacio Sariñena Bericat. Una iniciativa que contó con tres ediciones más, concluyendo en 1961.



Programa de mano del Cineclub de Zaragoza (domingo, 19-X-1947).
Colección Fernando Sanz.



Cartel del Cineclub Saracosta (sábado, 5-XII-1970).
Colección Julio Sánchez Millán.

En todo caso, una cantera de realizadores que durante la década de los sesenta continuaron su trayectoria en el mundo del audiovisual. Al margen de la actividad llevada a cabo por los cineclubs, sin duda uno de los grandes acontecimientos relacionados con este tipo de audiovisuales fue la celebración del I Festival Internacional de Cine Amateur de Zaragoza. Patrocinado por el Ayuntamiento de Zaragoza, desde 1962 hasta 1966 se realizó de manera ininterrumpida. Inicialmente el jurado estuvo compuesto por representantes locales de los cineclubs y asociaciones artísticas de la ciudad, así como cineastas que no presentaban ningún tipo de trabajo. En su primera edición contó con las siguientes obras presentadas por realizadores aragoneses:

Semana Santa (1960, Joaquín Sales Llop)

La Cartuja (1960, Fernando Manrique)

Venecia (1959, Miguel Ferrer)
Vaquillas (1961, Fernando Manrique)
Flores (1961, Luis Pedro Pellejero)
Las aguas bajan negras (1960, José Luis Madre)
El Circo (1960, Fernando Manrique)
El primer beso (1961-1962, José Luis Pomarón)
De Oroel a Collarada (María Pilar Sanvicente)
Campamento de Escamilla (Tomás Tomás)
San Antonio de la Florida (1961, Miguel Ferrer)
Camping Pola (1957, Tomás Tomás)
Euritmia (1962, Luis Pedro Pellejero)
Rodaje en Alta Montaña (1960, José Luis Madre)
Escalada (1961, Miguel Vidal Cantos)
Monasterio de Piedra (1962, Fernando Manrique)
La Manzana (1959, José Allueva)
Plástica (1962, Luis Pedro Pellejero)
Los adolescentes (Carmelo Tartón)

113

Al margen de los numerosos trofeos otorgados en la muestra, el palmarés de este primer festival se resolvió del siguiente modo (ALARCÓN SIERRA, 2005: 145):

Premio de Honor del Excelentísimo Ayuntamiento:

Flores, Luis Pedro Pellejero.

Películas de Argumento:

Primer Premio: *El examen*, Gregorio Fidalgo.

Segundo Premio: *La ventana*, Pedro Font.

Películas de Fantasía:

Primer Premio: *Plástica*, Luis Pedro Pellejero.

Segundo Premio: *Hybris*, Felipe Sagüés.

Películas Documentales:

Primer Premio: *Escalada*, Miguel Vidal.

Segundo Premio: *Vaquillas*, Fernando Manrique.

Películas de Reportaje:

Primer Premio: *Venecia*, Miguel Ferrer.

Segundo Premio: *La Cartuja*, Fernando Manrique.

A partir de la tercera edición su nuevo director, José María Sesé, abrió la participación a otras naciones. Así fue cómo el certamen contó, entre otros, con trabajos de realizadores del cineclub de Pau (Francia) o de países pertenecientes a la Unión Internacional de Cineastas Amateurs (U.N.I.C.A.). En 1967 el aumento de los costes de la organización y la falta de financiación hizo que el festival se suspendiera. Alberto Sánchez Millán señaló también que su fin estuvo propiciado por la falta de interés de la nueva Junta Directiva del cineclub, «más preocupada por sacar adelante los populares y ambientados bailes que los sábados y domingos se hacían en los locales de la calle Almagro» (SÁNCHEZ MILLÁN, 2018: 85). Sin embargo, hubo un nuevo intento en 1968 por recuperar este proyecto: el I Concurso de Cine Amateur en Aragón. El certamen contó con una única edición, que buscó promocionar este tipo de cinematografía en la región. Más adelante volvieron a celebrarse eventos similares en 1972 (sexta edición) y 1976, aunque se cambió su denominación, pasando a llamarse Semana de Cine de Pequeño Formato. En todos los casos la iniciativa buscó promocionar este tipo de práctica fílmica al margen del ámbito comercial, difundirla por los diferentes medios disponibles —pese a ello, la prensa apenas les prestó atención— y sobre todo reivindicar el trabajo de estos profesionales. Su éxito fue más que reseñable, y sin duda el mejor indicador fue el número de películas presentadas en cada ocasión: 47 (II Festival), 53 (III Festival), 36 (VII Festival), 64 (VIII Festival) y 50 (IX Festival). No hay una cifra exacta de la segunda y novena edición, pero en ninguno de los casos fue inferior a las señaladas (ALARCÓN SIERRA, 2005: 140).



Cartel del III Festival Internacional de Cine Amateur de Zaragoza (octubre de 1964). Colección Sánchez Millán.

Durante aquella época se crearon dos grupos de *amateurs* que trabajaron de manera dispar en pequeño formato y con resultados muy diferentes. El primero de ellos estuvo constituido por jóvenes —entre los que se encontraban Eloy Fernández Clemente, los hermanos Chicón o Plácido Serrano— vinculados con Radio Popular. Su labor tuvo una doble vertiente: por un lado, desarrollaron una tarea de divulgación en torno al cine; y por otro, llevaron a cabo varias películas, aunque todas ellas de escasa repercusión. En 1969 apareció el

grupo Eisenstein, liderado por José Luis Rodríguez Puértolas y formado por Pedro Marqueta, Fernando Gracia, Mariano Baselga y Fernando Alonso. Su objetivo era, como recoge Amparo Martínez Herranz, «[...] superar de una forma colectiva los habituales productos del cine amateur de 8 milímetros de aquellos aspectos de más aficionado, conformista y familiar» (MARTÍNEZ HERRANZ, 2009: 258). Sus deseos creativos chocaron con la falta de medios materiales y, tras el viaje de varios de ellos a Madrid, el grupo se disolvió. Algunos de sus trabajos fueron *Tiempo en gris* o *Cleopatrik contra los Megalópidos*, así como un film de animación titulado *Impacto* (1962) y un homenaje a las torres aragonesas de estilo mudéjar en *Por ejemplo, mudéjar* (1968).

Dentro de esta experimentación, se situó también el arquitecto Pedro Marqueta Siibert. En colaboración con Fernando Gracia realizó durante los años sesenta *Impacto*, en el que manipuló el celuloide dibujando directamente sobre él sin plasmar ningún fotograma utilizando la cámara. Del mismo modo, vinculado con el cineclub Saracosta, trabajó en de esta misma línea otro arquitecto: Luis Pedro Pellejero Bel. A él pertenece la trilogía formada por *Euritmia* (1962), *Plástica* (1963) y *Cromática* (1963), cercana al ámbito de la animación. Además, en 1968 presentó *Viaje a Mallorca* al I Festival de Cine Amateur de Aragón. También relacionado con el cineclub Saracosta, en el ámbito pictórico se encuentra el caso de José María Sesé Marzo, quien experimentó a través de unas cintas de pequeño formato las posibilidades que le ofrecían la luz, el color, el relieve y las formas. Como resultado surgió una especie de manifiesto fílmico del colectivo plástico de Zaragoza, al que perteneció: *Nubes de colores, Abstracción rítmico formal, Dinámica...* Trabajos con los que buscó superar la tradicional relación entre cine y pintura, buscando una concepción más moderna y vanguardista.

En los años setenta se produjo una cierta desaceleración, consecuencia entre otros de las novedades y el impulso que el cine *amateur* había experimentado en la década anterior. Además, la situación del mecenazgo novel local experimentó tres tipos de variantes. Por un

lado, estaría un cine *amateur* efectuado por aficionados sin formación ni medios. Vinculado a un ámbito más doméstico, con la llegada del vídeo en la década de los ochenta encontró su momento de mayor auge. Por otra parte, existió un cine independiente semiprofesional, que se alejaba del *amateur* en su vocación científica y su concepción de trabajo grupal. Los audiovisuales eran exhibidos en locales de asociaciones relacionados con distintos colectivos cinematográficos, como *Andanzas*, *Cineceta* o *Chiribito*. En tercer lugar se encontraba un cine independiente profesional, formado por realizadores con formación y apoyo económico firme para poder llevar a cabo sus obras. Algunos de ellos fueron Antonio Artero, Alejo Lorén o Antonio Maenza. Solían proyectar en pequeñas salas especializadas (BARRANCO RAIMUNDO, 2017: 468-469). Se observa por tanto que existía una clara diferencia entre el cine *amateur* y el independiente.

Realizadores veteranos como José Luis Pomarón optaron por probar suerte por otros caminos. En su caso, fundó Cinekypo (1969-1976) con los hermanos Tolosa, empresa con la que llevaron a cabo una serie de anuncios publicitarios. Recuperó su faceta *amateur* en 1979, cuando dirigió *La rosa de papel* junto a Manuel Rotellar y Manuel Laborda. El fotógrafo y antiguo director de teatro de Grupo 29 Pedro Avellaned volvió de nuevo —con anterioridad ya había realizado obras como *Crónica de un amor* (1964) o *Palabras a sangre y fuego* (1967)— a una experimentación formal y estética con las distintas artes, de la que surgieron obras como *Tiempo de metal* (1972). Alberto Sánchez Millán dijo de él que se trataba de un «film extraño y duro que nos demuestra como ninguno el sentido o concepto del cine de Avellaned, la seriedad de su trabajo al margen (sic.) de formatos o de limitaciones técnicas» (SÁNCHEZ MILLÁN, 2018: 160). Por otro lado, el Cineclub Saracosta, después de su etapa experimental en los años sesenta, optó por una línea más comprometida ideológicamente. Tendencia que queda ejemplificada en la figura de Juan Burillo, autor de películas como *35 73* (1973), *Fin* (1974), *El dulce letargo* (1977) o *The girl* (1979). El final de la dictadura franquista y la llegada de la transición política marcaron el ocaso un cineclub que, a los diferentes problemas

económicos y administrativos, añadió el hecho de haberse convertido en vestigio de un pasado que se quería olvidar.

El Saracosta cerró en 1977, pero su espíritu siguió vivo en figuras como Alberto Sánchez Millán, quien decidió poner en marcha a finales de los años setenta el cineclub Gandaya. Como señala Fico Ruiz, en Aragón el término hacía referencia al vino obtenido al exprimir al máximo los restos de uva que aún permanecen pegados al hollejo tras la primera prensada. Conseguido por tanto de una segunda oportunidad —aunque tan embriagador o más que el tradicional—, igual que ocurría con la labor que hacían los cineclubs en España, que recuperaban para el espectador películas ya olvidadas (SÁNCHEZ MILLÁN, 2018: 9). Al proyecto se sumaron nombres como Paco Egido o Fernando García Mercadal, importantes representantes de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI). También vinculado con la entidad, Orencio Ortega se convirtió en su primer presidente; celebrándose la sesión inaugural del nuevo cineclub el 10 de noviembre de 1978 en el salón de actos anexo a la sala de arte Luzán (Paseo de la Independencia, 10). Durante el evento se celebró una tertulia sobre cine español, y días más tarde se puso en marcha un curso. Además, comenzaron a realizarse las distintas proyecciones, que pasaron a tener una periodicidad semanal —todos los viernes a las 20:00 horas— desde mediados de octubre hasta junio.

La asociación dio una gran relevancia y visibilidad al colectivo *amateur*, realizando diversos ciclos dedicados a sus realizadores aragoneses —Pedro Avellaneda, Juan Burillo, Grupo Eisenstein, Fernando Gracia, Manuel Labordeta, José Luis Pomarón, Alberto y Julio Sánchez Millán, Luis Pedro Pellejero o Pedro Marqueta—. Cada sesión estaba acompañada de la edición de un boletín informativo, que incluía información tan variada como biografías o estudios fílmicos. Referente indispensable en la capital durante la década de los ochenta, su disolución tuvo lugar en 1991. Otro de los rasgos que resulta significativo en este periodo es que tanto Huesca como Teruel comenzaron a vincularse con la práctica fílmica *amateur*, aportando profesionales y

Gandaya

ASOCIACIÓN
CULTURAL
ARAGONESA



CINE - CLUB

DÍA 16

Hora: 8

...CORTOMETRAJES...

**Salón Caja de Ahorros de la Inmaculada
Independencia, 10**

Cartel publicitario del cineclub Gandaya realizado por Luis Ángel Blasco.



José Antonio Maenza filmando una escena.

**«Soy muy sensible a lo bueno y más a lo bello.
Sensible a la sensibilidad». Maenza**

eventos de gran relevancia para la región. Fue entonces cuando surgieron el Certamen de Cine Independiente (Cineclub de la Peña de los 30, Huesca), el Festival de Cortos Ciudad de Huesca (Cineclub Zoiti) o el Cineclub Segundo de Chomón (Teruel).

En todo este panorama, si un cineasta resulta especialmente relevante entre finales de los años sesenta y los setenta es José Antonio Maenza. Utilizando Zaragoza como escenario, realizó una serie de trabajos de corte vanguardista que, sin embargo, gozaron de una escasa difusión. Nacido en Cella en 1948, el cineasta turolense desarrolló una labor al margen de todo tipo de convencionalismo. Pese a sus estudios en la Universidad de Zaragoza, llevó a cabo una formación autodidacta, marcada por su fuerte personalidad. Aunque adolecía de conocimientos

técnicos, su creatividad era ilimitada, planteando casuísticas que muchas veces eran irrealizables por la naturaleza de los propios materiales fílmicos que manejaba. Propugnaba un cine-poesía inclasificable que se articulaba con una concepción cercana a los planteamientos del arte conceptual, mezclados con toques de la cultura pop, guiños estructuralistas, algaradas marxistas, herencia psicoanalítica, y todo ello orientado hacia una clara provocación entre dadaísta y surreal (CALAVIA SOS, 2003: 41). Un trabajo insólito, que buscó experimentar con todas las posibilidades formales de la época y que se materializó en obras cercanas al *collage*. Se interesó por materias como la literatura —fue autor de la novela metafísica *Séptimo medio indisponible*, que dejó inacabada—, las artes plásticas o la filosofía, todas ellas presentes en su filmografía.

Maenza cuenta con una nómina de trabajos reducida, destacando tres películas: *El lobby contra el cordero* (1967-1968), *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1968-1969) y *Hortensia/Béance* (1969). Planteado dentro de un curso de cine, su primer trabajo fue *El lobby contra el cordero* y en él consiguió reunir a un extenso equipo de universitarios comprometidos con sus ideas vanguardistas y radicales —Quique Murillo, Alejo Lorén, María José Moreno, Aurora Egido, Eloy Fernández Clemente...—. Consiguió una subvención del Departamento de Actividades de la Delegación de Alumnos de Filosofía y Letras de 10.000 pesetas, y el



El lobby contra el cordero (1967-1968, José Antonio Maenza).

Documental *In girum imus nocte et consumimur igni*. *Filmbiografía de Antonio Maenza* (2002, Graciela de Torres Olson y Francisco Plou Dolader). Filmoteca de Zaragoza.



Fotogramas de la película *El lobby contra el cordero* (1967-1968, José Antonio Maenza). Filmoteca de Zaragoza.

122

resultado fue una obra que contó con un metraje final de más de cuatro horas. En ella Alberto Sánchez Millán sugirió la repetición de algunos fragmentos, una tarea que finalmente no pudo llevarse a cabo por falta de medios. Del mismo modo, hubo escenas que no pudieron incluirse en el montaje definitivo, ya que no contaban con una calidad óptima o, en otros casos, porque fueron requisadas por la policía. En esos instantes ya tuvo muy claro hacia dónde quería encaminar su trabajo: le interesaba el cine político y el cine pornográfico, como forma de lucha para atacar los valores de la sociedad burguesa (SÁNCHEZ MILLÁN, 2018: 250).

Pese a que logró crearse un grupo afín en la capital aragonesa, continuó su trayectoria fuera de la ciudad. Tras breves estancias



Orfeo filmado en el campo de batalla (1968-1969, José Antonio Maenza). Documental *In girum imus nocte et consumimur igni*. *Filmbiografía de Antonio Maenza* (2002, Graciela de Torres Olson y Francisco Plou Dolader). Filmoteca de Zaragoza.

Hortensia/Béance (1969,
José Antonio Maenza).
Documental *In girum imus
nocte et consumimur igni*.
Filmbiografía de Antonio Maenza
(2002, Graciela
de Torres Olson
y Francisco Plou Dolader).
Filmoteca de Zaragoza.



en Madrid y Teruel se instaló en Valencia, donde rodó junto al poeta Eduardo Hervás *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1968-1969).

Tras ciertas desavenencias entre ambos artistas, decidió dejar incompleto el trabajo y trasladarse a Barcelona para continuar su búsqueda experimental. Allí encontró el apoyo de la vanguardia catalana, consiguiendo gracias a la ayuda de Pere Portabella y Pedro Pages que Films 59 le produzca el largometraje *Hortensia/Béance* (1969). Un trabajo que nunca llegó a montar.

123

Como han señalado Pablo Pérez y Javier Hernández, el realizador dejó a su vez dos guiones que jamás llegó a filmar: *Aquiles inmóvil* (*corometraje para arte y ensayo*) y una sinopsis sin título encabezada por la leyenda «El mundo es un hospital en el que cada enfermo quiere cambiar de cama». Ambos autores señalan en el mismo texto que puede que existan más obras de esta naturaleza que nunca llegaron a realizarse (PÉREZ RUBIO y HERNÁNDEZ RUIZ, 1997: 185). Antonio Maenza murió de forma prematura en extrañas circunstancias en diciembre de 1979. Es posible que el cineasta sea la máxima figura del cine de vanguardia en Aragón. Un trabajo que, más allá del cine *amateur*, marcó una línea muy personal, que con posterioridad no ha encontrado reflejo en ningún otro director.

Un recuerdo de... Alejo Lorén

Cuando escribo estas líneas (octubre de 2019) todo el mundo puede realizar con facilidad una creación audiovisual. Pero, desde la invención del cinematógrafo en 1895, esa posibilidad ha ido pasando por diferentes momentos. Pronto el cine dejó de ser atracción de barraca de feria para convertirse en floreciente industria, sin dejar de ser arte y medio de comunicación. Y esos tres aspectos del «séptimo arte» han ido propiciando diferentes maneras de hacer y acercarse al mismo, trenzándose entre sí la mayoría de las veces.

En los años sesenta —coexistiendo con lo *amateur*— había en toda España jóvenes (entre los que me cuento) que queríamos hacer cine, y comenzamos con formatos reducidos y artesanalmente, pero no nos gustaba esa denominación. En Zaragoza —unidos en espíritu a los madrileños— surgió hacia el año 1965 en la Facultad de Filosofía y Letras la plataforma de producción «Cine Independiente de Zaragoza» con la finalidad de hacer posible *El Lobby contra el cordero* un proyecto experimental de José Antonio Maenza Blasco. Yo quise continuar con la idea y nombre del Cine Independiente de Zaragoza en forma de productora, rodando dos cosas, también en 16 mm: *La muerte fatal del último descendiente de los godos a manos de un niño moro, perverso* y *Sor Felicidad*; películas inéditas hasta el momento, pero conservadas (inconclusas al modo de las de Maenza) en Filmoteca Española.

Con la fotografía elegida pretendo recordar la importancia en Zaragoza del cineclubismo, vivero intelectual y lugar de reunión de los integrantes tanto del cine *amateur* como del independiente que se hacía en la ciudad. Muestra al grupo de presentadores del Cine Club Pignatelli en la segunda mitad de los años sesenta, que tenía su sede en el Colegio Mayor de ese nombre. Fue durante una de sus sesiones cuando conocí a José Antonio Maenza, durante el coloquio de una película de Murnau; aquel encuentro hizo posible nuestra amistad y la colaboración en su *El lobby contra el cordero*. En la foto están J.

L. Rodríguez Puértolas, (José) Antonio Maenza, y yo mismo. No se ve al fotógrafo, claro, que no fue sino Alberto Sánchez Millán, cuyo libro *Cine amateur e independiente en Aragón*, reeditado por la Institución «Fernando el Católico», les podrá ampliar o aclarar con creces asuntos y nombres que yo tan solo he ido recordando o resumiendo en estas líneas.



Grupo de animadores del cinefórum Pignatelli. José Luis Alonso, Emiliano Puértolas, Alejo Lorén, José Luis Rodríguez Puértolas... A la derecha, Antonio Maenza. Colección Alejo Lorén.

Conociendo y reivindicando el territorio: de *Monegros* (1969, Antonio Artero) a *Comprender Aragón* (1981, Agustín Ubieto)

Los años próximos al fin de la dictadura franquista acentuaron el agotamiento de un sistema que había generado una sociedad fragmentaria y decadente, en la que cada vez con mayor firmeza y rotundidad fueron surgiendo voces que reclamaban un cambio de ciclo. Una búsqueda de la ansiada libertad que no se obtuvo en 1975, sino que se fue ganando progresivamente y de manera desigual en las distintas

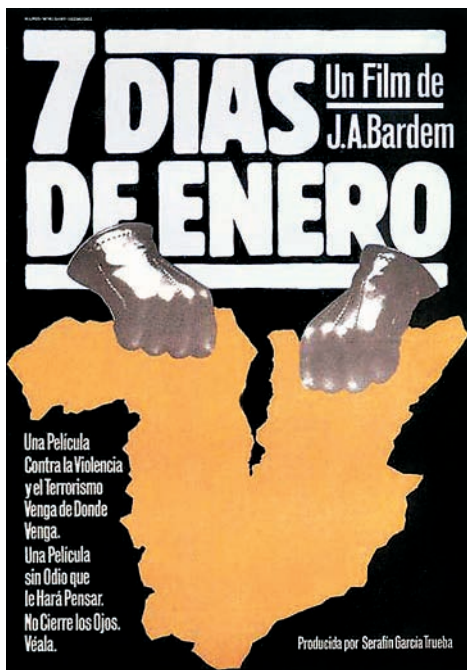


Cartel de la película
Vota a Gundisalvo
 (1977, Pedro Lazaga).
 Colección privada.

parcelas de la vida cotidiana. Ejemplo de ello es la suspensión de la censura cinematográfica el 11 de noviembre de 1977, un decreto con el que se logró que películas como *El acorazado Potemkin* (1925, Sergei M. Eisenstein) o *Canciones para después de una guerra* (1971, Basilio Martín Patino) pudieran verse en las salas. Pequeñas victorias que visibilizaban un cambio imparable, pese a ciertos resquicios de un pasado que todavía luchaba por sobrevivir. La apertura dentro del terreno del Séptimo Arte permitió la realización de una serie de trabajos cuya temática había estado vetada con anterioridad.

Se comenzaron a tratar aspectos relacionados fundamentalmente con el ámbito sexual —durante aquellos instantes surgió el famoso

Cartel de la película
Siete días de enero (1979,
 Juan Antonio Bardem).
 Colección privada.



destape— y político, apareciendo multitud de obras que, desde diferentes prismas, quisieron aprovechar la oportunidad que les brindaban los nuevos tiempos. El público pudo disfrutar de largometrajes que jugaban con el humor para hablar de la incertidumbre política que se estaba viviendo en aquellos años, con títulos tan explícitos como *Alcalde por elección* (1976, Mariano Ozores), *El apolítico* (1977, Mariano Ozores), *Vota a Gundisalvo* (1977, Pedro Lazaga), *El asalto al castillo de la Moncloa* (1978, Francisco Lara Polop), *El alcalde y la política* (1980, Luis María Delgado) o *¡Que vienen los socialistas!* (1982, Mariano Ozores). Emergieron del mismo modo productos que eran aprovechados tanto para hacer crítica del régimen franquista —*Con uñas y dientes*

(1977, Paulino Viota), *Operación Ogro* (1979, Gillo Pontecorvo), *Siete días de enero* (1979, Juan Antonio Bardem)— como para justificarlo —... *Y al tercer año resucitó* (1981, Rafael Gil), *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982, Rafael Gil), *Las autonosuyas* (1983, Rafael Gil)—. La mayor parte de ellos se introdujeron en el circuito comercial, consumiéndose en salas por todo tipo de público. Hubo sin embargo otros que sufrieron una cierta clandestinidad, quedando limitados a ámbitos más reducidos. Trabajos cuyo contenido continuaba siendo incómodo, por lo que se controló su difusión.

En el caso de Aragón, como ocurrió en otras comunidades autónomas, no se puede hablar propiamente de la existencia de un cine político —o por lo menos entendiendo las películas como instrumentos de intervención—. Sin embargo, sí que existen ejemplos de obras, vinculadas sobre todo con el cine *amateur*, que mostraron un cierto compromiso. Fueron trabajos que muchas veces se ligaron al propio territorio, haciendo gala de un regionalismo que en esos años resultaba molesto para el poder. Una lucha desde el ámbito audiovisual capitaneada por figuras diversas pero que compartían un deseo común: visibilizar Aragón y reivindicar los cambios que estaban teniendo lugar en la comunidad. Entre 1955 y 1967 se llevaron a cabo títulos como *La herradura* (1957, Antonio Artero), *El rey* (1958, José Luis Pomarón), *El desafío* (1962, Luis Pellejero), *Retorno* (1964, Fernando Manrique) —donde se narra el retorno de un exiliado a su pueblo natal— o *Palabras a sangre y fuego* (1967, Pedro Avellaneda), un trabajo que su propio autor destruyó ante la negativa a poder proyectarla. A finales de la década de los sesenta aparecieron dos de las propuestas más claramente contestatarias: el largometraje *El lobby contra el cordero* (1967-1968, Antonio Maenza) y la labor llevada a cabo por el grupo Eisenstein, cuya obra más explícitamente política sería *Cleopatraik contra los Megalópidos* (1968, José Luis Rodríguez Puértolas). Un proyecto ambicioso, desenfadado, que sin embargo no obtuvo los resultados esperados. El colectivo tampoco tuvo suerte con *Maestros de obras y peones camioneros* (1969, José Luis Rodríguez Puértolas), un audiovisual relativo al Opus Dei que se dañó al sobreimpresionarse

dos carretes de doble ocho. Con este trabajo el grupo buscaba hacer crítica de determinados ámbitos del poder político, económico, ideológico y religioso.

Si hubo un largometraje a comienzos de los años setenta que des-puntó por encima de sus coetáneos fue *Monegros* (1969), de Antonio Artero. Producido por la Caja de Ahorros de la Inmaculada —quien posteriormente secuestró las copias—, se trató de un reportaje sobre la comarca. Los medios técnicos y humanos con los que contó el proyecto fueron limitados: una cámara de 35 milímetros, un trípode, un registrador de sonido, un director de fotografía (Raúl Artigot), un responsable de sonido directo (Antonio Raposo) y un actor principal (José Antonio Labordeta). El guion que se ha conservado refleja muy bien las pautas que quiso seguir Artero, marcadas claramente por su continua experimentación con el lenguaje fílmico (HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO, 1998: 106):

[...] 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 resultado fue una obra compleja, en la que iban apareciendo estratégicamente las canciones de Labordeta para ayudar a vertebrar el relato, así como fotografías que, igual que en el cómic, llevaban insertos bocadillos. Pese a que resulta inevitable pensar en *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932, Luis Buñuel) como un posible antecedente, el director quiso huir de este tipo de cine, ofreciendo en su caso una negación de la realidad. Su objetivo con este proyecto fue negar la existencia del género documental, puesto que consideraba que no era un documento, sino una realidad creada por el propio director a través de la cámara. Utilizó no obstante recursos ligados a este, como la voz en *off* que va aportando datos de carácter científico ligados a

la geografía del lugar. Terminada en septiembre de 1969, participó y obtuvo el primer premio del VII Certamen Internacional de Cortometrajes en color.

Su exhibición por el contrario no gozó de tanta fortuna, teniendo que realizarse prácticamente en la clandestinidad, algo que sin duda dotó a la obra de un valor especial. Uno de los espacios que lo proyectó fue el Cineclub universitario La Salle, donde se pasó la cinta en la primera sesión del V Ciclo de Orientación Cinematográfica. El 30 de octubre de 1971 el cineclub ACOP fue otro de los lugares que acogieron el audiovisual de Artero, una sesión para la que el director preparó un pequeño texto que se repartió entre los asistentes:

Monegros es un documental cinematográfico y una reflexión sobre el cine. [...] es un intento de investigar en los códigos 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. [...] Manifestar el código del que forma parte el sistema [...] constituye en estos momentos la única salida de todo arte que se quiera y pretenda de nuevo.

También de estas fechas data *Las Aventuras de Berta en la colonia Cesaraugustana* (1970, José María Palá), en la que se cuestionó la imposición a Zaragoza de la base americana en contra de los deseos de la población. Su guion fue obra de Juan Antonio Hormigón y José María Palá, y entre los intérpretes se encontraban miembros del Teatro de Cámara de Zaragoza, como Rosa Vicente, Mariano Anós o Paca Ojea. Un relato que denunciaba la situación de peligro en la que se encontraba la ciudad, así como el ambiente opresivo que sufría gran parte de su población. Durante la primera mitad de la década surgieron a su vez otros proyectos dentro de esta misma línea, como *36-73* (1973, Juan Burillo) —rodado en las ruinas de Belchite— o *Lo visible y lo invisible* (1975, Miguel Ángel Melero), una obra frustrada en la que también colaboraron Tirmo Marzo, Gil Orríos y Fernando Buel. Ambientada en



José Antonio Labordeta y pastor con su ganado, en el documental *Monegnos* (1969, Antonio Artero). Filmoteca de Zaragoza.

131



un país sudamericano, se buscó tratar la vieja dialéctica de la práctica del poder en un sistema militarista, la reacción y la lucha del pueblo y su fracaso. Deseaban terminarla en Venezuela pero, tal y como expresó el propio director, encontraron el país peores condiciones sociopolíticas que en España (SÁNCHEZ MILLÁN, 2018: 65).

Es necesario esperar hasta 1976 para encontrar trabajos con un verdadero compromiso político. Al principio fueron pequeños documentales grabados generalmente en ocho milímetros, con escenas de actos políticos o encuentros multitudinarios, sin apenas tratamiento profesional. Los hermanos Sánchez Millán desarrollaron una frenética labor durante esta época, tanto en fotografía como en cine, firmando más de veinte películas. La mayor parte de ellas fueron documentales, como la inacabada *Los pueblos abandonados* (1966), en la que hablaron del masivo éxodo del campo a la ciudad. Desde el principio tuvieron claros cuáles iban a ser sus objetivos:

132

Tras la muerte de Franco, junto a otros socios del Cineclub Saragocosta, insistimos en los rodajes de protesta social, documentos gráficos que sirvieran en el futuro de testimonio de lo que entonces ocurría. [...] Creímos que debíamos denunciar las arbitrariedades que se sucedían ante nuestros ojos y dar a conocer el arte aragonés, tanto el contemporáneo como el de épocas pasadas (SÁNCHEZ MILLÁN, 2017: 55).

Caspe 76: Aragón autonomía (1976, Alberto y Julio Sánchez Millán) recogió los actos llevados a cabo el 4 de julio de 1976 en la localidad zaragozana, donde se celebró un evento para conmemorar el Estatuto de Aragón redactado en 1936, durante la Segunda República. Una jornada multitudinaria en la que se exaltó la esperada democracia y el aragonésismo, y que únicamente fue recogida por las cámaras de los hermanos Sánchez Millán. No solo tomaron cientos de fotografías, sino que además grabaron, con el apoyo de Juan Burillo y Pedro Aguaviva, algunos de los actos más relevantes del día. El resultado fue un documental que contenía entre otros la lectura del Estatuto del 36, entrevistas y diversas intervenciones que reivindicaban temas como la negativa al trasvase del Ebro o la industrialización de la región. El encuentro estuvo



Viaje a Caspe para la celebración del acto de reivindicación autonomista (4 de julio de 1976, Julio Sánchez Millán). Colección Julio Sánchez Millán.

133



Imagen de Caspe 76: Aragón autonomía (1976, Alberto y Julio Sánchez Millán). Colección Julio Sánchez Millán.

amenizado por actuaciones musicales, subiendo al escenario caspolino figuras como Joaquín Carbonell o el Pastor de Andorra.

Canción de la libertad (1976, Alberto y Julio Sánchez Millán), que recogía el recital que dio Labordeta en febrero de 1976 en el Colegio Mayor La Salle, fue grabada por indicación de Plácido Serrano para un programa que dirigía Moncho Alpuente en Televisión Española. Durante la actuación no se produjo ningún tipo de incidente, pero al terminar la policía decidió arremeter contra la multitud de asistentes. Los realizadores se mantuvieron ajenos a los tumultos, pero el revuelto creado tuvo sus consecuencias. La grabación fue prohibida —«cuando vieron que había pancartas, proclamas y la gente entonaba canciones “subversivas” ni las emitieron ni nos las devolvieron» (SÁNCHEZ MILLÁN, 2017: 50)—, perdiéndose su rastro y quedando únicamente como testimonio del acto la filmación que llevó a cabo Juan Burillo. El tándem Sánchez Millán realizó también *Salvad el Mercado* (1977), en apoyo a la campaña en defensa del Mercado Central. Su repercusión fue notable, proyectándose en asociaciones culturales, barrios, pequeños locales..., e incluso los propios minoristas del mercado usaron una copia. Ese mismo año Pedro Aguaviva realizó *Alborear*, centrado en un mitin del Partido Socialista de Aragón (PSA). Un documental en el que se habló también de las elecciones generales, aportando un material gráfico de gran valor. El director quiso aportar su particular visión de los momentos que estaba atravesando la región en aquellos momentos, reflejando su preocupación y sus deseos de que las promesas lanzadas por los candidatos se hicieran realidad. Un canto rotundo al aragonesismo, a las reivindicaciones populares que exigían el reconocimiento político de la personalidad jurídica de Aragón.

En otra línea de intervenciones, con la llegada de 1978 dos miembros de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, Carlos Mozota y José Luis Pellejero, se lanzaron a dirigir *Esta tierra es Aragón*, en donde reflejaron la celebración del 23 de abril de 1978. También destacó el caso particular de Alejo Lorén y *Esta tierra* (1979), un encargo por parte

de la Diputación General de Aragón y a su vez primer trabajo de la productora aragonesa Caspe Films. Fue un proyecto fallido, en el que se contó con un presupuesto bajo y medios escasos, y que además apenas fue posteriormente exhibido. Como destaca Ruth Barranco, la petición se ejecutó para que se pusieran en valor escenarios de Aragón, pero realmente el realizador «aprovechó para mostrar realidades menos estéticas pero más artísticas de lo que sus promotores esperaban» (BARRANCO RAIMUNDO, 2017: 474). Poco tiempo después llevó a cabo la serie *Historia de Aragón*, compuesta por cinco cortometrajes cuyo contenido se articulaba a través de entrevistas e iba desde «Los orígenes» (Guillermo Fatás) hasta «De la II República a nuestros días» (José Antonio Labordeta).

Con la llegada de la democracia y sobre todo a partir de los años ochenta, la facilidad para plasmar cualquier tipo de acontecimiento hizo que apareciera mucho material que, en numerosas ocasiones, ha sido archivado de manera confusa y dispersa. Fue lo que ocurrió con este llamado «cine político», cuyo papel hasta ese momento había tenido un especial valor entre la sociedad. Una labor de reivindicación y difusión del territorio que, desde otro prisma, también desarrollaron los profesionales vinculados con el cine etnográfico. Realizadores que recogieron aspectos vinculados con las costumbres, el folclore y el arte de los pueblos, buscando que el paso del tiempo no fuera sinónimo de olvido. Lo hicieron sobre todo cuando los proyectos audiovisuales más reivindicativos fueron decayendo con la llegada de la década de los ochenta, creciendo la producción desde ese momento y hasta la actualidad.

Uno de sus pioneros fue el etnólogo y antropólogo Julio Alvar, quien desde 1972 desarrolló una amplia filmografía dentro de este campo, tanto en España como en Iberoamérica. Su postura respecto a esta práctica estaba clara:

Como etnólogo considero el tomavistas como una herramienta imprescindible en el trabajo de campo. No se trata de imitar el cine profesional, ya que los fines son completamente diferentes, ni tampoco

de servirnos de él para hacer «arte». Simplemente intentamos recoger el testimonio de algo que en un momento preciso ocurre. Siempre pensamos que la imagen debe aportar bastante más que la descripción escrita y si por azar se convierte en arte por el sujeto, mejor (SÁNCHEZ MILLÁN, 2018: 127).

Entre 1963 y 1968 llevó a cabo una investigación en 125 pueblos, colaborando en el *Atlas Lingüístico de Aragón*. Santiago Chóliz Polo también había experimentado dentro de este ámbito, aportando títulos como *Fiesta* (1975), *La otra cara del turismo* (1976), *Los que no veranean* (1977), *Imágenes y sombras* (1978), *Aragón... así... La jota* (1979) o *Fantasía azul para tambor y olivo* (1979). Algunos de sus trabajos poseen una cierta crítica, aunque nunca se llega a profundizar en aspectos sociales o políticos. Es lo que ocurre tanto en *La otra cara del turismo* como en *Los que no veranean*, cuestionándose en ambos casos la insostenibilidad del sistema turístico español. También en *Otra vez primavera* (1982), donde se trata desde un punto de vista poético la tercera edad.

136

Sin embargo, si una figura sobresale dentro del cine de carácter etnográfico es la de Eugenio Monesma. Durante la década de los setenta realizó diversas actividades cinematográficas en su ciudad de origen, Huesca, donde dirigió el cineclub de la Peña de los 30 y organizó las dos primeras ediciones del Festival de Cine Independiente. Además, su asistencia al Festival de Cortos Ciudad de Huesca le proporcionó un aprendizaje que cristalizó a finales de los años setenta con la realización de diversos cortometrajes en formato super-8, todos ellos de fuerte componente social y simbólico: *Guernica* (1979), *Jaque de reyes* (1980) —con el que se dio a conocer y consiguió varios premios—, *Soldados de papel* (1981), *Ruinas* (1981), *Réquiem para unos pueblos* (1981), *Capuletos y Montescos* (1981) o *A la luz de la locura* (1982).

A partir de 1983 y tras ingresar en el Instituto Aragonés de Antropología (Huesca), reorienta su labor hacia un cine de tipo etnográfico. Es en ese instante cuando comenzó a elaborar uno de los corpus



Eugenio Monesma grabando el documental etnográfico *Donas y peinetas* (1982). Colección Eugenio Monesma.

audiovisuales más completos del país en relación con dicho ámbito, desarrollando su labor como creador y creciendo poco a poco en el aprendizaje fílmico. Además, como destacó Alberto Sánchez Millán: «No cabe duda de que en el cine de Monesma han influido directamente algunos acontecimientos aragonesistas recientes, desde el proceso autonomista y el desarrollo de los movimientos populares hasta la situación actual» (SÁNCHEZ MILLÁN, 2018: 278). Motivos que hacían



Eugenio Monesma en la Cabañera de Benasque (1987).
Colección Eugenio Monesma.

que el realizador tuviera dos prioridades esenciales a la hora de elegir los diferentes temas: el riesgo de desaparecer que tuviera el oficio, ritual o personaje en cuestión, y la voluntad de poder recuperarlo que le ofrecían sus protagonistas. Resulta más que evidente su progresión desde sus inicios, con obras tan pioneras como *El esquilado de caballerías* (1982), *Navateros* (1983) —premiado en 1984 en la *Settimana del Film Antropológico del Mediterraneo* de Palermo— o *Los dances de San Juan de Plan* (1985), hasta la creación en 1992 de su propia productora Pyrene P.V.

El número de trabajos que posee es tan numeroso que, para facilitar su difusión, lo ha organizado en diferentes series. Ejemplo de ello es la colección «Oficios artesanos», que recoge todos los capítulos relacionados con los trabajos tradicionales, aunque también títulos como «Mitos, ritos y creencias», «Las fiestas tradicionales», «Naturaleza» o «La buena mesa». El realizador oscense siempre ha tenido muy presente en todas sus aportaciones audiovisuales

su doble función: como documento para su archivo y estudio, y como herramienta divulgativa, que consiguiera despertar el interés en el público (MONESMA MOLINER, 2018: 79). Desde 2006 hasta 2012 presentó y dirigió el programa *Nos vemos en la Plaza Mayor* en Aragón Televisión, y en la actualidad la misma cadena emite la serie de documentales etnográficos *Memoria y tradiciones de Aragón*. Por todo este trabajo, en el año 2010 Eugenio Monesma fue investido académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis.

La reivindicación de la autonomía conoció a finales de los años setenta uno de sus periodos de mayor apogeo, lo que se tradujo en la realización de multitud de actividades —desde audiovisuales hasta libros o actos promocionales— que apoyaron la causa. Una de las más ambiciosas llegó en 1981, cuando el profesor Agustín Ubieto Arteta puso en marcha junto a una serie de colaboradores la serie documental *Comprender Aragón*. Realizada por el Instituto de Ciencias de la Educación (ICE) de la Universidad de Zaragoza, Ubieto lideró un equipo formado por diversos profesionales: Francisco Tarangí (fotografía), Juan José Esparza (producción), María Isabel Alcalde (selección musical), María Pilar Querol (documentación) y Alfredo Herrero (montaje). La falta de financiación para un proyecto tan amplio —150 capítulos de 20-30 minutos rodados en 16 milímetros— hizo que sus promotores tuvieran que crear la Asociación Cultural Guatizalema, puesto que desde el ICE no podían recibir ningún tipo de ayuda que no procediera de la propia Universidad. Inmediatamente se sumaron a la causa organismos públicos y privados, como la Diputación General de Aragón, el Ayuntamiento de Zaragoza, las Cortes de Aragón, la Caja de Ahorros de la Inmaculada y Televisión Española en Aragón. Los objetivos que perseguían sus realizadores con este trabajo estuvieron desde el principio perfectamente definidos (SÁNCHEZ MILLÁN, 2018: 531):

Diferenciar los rasgos típicos de lo aragonés frente a los demás pueblos hispanos.

Relacionar la realidad aragonesa con la de los otros pueblos hispánicos.

Analizar los modos de vida de los aragoneses a lo largo de la historia.

Reconstruir aquella parte del pasado histórico que sea necesaria para comprender el presente.

Valorar el papel desempeñado por personas aisladas, grupos e instituciones dentro del proceso histórico aragonés.

Defender lo genuinamente aragonés frente a imposiciones uniformadoras interesadas.

Inculcar el respeto por las tradiciones y costumbres populares aragonesas.

Invocar el pasado para hallar respuestas y dar sentido a hechos actuales.

Su finalidad es didáctica, por lo que los destinatarios de este material son sobre todo centros de enseñanza o colectivos interesados en realizar actividades vinculadas con esta temática. Una distribución hecha directamente desde el ICE y la propia asociación, siendo Agustín Ubieto el propietario legal del correspondiente registro. Algunos de los capítulos que se realizaron dentro de esta iniciativa fueron: «Los nombres de nuestros pueblos» —el primero de ellos—, «Las diócesis: el cómo y el porqué», «El Derecho aragonés, indultado», «El lenguaje de los castillos», «El lino y el cáñamo» o «El Estatuto de Autonomía» —en colaboración con la Televisión Aragonesa—.

La realización de trabajos audiovisuales de carácter político y etnográfico permitió reivindicar y poner en valor el territorio aragonés y sus gentes. Una tarea que favoreció el cambio de ciclo que se experimentó en los años setenta, pero sobre todo sentó las bases de un regionalismo necesario para la comunidad autónoma, tanto entonces como ahora.

Un recuerdo de... Eugenio Monesma

Año 1979. Tengo 27 años, estoy casado con Merche y nuestro hijo Darío acaba de cumplir dos. Me siento abrumado por expresar mis inquietudes culturales y sociales. Decido integrarme como actor aficionado en el grupo de teatro «La Tartana» de Huesca, practico el arte del pirograbado, empiezo a aprender a tocar el violín, participo en un cineclub, cultivo un pequeño huerto ecológico, me interesa el naturismo, leo revistas antibelicistas...

Y tengo una cámara de cine super-8. Me animo a expresar mis inquietudes antibelicistas con una película de animación titulada *Jaque de Reyes*, cuyos protagonistas eran todas las piezas del juego del ajedrez, cada una cumpliendo su rol social. Empiezan a llegar algunos premios en metálico que me ayudan a seguir realizando nuevos cortos siguiendo esa línea narrativa pacifista. Pero también me atrevo con alguna otra locura o fantasía propia de una mente joven y dinámica.

Esta foto que presento, que la impresionó el reconocido fotógrafo profesional Carlos Bandrés en el año 1981, corresponde a una de esas insensateces experimentales con un guion fuera de lo común. Era el corto de ficción que titulé *Capuletos y Montescos*, una visión muy personal del drama de Romeo y Julieta, en el que impliqué a muchos amigos, desde compañeros de trabajo, miembros del grupo de teatro «La Tartana», otros del grupo de teatro del Instituto «Ramón y Cajal», carrozas festivas, decorados que preparó mi padre, carpintero del Ayuntamiento, etc. Aquí estoy grabando una escena entre las ruinas del castillo de Montearagón.

Pero en esos inicios filmicos también empecé a grabar algunos cortos relacionados con las artesanías y viejos oficios que estaban desapareciendo. Mi incorporación al Instituto Aragonés de Antropología en el año 1983, de la mano de Ángel Gari y de Manuel Benito, abrió una nueva vía narrativa en mis

proyectos documentales, que es a la que me he dedicado durante casi cuatro décadas: nuestras tradiciones y costumbres, la etnografía en general.



Eugenio Monesma grabando una escena de *Capuletos y Montescos* entre las ruinas del castillo de Montearagón (1981).
Colección Eugenio Monesma.

Cine de estreno y nuevos hábitos de ocio: la televisión como alternativa

La vuelta de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía en julio de 1962 supuso la llegada de una tímida renovación dentro del panorama fílmico español. Pese a la reorganización que se produjo con la publicación de las nuevas Normas de Censura (marzo de 1963) y el cambio de la denominación de «cine de interés» por «nuevo cine», el gobierno franquista siguió teniendo en su poder lo que los españoles podían ver o no en las salas. Otras medidas adoptadas durante esta época fueron el establecimiento del 15 % de los ingresos brutos en taquilla para las películas —medida recogida en la Carta Magna de la Cinematografía (agosto de 1964)— o la creación de

la categoría de «Interés Especial», otorgada a las obras que, en opinión del régimen, contuvieran valores morales, sociales, educativos o políticos. Por orden de 12 de enero de 1967 se crearon además las Salas Especiales —más conocidas como salas de Arte y Ensayo—, pensadas para acoger películas de «calidad e interés minoritario». Desde el principio sufrieron una clara discriminación por parte de las autoridades, siendo las entradas más caras y sufriendo sus largometrajes el control de los censores. La sustitución de García Escudero por Carlos Robles Piquer (1967) supuso un nuevo recrudecimiento de la censura. Una situación a la que se sumó el declive que comenzó a experimentar el cine en esta época, ocasionado en gran medida por la llegada de la televisión.

Decisiones que se fueron tomando mientras emergían toda una serie de profesionales que, desde diferentes prismas, construyeron la historia del Séptimo Arte nacional de los años sesenta. Apadrinado por el propio García Escudero, es el momento del surgimiento del Nuevo Cine Español (1962-1967), una tendencia en la que participaron jóvenes realizadores —como José Luis Borau, Manuel Summers, Mario Camus o Basilio Martín Patino— dispuestos a abordar viejos temas desde una perspectiva crítica. Largometrajes que tuvieron su reconocimiento en festivales internacionales, y que en numerosas ocasiones resultaron incómodos para el gobierno. De forma paralela apareció la Escuela de Barcelona (1965-1970), constituida por cineastas catalanes de corte contestatario cercanos a la disidencia antifranquista, entre los que estaban Vicente Aranda (*Fata Morgana*, 1965), Joaquim Jordá (*Dante no es únicamente severo*, 1967, con Jacinto Esteva), Carlos Durán (*Cada vez que...*, 1967) o Pere Portabella (*Nocturno 29*, 1968).

143

A comienzos de los años setenta la industria fílmica española atravesó una grave crisis, que dio como resultado una década en donde el cine español acogió propuestas de diversa índole. Por un lado, se realizaron un tipo de largometrajes de corte claramente contestatario; incómodas para el régimen, pero muy demandadas por el público y alabadas por la crítica. Elías Querejeta fue uno de los productores que más apostó por esta línea, siendo el responsable de muchos de los



Cartel de la película
Cría cuervos (1976,
Carlos Saura).
Colección privada.

trabajos de Carlos Saura —*Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1974), *Cría cuervos* (1976), *Elisa vida mía* (1977)—. Trabajos metafóricos, simbólicos, que tuvieron su antítesis en películas de naturaleza más comercial, con directores como Pedro Lazaga (*El padre de la criatura*, 1972) o Mariano Ozores (*Dos chicas de revista*, 1972) y fenómenos como el landismo (*No desearás al vecino del quinto*, 1970, Tito Fernández). Propuestas que convivieron con movimientos como el destape o la Tercera Vía, término creado por José Luis Dibildos para designar a toda una serie de productos audiovisuales situados a medio camino entre el cine comercial y el cine de autor —*Vida conyugal sana* (1974, Roberto Bodegas), *Los nuevos españoles* (1974, Roberto Bodegas), *Tocata y fuga de Lolita* (1974, Antonio Drove)—.

Cartel de la película
El padre de la criatura
 (1972, Pedro Lazaga).
 Colección privada.



La segunda mitad de los años setenta fue testigo de la llegada de numerosas películas que, como consecuencia del fin de la censura (11 de noviembre de 1977), se atrevieron a tratar temas que con anterioridad habrían sido impensables. Fue el caso de *El diputado* (1978, Eloy de la Iglesia; José Sacristán interpreta a un diputado homosexual), *El sacerdote* (1978, Eloy de la Iglesia; el clérigo se siente atraído por una de sus feligresas) o *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978, Pedro Olea; cuenta la historia de un joven abogado que, al llegar la noche, en un conocido travesti). Así como otras de corte más político, como *La vieja memoria* (1977, Jaime Camino) o *Siete días de enero* (1979, Juan Antonio Bardem), ambas estrenadas en 1979 (ASIÓN SUÑER, 2018: 22). Además, empezaron a llegar al país cintas extranjeras que hasta



Exterior del Cine Avenida
(1968, Gerardo Sancho).
Archivo Municipal de Zaragoza,
4-I-02705.

ese momento habían estado prohibidas, lo que hizo que se prestara menor atención a algunas de las películas españolas que se llevaron a cabo en aquellos momentos, como *Bilbao* (1978, Bigas Luna) o *Arrebato* (1979, Iván Zulueta). A este panorama se sumó la crisis de los circuitos clásicos de producción y explotación: de 1973 a 1987 se pasa de 5.632 salas de exhibición a 2.234.

Aragón no fue ajeno a todos estos cambios, teniendo que acomodarse a los nuevos hábitos que comenzaron a llegar a la región. Igual que ocurrió en el resto del país, durante los años sesenta empezó a experimentar un descenso del número de espectadores que acudían a las salas. Agustín Sánchez Vidal recogió en *El siglo de la luz: aproximaciones a una cartelera. Vol. 2, De Gilda a La red* (1947-1996)

las cifras que Santiago Parra aportó en relación con este declive: «[...] En Zaragoza, la inflexión se produce en torno a los años 1963-1965, cuando con 500.000 habitantes se llegó a los cinco millones de espectadores/año; veinte años más tarde, los espectadores son poco más de la mitad» (SÁNCHEZ VIDAL, 1997: 213). De las 26 salas con las que contaba Zaragoza en 1960 se cerraron cuatro de ellas —Fron-tón Cinema (1963), Iris (1964), Aragón (1964) y Alhambra (1965)—, inaugurándose cinco nuevos espacios: Roxy (1961), Dux (1961), Pax (1963), Mola (1967) y Avenida (1968). Un cambio de tendencia que resulta más que evidente, sobre todo si se tiene en cuenta que en los diez años previos se habían abierto 16 salas.

Una situación que contrasta con el aumento de cineclubs, que llegaron a igualar, o incluso en determinados momentos a superar, a las salas comerciales. La mayor parte de ellas estuvieron gestionadas por Empresas Parra y Zaragoza Urbana, llegando incluso a un pacto tácito mediante el que se repartieron los estrenos. Con ello consiguieron mantener una oferta diversificada, así como evitar las presiones de los distribuidores (MARTÍNEZ HERRANZ, 2005: 274). Destacó por otro lado el papel de la Iglesia en relación con los asuntos vinculados con el Séptimo Arte. No solo estaba presente en las inauguraciones de los cines, sino que incluso puso en marcha cineclubs de propaganda católica, como el Lux. Proliferaron a su vez las proyecciones derivadas de colectivos particulares, como colegios privados o institutos internacionales (Francés, Alemán). Propuestas que no pudieron frenar el imparable ascenso de la televisión. La posesión de estos aparatos, que se vendían a plazos con un precio entre 6.000 y 10.000 pesetas, era todo un signo de modernidad entre la población. Para el Sindicato Nacional del Espectáculo en cambio, fueron los principales causantes de la crisis en la exhibición (IX Informe Anual, 1970).

Zaragoza inauguró la década de los setenta con 29 salas comerciales, cifra que se eleva a 38 si se tienen en cuenta también los circuitos de proyección alternativos. Los locales destinados a Arte y Ensayo estuvieron en manos de los cines Elíseos, Avenida (abril

1970-septiembre 1973) y Actualidades —de forma intermitente, deja de serlo en octubre de 1973 y vuelve en septiembre de 1977—. En sus cinco primeros años se cerraron el Monumental (1972) y el Delicias (1973), y se abrieron el Quijote (17 de diciembre de 1974, 817 butacas) y el Cervantes (24 de julio de 1975, 374 butacas) —ambos propiedad de Zaragoza Urbana—; mientras que los cineclubes pasaron de catorce en 1972 a ocho en 1974. La mayoría de los locales de estreno estaban articulados en torno al eje del Paseo de la Independencia. El precio de una entrada costaba una media de 25 pesetas —hay que tener en cuenta por ejemplo que el periódico valía cinco—, lo que ocasionó que existiera la reventa. Con un incremento del 50 al 75 % de precio real, suponía un 25 % de las localidades del de los cines de estreno (SÁNCHEZ VIDAL, 1997: 265-266). Datos que contrastan con lo que estaba ocurriendo en el resto de España.

Durante tres años Zaragoza tuvo los precios más baratos del país, lo que provocó que a comienzos de los setenta el Sindicato del Espectáculo planteara un incremento de los precios. En un año en el que la expectación por la vuelta de Buñuel hizo que *Tristana* (1970, Luis Buñuel) estuviera tres semanas en cartel, por lo general los estrenos de 1970 acusaron esta incertidumbre económica. El éxito de la obra del director calandino contrasta con los índices de taquilla que se dieron un año más tarde, cuando el cine comercial consiguió hacerse hueco entre los productos más vistos por el público español. Una lista que en el caso de Zaragoza estuvo encabezada por *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández), y que dejó de lado títulos tan relevantes como *El jardín de las delicias* (Carlos Saura) o *Llanto por un bandido*, rodada por Carlos Saura en 1963 pero que no pudo estrenarse hasta 1971. En noviembre, y con la vista puesta en la temporada navideña, llegó a las pantallas *Love Story* (Arthur Hiller). El largometraje estuvo acompañado de todo un *boom* promocional, que incluyó la propia novela de Erich Segal, la banda sonora e incluso Galerías Preciados ofreció una línea de bisutería con el mismo nombre.



Galerías Preciados sacó una línea de bisutería con el nombre de la película *Love Story* (1971, Gerardo Sancho). Archivo Municipal de Zaragoza, 4-I-53793.

Una acogida similar vivió en 1972 *El padrino* (Francis Ford Coppola), favorecida por las mismas causas que *Love Story*: el *Heraldo de Aragón* se encargó de publicitarla a través de una serie de seis capítulos sobre el propio rodaje. Campañas que no sirvieron para ensombrecer el panorama nacional, que continuó liderado por subproductos cercanos al landismo, como *Vente a ligar al Oeste* (Pedro Lazaga), *El padre de la criatura* (Pedro Lazaga) o *Dos chicas de revista* (Mariano Ozores). De hecho, meses más tarde alcanzó una gran popularidad *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá), una comedia que ironizó sobre los viajes que muchos españoles hacían a Perpignan para ver películas prohibidas en España. 1973 también fue el año de *Ana y los lobos* (Carlos Saura) o *Cabaret* (Bob Fosse). Las salas de Arte y Ensayo acogieron diversos trabajos de Buñuel (*Cela s'appelle l'aurore*, *La muerte en este jardín*) como anticipo al estreno de *El discreto encanto de la burguesía* el 1 de octubre. Es curioso observar cómo, a pesar

de haber ganado el Óscar y ocupar multitud de páginas en la prensa, no se distribuyó en salas comerciales. Pese al enfado del director y su amenaza de no volver a rodar en España, finalmente grabó en Sevilla algunas tomas de *Ese oscuro objeto de deseo*.

En unos instantes en los que la pérdida de espectadores —especialmente en los pequeños núcleos poblacionales— es ya imparable y la censura empieza su lenta agonía, 1974 dio la bienvenida a nuevos géneros en las salas, adquiriendo un especial protagonismo el cine de catástrofes (*Aeropuerto 75*, Jack Smight). El éxito de títulos como *El exorcista* (William Friedkin) vino acompañado de cambios dentro del cine español, que comenzó a apostar por largometrajes alejados de los subproductos que habían triunfado hasta entonces. La polémica que rodeó a *La prima Angélica* (Carlos Saura) hizo que la salas se llenaran para su visionado, pero también que *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison) retrasase su fecha de estreno por temor a sufrir represalias similares. Ya no hay sin embargo marcha atrás para una apertura que, pese a que todavía sigue siendo leve, tiene su punto de inflexión con la muerte de Franco y el fin de la dictadura. Muestra de ello es el hecho de que, entre las películas más taquilleras de 1975, acompañaron a *La prima Angélica* y *Jesucristo Superstar* títulos como *Furtivos* (José Luis Borau), *Belle de jour* (Luis Buñuel), *Amarcord* (Federico Fellini) o *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea).

Agustín Sánchez Vidal habla de 1976 como el año de las «repescas» (SÁNCHEZ VIDAL, 1997: 291), puesto que fue entonces cuando comenzaron a aparecer películas que habían sido secuestradas por la censura franquista. Algunas de ellas fueron *El gran dictador* (1940, Charles Chaplin), estrenada el 3 de mayo en el cine Don Quijote, o *El acorazado Potemkin* (1925, Sergei M. Eisenstein), que vio la luz en Zaragoza el 16 de noviembre en el cine Rialto. No solo eso, sino que además desde el 1 de enero el NODO dejó de ser proyección obligatoria, tal y como había sido desde 1942. Pequeñas transiciones que ayudaron a asentar los cauces democráticos en los que se estaba trabajando en aquellos instantes, pero que sobre todo reivindicaron la



Cine Dorado (1946). Archivo Municipal de Zaragoza, 4-I-07611.

necesidad existente entre la población de una libertad real en todos los sentidos. Por otro lado, para compensar los estragos vividos por el fenómeno televisivo, los cines se lanzaron a explotar el atractivo del color. Fue el caso del Dorado, que aprovechó la repercusión de la producción japonesa *Heidi* —entre 1976 y 1986 fue la serie más vista en televisión—.

Las elecciones de 1977 y la abolición de la censura sirvieron para reivindicar el camino por el que el país había optado en su nuevo periodo postfranquista. Las carteleras continuaron llenándose de obras que habían estado prohibidas, compartiendo espacio con productos que aprovecharon la apertura sexual de aquellos años para mostrar todo tipo de desnudos. En este contexto se produjo el afianzamiento de las multinacionales norteamericanas, que no tardaron en desplazar a la producción española. La oferta fílmica fue cada vez más amplia, favorecida a su vez por la diversidad de salas que existía en la capital:

catorce de estreno, quince de reestreno, cuatro de arte y ensayo y varios cineclubes. El 7 de abril de 1978 se inauguraron los Multicines Buñuel, ofreciendo una de las carteleras más exigentes de la ciudad. Con un aforo de 712 butacas, al principio fueron propiedad de la empresa Los Cines de Zaragoza, vinculada al Partido Comunista de España, pasando posteriormente a gestionarse por Lauren Films. Aunque al principio actuaron como complemento al Rialto, sus tres salas se encargaron principalmente de servir como homenaje al cineasta calandino. Desorientado, el cine español siguió ofreciendo un repertorio heterogéneo de trabajos, mientras los éxitos norteamericanos se sucedían año tras año. *Fiebre del sábado noche* (John Badham) puso de moda la música *disco* —incluso inspiró un concurso en una de las discotecas más famosas de la ciudad («La fiebre de Astorga's»)— y preparó el terreno a otro de los títulos más populares de aquella época: *Grease* (Randal Kleiser).

Si durante 1979 sobre un total de 458 habían sido 107 las películas estadounidenses estrenadas, en 1979 pasaron a ser 129 sobre 429. En relación con los trabajos españoles la cifra descendió, de 78 a 54. *Superman* (Richard Donner) fue anunciado en EE.UU. como «el negocio cinematográfico del siglo», lo que se tradujo en el caso zaragozano con el estreno de forma simultánea en los cines Palafox y Gran Vía, convirtiéndose además en el número estrella del Gran Circo Mundial durante las Fiestas del Pilar (SÁNCHEZ VIDAL, 1997: 310). En esos meses también tuvieron gran impacto entre el público las cintas *El expreso de medianoche* (Alan Parker) y *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott). El final de la década corroboró la tendencia que había prevalecido desde sus comienzos: las multinacionales estadounidenses absorbieron una hegemonía que nunca tuvo competencia en el cine español, y que se ha mantenido hasta la actualidad. En Zaragoza, entre 1979 y 1985 cerraron sus puertas 16 salas, muchas de ellas para reconvertirse en bingos (Latino, Madrid, Dorado, Gran Vía), por lo que en un plazo de seis años el aforo se redujo prácticamente a la mitad, desapareciendo todos los locales de barrio (MARTÍNEZ HERRANZ, 2005: 359). Resulta casi anecdótica la apertura



Inauguración joter del Centro Regional, luego Territorial, de Televisión Española en Aragón (1979).

de los multicines Aragón el 24 de julio de 1980, operación incluida en la construcción del Centro Comercial Independencia.

La televisión por su parte consiguió durante estos años ganarse a un público que ya no le iba a abandonar, y que le obligó con posterioridad a perfeccionar su sistema y a ampliar su oferta. De hecho, a finales de los años setenta abrió el Centro de TVE en Aragón, teniendo lugar su primera emisión el 6 de julio de 1979. El proyecto fue aprobado a finales de julio de 1977 por el Ministerio de Cultura y las tres diputaciones provinciales tras una intensa campaña en la prensa regional, materializándose dos años después. La Diputación de Zaragoza se comprometió a facilitar un edificio acondicionado, mientras que los equipos técnicos y el personal fueron proporcionados por RTVE.

Al principio los informativos se emitían a las 14:15 horas y tenían una duración de veinte minutos. A parte de estos, el centro proporcionaba información regional a programas nacionales, y a partir de los ochenta comenzó a emitir otro tipo de programas, como *Primer plano* —sobre temas de interés general, documentales, reportajes de actualidad y biografías—, *Los aragoneses* —con entrevistas y actuaciones—, *Musicaire* —dirigido y presentado por Joaquín Carbo-nell—, *Ruiseñores 57. Un lugar para el encuentro* —debate moderado por Lisardo de Felipe—, *Fin de semana* —con sugerencias sobre ocio— o *Gaceta* —magazine cultural presentado por Margarita Barbáchano—. Una oferta a la que se sumaban programas especiales, como el ciclo *Homenaje a...*, que estuvo dedicado a Ramón y Cajal (octubre de 1984), Goya (abril de 1985), Pedro Tramullas (diciembre de 1985), Joaquín Costa (septiembre de 1986) y Pablo Serrano (diciembre de 1986).

A mediados de los ochenta declaró que su audiencia se encontraba entre 237.000 y 306.000 espectadores. Los aragoneses veían la televisión más que el resto de españoles —un 78,4 % de la población conectaba TV-I a lo largo del día, mientras que en el resto del país lo hacía un 75,8 %— lo que facilitó que, poco después de su aparición en España, ya se pudiera sintonizar cadenas privadas en Zaragoza. Pautinamente fueron llegando también al resto de la región, incluidas las zonas rurales. Antes que estas, a finales de los años ochenta proliferaron las televisiones locales, que permitieron ofrecer al público un tipo de información que le resultaba más cercana a su día a día. Algunas de estas propuestas fueron TeleTeruel, Telebíner (Binéfar), Teledimo (Monzón), Teleyud (Calatayud), Teleillueca (Illueca), TeleAndorra (Andorra) o Tele Serrablo (Sabiñanigo).

Fueron muchos además los realizadores aragoneses que hicieron televisión a nivel nacional. En el caso de José Antonio Páramo, la práctica totalidad de su carrera se desarrolló en TVE, donde comenzó a trabajar en 1964. Allí llevó a cabo más de cien programas dramáticos —*Teatro de siempre* (1969-1970), *Estudio I* (1970-1979), *Novela*



José Antonio Páramo (dcha.) filmando un documental sobre José Antonio Labordeta en la sede de Andalán (1978, Julio Sánchez Millán).
Colección Julio Sánchez Millán.

155

(1971), *Cuentos y leyendas* (1972-1974), *Juan y Manuela* (1974)—, así como documentales, musicales y programas culturales. En 1976 fue autor de un medimetraje titulado *Zaragoza, dos mil años* (1976, TVE). Antes de comenzar su periplo madrileño, entre los años cincuenta y sesenta Páramo realizó una serie de cortometrajes, algunos de ellos de manera profesional, como *Hacia el silencio* (1963) con el que consiguió llegar al Festival de Cannes. En Zaragoza alternó con algunas de las figuras más destacadas del ámbito cultural de aquellos momentos, como Eloy Fernández Clemente, Manuel Labordeta o José Antonio Duce.

Una trayectoria similar a la que desarrolló Alfredo Castellón, veterano realizador que ingresó en 1956 en TVE. Aunque comenzó en el cine documental —*Nace un salto de agua* (1954), *Sonata gallega* (1960), *Bailes de Galicia* (1960), *La paleta de Velázquez* (1962), *Velázquez y su*

época (1962), *Los inútiles* (1963)—, el grueso de su producción estuvo destinado a la pequeña pantalla, donde fue el autor de programas dramáticos y didácticos, como *Estudio I* o *Mirar un cuadro*. En este mismo medio dirigió dos largometrajes: *Platero y yo* (1965) y *Las gallinas de Cervantes* (1987), ganador del «Premio Europa» en el Festival de Televisión de Berlín (1988).

José Luis Rodríguez Puértolas desarrolló del mismo modo una intensa actividad en TVE Empezó en los servicios informativos, colaborando en distintos programas y presentando *Página del domingo* (1974-1975). Dirigió el concurso *¿Quién es?* (1976) y el informativo *Tierras viejas, voces nuevas* (1977), donde mostró la realidad de las provincias españolas. Pero sobre todo destacó por el programa *Vivir cada día* (1978-1988), un docudrama que buscó contar la vida diaria de personas anónimas. Salvo en su primera temporada, cuando lo presentó Florencio Solchaga, el resto de capítulos no contaron con dicha figura. De modo anecdótico, destacar que el programa encargó al cantautor Joaquín Sabina la canción «La balada de Tolito», utilizada para ambientar el curioso testimonio de este bohemio personaje. Con este espacio ganó la aprobación de todos los espectadores, alzándose a su vez con dos Premios Ondas (1979 y 1983) y dos TP de Oro (1980 y 1983). Pese a su prematuro fallecimiento, es preciso señalar también el trabajo de Félix Romeo, director de cinco temporadas del programa cultural *La Mandrágora* (1996-2001), emitido por la 2 de TVE.

La imparable expansión de la televisión estuvo acompañada dentro del panorama creativo audiovisual de un cambio de soporte. Por su accesibilidad y capacidad de experimentación, la llegada del video como nueva forma de expresión artística fue acogida por muchos autores independientes, pero también por las instituciones democráticas. En 1982, el Ayuntamiento de Zaragoza organizó un curso de iniciación a este medio para los agentes culturales de la ciudad, además de invertir cinco millones de pesetas en la producción de trabajos en video. Al año siguiente organizó el Festival Vanguardia

Imagen promocional
del programa *Vivir cada día*,
RTVE (1978-1988).



y últimas tendencias, que incluyó fotografía, cine y video; evento que acabó convirtiéndose en una de las primeras ocasiones en las que se visibilizó la videocreación en Zaragoza. El éxito de la iniciativa ocasionó que la muestra se repitiera dos años más tarde bajo el título ImageNueva'85, esta vez dirigida por la Diputación Provincial de Zaragoza. Espacios que lograron unir a un equipo de personas que continuó difundiendo el vídeo a lo largo de toda la década: Julio Álvarez Sotos, Juan J. Vázquez, Leandro Martínez y Emilio Casanova, quien lideró el acto dedicado al vídeo que organizó la Diputación de Zaragoza en 1987. El auge de la videocreación fue imparable desde aquellos instantes, una actividad que en la actualidad continúa en plena forma.

157

La población aragonesa ha asistido durante las últimas décadas a una evolución del concepto de ocio y de creación artística, dos fenómenos que se han desarrollado de forma paralela a las profundas transiciones sociales y políticas que han marcado la historia contemporánea española. Acontecimientos que han servido para reforzar el ámbito cultural del territorio, aprovechando el progreso que brindaban los nuevos cambios sin olvidar la herencia legada de su propia tradición.

Un recuerdo de... Agustín Sánchez Vidal

El cine Pax que aparece en la fotografía de 1968 estaba en la plaza de La Seo, en la antigua sede del Seminario Diocesano, entonces ocupada por Acción Católica. El predominio de niñas en la fila hace pensar en una matinal dominguera. El cartel anuncia la anodina comedia *Rosie, una señora riquísima* (David Lowell Rich, 1967). Programación infantil. En todos los sentidos.

Era la tónica de esa sala. Casi una década después, en 1977, su empresa emite un comunicado por el que oficializa la dedicación exclusiva al cine familiar, las llamadas «películas toleradas». Se trata —argumentan— de ofrecer «un respiro ante tanto destape».

Había otras alternativas, claro. Como la del Rialto, un modesto cine de barrio ubicado en el número 177 de la Avenida de San José. Cuando decae como tal cierra sus puertas el 3 de junio de 1977 para reabrir el 9 de octubre convertido en Sala de Arte y Ensayo. El 16 de noviembre proyecta *El acorazado Potemkin*, ya estrenada en Zaragoza en el Ena Victoria el 1 de marzo de 1931, en vísperas de la Segunda República.

O los Multicines Buñuel, que inician su andadura el 7 de abril de 1978 en la calle Francisco de Vitoria. Inauguran un nuevo formato de exhibición, con cuatro pantallas. En una de ellas se repondrá la película de Eisenstein. En otra se exhibe *La edad de oro* de Luis Buñuel, todavía prohibida en Francia por esas fechas (lo estuvo hasta 1980).

Una de sus taquilleras es Ángela Martínez, la viuda de Julián Grimau, el último fusilado de la guerra civil. Fue ejecutado en 1963, el mismo año en que se abría el Cine Pax. Su crimen, pertenecer al Partido Comunista que —según se comenta entre los cinéfilos— está detrás del Rialto y los Multicines. La organización ha sido legalizada el 9 de abril de 1977, de cara

a las primeras elecciones democráticas, que se celebran en junio y gana Adolfo Suárez.

Dos imágenes, una década. La fluidez histórica de la Transición.

Gente haciendo fila en la puerta del cine Pax. Foto: Gerardo Sancho, 1968. Archivo Municipal de Zaragoza, 4-I-42120.



159



CINE RIALTO
Sala de Arte y Ensayo

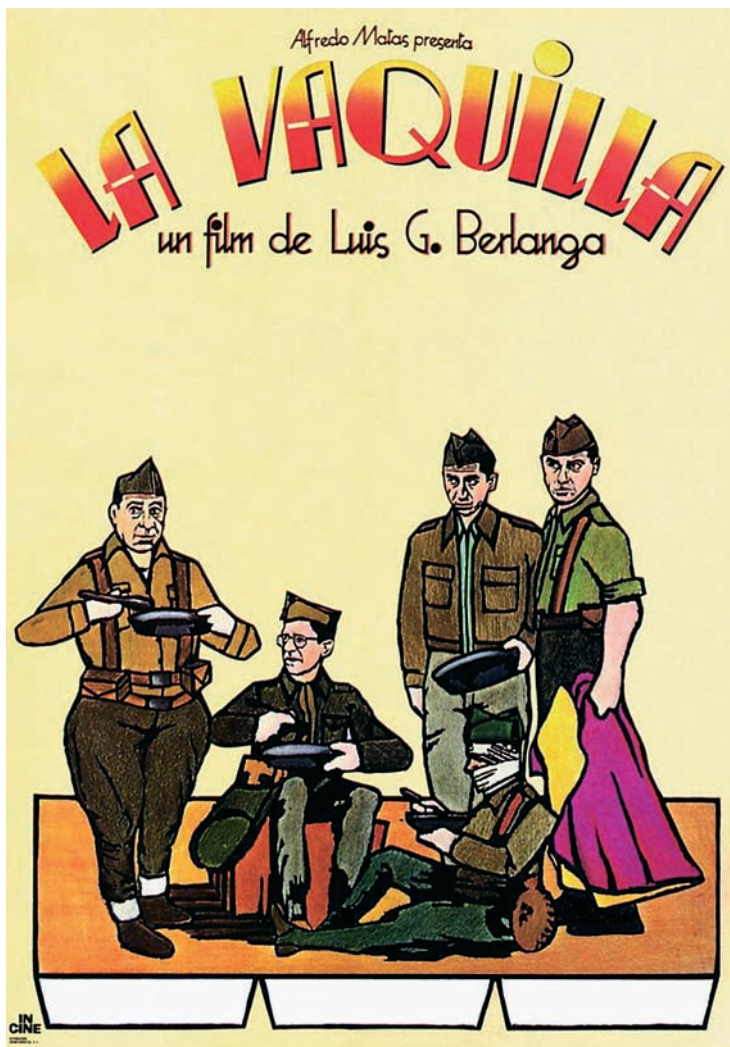
HOY TARDE, ESTRENO

EL ACORAZADO POTEKIN
de S. M. EISENSTEIN
EL MEJOR FILM DE LA HISTORIA DEL CINE

Corto: **GERNIKA**
de ALAIN RESNAIS

Sesiones a las
4,30-6-7,30-9 y 10,45

Anuncio de Aragón Expres, 16 de noviembre de 1977, p. 11.



Cartel de la película *La vaquilla* (1985, Luis García Berlanga). Colección privada.

Herencias y novedades en la producción posterior

Con la llegada de los ochenta, España experimentó la consolidación de muchos de los cambios que habían ido sucediéndose desde los años sesenta. El más importante de todos ellos fue sin duda el asentamiento del sistema democrático en el que se había estado trabajando desde el final de la dictadura franquista. Un esfuerzo por parte de los partidos políticos que, sin embargo, también encontró ciertos obstáculos en este nuevo periodo. El más relevante de todos ellos fue el golpe de Estado que tuvo lugar el 23 de febrero de 1981, cuando un numeroso grupo de guardias civiles —a cuyo mando se encontraba el teniente coronel Antonio Tejero— asaltó el Palacio de las Cortes mientras tenía lugar la investidura del candidato a la presidencia del Gobierno, Leopoldo Calvo-Sotelo (UCD). Una maniobra fallida que demostró a partes iguales la fragilidad y fortaleza de un sistema que todavía tenía detractores poderosos en algunos sectores de la sociedad. Las elecciones de octubre de 1982 sirvieron para que el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) arrebatara el gobierno a UCD y comenzara una nueva etapa política, que se prolongó hasta marzo de 1996, año en el que subió al poder el Partido Popular (PP). La agrupación política revalidó su liderazgo en 2000, cuando José María Aznar obtuvo la mayoría absoluta en los comicios generales. 2004 fue el año en el que de nuevo el PSOE logró volver al gobierno. Una alternancia entre ambos partidos que ha perdurado hasta la actualidad.

161

Una de las primeras decisiones de Felipe González como presidente del Gobierno fue nombrar a Pilar Miró directora general de Cinematografía. Esta promulgó la famosa «Ley Miró» (diciembre de 1983), una legislación con la que se intentó rescatar al cine español

de la crisis de los años setenta, produciendo menos películas, pero de mayor calidad. El resultado fue una disminución del volumen de producción en más de un cincuenta por ciento, un descenso que afectó sobre todo a los productos audiovisuales baratos de explotación inmediata. Además, y aunque la exhibición erótica o pornográfica en el cine fue ganando pequeñas batallas, los espectadores tuvieron que esperar a estos instantes para que se regularan las salas X; así como para poder consumir los productos extranjeros que la censura había prohibido. En 1983 con José María Calviño como director de RTVE, llegaron bajo la denominación «Cine de Medianoche» largometrajes como *El último tango en París* (1972, Bernardo Bertolucci), *La gran comilona* (1973, Marco Ferreri) o *El imperio de los sentidos* (1976, Nagisa Oshima). En 1986 se creó la Academia del Cine Español, y en 1987 el ICA, que sustituyó a la dirección general de Cinematografía.

Tras la llegada al Ministerio del escritor Jorge Semprún, en 1989 se promulgó un nuevo Real Decreto («Decreto Semprún») que modificó algunos de los términos de la ley Miró, como los criterios para la concesión de ayudas. Entre sus objetivos estuvo reducir el intervencionismo estatal y fortalecer la estructura financiera del sector; así como promover la participación de las empresas televisivas (Sogecable/Prisa TV, Mediapro) en los proyectos cinematográficos. Para ello el gobierno publicó a comienzos de los noventa el «Plan Nacional de Promoción y Desarrollo de la Industria Audiovisual», con el que se ampliaron los horizontes de dicho sector (televisión, vídeo...). Como había ocurrido con anterioridad en Estados Unidos, la irrupción de las televisiones en la producción cinematográfica española hizo que entrara un capital privado y se crearan unas sinergias hasta entonces inexistentes entre ambos medios. Aunque el mercado cinematográfico se resintió en parte por la entrada masiva de productos estadounidenses y el «Decreto Semprún», la ley impulsada en 1994 por la ministra Carmen Alborch permitió revitalizar de nuevo la industria del cine español. Con José Luis Rodríguez Zapatero como presidente del gobierno se aprobaron la Ley del Cine de 2007 y la ley Sinde (2011), produciéndose un aumento del número de producciones.

Los trabajos que se realizaron durante todos estos años se caracterizaron por su amplia variedad, produciéndose desde títulos más culturales —en los que se utilizó el recurso de la recuperación de la memoria histórica, muchas veces a través de las adaptaciones literarias (*Los santos inocentes*, 1984, Mario Camus; *Réquiem por un campesino español*, 1985, Francesc Betriu)— hasta comedias cuya producción era sinónimo de éxito popular y rentabilidad económica (*Aquí huele a muerto... ¡Pues yo no he sido!*, 1989, Álvaro Sáenz de Heredia; *El robo de la joya*, 1991, Álvaro Sáenz de Heredia). Aunque sin duda, si hubo un director en este periodo que marcó las pautas de la cinematografía nacional, ese fue el manchego Pedro Almodóvar. Tras un primer periodo de experimentación, después de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) abandonó los elementos *kitsch*, la extravagancia y la provocación deliberada para madurar en un cine personal donde los sentimientos subyacen al humor y a las situaciones absurdas. Una trayectoria que le llevó a consagrarse a nivel internacional, logrando en 1999 el Óscar a la mejor película de habla no inglesa con *Todo sobre mi madre* (1999). Influidos por las nuevas fórmulas de consumo fílmico —principalmente la televisión, aunque sobre todo en los últimos años, Internet—, los cineastas surgidos a partir de la década de los noventa se alejaron en sus trabajos de la tradición autoral de sus predecesores. La inabarcable oferta de productos audiovisuales les ha hecho centrarse más en la tradicional clasificación de géneros, una postura que no ha restado originalidad y calidad a muchas de las propuestas. Algunos de los nombres que más han destacado en los últimos tiempos han sido Álex de la Iglesia —*El día de la bestia* (1995), *Balada triste de trompeta* (2010)—, Alejandro Amenábar —*Tesis* (1996), *Mar adentro* (2004)—, Enrique Urbizu —*La caja 507* (2002), *No habrá paz para los malvados* (2011)—, Icíar Bollain —*Te doy mis ojos* (2003), *También la lluvia* (2010)—, Isabel Coixet —*La vida secreta de las palabras* (2005), *La librería* (2017)— o Juan Antonio Bayona —*El orfanato* (2007), *Un monstruo viene a verme* (2016)—.

La visión del cine español durante todo este periodo y hasta la actualidad resulta incompleta si no se tienen en cuenta las aportaciones



Cartel de la película
Réquiem por un campesino español
(1985, Francesc Betriu).

Colección privada.

derivadas de las comunidades autónomas. En el caso de Aragón, la década de los ochenta se caracterizó por ser un periodo de encrucijada, en el que el continuismo del todo el trabajo hecho con anterioridad convivió con toda una serie de cambios que acabaron por renovar el panorama audiovisual regional. Los realizadores más veteranos se adaptaron en aquellos instantes a las nuevas plataformas y formatos que habían llegado con fuerza al país, trabajando en muchas ocasiones para televisión y, además, utilizando un nuevo soporte: el video. Alejo Lorén fue el autor de las cintas *¡Plata, Plata, Plata!* (1980) y *Zaragoza, casco viejo* (1980), títulos que estuvieron acompañados en aquel periodo de los cortometrajes *¡Caray con la viejecita!* (1981), *Caspe, de sol a sol* (1988) y *Caspe, mar de Aragón* (1988).

Las facilidades que aportaba el video hicieron que repuntaran géneros como el documental, principalmente en su variante etnográfica. Tanto Teruel como Huesca se sumaron a este nuevo rumbo con la celebración de varios festivales —uno de los ejemplos más relevantes

fue la I Muestra de Cine en Super 8 (1983) celebrada en Teruel—. En ellas surgieron además diferentes grupos con intereses muy diversos, como *San-Gría Films* —Vargas Bros— (1981, Teruel), formado por Tomás Pérez, Jesús y Elifio Feliz de Vargas (los Vargas Bros.) y Fermín Pérez, especializado en películas cómicas y paródicas: *Que Dios nos pille confesaos*, *Co-chinada*—, *La Estética Moderna PC-PKB 6* —liderado por los turolenses Ángel Gonzalvo, Félix Serna y Julián Martín; con trabajos documentales, experimentales y humorísticos: *Teruel, ignorada maravilla*, *El fotograma*, *Res mes es the best*—, *Savijuc* —cine de contenido social: *Savijuc, diez años, una amistad*, *Son amigos*, *Sociedad*— o *Estela Producciones de Imagen* —Víctor Lope y José Miguel Iranzo, gran variedad de géneros, estilos y soportes: *Mayumea*, el documental *Mudéjar*, *Amante de Teruel*—. En estas mismas fechas y también en Teruel, es interesante destacar la labor del Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, encargado de la elaboración de audiovisuales como *El domingo de Resurrección en Jabaloyas* (1981), *Fiestas de la Virgen del Cid* (1982) o *El toro embolado de los niños en Mora de Rubielos* (1984).

165

Al margen de personalidades como Pedro Aguaviva (*Raíles de acero*, 1980; *Hacia el final del viaje*, 1981; *El ladrón de lecturas*, 1986; *Zaragoza modernista*, 1989), el etnógrafo Julio Alvar (*Dances de Santa Orosia* (Yebra de Basa), 1981; *Semana Santa* (Monreal del Campo), 1982; *Dances de San Vicente Ferrer* (Graus), 1983), Juan Burillo (*Color de atardecer*, 1980; *Queridas costureras*, 1981), Santiago Chóliz (*Pequeña, rancia y mala crónica*, 1980; *La leyenda de Flanagan*, 1981; *Otra vez primavera*, 1982) o Eduardo Laborda (*Márgenes*, 1984; *Vino en carne mortal a Zaragoza*, 1985) el contexto zaragozano también acogió durante estos años la actividad de distintos colectivos vinculados con el cine independiente. Fue el caso del Grupo Andanzas, una sección nacida en 1980 en la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza por iniciativa de Juan Carlos del Río y Armando Serrano —con posterioridad se integró en Artymagen—. De corte social, algunos de los títulos que llevaron a cabo fueron *Andanzas* (1980), *Homenaje* (1982), *Luz de atardecer* (1983), *El último trayecto* (1983), *Érase una vez un payaso* (1984) o *Ritual del Pazuzú* (1985). Amparada igualmente por la Real

Sociedad Fotográfica de Zaragoza, a finales de 1980 surgió Cineceta (*Martes 17 a las 9 y media*, 1981; *Su último suspiro*, 1983), compuesta entre otros por José Antonio Vizárraga, Juan Isidro Gotor o Javier Peña. Con Chiribito Films Carlos Pomarón, Juan José Lombarte, Jesús Ferrer y Joaquín Maicas realizaron en esta década trabajos como *Pirenai-ca* (1980), *Logaritmo* (1981), *Pabostría* (1981-82) o *Asimetría* (1982); mientras que Javier Peña, José Abad y José Manuel Fandos hicieron algo similar con la Asociación Alucine (Alumbramientos Cinematográficos): *Boing*, *El tabaco es peligroso para la salud* y *Un triángulo de cuatro lados*. La Tertulia Cinematográfica Aragonesa se sumó del mismo modo a esta corriente creativa, aportando títulos como *Hacia el final del viaje* (1982, Pedro Aguaviva), *Ayer soñé con Marta* (1983, Santiago Chóliz) o *La contradanza de Cetina* (1984, Alberto Sánchez Millán).

Desde la década de los ochenta el cine *amateur* local ha sido un terreno que apenas ha despertado interés entre los historiadores del cine. Resultan en este sentido especialmente relevantes las aportaciones de Luis Antonio Alarcón o Roberto Sánchez, quienes se han detenido a analizar el trabajo ejecutado por los realizadores autóctonos durante estos últimos años. Esta nueva generación de cineastas, todos ellos nacidos en el tardofranquismo o comienzos de la democracia, persiguieron intereses distintos a los de sus predecesores. La utilización del audiovisual como herramienta de subversión quedaba relegada a un segundo plano, mientras que se ampliaron los referentes culturales para la práctica fílmica: a la literatura se sumaron manifestaciones como el cómic o el videojuego. Además, a partir de la aparición del formato vídeo el desarrollo de las nuevas tecnologías fue imparable, una sinergia que ha sido aprovechada hasta la actualidad para la creación de este tipo de trabajos.

Luis Antonio Alarcón propone 1996 como punto de inflexión (ALARCÓN SIERRA, 2002: 19), señalando que durante la primera mitad de la década no existieron festivales que acogieran obras de pequeño formato —Pedro Aguaviva celebró no obstante diferentes muestras de cine independiente—. Es en septiembre de ese año cuando tuvo

ASAMBLEA DE CINEASTAS ARAGONESES

Reunidos en Zaragoza, c/ Lagasca, 21, a 2 de julio de 1999, las personas que a continuación se citan

Susana Martínez, Pedro Aguaviva, Cristina Palacin, Jorge Blas, Roberto Sánchez, Antonio Tausiet, Rafael Sánchez Rubio, José Ángel Delgado, Fernando Torres, Miguel Ángel Andreu, Jorge Nebra, Nacho Rubio, Emilio Larruga, Miguel Manteca, Marian Royo, Ángel González, Fernando Vera, Raúl Guiso, José Antonio Aguilar, Emilio Guiso, Jonas Pérez, Ángel Martínez, Roberto Torrado, Pablo Lozano, David Lozano, Javier Estrella, Ana Esteban, Víctor Lope, Victoria García, María González, Arturo Gascon, Patxi García.

Y representados:

Alberto Sánchez, Antonio Artero, Juan Pablo Ortiz de Zarate, Pablo Aragües, Ana Utrecht, Julian Martín, Paco Algaba, Carlos Gracia y Roberto Arner, y Josean Pastor

Acreditados:

1. Lectura y aprobación por unanimidad de los estatutos de la Asamblea de Cineastas Aragoneses (A.C.A.)
2. Aprobación de una cuota anual de 10.000 pes.
3. Organizar cursos técnicos y artísticos cuyo coste será independiente de la cuota establecida, si bien podrán beneficiarse prioritariamente, y económicamente los miembros de la asociación.
4. Se acepta la propuesta de adquirir prestado sin coste alguno el local de la calle La Paz, 7, de Zaragoza, anexo al Pub Central propiedad de Julian Martín.
5. Nomenclamiento de la Junta Directiva, que queda designada de la siguiente manera:
Presidente: José Ángel Delgado
Vicepresidente: Jorge Nebra
Secretario: José Antonio Aguilar
Tesorero: Pablo Lozano
Vocales: Jorge Blas
Ana Esteban
Pedro Aguaviva
Miguel A. Andreu.
Cristina Palacin

6. Designar provisionalmente el Apdo. de Correos 914 50.080 Zaragoza, para sugerencias a la Junta Directiva.

6. Convocar la próxima reunión el día 21 de julio a las 20.30 horas en la Agrupación Artística Aragonesa, Lagasca, 21. (Habiéndose cambiado la fecha de la reunión por no poder estar presente todos los miembros de la Junta Directiva)

Zaragoza, 5 de julio de 1999

Secretario: José Antonio Aguilar

Acta de aprobación
de estatutos
de la Asamblea de Cineastas
Aragoneses (1999).
Colección Antonio Tausiet.

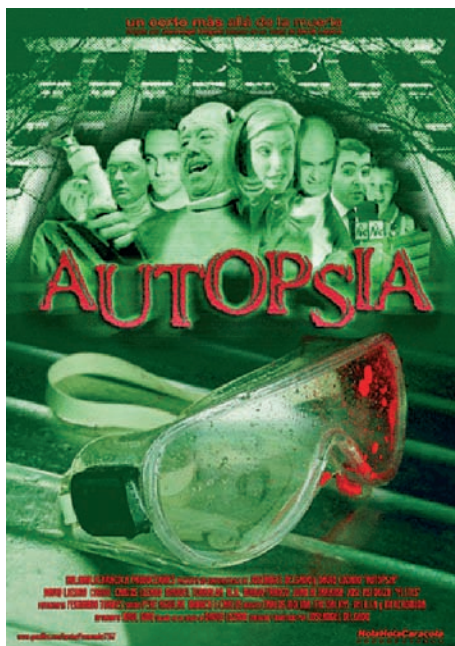
167

lugar el I Festival Nacional de Cine de Jóvenes Realizadores Ciudad de Zaragoza, un acontecimiento organizado por la Asociación Cultural El Gallinero y el Departamento de Juventud del Ayuntamiento de Zaragoza que despertó el optimismo del colectivo. Este se vio incrementado con los primeros brotes de un nuevo certamen: la Semana del Cine y de la Imagen de Fuentes de Ebro (SCIFE). Su tercera edición (1998) fue testigo del nacimiento de la Asamblea de Cineastas Aragoneses (ACA), un intento por crear un foro de encuentro entre todos los realizadores aragoneses. Su constitución tuvo lugar el 2 de julio de 1999, y su primer presidente fue José Ángel Delgado. Su idea de llegar a un sector profesional se materializó en sus comienzos en la celebración de diferentes charlas y cursos, así como en la elaboración de un boletín informativo, *ACA Informa* —en la actualidad cuenta solamente con



Cartel de la I edición de los Premios Simón (2012), organizados por la Academia de Cine Aragonesa. Colección Antonio Tausiet.

Cartel del cortometraje
Autopsia (1999, José
 Ángel Delgado).
 Colección José Ángel Delgado.



dos números, publicados en el año 2000—. Desde la creación de los Premios Simón en 2012 la asociación pasó a denominarse Academia del Cine Aragonés. Actualmente son múltiples los festivales y muestras celebrados a lo largo de toda la comunidad. Por su veteranía, conviene destacar los festivales de Huesca y Fuentes de Ebro, las Jornadas de Cine Villa de La Almunia, las Jornadas de Cine Mudo de Uncastillo o la Muestra Internacional de Cine Realizado por Mujeres.

La galería de nuevos realizadores que aparecieron a partir de los años noventa es numerosa, continuando en activo muchos de ellos. Entre las múltiples facetas de la calandina Mercedes Gaspar están las de directora, guionista y productora, cosechando desde principios de la década una sólida carrera en el ámbito cultural. Entre sus éxitos está el

LA ORQUESTA DE LAS MARIPOSAS

Un cortometraje de
Isabel Soria

Dirección y guión: Isabel Soria / Producción: Fernando Vera
Intérpretes: Paco Algora y Lucas Ferrer / Producción Ejecutiva: SORIAFILMS
Productores asociados: José A. Delgado y Fernando Vera
Creación 3D: Roberto Fernández / Fotografía: Fernando Medel
Banda sonora: Abel Moreno _ LA MADRUGA

Produce:
SORIAFILMS

Productoras asociadas:
COSMOS
Comunicación FAN

améric

Subvencionado por:
**GOBIERNO
DE ARAGON**
Departamento de Educación,
Cultura y Deportes

Cartel del cortometraje *La orquesta de las mariposas* (2010, Isabel Soria).
Colección Isabel Soria.

Premio Goya a mejor corto de animación por *El sueño de Adán* (1994). Miguel Ángel Lamata (*Isi & Disi, alto voltaje*, 2006; *Nuestros amantes*, 2016) y Alberto Jiménez son quizás los ejemplos más significativos de un cine cercano al ámbito comercial, que busca el entretenimiento a través del impacto. Con una formación específicamente fílmica, se encuentran los casos de Jorge Blas (*Los últimos días de paz*, 1998), José Ángel Delgado (*Autopsia*, 1999) y Nacho Rubio (*Debut*, 1998), quien combina la dirección con la interpretación. Muchos directores optaron por elaborar un cine reflexivo, contemplativo, que huyera de la espectacularidad, como Fernando Vera (*Zero*, 1999), Raúl Guíu (*Lo que se espera de mí*, 2000), Pablo Lozano (*Desconocidos*, 2000), Isabel Soria (*La orquesta de las mariposas*, 2010) o Paula Ortiz (*De tu ventana a la mía*, 2011). Al margen de cualquier tipo de etiqueta se encuentra el caso de Antonio Tausiet, cuya trayectoria se ha caracterizado por sus toques surrealistas, críticos y humorísticos. Entre sus trabajos se encuentran *El hombre bobo y el extraterrestre* (1997), *El harmario del siglo* (2000) o *Zaragoza vil* (2019). Dentro del documental han realizado sus aportaciones figuras como José Manuel Fandos y Javier Estella —fundadores de la productora Nanuk P.A.— (*Escrito en el cuerpo*, 2008; *Guatemala. La violencia que no cesa*, 2010), German Roda (*Los años del humo*, 2018; *Goya siglo XXI*, 2018), Elena Cid (*Bécquer y las brujas*, 2010) o Vicky Calavia (*María Moliner. Tendiendo palabras*, 2017), quien además organizó bajo el título *Inventario* la I Muestra audiovisual aragonesa (2003).

Los últimos años han servido para consolidar muchas de estas trayectorias, visibilizar otras nuevas y dar su primera oportunidad a jóvenes talentos aragoneses. El panorama actual es heterogéneo, con propuestas que traspasan el ámbito regional y que, en ocasiones, incluso se atreven a probar suerte fuera de las fronteras nacionales. Es el momento de nombres como Paula Ortiz (*La novia*, 2015), Gaizka Urresti (*Bendita calamidad*, 2015), Nacho García Velilla (*Perdiendo el norte*, 2015), Ignacio Estaregui (*Miau*, 2018), Pablo Aragüés (*Novatos*, 2015) o Javier Macipe (*Os meninos do rio*, 2014), cineastas que, como otros muchos, aportan su granito de arena para convertir Aragón en lo que siempre ha sido: tierra de cine.



TAUSIET PC

Tausiet Producciones Cinematovideográficas

ZARAGOZA VIL

Un puzle documental
de la ciudad inmortal



Una producción de Tausiet Producciones Cinematovideográficas
escrita y dirigida por **Antonio Tausiet**. Zaragoza, España, 2019

Bibliografia

Introducción. Años de cambio y oportunidades

- Documental *Con el corazón en la calle* (2009; Rebeca López, Emilio Perdices, Charo de la Varga y Javier Estella): <https://vimeo.com/9376758>.
- ASIÓN SUÑER, A. (2018), *El cambio ya está aquí. 50 películas para entender la Transición Española*, Barcelona, Editorial UOC.
- BALLESTÍN MIGUEL, J. M. y TAUSIET, A. (Gran Archivo Zaragoza Antigua) (2019), *Memoria visual de Zaragoza. Los convulsos años 70*, Zaragoza, Prensa Diaria Aragonesa, S.A. y El Periódico de Aragón - Grupo Zeta.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. (2000), «Aragón durante la Transición democrática», en VV.AA. (2008), *Historia de Aragón*, Madrid, La Esfera de los Libros (pp. 745-805).
- MONTERO DÍAZ, M. (coord.) (2010), *La edad de oro de la comunicación comercial* (volumen 2), Sevilla/Zamora, Comunicación Social. Ediciones y publicaciones.
- ORTEGA, J. (1999), *Los años de la ilusión. Protagonistas de la transición. Zaragoza, 1973-1983*, Zaragoza, Mira Editores.
- SANTISTEVE, P. (2009), «La transición política», en VV.AA., *Zaragoza rebelde. Movimientos sociales y antagonismos, 1975-2000*, Zaragoza, Colectivo Zaragoza Rebelde (pp. 299-300).
- SOTO CARMONA, A. (2005), *Transición y cambio en España 1975-1996*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2006) «No todo fue igual. Cambios en las relaciones laborales, trabajo y nivel de vida de los españoles: 1958-1975», *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, 5, Alicante, Universidad de Alicante (pp. 15-44).
- TUSELL, J. (2007), *La transición a la democracia (España, 1975-1982)*, Madrid, Editorial Espasa.

La cultura como vía de escape

SERRANO LACARRA, C. (2018), *Una ciudad en la crisálida. Espacios de cultura, espacios de acción (Zaragoza, 1969-1979)*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses.

TRASOBARES GAVÍN, J. L. (2007), *La segunda oportunidad. Crónica sentimental de los años setenta*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura.

La hora de Aragón: el periódico *Aragón Exprés* y la revista *Andalán*

DELGADO, J. (2009), «*Andalán*, unidad y pluralidad de la izquierda», en VV. AA., *Zaragoza rebelde. Movimientos sociales y antagonismos, 1975-2000*, Zaragoza, Colectivo Zaragoza Rebelde (pp. 429-430).

FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. (2000), «La prensa aragonesa en el siglo XX», en VV. AA., *Trabajo, sociedad y cultura: una mirada al siglo XX en Aragón*, Zaragoza, Publicaciones Unión, D.L. (pp. 219-230).

— (2010), «*Andalán* y el PSA», en BALLARÍN AURED, M. (coord.), *Vicente Carrá y el Aragón de su tiempo*, Zaragoza, Fundación Rey del Corral de Investigaciones Marxistas, D.L. (pp. 75-80).

— (2013), *Los años de Andalán. Memorias 1972-1987*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses.

FORCADELL, C. (coord.) (1997), *Andalán, 1972-1987: los espejos de la memoria*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA ONLINE, «*Andalán*»: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=872.

— «*Aragón Exprés*»: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=1098.

LÁZARO, F. J. y SANZ, F. (2018), «Manuel Rotellar en *Andalán*: crítica de cine en los márgenes durante la Transición», en BIEDERMANN, A.; LÁZARO, F. J. y SANZ, F. (coords.), *En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza (pp. 401-417).

LORENTE, J. P. (1989), «El periódico *Andalán* como fuente para el estudio del arte contemporáneo, la música y las artes populares en Aragón», en UBIETO ARTETA, A. (coord.), *Metodología de la investigación científica sobre*

fuentes aragonesas: (actas de las IV Jornadas), Zaragoza, Universidad de Zaragoza e Instituto de Ciencias de la Educación (pp. 503-512).

PEIRÓ ARROYO, A. (2004), *Los medios de comunicación en Aragón. Bibliografía para su estudio*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

Trabajo sí, policía no. La revolución social y su plasmación en la pintura mural

AÍNA, I., BALLESTÍN, CH., BERDÍ, R., EZQUERRA, M. A., LORENZO, A., OBÓN, G. y TRICAS, M. (2013), *40 años de la Asociación de vecinos*, Zaragoza, Asociación de Vecinos del Barrio de San José. Zaragoza.

ANSÓN, A. y ORTEGO, L. M. (comisarios de la exposición) (2004), *Kalós y Atenas: arte en Zaragoza, 1963-1979*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.

AZPEITIA, A. y LORENTE, J. P. (ed. y sel.) (2013), *Exposiciones de arte actual en Zaragoza. Reseñas escogidas 1962-2012*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, D.L.

CALVO ROMERO, S. (2018), «Un enemigo más. La movilización estudiantil en Zaragoza (1965-1975)», en SABIO ALCUTÉN, A. (coord.), *El coste de la libertad. Presos políticos, represión y censura en Zaragoza (1958-1977)*, Zaragoza, Doce Robles (pp. 107-126).

CANO, J. L. (2009), «Intervenciones 2 Santa Cruz, plaza del arte», en VV. AA., *Zaragoza rebelde. Movimientos sociales y antagonismos, 1975-2000*, Zaragoza, Colectivo Zaragoza Rebelde (p. 417).

ENCISO, R., «Pintadas o pinturas en la calle», en VV. AA., *Zaragoza rebelde. Movimientos sociales y antagonismos, 1975-2000*, Zaragoza, Colectivo Zaragoza Rebelde (pp. 167-168).

ESTEBAN ZURIAGA, S. (2018), «El clero contestatario, “los nuevos curas”», en SABIO ALCUTÉN, A. (coord.), *El coste de la libertad. Presos políticos, represión y censura en Zaragoza (1958-1977)*, Zaragoza, Doce Robles (pp. 83-106).

FRÍAS CORREDOR, C. y RUIZ CARNICER M. A. (2000), «Trabajadores y ciudadanos: El largo camino de las conquistas sociales y políticas», en VV. AA., *Trabajo, sociedad y cultura: una mirada al siglo xx en Aragón*, Zaragoza, Publicaciones Unión, D.L. (pp. 143-182).

- GARCÍA SORIA, M. (coord.) (2018), *Azuda 40*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, D.L.
- GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA ONLINE, «Grupos artísticos»: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=13413&voz_id_origen=
- GRAU TELLO, M. L. (2009), «El Colectivo Plástico de Zaragoza o el poder reivindicativo del arte», en GARCÍA GUATAS, M., LORENTE, J. P. y YESTE, I. (coords.), *La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Departamento de Historia del Arte (Universidad de Zaragoza) (pp. 443-457).
- (2014), *Democracia y pintura mural en Zaragoza 1984-1995*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses.
- PÉREZ LIZANO, M., «Actitudes culturales y plásticas: 1977-1994», en VV.AA., *Zaragoza rebelde. Movimientos sociales y antagonismos, 1975-2000*, Zaragoza, Colectivo Zaragoza Rebelde (pp. 491-494).
- RALLO, P., «Espacios y actitudes: Jóvenes en busca de la libertad, 1968-1975», en VV.AA., *Zaragoza rebelde. Movimientos sociales y antagonismos, 1975-2000*, Zaragoza, Colectivo Zaragoza Rebelde (pp. 487-490).
- VALÉN FALCÓN, I., (2014), *Conflictividad en la Iglesia aragonesa durante el tardofranquismo. Una aproximación desde el Centro Pignatelli*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de Zaragoza.

La voz del pueblo a través de sus cantautores

- BARBÁCHANO, M. y DOMÍNGUEZ, A. (2006), *Al levantar la vista: 30 años de cantautores aragoneses*, Zaragoza, Prensa Diaria Aragonesa.
- GONZÁLEZ LUCINI, F. (1998), *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y canciones de autor 1963-1997*, Madrid, Alianza.
- LUJÁN, L. E., (2014), *La política informativa tardofranquista. El modelo de control de la empresa privada de prensa, (1966-1975)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- REINA GONZÁLEZ, E. (1977), *La música popular aragonesa al margen de la jota*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Cuadernos de Zaragoza n.º 16.
- SABIO ALCUTÉN, A. (2018), «El lápiz rojo. La censura a los cantautores aragoneses (1972-1977)», en SABIO ALCUTÉN, A. (coord.), *El coste de la libertad*.

Presos políticos, represión y censura en Zaragoza (1958-1977), Zaragoza, Doce Robles (pp. 55-80).

SÁNCHEZ, J., (1991), *La España contemporánea III de 1931 a nuestros días*, Madrid, Ediciones Istmo.

TAPIA ZAMORANO, M., «El Ayuntamiento de Madrid cancela un concierto de Luis Pastor que fue cerrado durante el mandato de Carmona»: <https://www.publico.es/culturas/luis-pastor-ayuntamiento-cancela-concierto-luis-pastor-cerrado-mandato-carmona.html>

VÁZQUEZ CASABONA, J. J. y BALLABRIGA, L. M. (1977), *La canción popular aragonesa*, Zaragoza, Alcrudo.

En los márgenes del discurso oficial: los movimientos contraculturales

ALARY, V. (éd.) (2002), *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

BLESA, T., «El Pollo Urbano», en VV. AA., *Zaragoza rebelde. Movimientos sociales y antagonismos, 1975-2000*, Zaragoza, Colectivo Zaragoza Rebelde (pp. 425-426).

COSTA VILA, J. (2018), *Cómo acabar con la contracultura. Una historia subterránea de España*, Barcelona, Taurus.

DOPICO, P. (2005), *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Ediciones Cátedra.

ESTRADERA VÁZQUEZ, M. (STRADER), «Zeta, la última letra», en VV. AA., *Zaragoza rebelde. Movimientos sociales y antagonismos, 1975-2000*, Zaragoza, Colectivo Zaragoza Rebelde (pp. 433-436).

GRACIA LANA, J. A. (2017), «La obra de Miguel Ángel Martín para *El Víbora*», en CASTÁN, A. y LOMBA, C. (coord.), *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (IFC)-CSIC (pp. 619-632).

GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA ONLINE, «Cómico»: http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=4005&voz_id_origen=2689.

— «El Grifo»: http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=6541&voz_id_origen=20233.

GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA ONLINE, «El Pollo Urbano»: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=10309&voz_id_origen=13228.

NARANJO FERRARI, J., (2013), *Ocaña, artista y mito contracultural. Análisis de la figura y legado artístico de José Pérez Ocaña (1947-1983) como testimonio y producto sociocultural de la transición española*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.

URIBE, M. (2003), *Polvo, niebla, viento y rock. Cuatro décadas de música popular en Aragón. De Rocky Kan a Labordeta, Bunbury y Amaral*, Zaragoza, Ibercaja, obra social y cultural.

VV.AA. (2007), *El Pollo urbano. 30 años piando (1977-2007)*, Zaragoza, Centro de Historia.

Ruptura y continuismo en el ámbito audiovisual aragonés

El nacimiento del cine aragonés más allá de los espectáculos precinematográficos: Manuel Rotellar y el Ciclo de Cine de Autores Aragoneses

180

Documental *Manuel Rotellar. Apuntes desde la fila 8* (2009, Vicky Calavia): <https://vimeo.com/22708240>.

ALQUÉZAR VILLARROYA, C. y MOROTE FERRER, R., (2013) «“El medio audiovisual es fundamental para el cambio”. Entrevista a Julio Sánchez Millán», *BC Comarca Andorra - Sierra de Arcos*, 23, Andorra, Centro de Estudios Locales de Andorra (pp. 36-39).

DUCE GRACIA, J.A. (1997), *La década de Moncayo Films*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.

GONZALVO VALLESPÍ, A. (1995), «La llegada del cinematógrafo a Teruel», *Turia: Revista cultural*, 34, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (pp. 233-248).

— (1996), *La memoria cinematográfica del espectador. Panorámica sobre los cines en Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense.

— «Cine»: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=13407&voz_id_origen.

— «Manuel Rotellar Mata»; http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=11016&voz_id_origen=2653.

LÁZARO SEBASTIÁN, F. J. (2016), *José Antonio Duce. Fotógrafo y cineasta*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Manuel Rotellar Mata»: <http://dbe.rah.es/biografias/68459/manuel-rotellar-mata>.

—, SÁNCHEZ SALAS, B. y SÁNCHEZ VIDAL, A., (2001) «La llegada del cine al Valle del Ebro», *Artigrama*, 16, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (pp. 75-101).

— (2009) «Zaragoza y el cine», en GARCÍA GUATAS, M., LORENTE, J. P. y YESTE, I. (coords.), *La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Departamento de Historia del Arte (Universidad de Zaragoza) (pp. 239-275).

ROTELLAR, M. (1974), *Aragoneses en el cine: I Ciclo de Autores Aragoneses organizado por el Cineclub de la Sociedad Mercantil y Artesana. VII Semana Cultural, Barbastro, Abril-Mayo, 1974*, Barbastro, Cineclub.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1994), *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen.

— (1996), *El siglo de la luz: aproximaciones a una cartelera. Vol. I, Del kinetógrafo a Casablanca (1896-1946)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

SERRANO, A., «Manuel Rotellar»: <https://colectivoartymagen.wordpress.com/cine-independiente-en-aragon/manuel-rotellar/>.

La creación *amateur* o cine independiente. El caso de Antonio Maenza

Documental *In girum imus nocte et consumimur igni. Filmbiografia de Antonio Maenza* (2002, Graciela de Torres Olson y Francisco Plou Dolader). <https://vimeo.com/103376356> -

Documental *Materialista, idealista, cinematógrafo, magnetófono, buen chico y sádico* (2016, Carles Candela).

ALARCÓN SIERRA, L. A. (2005), «El Festival de Cine Amateur de Zaragoza (1962-1976): una aproximación», en RUIZ ROJO, J. A. (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del III Encuentro de Historiadores. Terceras Jornadas de Cine de Guadalajara. 2005*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara

(Servicio de Cultura) y Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (pp. 135-157).

BARRANCO RAIMUNDO, R. (2017), «Cómo hacer cine en los albores de la transición: peculiaridades periféricas de Barcelona y Zaragoza», en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (coord.), *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Pressas Universitarias de Zaragoza (pp. 467-477).

CALAVIA SOS, V. (2003), *Travesía. El audiovisual aragonés*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.

DE TORRES OLSON, G. (2019), *Antonio Maenza o la escritura en H. Obra cinematográfica y literaria*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses.

LÁZARO SEBASTIÁN, F. J. (2002), «Panorámica en torno al cine *amateur* en Aragón: desde sus orígenes hasta los años ochenta», en RUIZ ROJO, J. A. (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del Encuentro de Historiadores. Primeras Jornadas de Cine de Guadalajara. 2002*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara (Servicio de Cultura) y Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (pp. 161-188).

— (2014), «El género documental dentro de los cineclubs. El caso del cineclub de Zaragoza», *Revista Latente*, 12, La Laguna, Universidad de La Laguna (pp. 35-49).

MAENZA, A. (edición e introducción de Javier Hernández y Pablo Pérez) (1997), *Séptimo medio indisponible*, Zaragoza, Mira Editores.

ORTEGO MARTÍNEZ, O. (2010), «Cine español y cultura universitaria franquista. El cineclub de Zaragoza (1939-1956)», en PEIRÓ MARTÍN, I. y VICENTE Y GUERRERO, G. (eds.), *Estudios históricos sobre la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (pp. 363-371).

PÉREZ RUBIO, P. y HERNÁNDEZ RUIZ, J. (1997), *Maenza filmando en el campo de batalla*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.

SÁNCHEZ MILLÁN, A., «Cine de vanguardia en Aragón»: http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/cine-de-vanguardia-en-aragon--0/html/ff8fed54-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html

— (reedición facsímil 2018), *Cine amateur e independiente en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

Conociendo y reivindicando el territorio: de *Monegros* (1969, Antonio Artero) a *Comprender Aragón* (1981, Agustín Ubieto)

Documental Antonio Artero. *El celuloide en libertad* (2006, Javier Estella y José Manuel Fandos).

Productora Pyrene P.V. (Eugenio Monesma): <https://www.pyrenepv.com/>.

HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P. (1998), *Yo filmo que...: Antonio Artero en las cenizas de la representación*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza (Servicio de Cultura).

MONESMA MOLINER, E. (2018), «Cuatro décadas de documental etnográfico», en ASIÓN, A. y SÁNCHEZ, R. (coords.), *El patrimonio rural a través del audiovisual*, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín e Instituto de Estudios Turolenses (pp. 73-86).

OS MONEGROS, «Monegros, el documental»: <https://osmonegros.com/2019/05/04/monegros-el-documental/>.

SÁNCHEZ MILLÁN, J. (edición y presentación de Fico Ruiz) (2017), *Oficio y memoria de un fotógrafo zaragozano*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

SANZ FERRERUELA, F., (2013) «De paisajes y baturros. La imagen de Aragón y los aragoneses en el audiovisual español», *Archivo de filología aragonesa*, 69, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (pp. 141-167).

Cine de estreno y nuevos hábitos de ocio: la televisión como alternativa

ARNAL, J. C. y MARCUELLO, J. R. (1982), «Los medios de comunicación social en Aragón», en *Actas de las IV Jornadas de los Estudios sobre Aragón*, Zaragoza, ICE de la Universidad de Zaragoza.

DON QUITERIO., El Pollo Urbano, «Solo se vive una vez: Páramo, corredor de fondo»: <https://www.elpollourbano.es/pantallas/2017/04/solo-se-vive-una-vez-paramo-corredor-de-fondo/>.

GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA ONLINE, «Televisión»: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=12088.

— «Televisión Española en Aragón»: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=12089&voz_id_origen=10559.

MARTÍNEZ HERRANZ, A. (2005), *Los cines en Zaragoza, 1939-1975*, Zaragoza, Elazar.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1997), *El siglo de la luz: aproximaciones a una cartelera*. Vol. 2, *De Gilda a La red (1947-1996)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

Herencias y novedades en la producción posterior

Inventario I Muestra audiovisual aragonesa (2003): <http://tmp.proyectaragon.es/inventario/inventarioI/index.htm>.

ALARCÓN SIERRA, L. A. (2002), «El cine aficionado aragonés en los años noventa: ¿nuevo cine amateur?», en RUIZ ROJO, J. A. (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del Encuentro de Historiadores. Primeras Jornadas de Cine de Guadalajara. 2002*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara (Servicio de Cultura) y Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (pp. 15-39).

FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., «El cine aragonés, un colectivo lleno de esperanzas»: https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/cine-aragones-colectivo-lleno-esperanzas_1367706.html.

HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P. (1994), *Diccionario de aragoneses en el cine y el vídeo (1896-1994)*, Zaragoza, Mira D. L.

Archivos fotográficos

Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.
Archivo Municipal de Zaragoza.
Biblioteca de Aragón.
Biblioteca de la Universidad de Zaragoza.
Colección Alejo Lorén.
Colección Ángel Duerto.
Colección Antonio Altarriba.
Colección Antonio Tausiet.
Colección Carlos Calvo.
Colección Dionisio Sánchez.
Colección Eloy Fernández Clemente.
Colección Eugenio Monesma.
Colección Joaquín Carbonell.
Colección José Luis Cano.
Colección José Luis Tomás.
Colección Julio Andrés Gracia.
Colección Julio Sánchez Millán.
Colección Luis Tramullas Gentet.
Colección Manuel Estradera.
Colección Paco Rallo.
Colección Paco Simón.
Documentos y Archivos de Aragón (DARA).
Filmoteca de Zaragoza.
Gran Archivo Zaragoza Antigua (GAZA).
Hemeroteca Municipal de Zaragoza.
Rolde de Estudios Aragoneses.

Viridiana

ET STORVÆRK AF LUIS BUÑUEL
PRÆMIERET MED GULDPALMERNE I CANNES

SILVIA
PINAL

FRANCISCO
RABAL

FERNANDO
REY

PRODUKTION: CINEMAS
ENERGY, SIFUM, GENTILEN, PALLADIUM

Robert Ville

Cartel de la película *Viridiana*, de Luis Buñuel, edición danesa.



Este libro se terminó de imprimir
en la primavera de 2020, cuarenta y tres años
después del estreno tardío en nuestro país de *Viridiana*
y la legalización del Partido Comunista de España (PCE)

PUBLICACIONES
DE ROLDE DE ESTUDIOS ARAGONESES
TÍTULOS EDITADOS 2015-2020

Cuadernos de Cultura Aragonesa

- 59-60. *Tesón y melancolía. Memorias, 1987-2012*. Eloy Fernández Clemente.
61. *Arte público en Aragón. Nuestro patrimonio colectivo al aire libre*.
Jesús Pedro Lorente.
62. *Papeles de cine. Los carteles del festival de cine de Huesca. 1973-2016*.
Roberto Sánchez López.
63. *Las huellas de la vivienda protegida en Zaragoza. 1939-1959*.
Noelia Cervero Sánchez.
64. *La Vall de Balat. Memorias de l'Aragó (1948-2017)*. Artur Quintana i Font.
65. *Los espacios verdes en la Zaragoza del siglo XIX. Patrimonio de ayer y de hoy*.
Laura Ruiz Cantera.
66. *La cultura audiovisual en Aragón durante la Transición. Búsquedas y alternativas*.
Ana Asión Suñer.

Val de Bernera

15. *El confín del Matarraña. Fayón mágico y legendario*. Alberto Serrano.
16. *La pequeñez de los días. Treinta entrevistas a treinta docentes aragoneses*.
Víctor Juan.

Salvachinas

18. *El Justicia de Aragón (en Ejea se hizo ley)*. Carlos Serrano, Daniel Viñuales.
19. *Las iglesias de Serrablo*. Carlos Serrano, Daniel Viñuales.
20. *Viella Zaragoza. La ciudad y su memoria*. Miguel Martínez Tomey.
21. *Una ciudad en la crisálida. Espacios de cultura, espacios de acción*
(Zaragoza, 1969-1979). Carlos Serrano.
22. *Magos aragoneses del siglo XX*. Pepín Banzo, Pepe Fernández.
23. *Cadenzas (Ánchel Conte)*. Varios autores.
24. *¡Qué buen sentir! Música e músicos de por aquí*. Ángel Vergara, Mila Dolz.

Petarruego

7. *Diccionario de voces aragonesas de María Josefa Massanés Dalmau*.
Una curiosidad lexicográfica del siglo XIX.
Edición y estudio de María Pilar Benítez y Óscar Latas.

Los sueños

7. *Viajes a Ultima Thule. José Antonio Labordeta en Suecia.* Mats Lundahl.
8. *Mujeres soñadas.* Rafael Navarro, Antón Castro.

Aragón Contemporáneo

5. *Protesta y ciudadanía. Conflictos ambientales durante el franquismo en Zaragoza (1939-1979).* Pablo Corral Broto.

Aragón recursos educativos

1. *Apuntes de Historia y Cultura de Aragón I.* Varios autores.
2. *Historia y Cultura de Aragón.* Varios autores.
3. *Ejercicios de iniciación a la lengua aragonesa.* Alberto Gracia.

Documentos de trabajo

7. *Impresos y formularios en aragonés ta particulars, interpresas y conzellos.* Varios autores.

Otros

- Santiago Román Ledo. *Guía de lectura.* Chulia Ara.
- Roberto Cortés Alonso. *Guía de lectura.* Chusé Antón Santamaría.
- Ánchel Ramírez. *Guía de lectura.* Chulia Ara.
- Chuana Coscujuela. *Guía de lectura.* Chulia Ara.
- Chesus Aranda. *Guía de lectura.* Chusé Antón Santamaría.
- Rosario Ustáriz. *Guía de lectura.* Chusé Antón Santamaría.
- Masimo Palacio. *Guía de lectura.* Chulia Ara.

Publicaciones periódicas

Rolde. Revista de Cultura Aragonesa.

Ager, Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural.

<http://ruralager.org>

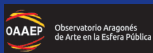
Catálogo completo en: <http://www.roldedeestudiosaragoneses.org>



CUADERNOS DE CULTURA ARAGONESA, 66



Colaboran



I+D HAR2017-88543-P