Diccionario del Audiovisual Valenciano

GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

Diccionario del audiovisual valenciano

Coordinadores
Jorge Nieto Ferrando
Agustín Rubio Alcover

Documentación
Santiago Barrachina Asensio

Diseño y maquetación de los textos
Estudio Gráfico Quinto A

Diseño de la web
Estudio Gráfico Quinto A

Edita
Ediciones de la Filmoteca
diccionario_audiovisual@gva.es
Dirección Adjunta de Audiovisuales y Cinematografía
Institut Valencià de Cultura

ISBN
978-84-482-6167-2

Copyright: Generalitat Valenciana

València 2017

Introducción

El presente diccionario comienza a plantearse en 2011 por iniciativa de la directora de Ediciones de la Filmoteca y jefa del Departamento de Documentación y Publicaciones de la Filmoteca. La propuesta original consistía en un *Diccionario del cine valenciano*. La crisis económica y sus desastrosas consecuencias pospusieron la puesta en marcha del proyecto hasta enero de 2015. En ese intervalo de tiempo se produce un acontecimiento insólito: el cierre de la radiotelevisión pública valenciana, lo que dejó a la industria audiovisual valenciana en una situación insostenible. Este hecho nos llevó a replantearnos el proyecto inicial. Se imponía ahora superar los límites del cine para abordar los medios de comunicación audiovisuales en su conjunto con un doble objetivo: recoger y reunir los casi ciento veinticinco años de historia del audiovisual valenciano y, en una situación de crisis, valorar el trabajo de numerosos profesionales (productores, directores, guionistas, técnicos, intérpretes, etcétera) cuyo esfuerzo y entrega ha trascendido en muchas ocasiones las fronteras de la Comunidad Valenciana, incluso del Estado Español; profesionales, además, que han desarrollado su labor en diferentes medios audiovisuales.

Atendiendo a estas circunstancias, un enfoque contemporáneo requería examinar el audiovisual en todas sus vertientes. Ello no quita que puedan apreciarse en el *Diccionario del audiovisual valenciano* la influencia de algunos trabajos pioneros centrados en el cine, como la *Introducció a la història del cinema valencià*, de Ricard Blasco Laguna, o la *Historia del cine valenciano*, dirigida por Juan Ignacio Lahoz Rodrigo, en el ámbito del País Valenciano, el ya clásico *Diccionario del cine español*, dirigido por José Luis Borau –de ámbito estatal–, el más reciente *Diccionario del Cine Iberoamericano*, dirigido por Eduardo Rodríguez Merchán, Carlos F. Heredero, Joao Bernard da Costa e Ivan Giroud –centrado en al mundo iberoamericano– o *Diccionari de Cinema a Catalunya*, de Joaquim Romaguera i Ramió, y *Diccionario do Cine en Galicia 1896-2008*, coordinado por José Luis Cabo Villaverde y Miguel Anxo Fernández –de ámbito autonómico–.

Los recientes desarrollos de las tecnologías de la información y de la comunicación, sin embargo, permiten aportar a nuestra propuesta de algunas novedades de las que no pudieron disfrutar las obras mencionadas. El *Diccionario del audiovisual valenciano* se planteó desde un principio como una obra de consulta en soporte digital, aunque con una maquetación híbrida, adaptada para la lectura en web o para la impresión, ya sea de entradas individuales o de la totalidad del diccionario. Se proyectó de esta manera por tres razones.

En primer lugar, para mejorar las posibilidades de consulta de los lectores. Estos pueden acceder a los contenidos a través de un buscador, para consultas de términos individuales, o mediante las distintas categorías temáticas: "Compositores audiovisuales", "Críticos, historiadores y analistas", "Cultura audiovisual", "Directores", "Empresas audiovisuales", "Guionistas", "Instituciones", "Intérpretes", "Producciones audiovisuales", "Productores", "Técnicos" y "Videojuegos". A ello hay que añadir una serie de entradas agrupadas bajo la denominación "Pasado, presente y futuro del audiovisual valenciano", que permiten una visión panorámica de los distintos medios audiovisuales. En este apartado se incluyen "La llegada del cine al País Valenciano", "La producción cinematográfica valenciana (1900-1936)", "La radio Valenciana en la Segunda República", "La radio valenciana en la Guerra Civil", "El cine en Valencia bajo el franquismo", "Regulación de la radio valenciana", "El cine independiente valenciano (1968-1977)", "El cine valenciano en democracia", "La televisión en democracia", "Cine de no ficción de temática valenciana", "La televisión local", "La radio en valenciano", "Transmedia", "Las salas de cine", "Libros y revistas de cine" y "Formación audiovisual". Todas las entradas, además, contienen vínculos a otras entradas del diccionario, de manera que el lector puede ampliar en todo momento la información contenida en cada una. Con todo, es posible que algún lector eche de menos la inclusión de fichas técnicas, parciales o completas. La medida se justifica por razones de espacio, pero es congruente con el uso habitual en los diccionarios.

En segundo lugar, el soporte digital ofrece la posibilidad de acompañar las entradas con numerosos materiales adicionales, ya sean audiovisuales, sonoros, fotográficos o escritos, imposibles de incluir en una edición en papel. Esta es una de las principales novedades respecto a otras obras de consulta. Ello ha supuesto, por una parte, desarrollar una plataforma que soporte los diferentes tipos de materiales y formatos y permita un acceso fluido a los mismos por parte de los usuarios. Su diseño hay que agradecérselo a Amparo Gil y José Soriano, de Estudio Gráfico Quinto A. Por otra, también ha implicado una ardua y compleja selección de materiales, la gestión de los diferentes permisos y derechos para su reproducción y el establecimiento de cierta correspondencia entre la extensión de los textos de las entradas y la cantidad y variedad de dichos materiales adicionales. Esta tarea –y otras no menos importantes, como el seguimiento de las entregas por parte de los autores– ha sido labor de Santiago Barrachina Asensio, en tanto que coordinador de documentación.

La tercera ventaja del soporte digital es la posibilidad de ampliar los contenidos, tanto en lo referente a las entradas como al material adicional que las acompaña, en sucesivas ediciones ampliadas, sin necesidad pasar por el largo proceso de la edición tradicional, ya sea a partir de la interacción con el propio usuario –para ello se ha habilitado una dirección de correo electrónico–, del resultado de nuevas investigaciones o de la propia evolución del audiovisual valenciano. Esto nos ha llevado a plantearnos el *Diccionario del audiovisual valenciano* como una obra inconclusa y en continúa actualización. Su primera entrega cuenta con cerca de cuatrocientas entradas, aproximadamente mil páginas de contenidos, a las que hay que añadir el material adicional, elaboradas por cincuenta y cuatro especialistas.

El proceso de elaboración del diccionario ha seguido diferentes fases. La primera fue el establecimiento de la nómina de entradas, en relación con los bloques temáticos mencionados más arriba, partiendo siempre de que estamos ante una obra ampliable. Los coordinadores procedieron a clasificar las entradas en cuatro categorías para su redacción –de menos de una página las más breves y hasta diez las más extensas, con dos intermedias de tres y cinco respectivamente–, revisables por los autores encargados de su elaboración. Este sin duda ha sido uno de los trabajos más complejos y dolorosos, dada la imposibilidad de hacer justicia a muchas personalidades, obras o empresas, o la tendencia natural, que hemos intentando evitar a toda cosa, a infrarrepresentar el pasado del audiovisual valenciano frente a su presente. Permítasenos un tópico: no están todos los que son, pero sí son todos los que están. Nos quedan la disculpa y el consuelo de que este *Diccionario del audiovisual valenciano* es una obra abierta, y existe el compromiso por ambas partes (Filmoteca y los coordinadores) de corregir, ampliar y, en definitiva, mejorarlo en ediciones sucesivas.

La segunda fase fue seleccionar a los autores, todos ellos valencianos o con una vinculación especial con Alicante, Castellón o Valencia, y realizar los correspondientes encargos, facilitando en todo lo posible materiales y recursos para que pudieran trabajar en la redacción. Con posterioridad, los coordinadores, a medida que fueron recibiendo los textos, se ocuparon de la revisión y la homogeneización del estilo, siguiendo los estándares de las obras de consulta. En este sentido, los coordinadores han tratado de mantener el siempre difícil equilibrio entre la neutralidad, la autoría y, obviamente, la libertad de expresión. Se ha optado, en la medida de lo posible, por un lenguaje poco marcado, sin demasiados calificativos, como corresponde a una obra de estas características, y por la primacía del dato y la información. Todo ello para tratar de garantizar que la lectura sea lo más amena, grata y sencilla posible. En cualquier caso, la firma individual de los textos constituye una forma de reconocimiento de la subjetividad, inevitable, y de atribución a cada cual de la responsabilidad intelectual.

La tercera fase, también compleja, ha consistido en añadir la documentación adicional a cada una de las entradas, teniendo en cuenta también la posibilidad de ir ampliándola con el tiempo. En esta fase también se han uniformizado fechas y topónimos. Para las primeras, en concreto los años de las producciones audiovisuales, se han seguido como referencia básica la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte hasta 1990 y la International Movie Database (IMDb) desde entonces, aunque en ocasiones se ha tenido que recurrir a otras fuentes. Respecto a los topónimos, se ha seguido el criterio de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), manteniéndolos en lengua vernácula salvo en aquellos casos en que se trata de capitales. Finalmente, los títulos de las producciones audiovisuales se citan con el título que tuvieron en su exhibición en el País Valenciano y en España y el título o títulos originales.

Ya para concluir, es necesario dejar constancia de nuestro agradecimiento por el apoyo que hemos recibido en todo momento por parte de Nieves López-Menchero (jefa del Departamento de Documentación y Publicaciones) y del director de Audiovisuales y Cinematografía

(filmoteca), José Luis Moreno Maicas, así como al asesoramiento de expertos de distintos campos, algunos de los cuales constan como colaboradores de la obra –es el caso de Francesc Picó, en todo lo relativo a Radiotelevisió Valenciana, y de Antonio Vallés, a propósito de la radio valenciana–. Somos conscientes de que las carencias que el diccionario presenta serían más graves si no hubiéramos tenido su ayuda. Confiamos en que el lector sepa disculparlas y encuentre compensación en sus aciertos.

Es igualmente importante reconocer el trabajo de todos los autores que han participado en el proyecto, implicándose en muchas ocasiones mucho más de lo que en principio se les pedía. Pero el *Diccionario del audiovisual valenciano* es, sobre todo, de sus protagonistas, de los directores, productores, guionistas, técnicos, locutores, periodistas, actores, gestores, críticos, historiadores o desarrolladores de videojuegos que han protagonizado el pasado y el presente del audiovisual valenciano. Sin ellos, seguro, no habría sido posible.

Jorge Nieto Ferrando (Universitat de Lleida)
Agustín Rubio Alcover (Universitat Jaume I de Castellón)

Créditos

Coordinadores
Jorge Nieto Ferrando
Agustín Rubio Alcover

Responsable editorial
Nieves López-Menchero Martínez

Documentalista
Santiago Barrachina Asensio

Desarrollo y diseño de la web
Estudio Gráfico Quinto A

Autores
Àngels Álvarez Villa
Iván Arigüel
Robert Arnau
Santiago Barrachina Asensio
Juan José Bas Portero
César Campoy
Quico Carbonell
Andreu Casero Ripollés
Jorge Castillejo
Carles Claver Campillo
Carlos Cuéllar
César Fernández
Pablo Ferrando
Esteban Galán Cubillo
Marta García Carrión
Sonia García López
Dani Gascó
Sonia González Molina
Eduardo Guillot
Carolina Hermida Bellot
Alejandro Herráiz
Alicia Herráiz
Rubén Higueras
Jéssica Izquierdo Castillo
Ignacio Lara Jornet
Pedro López García
Nieves López-Menchero
Pablo López Rabadán
Eva Marqués
Marta Martín Núñez
Javier Marzal
Manuel Menéndez Alzamora
Rosanna Mestre
Aina Monferrer Palmer
Javier Moral
Daniel Narváez
Jorge Nieto Ferrando
Julio Pérez Perucha
Francesc Picó
Chus Piqueras
Vicente Ponce
Fátima Ramos de Cano
Antonia del Rey
Juan Antonio Ríos Carratalá
Inmaculada Rius Sanchis
Aaron Rodríguez Serrano
Rebeca Romero
Agustín Rubio Alcover
Emilio Sáez Soro
John D. Sanderson
Antonio Sanfeliu Montoro
Adrián Tomás Samit
Inma Trull
Antonio Vallés Copeiro del Villar
Raquel Zapater

Coordinadores

Jorge Nieto Ferrando
En la actualidad es profesor de Comunicación Audiovisual de la Universitat de Lleida. Ha publicado cerca de una treintena de capítulos de libros, además de en revistas como *Ayer*, *Archivos de la Filmoteca*, *Secuencias*, *L'Atalante*, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, *Zer*, *Revista Latina de Comunicación Social*, *Signa* o *Archivo Español de Arte*. Es autor de los libros *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino* (2006), *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil, 1936-1982* (2008), *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España, 1939-1962* (2009) o *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España, 1962-1983* (2013). Ha coordinado o co-coordinado los volúmenes *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca* (premio al mejor trabajo colectivo de investigación de la Asociación Española de Historiadores del Cine) (2006), *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (2011) o *1808-1810. Cine e independencias* (2012).

Agustín Rubio Alcover
Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València (2001) y doctor por la UJI con la tesis doctoral *La postproducción digital cinematográfica: efectos expresivos y narrativos* (2006). Imparte asignaturas relacionadas con la producción audiovisual y la historia y el análisis cinematográficos, materias sobre las que versan también sus investigaciones. Entre sus publicaciones destacan dos análisis monográficos acerca de *Se7en* (David Fincher, 1995) y de *Dos en la carretera* (*Two for the Road*, Stanley Donen, 1967) en la colección Guías para Ver y Analizar Cine de la editorial Nau Llibres, de la que fue coordinador técnico. Ha publicado *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen 1: Esperantistas* (2010), en Ediciones Shangrila, en la que dirigió junto a Julio Pérez Perucha la colección *Hispanoscope*, y *Vicente Escrivá. Película de una España* (2013), en Ediciones de la Filmoteca. En la actualidad dirige la revista *Archivos de la Filmoteca*. Ha escrito, dirigido y producido el cortometraje de ficción *Rellano* (2017).

Documentalista

Santiago Barrachina Asensio
Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Entre 2001 y 2013 trabajó en el servicio de videoteca de la Filmoteca (Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay) Ha estado vinculado a diferentes actividades para la divulgación de la cultura cinematográfica (Cinefórum L'Atalante, o el Aula de Cinema de la Universitat de València). Formó parte del equipo impulsor de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Ha trabajado como documentalista en las producciones audiovisuales *El quinto jinete. Una visión de la I Guerra Mundial por Vicente Blasco Ibáñez* (Enrique Viciano y Rosana Pastor, 2014), *El arquitecto de Nueva York* (Eva Vizcarra, 2016), *Filoxenia. El rapto de Europa* (Vicente Monsonís, 2017), *Generación: Buñuel, Lorca, Dalí* (Enrique Viciano y Albert Montón, 2017), *Un filósofo en la arena* (Aarón Fernández y Jesús Muñoz, 2018), así como en la serie documental *Homenatges* de la nueva televisión autonómica valenciana À Punt. Actualmente, trabaja en la documentación del largometraje documental *L'últim aviador* (Dacsa Produccions), así como en la serie para À Punt *Valentes* (TV ON Producciones).

A

A la babalà / Babalà Club/Babaclub (Canal 9, 1990 – 2013)

Programa contenedor infantil y juvenil

Programa contenedor infantil y juvenil insignia de los canales de la radiotelevisión pública autonómica valenciana, empezó a emitirse en 1990 bajo la denominación de *A la babalà*, poco después de que Canal 9 iniciara sus emisiones. Evolucionó a lo largo del tiempo, con diferentes nombres, presentadores/as, personajes principales, duraciones y franjas de emisión, estructuras, concepciones y diseños, secciones y series incluidas, microespacios y variaciones diversas. Pero siempre se emitió en valenciano, incluso las series que incluía que no eran de producción valenciana, lo que supuso un importante tirón para los estudios de doblaje y sonorización valencianos, a la vez que una apuesta por la promoción de la lengua propia en consonancia con las disposiciones normativas de la cadena autonómica. De hecho, el nombre inicial del programa, *A la babalà* —el cual, en esencia, perduraría a lo largo de sus más de veinte años de existencia— lo estableció el que fuera su primer director e impulsor del formato inicial, José Ramón García Bertolín, tomando la expresión —que en castellano significa "a lo loco" o "al tuntún"— de una lista de expresiones valencianas en desuso, para referir a, según su criterio, cómo hacen las cosas los niños.

El espacio evolucionó desde su primera concepción, que integraba la idea de programa concurso y musical junto a la articulación programática de series infantiles y juveniles, así como la alternancia con publicidad —lo que, a juicio de teóricos de la comunicación, trastoca los ritmos atencionales de las edades de niños y niñas destinatarios/as—, siguiendo los modelos que ese mismo formato había desarrollado en televisiones generalistas, tanto nacionales como autonómicas, las cuales se inspiraban a su vez en modelos estadounidenses, integrando la idea de "club". Así, la primera mutación del nombre del programa, *Babalà Club*, ya incorporaba tal palabra, al igual que la segunda y última, *Babaclub*. De igual manera, ya desde sus orígenes el programa operaba fuera de las pantallas y de las horas de programación mediante una estrategia comunicativa transmedia. Ello conllevaba su despliegue y activación en otros espacios, formatos y, sobre todo, a través de la promoción del fenómeno *fan* entre sus espectadores y seguidores, llevando a cabo actividades, manifestaciones y relatos paralelos y ampliados, con los/as presentadores/as, los personajes y las mascotas, con la imagen corporativa como protagonista. Se daba incluso una retroalimentación de doble sentido entre las emisiones y su presencia fuera de pantalla. No solo se cubrían retransmisiones de eventos y fiestas tradicionales de la Comunidad Valenciana —Fallas, Fogueres de Sant Joan, Magdalena, ExpoJove, ExpoNadal, etcétera—, sino que también se instalaban estands del programa/club en tales eventos, realizando y grabando sobre el terreno las actividades que desarrollaba. Además, el programa/club llevaba a cabo una forma de interacción personalizada con los/as socios/as infantiles y juveniles —que disponían incluso de carnet—, enviándoles cartas y vídeos personalizados cuando era su cumpleaños, al igual que retransmitiéndolos, lo que en la actualidad ha dejado un amplio rastro en plataformas como YouTube. A medida que el uso de internet fue generalizándose, la transmedialización del programa también se amplió a la red. La vocación del programa —al menos así se declaraba— era servir, desde una función didáctica y de entretenimiento, a la audiencia infantil; un servicio que, aunque en determinadas etapas contó con asesoramiento especializado en pedagogía infantil o en creatividad e innovación educativa, muchos sectores sociales y culturales denunciaban que no se cumplía en lo relativo a la función didáctica y, en muchos casos, ni siquiera respecto de la de entretenimiento, a juzgar por las fluctuaciones —con una tendencia global a la baja— de los índices de audiencia que registró a lo largo de sus más de dos décadas de presencia en las parrillas de programación. Como indicador del uso y explotación que se hizo de este programa por parte de su ente emisor, merece la pena destacar que en 2006 llegó a ser el de mayor número de emisiones en Punt 2 en el ámbito de la modalidad de programa contendor infantil de entre todas las cadenas que emitían en España, tanto nacionales como autonómicas, tanto

públicas como privadas, tanto en abierto como por cable u otra modalidad o forma de emisión, alcanzando la cifra record de 618 entregas, a pesar de no tener audiencias medias más que del 0,2% para la franja de edades de cuatro a seis años, del 0,2% para la de siete a nueve, y del 0,0% para la de diez a doce.

Si bien tuvo tres denominaciones principales el programa, fueron múltiples sus etapas. En la primera, de 1990 a 1991, y bajo la denominación de *A la babalà*, tenía una presentadora, Fani Grande, y un presentador, Diego Braguinsky, quien fuera el encargado de presentar el inicio de la emisiones de Canal 9 Televisió Valenciana, el 9 de octubre de 1989. El núcleo del programa se desarrollaba en un plató con gradas, en el que competían grupos de niños y niñas realizando una serie de pruebas triviales de diversa índole, de tipo adivinación, habilidad, rapidez, etcétera. A su vez, los presentadores llevaban a cabo una serie de gags caracterizados en forma de diversos personajes, como, por ejemplo, el de la Bruixa Maduixa (la Bruja Fresa), que interpretaba Fani Grande. Estos gags, además de servir de alternancia con los concursos, permitían gestionar la estructura del programa, dando paso a las series de producción ajena que lo componían, entre las que estaban las de animación *Pacman*, *El show de Gary Coleman*, *Las Tortugas Ninja* y *Bola de Drac* (*DragonBall*). Esta última, con doblaje al valenciano, se prolongó durante varias temporadas y resultó uno de los reclamos principales de la audiencia infantil y juvenil. También se emitió la serie de producción francesa *La baby-sitter*, interpretada por actores y actrices reales. En esta primera etapa del programa había una mascota que consistía en un monigote alargado con cuerpo de color rojo y cabeza amarilla. *A la babalà* evolucionó a una breve segunda etapa, entre 1991 y 1992, en que cambió el plató donde competían niños y niñas y los escenarios pasaron a ser virtuales. Fani Grande se mantuvo como presentadora, pero el presentador masculino pasó a ser Robert Esteve. Se introdujo la mascota negativa del programa, consistente en un monigote de cuerpo azul y baja estatura, con la cabeza gorda de color gris, que solía estar de mal humor y rivalizaba y creaba polémicas con la otra mascota del programa, la positiva, de carácter optimista y sonriente. Ninguna de las dos tenía nombre. En esta etapa, las series de animación principales que integraban el programa eran las mismas que en la anterior. La etapa del programa que abarca los años 1992 a 1995 supone el primer gran cambio, siempre sin abandonar su carácter de programa contenedor infantil. Se pasa a tres presentadores, nuevos todos, dos masculinos y una femenina, así como a tres mascotas, igualmente nuevas, de inspiración geométrica y animadas virtualmente, que siguen sin tener un nombre concreto. Eso sí, ahora cada presentador y la presentadora pasan a ser personajes con un nombre particular, Xoni, Poti y Tiriti, interpretados respectivamente por Ricardo Jordán, Carme Juan y José Vicente Baynat. En esta etapa la música tiene un rol importante en la estructuración y concepción del programa: se incrementan las actuaciones musicales y las canciones de los propios presentadores, que interpretan repetidamente el rap de *A la babalà* —el cual lleva efectos y distorsiones sonoras— junto a otros temas pretendidamente educativos con los que se busca fomentar las buenas conductas cívicas como, por ejemplo, el reciclaje. En consonancia con el rap, que se convierte en un signo de identidad sonora del programa, la propia estética de los presentadores —a través de su vestuario y sus cortes de pelo, especialmente el de Xoni— se aproxima a la del rap y a una cierta modernidad. Las mascotas, de animación virtual en dos dimensiones, consisten en un triángulo, un círculo y un cuadrado, los tres con patas y dientes prominentes. El triángulo lleva una gorra que se transforma en helicóptero, el círculo lleva una gorra de visera, y el cuadrado se caracteriza por ser el torpe que tropieza con todo. Las series de animación que se integran en el programa contenedor también cambian en esta etapa, si bien siguen siendo principalmente de producción extranjera y mayoritariamente de acción, e incluso violencia, como *Bola de Drac Z*, la cual sí que se mantuvo operando como gran reclamo de audiencia para el programa. Esta serie sirvió, a su vez, como enganche de audiencias para las nuevas series que se incluyeron en el programa, de estética y subgénero similares, como *Musculman*, *Doctor Slump*, *El Capità Planeta*, *Goldorak* y *Comando G*. En 1996 y 1997 hay un cambio profundo en el programa, cuya producción en estos momentos pasa a ser externa, en concreto por parte de la productora Astel. Ello coincide con la llegada de un nuevo director general a Radiotelevisió Valenciana (RTVV) con el recién estrenado gobierno del Partido Popular en la Generalitat Valenciana. En el programa hace su aparición el perro Babalà, su mascota de referencia, que asumirá la esencia nominal y visual del programa. El club de fans también lo adopta como imagen corporativa y, abandonando la denominación de Club A la Babalà, pasa a llamarse Babalà Club. El programa es presentado ahora por una sola persona, Paqui Roldán, que había sido reportera de *Notícies 9*. Es Paqui Roldán quien introduce la nueva mascota Babalà, un perro Bull Terrier Inglés, de carne y hueso, que la acompaña en el escenario. En esta etapa, de nuevo, se lleva a niños y niñas al plató, y el color rojo pasa a ser el color corporativo, con una presencia dominante en los decorados, en los carnets del club y en todo el *merchandising*. El plató queda dominado por un *videowall* formado con televisores, ante el que se desarrollan en el escenario toda una serie de actividades

físicas y actuaciones musicales. Junto a la música, ahora el baile pasa a ser una de las características que vertebran la dinámica de programa, y la presentadora, junto a dos bailarinas acompañantes, ejecuta repetidamente una serie de coreografías mecánicas para animar al público infantil del plató, así como a la audiencia del programa en sus hogares. En esta etapa es también destacable la desaparición de la serie *Bola de Drac*, que había llegado a su término. Igualmente, las series o películas de dibujos animados que se incluyen en la composición del programa contenedor dejan de tener como característica principal la acción o la violencia, para intentar abordar aspectos más relacionados con una cierta idea de educación o entretenimiento lúdico, que concuerda mejor con las franjas de edad a las que va dirigido el programa. Así, junto a series más antiguas como *Snoopy* y *Charlie Brown*, de producción extrajera, se programa la serie catalana *Les tres bessones*, de la productora Cromosoma en coproducción con Televisió de Catalunya, basada en los cuentos de Roser Capdevila i Valls, y que llegó a ser una de las series de animación europea más largas de la historia, programada en 158 países. La etapa que va de 1997 a 2000 mantiene la misma estructura del programa, y supone la aparición de María Abradelo como presentadora, quien se había hecho popular conduciendo el programa de karaoke *Canta Canta*, de la misma cadena. En estos momentos la mascota Babalà pasa a ser un perro de dibujo animado, que conserva los rasgos del Bull Terrier Inglés. Adopta, pues, el carácter de logotipo identificador del programa, en particular a través de la representación plana de la cabeza/cara del animal. Se emiten cortos de animación con la mascota como personaje protagonista, caracterizado como pintor, boxeador, astronauta, etcétera. A su vez, aunque cambian los decorados, se mantienen los mismos colores, con el rojo como referente corporativo. Entre 2000 y 2001 a María Abradelo la acompañan en sus labores de dinamización del programa dos ayudantes jóvenes (Lidia y Teo), una niña (Ana) y un niño (Ferran). Se produce un nuevo cambio de decorados, que pasan a ser los de una especie de buhardilla en la que la presentadora, junto a sus ayudantes, protagonizan una serie de sencillos gags. En esos momentos el programa potencia la cobertura de varias fiestas populares de la Comunidad Valenciana —las Fallas, les Fogueres de Sant Joan y la Magdalena— y diversos eventos infantiles, como ExpoJove. Mediante esta estrategia, se trata de relanzar el Babalà Club, reforzando su presencia en la calle a través de estands propios, con su presentadora, mascota, etcétera. En los cuatro años siguientes (2002-2006), el escenario se hace virtual, emulando a una nave espacial, la nave Babalà, en la que María Abradelo, como presentadora de nuevo en solitario, convive con el perro Babalà en forma de peluche de tamaño humano, al que da vida desde el interior César Lechiguero, también presentador y contertulio en otros programas de la cadena. También aparece una especie de pequeño platillo volante parlante de animación virtual llamado Bolet. Era una especie de enciclopedia estelar sobre el pasado y el futuro de la humanidad, a pesar de que casi siempre tenía miedo y se mostraba precavido ante cualquier aventura que acometía la presentadora en busca de vida inteligente o en la exploración de nuevos planetas, objetivo del viaje a bordo de la nave espacial. Las series incluidas en el programa contenedor eran en esta etapa de producción local. Entre 2006 a 2009, María Abradelo, la presentadora de mayor duración en el programa, deja paso a los presentadores Pau y Nina, un chico y una chica jóvenes que, acompañados por la mascota Babalà, igualmente en forma de peluche gigante animado por una persona en su interior, protagonizan gags con vocación educativa o formativa en valores. Vuelven a cambiar de decorados, dejando de ser virtuales, y se abandona la nave Babalà, con el consiguiente cambio de la trama general del núcleo del programa. Ahora los decorados consisten en parques infantiles coloristas en los que los presentadores llevan a cabo *sketches* musicales, popularizando el llamado "Rock del Babalà". De marzo de 2009 a noviembre de 2013, momento en que desaparece el programa por el cierre de Canal 9, se lleva a cabo el tercer cambio en profundidad del programa contenedor. Abandona el nombre de *Babalà Club* para denominarse ahora *Babaclub*. Se pone la mirada en Televisión Española, adoptándose una estética y dinámica basadas en las marionetas de tipo *muppet*, con las que realiza la cadena pública estatal *Los Lunnis*, inspirada a su vez en prácticas ya clásicas de las televisiones británicas y estadounidenses. El programa se lleva a cabo mediante la fórmula de coproducción entre TVV y Filmax Animation. A su vez, argumentando la intención de buscar la calidad formativa y pedagógica de *Babaclub*, se establece un convenio de colaboración con el Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València, dirigido por Petra María Pérez, catedrática de antropología de la educación, para la supervisión y participación en la producción y el asesoramiento del equipo creativo. La realización del programa combina diferentes tecnologías, de manera que los personajes actúan en escenarios tanto reales como virtuales. La música, con un amplio repertorio de canciones originales interpretadas por los personajes y compuestas especialmente para niños y niñas por Pablo Torres (Sinfoart) y Carlos Álvarez, tiene ahora un rol principal, ya incluso desde el nombre de los personajes, vertebrando todo el diseño lúdico y pedagógico del programa. Con ello se pretende fomentar el desarrollo afectivo, social, creativo y psicomotor de

su audiencia. Así, los once personajes del programa, la mayoría de los cuales tienen nombres vinculados a las notas musicales, son animados por un grupo especializado de actores, combinando la expresividad con el equipo de doblaje que les ponía voz e interpretaba las canciones. El perro Babalà sigue estando presente, en forma de marioneta, acompañado por sus nuevos amigos y amigas con los que forma un grupo musical: a Babalà, que toca el teclado, le gusta la música pop; Babadó, juguetón y bromista, toca la guitarra y es aficionado a la música rock; Babasí toca la batería y le gusta el rap —es la más pequeña del grupo, puro nervio, tiene carácter aventurero y sueña con convertirse en una superheroína que salve el mundo del mal y de la contaminación—; Babamí, una gata callejera imaginativa y artística, toca instrumentos de percusión que ha ido recogiendo en sus viajes alrededor del mundo; y Babarré, un oso hormiguero joven y bobalicón, vive en el bosque cercano al taller, es vegetariano y le gusta bailar y tocar su trompa, que suena como un clarinete. Todos ellos viven en una isla, junto al profesor Sol, un hombre mayor y sabio que se dedica a reparar toda clase de cosas y les enseña a respetar a los demás y a conservar el medio ambiente, y en cuyo taller ensayan las canciones que él mismo compone. En la isla también viven la ninfa Silfa, que habita el bosque y es amiga de los personajes, así como Pol Pol, marioneta desaliñada que ejerce de oponente a la marcha normal de las cosas y del resto de personajes, amante del desorden y de la suciedad, y que intenta contaminarlo todo con su máquina de hacer humo. También hay dos ratitas simpáticas, Penta y Grama, que viven en un agujero del taller y comentan desde el sofá lo que ven por la televisión, y el mono reportero Mac Micro, que se desplaza por toda la Comunidad Valenciana para contar noticias a los niños. El taller del profesor Sol y el bosque son los escenarios principales de las aventuras del grupo, junto con el mercado y un mirador desde donde observar todo el mundo a través de un telescopio mágico. El programa incluye varias series de animación, mayoritariamente valencianas, una sección de reportajes y actividades lúdicas. También incrementa su presencia en internet para interactuar con los telespectadores y, con el nuevo nombre de Babaclub, continúa saliendo de las pantallas para organizar actos infantiles por toda la geografía autonómica. Esta reformulación del programa —que se anunció con la intención de contribuir al desarrollo de las habilidades de los menores y de promover valores éticos, morales, sociales e intelectuales— se plantea la diferenciación de contenidos para adaptarse mejor a los gustos y particularidades de niños y niñas de entre tres y doce años: las aventuras de Babalà y sus amigos están diseñadas fundamentalmente para menores de seis años, mientras que las apariciones de los ratones Penta y Grama y del mono reportero Mac Micro se orientan prioritariamente a los mayores de seis años, dando, a su vez, unidad a las series de animación destinadas a esa franja de edad. Igualmente, y de nuevo encontrando inspiración en fórmulas de programación infantil de Televisión Española, en concreto en el microespacio *Buenas noches, hasta mañana*..., de lunes a viernes el programa desarrolla un microespacio en Canal 9, antes de la segunda edición del informativo, en el que, a través de una canción trivial, todos los personajes daban las buenas noches a niños y niñas, despidiéndose hasta el día siguiente y aprovechando para recomendar una serie de buenas prácticas, como lavarse los dientes, a la vez que marcando el momento de ir a la cama para los/las más pequeños/as.

A lo largo de toda su existencia y de sus diversos formatos, el programa contenedor infantil desarrolla en su seno diversos espacios que integran o complementan su estructura propia, incluso llegan a convertirse en píldoras programáticas utilizadas para completar o ajustar la programación generalista de la cadena. Tal es el caso de las denominadas *Animalades Babalà*. Estas consisten en pequeñas piezas autónomas —incluso con sintonía propia— de índole humorístico-documental, en las que, a través fundamentalmente de la sonorización y del montaje, se construían pequeñas historias de animales, siempre con imagen real de los animales, generalmente de tipo *librería de imágenes*, con sobreimposiciones de efectos de grafismo para reforzar o destacar determinadas acciones o comportamientos, al modo de los cómics. Así, mediante músicas ritmadas y efectos sonoros que remarcan ciertas acciones de los animales, y poniéndoles voces para establecer diálogos entre ellos o atribuirles pensamientos, así como sacando de contexto el comportamiento de los animales o produciendo repeticiones en bucle de microacciones, se producían situaciones más o menos disparatadas o humorísticas relativas al reino animal. Dada su versatilidad temática —puro divertimento instantáneo— y su duración —piezas de medio minuto y menos, pero perfectamente concatenables—, llegan a ser utilizadas como complemento de ajuste de la programación general de la cadena, incluso fuera de las franjas de programación específicas para la infancia y la juventud, en situaciones de emergencia de la continuidad de la programación, como podía ser la inesperada interrupción de la retransmisión en directo de un evento. Otro de estos espacios del programa es un conjunto de sketches, que llegan a presentar cierta continuidad seriada o temática, pequeñas animaciones con el perro Babalà como protagonista principal. A diferencia de las *Animalades babalà*, cuya vocación es puramente

humorística y sorpresiva, reinterpretando la vocación documental de los espacios dedicados a la difusión del comportamiento animal, esta serie de animaciones tiene una intencionalidad educativa, centrándose en diversas cuestiones de comportamiento ciudadano o social, pero siempre muy superficiales. En este mismo orden de cosas, a finales de 2012, poco antes de la desaparición del programa y del cierre de Canal 9, se programan dos microespacios de *Babalà* en inglés, subtitulados en valenciano, con la intención de potenciar el plurilingüismo. Así, a las siete de la tarde, se emite en Nou 2 antes y después de la emisión de la tira animada *Pecola*, serie ofrecida también en inglés con subtítulos en valenciano, *Hello I am Babalà*, donde la mascota del programa vivía sus aventuras expresándose en inglés. En estos pequeños *flashes* de emisión, el perro Babalà enseña a los/as pequeños/as a expresar en inglés conceptos simples, como los relativos a la cercanía o lejanía de los objetos, a desear buenas noches antes de irse a la cama, etcétera. El microespacio cuenta también con cabecera propia, en la que destaca una serie de referencias al mundo anglosajón, como los icónicos autobuses de dos pisos o las características cabinas telefónicas inglesas, entre otros. El programa contenedor también cuenta con versiones adaptadas o secciones que, o bien conviven con el programa raíz según los horarios, o bien alternan con él según las épocas del año o días del calendario. Es el caso, por ejemplo, de *Juga-la babalà*, una sección de modalidad esencialmente concurso, el de *Juga-la a l'aigua*, que es su versión estival, la cual se desarrolla en un parque acuático, o el de *Babalà Festa*, que se desarrolla en festivos.

César Fernández

Abradelo, María
(María Emilia Bastante Patón, Madrid, 1969)
Presentadora de televisión, productora, cantante y actriz

Nacida en Madrid, ha desarrollado el grueso de su carrera en la Comunitat Valenciana, donde se convirtió en uno de los rostros más conocidos de RTVV. Empieza muy joven en televisión, medio en el que ha presentado numerosas galas, ha trabajado como actriz e incluso intervenido como concursante en programas de telerrealidad del tipo *Aventura en África* (Magnolia TV y Antena 3, 2005) o *Expedición imposible* (Boomerang TV y Cuatro, 2013). Inicia su carrera en 1989 en el programa musical *Para que veas* de Canal Sur, aunque su trampolín es el mítico concurso *Un, dos, tres... responda otra vez* (Prointel y Televisión Española, 1972-2004), del que es azafata entre 1991 y 1993. Ese año da el salto a Telecinco de la mano de *Ven a cantar* (1993), un programa musical con formato de karaoke pionero en España. En 1996 llega a RTVV para presentar otro programa similar, *Canta, canta* (Summer Producciones y Canal 9, 1996-1998), un concurso que recorre la geografía valenciana invitando a los vecinos de los pueblos a cantar, y cuyo formato perdura en la parrilla hasta 2000 bajo otros nombres ante la gran acogida del público. A partir de entonces se convierte en uno de los rostros más reconocibles de la televisión pública valenciana, en la que presenta, con éxito de audiencia, todo tipo de programas, desde concursos como *Maná, Maná* (Valerio Lazarov y Canal 9, 1998-1999) o *El picú* (Vértigo Consulting Audiovisual y Canal 9, 2008- 2013) hasta programas infantiles como *Babalà* (Astral Producciones y Canal 9, 1999-2006) o especiales dedicados a las fallas, las hogueras o las fiestas de la Magdalena, entre otros. Su presencia en RTVV se multiplica de tal manera que llega a compaginar hasta cuatro programas simultáneos. En 2002, coincidiendo con su mejor etapa, percibía una remuneración de 270.000 euros a través de Séptimo Arte Producciones, según aireó el PSPV-PSOE cuando se firmó la liquidación del ente público para revelar el "saqueo" en RTVV. El currículum de la presentadora incluye también series, concursos y musicales para Televisión Española, Antena 3, Castilla-La Mancha Televisión, Canal Sur, así como películas, obras de teatro y discos. Su última incursión en televisión ha sido con el concurso musical *Canta con Abradelo* (Séptimo Arte Producciones, 2014-2016) para Canal 7 Televalencia. Actualmente, organiza espectáculos infantiles, musicales y eventos por la Comunitat Valenciana con su productora, y tiene una consultora inmobiliaria.

Sonia González Molina

Fuentes

- Beltran, Adolf (21/11/2013). "Los socialistas sacan a la luz 'la punta del iceberg' del saqueo en RTVV". *El País*.
- Viñas, Eugenio, Ortuño, Almudena (29/11/2015). "María Abradelo: 'El mismo programa que hacía en Telemadrid o CTM, allí costaba 10 y aquí 45'". *Culturplaza*.

Aitana/L'informatiu - Comunitat Valenciana
(Televisión Española, 1974 –)
Programa informativo

L'informatiu-Comunitat Valenciana es el programa de los servicios informativos de Televisión Española en la Comunidad Valenciana que cubre la actualidad de

este territorio. Nació con el nombre de *Aitana*, denominación por la que se le ha conocido popularmente hasta hace algunos años y que también sirvió para bautizar la delegación del ente público en tierras valencianas. *L'informatiu-Comunitat Valenciana* se emite de lunes a viernes a las 14:00h y a las 16:00h. La primera edición tiene media hora de duración, mientras que la segunda es más breve, de aproximadamente unos diez minutos, y se plantea como una versión resumida de la anterior en la que también tienen cabida aquellos temas que, por espacio o por tiempo, no han entrado en la primera. Actualmente, lo presenta Salvador Campos Marí y lo dirige Javier Gomar Albert. Es el programa informativo decano de la delegación territorial de Televisión Española en la Comunidad Valenciana. Se lo ha considerado el germen de Radiotelevisió Valenciana, al ser pionero en ofrecer información de interés regional en valenciano. Hasta que no reabra la radiotelevisión pública valenciana, es una de las principales referencias, por no decir la única, en cuanto a información de proximidad en este territorio.

La historia de la televisión en Valencia está vinculada a Televisión Española. Las primeras imágenes televisivas que se recibieron en territorio valenciano datan de 1959, y proceden de las emisiones del centro territorial del ente público estatal en Barcelona. Al año siguiente, las emisiones ya se podían ver de manera regular en Valencia capital y su área metropolitana. La instalación en 1961 de un repetidor en la sierra de Aitana permitió ampliar progresivamente esta cobertura original a todo el territorio. En aquellos años, el franquismo se empezaba a dar cuenta de las posibilidades de control social e informativo de un medio como la televisión, cosa que se llegó a plasmar en los dos primeros planes de desarrollo, los instrumentos de planificación indicativa del régimen para incentivar la economía española. Uno de los objetivos del primero (1964-1967) era llevar al 85% de los hogares españoles la señal televisiva, mientras que el segundo (1968-1971) contemplaba invertir para crear corresponsalías en todo el país. Esto último permitió crear los primeros centros territoriales que, a su vez, sirvieron para completar a los pioneros de Cataluña y Canarias, en funcionamiento desde 1954 y 1964, respectivamente. La primera delegación de RTVE en Valencia se abrió en 1969 en las dependencias del Ministerio de Información y Turismo. La primera sede del medio, situada en la calle Navarro Reverter, no se inauguró hasta 1971, y cubría las tres provincias de la Comunidad Valenciana, pero también Ibiza, Murcia y Albacete, que en aquellos años no tenían centro territorial propio. En 1982 el centro regional valenciano se trasladó a la calle Lebón como consecuencia de un incendio. En aquella época se cambiaron los equipos técnicos existentes para poder emitir en color coincidiendo con la celebración del Mundial de Futbol de 1982 en España. En esta sede permaneció durante una década hasta que la firma del convenio-marco entre RTVE y la Generalitat Valenciana en 1994 desembocó en una nueva mudanza, esta vez al Parque Tecnológico de Paterna (Valencia), donde continúa actualmente.

En sus primeros años de vida, la delegación de RTVE en la Comunidad Valenciana funcionó básicamente como una corresponsalía de los telediarios, los programas diarios informativos nacionales. Pasaba igual en el resto de España. El primer cambio de calado se produjo en 1974, cuando aquellas primeras delegaciones, que en ese momento se llamaban unidades móviles regionales, pasaron a denominarse centros regionales, y con ello a producir y emitir sus propios informativos para la llamada programación regional simultánea. Es lo que hoy se conoce como desconexión territorial: los espacios informativos propios del ente público a escala local en un horario de emisión común a todo el país. Gracias a ella, nació el primer informativo del centro de RTVE en Valencia, *Aitana*. Se lo bautizó así en honor a la sierra donde se instaló el repetidor que permitió las primeras emisiones televisivas en el territorio y que, por extensión, también sirvió para bautizar a la delegación del ente público español aquí. Los primeros presentadores de *Aitana* fueron Florencio Lozano, Toni Lara, Toni Gómez y Eduardo Sancho, quien, a su vez, fue director del centro territorial durante los años setenta junto a José Llorca. Con pocos medios pero bastante imaginación, trataron de sacar adelante un programa que marcó dos hitos importantes en la historia de la televisión valenciana. Fue la primera vez que se abordaron asuntos de interés regional específicos del territorio en el medio televisivo, aunque fuera con limitaciones. Además, significó la introducción del valenciano en la información televisiva, aunque también de manera limitada y con dificultades. Y es que en aquella época el centro regional también cubría Murcia y Albacete, territorios desde los que se protestó por el hecho de que parte de la emisión se efectuara en valenciano. Los primeros informativos *Aitana* tenían unos quince minutos de duración y se emitían de lunes a viernes. Su redacción se estructuraba igual que la del *Telediario*. Poco después *Aitana* pasó a tener una duración de media hora, como el resto de informativos regionales del ente público. Se ha mantenido a lo largo de estos años la emisión diaria de lunes a viernes en la franja horaria del mediodía. Esta ubicación en la parrilla, su extensión y las ediciones han obedecido a las lógicas de la desconexión territorial del ente público y a los diferentes acuerdos que a lo largo de estos años ha establecido RTVE con la Generalitat Valenciana para, entre otras cuestiones, potenciar su programación

específica en el territorio. Las primeras ediciones del informativo *Aitana* estaban lastradas por las dificultades técnicas y la falta de recursos humanos que, a su vez, condicionaban las coberturas. Y es que, al principio, la delegación de RTVE en la Comunidad Valenciana contaba con solo un estudio, dos cámaras y seis personas con las que afrontar el trabajo. En 1976, el centro regional de Valencia ya contaba con cincuenta personas, de las que veinte eran filmadores-corresponsales. Emitía el informativo para Castellón, Valencia, Alicante, Murcia, Albacete e Ibiza. Produjo 4.222 filmaciones, y se grabaron para los Servicios Centrales de Madrid 552 noticias y reportajes. En total, se recorrieron 176.764 km. en desplazamientos. En los años ochenta, la plantilla aumentó hasta alcanzar las sesenta personas, repartidas en tres sedes: Valencia, Castellón y Alicante, aunque los medios en estas últimas eran escasos. Tres y dos redactores y otros tantos cámaras, respectivamente, trabajaban en unas instalaciones calificadas de "pseudo-garaje" por el propio director general de RTVE en una comisión de control parlamentaria. No contaban con unidades móviles. En esas condiciones, producir un informativo diario de media hora de duración resultaba complicado, como han reconocido los propios trabajadores del centro territorial. En numerosas ocasiones, se estiraban las piezas hasta los tres minutos con planos muy largos para poder completar la desconexión. Solo se disponía de un plató pequeño, de unos 200 metros, y dos técnicos que hacían de todo. Los contenidos de los informativos estaban condicionados también por las funciones que las delegaciones territoriales de RTVE tenían encomendadas. Los informativos siempre se han erigido como columna vertebral de la programación de los centros territoriales entendidos como satélites de los servicios informativos centrales. El de Valencia no ha sido una excepción. Esta delegación se concibió originalmente como una unidad informativa cuya función principal era la de enviar crónicas a los servicios centrales del ente público. En la práctica era una corresponsalía de Madrid, cosa que repercutía en los temas sobre los que se informaba y en el enfoque de los mismos, aunque tenía cierto margen para proponer coberturas: temas de agenda o noticias alcance con interés informativo que pudieran interesar más allá de la Comunidad Valenciana. Normalmente se daba cobertura a deportes, actos institucionales y/o al suceso del día. No se daba información de España ni mucho menos del mundo. Tampoco se podía hacer mucho más con los medios existentes. Esta situación no ha mejorado a lo largo de los años, ya que la oferta de TVE para el territorio valenciano se ha limitado desde el principio a una producción centrada en los informativos territoriales y en desconexiones ocasionales para acontecimientos de carácter singular.

La Transición convirtió a TVE en un actor de primer orden en el nacimiento de la España de las autonomías asentada en valores democráticos. Desde los centros territoriales se contribuyó con la producción y emisión de programas culturales que intentaban mostrar la realidad social del territorio que cubrían. Fue un período en el que las desconexiones territoriales cobraron un gran protagonismo y ganaron en horas de emisión. En ese momento, en el centro territorial valenciano se producían y emitían programas de diverso signo que completaban la oferta informativa de *Aitana*, algunos de frecuencia semanal. Sin embargo, con la aparición de Radiotelevisió Valenciana y las sucesivas firmas de los convenios con la Generalitat Valenciana, se redujeron progresivamente las desconexiones, que desaparecieron durante los fines de semana. Paralelamente, la plantilla del Centro empezó a menguar, al desaparecer de la parrilla los magacines y espacios temáticos y centrarse solo en emitir el informativo *Aitana*. En 2014, el Centro contaba con cuarenta y dos trabajadores, entre ellos siete cámaras y diecinueve periodistas. El grueso se concentraba en la sede de Valencia, mientras que en Alicante y en Castellón se operaba con un equipo básico —un cámara y un periodista—, dotación que se mantiene actualmente. El *Informatiu-Comunitat Valenciana* también redujo su duración. Actualmente ocupa la franja horaria del mediodía, con dos desconexiones: la primera ocupa la ventana de las 14:00 a las 14:30 horas, que se rellena con un informativo de unos veinticinco minutos de duración seguido de un espacio de previsión meteorológica centrado en la Comunidad Valenciana de unos dos minutos. La segunda es una especie de boletín con solo las noticias básicas, sin información sobre el tiempo. En ocasiones pueden aparecer temas que no han entrado en la primera desconexión. El Centro Territorial mantiene equipos de guardia por las tardes y fines de semana, en los que no hay desconexiones, para cubrir noticias de alcance, sucesos excepcionales o convocatorias concretas, pero con las limitaciones derivadas de su escasa plantilla. La primera edición del informativo territorial, la más extensa, se estructura de la siguiente manera: una presentación de unos treinta segundos seguida de los titulares de la jornada que suelen ocupar un par de minutos. A continuación, hay un primer bloque de noticias de diversas secciones —política, sucesos, economía, etcétera— ordenadas en función de la actualidad informativa. Este bloque ocupa la mitad del informativo. La segunda mitad se centra en los deportes —unos cinco minutos— y en la cultura —un par de minutos—. Se cierra con la repetición de los titulares a modo de resumen. El formato más usado es el plató —las imágenes acompañadas por un texto breve leído por conductor desde el estudio—, y el que menos

presencia tiene el directo, por motivos logísticos. Se habla básicamente de lo que ocurre en Valencia y, en menor medida, en los núcleos de Castellón o Alicante. Enviar un equipo más lejos podría comprometer otras coberturas informativas, por ejemplo, de sucesos excepcionales no previstos como una emergencia.

La llegada de la televisión autonómica supuso un punto de inflexión para los centros territoriales en un momento en que se postulaban para ser un tercer canal. Se llegó a cuestionar su sostenibilidad asegurando que se duplicaban coberturas, y se estimulaba una competencia innecesaria entre emisoras públicas. En el caso del centro territorial de Valencia, la situación era compleja, ya que no había conseguido definir el papel que le correspondía en el espacio comunicativo valenciano. A la subordinación en cuanto a los contenidos de la dirección central de Madrid, se añade que el uso que se hacía del valenciano era errático. En sus inicios, el informativo *Aitana* alternó el valenciano con el castellano en sus emisiones, y aunque más adelante se llegó a programar espacios íntegros en valenciano desde el centro territorial, el uso de esta lengua fue más bien anecdótico. En la actualidad, *L'Informatiu-Comunitat Valenciana* solo lo utiliza para las entradillas de los presentadores y en los platós. El caso es que con el nacimiento de RTVV, *Aitana* perdió su monopolio en el panorama informativo valenciano. Contaba con menos plantilla y menos tiempo de emisión que el ente público valenciano, con el que además no podía competir en medios técnicos ni humanos. Buena parte de sus cámaras y redactores fueron a trabajar a la televisión pública valenciana. Además, el enfoque de las informaciones de ambas emisoras era diferente, ya que TVE en Valencia apostaba por uno más generalista, lo que afectaba a los contenidos de su informativo regional. Tampoco podía competir en cuanto a uso de la lengua, ya que RTVV aspiraba a emitir en valenciano. Así la cosas, la delegación se centró en reforzar la programación estatal en territorio valenciano y en dar una cobertura adecuada a los asuntos valencianos que fueran de interés para el *Telediario*, aunque las noticias seleccionadas se alejasen de la realidad valenciana o respondiera a los tópicos que de ella se tenían. Con el cierre de la radiotelevisión pública valenciana, *Aitana* volvió a erigirse en el único informativo territorial televisivo propio de la Comunidad Valenciana, con las limitaciones que conlleva que sea una delegación de un medio nacional. Básicamente, son las noticias de alcance y las que tienen capacidad para trascender del ámbito autonómico las que ocupan la mayor parte de *L'informatiu-Comunitat Valenciana*. Su prioridad es la de servir de corresponsalía al *Telediario*, en cumplimiento del Estatuto de Radiotelevisión Española, que asigna a los centros territoriales la función de proveer de contenidos regionales a la realidad estatal, sin que el uso del valenciano sea un elemento distintivo ni determinante.

Sonia González Molina

Fuentes

- Agudo, José Luís (1991). "Producción y programación en centros territoriales de TVE". En Reig Cruañes, José (ed.). *Jornadas sobre el papel de la TV estatal en las comunidades autónomas*. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 79-91.
- Bas, Portero, Juan José (2000). *El naixement de la Radiotelevisió autonómica valenciana (1978-1989): antecedents, gestació i constitució*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona [Tesis doctoral].
- Escuder Briz, María José (2016). *La información de proximidad en la televisión pública de la Comunidad Valenciana tras el cierre de RTVV. 2015-2016: dos años sin Canal 9*. Valencia: Universidad Cardenal Herrera Ceu [Tesis doctoral].
- Gandolfo Mollá, Eduardo (2009). "Contradicciones en la digitalización de la estructura de la Corporación RTVE: entre el sucursalismo y la promoción de la cohesión territorial". *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, pp. 508- 525.
- Sanmartín Navarro, Julián (2014). *Las políticas de televisión de la Generalitat Valenciana en las tres primeras legislaturas del Gobierno del Partido Popular (1995-2007)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona [Tesis doctoral].
- Xambó, Rafael (2001). *Comunicació, política i societat. El cas valencià*. València: Edició 3 i 4.

Akaoni Studio (Valencia, 2009 –)

Estudio de videojuegos

Akaoni Studio es un estudio de creación y distribución de videojuegos con base en Valencia fundado en 2009. Es difícil entender su filosofía empresarial sin conocer la trayectoria de su fundador y director, José Manuel Íñiguez. Íñiguez es el primer occidental en haber completado sus estudios en el HAL College of Technology & Design de Nagoya, en Japón, país donde se trasladó nada más acabar el instituto para formarse en creación, programación y producción de videojuegos y en el que vivió diez años. Allí adquiere experiencia en la industria del videojuego, además de la cultura japonesa de trabajo y desarrollo de procesos, desempeñando diferentes puestos para distintas grandes empresas del sector. Esta formación y experiencia es determinante cuando regresa a España con el objetivo de establecer su propia empresa, aunque antes tuvo que desarrollar otros trabajos para poder adaptarse a la idiosincrasia del mercado español, algo que le resultaba bastante ajeno después de su intensa experiencia en Japón. Durante este tiempo de adaptación, Íñiguez crea junto a los miembros de Gammick

Entertainment, que más tarde constituirían Akaoni, el juego *Animal Boxing* (2008). Se trata de un juego de boxeo en tercera persona que parodia a la serie *Animal Crossing*, dirigido a un público adolescente, con mecánicas simples e intuitivas y con una estética de fantasía. El juego se lanza en formato físico en Estados Unidos en 2008 y se publica de nuevo en 2011 para todo el mundo a través del sistema de distribución digital de Nintendo. En 2009 Akaoni Studio por fin se convierte en una realidad y nace con el objetivo de crear juegos de mecánicas divertidas con conceptos chocantes y un marcado estilo japonés. Íñiguez forma un equipo de unas quince personas con el que traslada toda su experiencia nipona al desarrollo de *Zombie Panic in Wonderland* (2010) para la consola Wii de Nintendo. El juego es un gran éxito internacional, posicionándose en el número uno de los *rankings* de todo el mundo, también en Japón, y coloca a Akaoni a la cabeza de la industria del videojuego español. Se trata de un *shooter* en tercera persona en el que el jugador, encarnado en un joven héroe o en otros personajes de los cuentos clásicos, debe abrirse paso entre hordas de *zombies* para salvar a sus amigos y acabar con la amenaza del poder maligno. El videojuego destaca especialmente por su cuidada ambientación oriental, apoyada en una gran calidad gráfica en escenarios y texturas, una gran variedad de personajes —siete personajes jugables de cuentos clásicos y más de cincuenta enemigos— y un divertido modo cooperativo. La banda sonora, producida por el estudio barcelonés Inspira Música, cuenta con la cantante de ópera japonesa Miki Mori. Tras el éxito del juego, el estudio trabaja en su portación al sistema iOS y Android —*Zombie Panic in Wonderland Plus* (2012)— y Nintendo 3DS —*Zombie Panic in Wonderland DX* (2014)—. Akaoni, gracias a la experiencia y el tesón de Íñiguez, es una empresa de referencia en el sector de los videojuegos valencianos.

Marta Martín Núñez

Alady
(Carlos Saldaña Beut, Valencia, 1902 – Barcelona, 1968)
Actor

Nace en Valencia, pero siendo muy pequeño su familia se traslada a Barcelona, donde desarrolla la mayor parte de su actividad artística. Tras trabajar como mozo en diversos negocios y como botones en un cabaret de las Ramblas, hacia 1917 entra en contacto con el mundo de la bohemia barcelonesa, comienza a escribir cuplés para venderlos y empieza a participar en algunos espectáculos de cabaret. Por entonces adopta su nombre artístico, según parece ideado por Santiago Rusiñol, en referencia al personaje de *Las mil y una noches*. El éxito de sus números cómicos y musicales, en los que adopta como seña de identidad su bombín, lo convierte rápidamente en una de las figuras más populares de la escena teatral barcelonesa y le hace ganar el sobrenombre de "rey del Paralelo", una actividad que no abandona prácticamente hasta su muerte y gracias a la que comparte escenarios con las figuras más destacadas de la escena nacional e internacional. A finales de los años veinte, colabora con escritores como Enrique Jardiel Poncela o Miguel Mihura en la composición de canciones y números musicales, y participa en la radio con Josep Torres "Toresky" haciendo chistes y parodias. Su popularidad motiva que en 1930 Xavier Güell lo llame para participar en *El profesor de mi mujer/El amor solfeando* (1930), versión en español de una coproducción multilingüe rodada en los estudios de la Ufa en Berlín y dirigida por Armand Guerra. En los años siguientes rueda varias películas en España, la primera, *Boliche* (F. Elías, 1933), por la invitación del trío de artistas argentinos Irusta, Fugazot y Demare. La casa Huet lo contrata para protagonizar dos comedias dirigidas por Raymond Chevalier, *El tren de las 8.47* (1935) y *Sesenta horas en el cielo* (1935), en las que interpreta un papel de soldado torpe y vago. Además de encarnar a un estudiante con más interés por el mundo del espectáculo en ¡Viva la vida! (José M. Castellví, 1934), protagoniza *El paraíso recobrado* (Xavier Güell, 1935) y el cortometraje producido por CEA con guion de Miguel Mihura *Don Viudo de Rodríguez* (Jerónimo Mihura, 1935). Durante la Guerra Civil actúa en diversos espectáculos teatrales, primero en Madrid y después en Valencia, organizados por las fuerzas del bando republicano. Vuelve a Barcelona poco después de su toma por las tropas franquistas para retomar su actividad en los teatros y la radio, además de participar en algunas comedias como ¿Quién me compra un lío? (Ignacio F. Iquino, 1940), *La madre guapa* (Félix de Pomés, 1941) o *La muralla feliz* (Enrique Herreros, 1947). La serie humorística de animación *Garabatos* le dedica uno de sus episodios, *Garabatos Alady* (Enrique Ferran "Diban", 1944), e interpreta un pequeño papel en *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García-Berlanga, 1951). Tras unos años alejado del mundo del cine, en la década de los sesenta interviene en seis películas: *Las estrellas* (Miguel Lluch, 1960), *Un rincón para querernos* (Ignacio F. Iquino, 1964), *La tía de Carlos en minifalda* (Ignacio F. Iquino, Augusto Fenollar, 1964), *El Baldiri de la costa* (José M. Font, 1968), *La viudita ye-yé* (Juan Bosch, 1968) y *La mini tía* (Ignacio F. Iquino, 1968).

Marta García Carrión

Fuentes

- Badenas, Miquel (2001). *Carles Saldaña i Beüt, Alady, l'últim rei del Paral·lel*. Barcelona: Mediterrània.
- Comas, Àngel (2005). *Diccionari de llargmetratges. El cinema a Catalunya durant la Segona República, la guerra civil i el franquisme (1930-1975)*. Valls: Cossetània.
- Saldanya Beut, Carles (1965). *Rialles, llàgrimes i "vedettes". Memòries de "Alady"*. Barcelona: Bruguera.

alas de la vida, Las (Antoni P. Canet, 2006)

Largometraje documental

Las alas de la vida es un largometraje documental que gira en torno a la figura de Carlos Cristos, médico y divulgador científico nacido en Vigo en 1956 que falleció a los 51 años, víctima de una "atrofia de múltiples sistemas" —AMS, anteriormente conocida como Síndrome de Shy-Drager—, una enfermedad neurodegenerativa considerada "rara" y, a día de hoy, irreversible. El documental, dirigido por Antoni Pérez Canet —*Amanece como puedas (Benifotrem)* (1987) y *La camisa de la serpiente* (1997)—, se rueda entre 2003 y 2006 con película de 35 milímetros y en color. Alejandro Plá firma la fotografía y Juan Carlos Arroyo está a cargo del montaje. La producción, en manos de Gorgos Films, vuelve a reunir a Canet con su antiguo colaborador, el director y productor Enric Navarro —*La tarara del Chapao* (2001)—, y con Enric Alcina. Al margen de su desempeño profesional como médico y divulgador —durante años fue colaborador habitual en Radio Nacional de España con una sección dedicada a la medicina—, Carlos Cristos fue aficionado al parapente, compositor, instrumentista de guitarra y piano, y un experto en música tradicional y en la recuperación de instrumentos antiguos. El tema "Chegando a mil", compuesto por Cristos sobre variaciones a partir de un tema de Enric Murillo, es el *leitmotiv* de la banda sonora de la película. A pesar del carisma de Cristos y del indudable protagonismo que su historia personal adquiere en *Las alas de la vida*, el film trasciende la experiencia individual para convertirse en una especie de *Ars Moriendi* que invita a reflexionar sobre la idea del "bien morir" en una sociedad como la occidental, en la que la muerte, omnipresente en los relatos mediáticos, se convierte en un tabú cuando se intuye cercana. Desde este punto de vista, la película aborda cuestiones como las diferencias entre suicidio, eutanasia y muerte digna, la religiosidad y la espiritualidad, la sexualidad durante la enfermedad, la importancia del testamento vital y, muy especialmente, las estrategias de cuidados paliativos. El interés público en el afán por romper los tabúes asociados a la muerte que pone de manifiesto el trabajo de Toni Canet y Carlos Cristos queda evidenciado en la naturaleza institucional de la producción —que contó con el apoyo del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), el Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC), Televisión Española (TVE), Radiotelevisió Valenciana (RTVV) y Bluescreen— y en la participación de entidades sociales vinculadas a la problemática de la película —SEMFYC (Sociedad Española de la Medicina de Familia y Comunitaria), SECPAL (Sociedad Española de Cuidados Paliativos), CCEC (Coalición de Ciudadanos con Enfermedades Crónicas) o la Conselleria de Salut i Consum del Govern de les Illes Balears—. El documental se alzó con el Primer Premio a la Mejor Película Documental de la 51 Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci), así como con numerosos galardones, entre los que figuran la Caracola Alcances al Mejor Largometraje Documental en la 39 Muestra Cinematográfica del Atlántico, el Premio al Mejor Documental en la XXVIII Mostra de València - Cinema del Mediterrani o el Premi al Millor Documental Espanyol de los Premis Tirant - Quinzena de l'Audiovisual Valencià. Tras su periplo por festivales de cine, el documental fue estrenado en salas el 15 de enero de 2007, y el 18 de abril de 2008, apenas una semana antes del fallecimiento de Cristos, fue emitido en el programa de TVE *Versión Española*, con la presencia del director Toni Canet, el entonces Ministro de Sanidad y Consumo, Bernat Soria, y Luis Aguilera, presidente de SEMFYC.

Sonia García López

Albaladejo, Miguel (Luis Miguel Albaladejo Gálvez, Pilar de la Horadada, 1966)

Director y guionista

La circunstancia de que su familia regentara un local cinematográfico en Pilar de la Horadada despierta el interés del joven por el cine y, tras finalizar el Bachillerato, se traslada a Madrid para estudiar Ciencias de la Imagen en la Universidad Complutense. Miguel Albaladejo trabaja poco después como asistente de producción y ayudante de dirección a las órdenes de Fernando Trueba en *El sueño del mono loco* (1989), de Montxo Armendáriz en *Las cartas de Alou* (1990) y de Luis García Berlanga en *Todos a la cárcel* (1993). Tras debutar como director con los cortometrajes *Cenizas a las cenizas* (1993), *La vida siempre es corta* (1994), *Sangre ciega* (1994) y *Cachorro* (1996), asume las tareas de director artístico en la serie *Villarriba y Villabajo* creada por Luis García Berlanga (TVE, 1994-1995), es ayudante de

dirección en otros dos cortometrajes de sus amigos y desempeña tareas publicitarias. Estas experiencias laborales completan su formación como cineasta. Su primer largometraje como director es una película coral realizada en clave de comedia costumbrista y escrita en colaboración con la novelista Elvira Lindo: *La primera noche de mi vida* (1998). La película recrea en un tono amable y ácido a un tiempo las historias entrecruzadas de distintos personajes de la España que celebra la noche del 31 de diciembre de 1999. El reconocimiento de la crítica y el público fue notable tras haber triunfado en el primer Festival de Cine Español celebrado en Málaga, donde recibe los premios a la mejor película, al mejor actor para Emilio Gutiérrez Caba y el Premio del Público. El éxito de esta combinación de acidez y absurdo con gotas de ternura se corresponde con una mirada dirigida hacia gentes y ambientes distintos a los habituales en las comedias españolas del período anterior. Asimismo, entronca con el cine de Luis García Berlanga, Rafael Azcona y las películas del realismo italiano de los años cincuenta y sesenta. *Manolito Gafotas* (1999) es su siguiente comedia, también escrita en colaboración con Elvira Lindo a partir de las populares novelas que sobre este personaje infantil de Carabanchel Alto escribiera la autora. El enfoque costumbrista se mantiene en una película entrañable donde Miguel Albaladejo prueba su buen oído para el ruido de la calle y una particular comprensión humorística del mundo. La respuesta del público es positiva, y empieza así a consolidarse la trayectoria de un director capaz de conectar con los espectadores, gracias a la colaboración de Elvira Lindo y de un equipo de habituales entre los que destaca Lucio Godoy como responsable de la música. En *Ataque verbal* (2000), Miguel Albaladejo y Elvira Lindo escriben siete historias con dos personajes cada una y una secuencia única para cada escena cómica. La nota común de esta verborrea incontenible, a partir de diálogos ricos en situaciones extremas, es una realidad que se enlaza de forma sutil con el absurdo en una propuesta más austera y radical que las anteriores. La crítica reconoció su modestia expositiva y la brillantez de sus diálogos, además de elogiar la habilidad del director para la comedia. Los títulos estrenados prueban su capacidad para tomar el pulso de lo popular, que no populachero, en unas historias repletas de vida palpitante y contradictoria, así como su amor por los personajes, aunque no tenga inconveniente en mostrarnos sus miserias. *El cielo abierto* (2000) es una nueva comedia costumbrista y coral escrita en colaboración con Elvira Lindo. En el reparto aparecen las actrices Mariola Fuentes y Geli Albaladejo y el actor Emilio Gutiérrez Caba, que forman parte del elenco habitual en la filmografía del director. No obstante, en este caso el protagonismo corresponde a Sergi López en el papel de un psiquiatra abandonado por su esposa y que, cuando todo parece abocado al desastre, recupera la ilusión de vivir al enamorarse de Jasmina, una peluquera de barrio interpretada con dureza y ternura por Mariola Fuentes. Después de esta comedia optimista donde muestra solidaridad y comprensión hacia los protagonistas de una historia de amor imposible, el director da un giro en su trayectoria enfrentándose a un nuevo registro genérico alejado del tono amable de sus primeras comedias al estrenar *Rencor* (2002). El guion lo escribe en solitario y cuenta la historia de una venganza: la protagonizada por una fracasada cantante de chiringuitos (Lolita González Flores) que se reencuentra en la playa de Cullera con el hombre que le abandonó (Jorge Perugorría), un ladrón de poca monta, al que decide hacer imposible su nueva vida. La crítica elogió unánimemente la interpretación de la protagonista, que recibió varios premios, y la capacidad del director de abordar con un peculiar sentido del humor y una afilada observación personajes poco tratados en el actual cine español, circunscritos a la clase media baja, con problemas y sentimientos que son los de la mayoría de la población. *Cachorro* (2004) confirma la nueva opción genérica del director con una demostración de su facilidad para resultar cercano y ofrecer ternura en las situaciones más dramáticas. Con su realismo tierno, plantea la adopción de niños por parte de homosexuales en una película parcialmente rodada en Valencia y favorable a la causa LGTB. *Cachorro* es una historia de aprendizaje sentimental, desconcierto y vida sexual desenfrenada —sufrió cortes de la censura en Estados Unidos—, pero compaginada con la responsabilidad de cuidar a un niño capaz de enseñar a los adultos y comprometida con la vida. Su siguiente película, *Volando voy* (2005), deambula entre el drama social y la comedia costumbrista con dosis de acción para recrear las andanzas del delincuente infantil Juan Carlos Delgado, "El Pera", que consiguió su reinserción en la Ciudad Escuela de los Muchachos durante los años ochenta y que colaboró en la realización de un film relacionado con el "género quinqui". La crítica fue negativa por primera vez y se subrayaron algunos defectos ya indicados en anteriores entregas, como un cierto amateurismo en el acabado de algunas escenas y altibajos narrativos o interpretativos que apuntarían a una posible falta de exigencia. A partir de esta película, los proyectos no se suceden con el ritmo anterior. En 2009 vuelve a las pantallas con *Nacidas para sufrir*, una tragicomedia rural donde el director demuestra su sensibilidad para recrear personajes femeninos de la mano de Adriana Ozores, que lo ha acompañado en varias de sus películas. Petra Martínez, Mariola Fuentes y Malena Alterio completan un excelente reparto de mujeres

insertas en una historia de amor cazurra, rompedora e hilarante. El título más reciente de Miguel Albaladejo es el *biopic* de dos episodios *Carmina* (2012), que fue producido para Tele 5 y que se basa en las diferentes etapas de la vida de Carmina Ordóñez (Patricia Vico), una de las figuras habituales en la prensa del corazón que murió en extrañas circunstancias en 2004. El director alicantino compagina durante estos años su actividad en el cine, cada vez más dificultosa por circunstancias ajenas a su voluntad, con la de responsable de series televisivas y alguna incursión aislada en el teatro como dramaturgo. La crítica echa de menos la mirada fresca de sus primeras comedias, que rompieron con los cánones de los ochenta y noventa mediante el reencuentro con la tradición española e italiana, así como su giro para adentrarse en aspectos más conflictivos gracias a una combinación de naturalidad, comprensión y humor solidario. Proyectos frustrados como *La misión de Balmis* indican que el director se mueve en otra dirección actualmente. No obstante, cabe esperar una nueva oportunidad para demostrar que Miguel Albaladejo mantiene su pulso para la calle y su mirada comprensiva dirigida a los personajes populares.

Juan Antonio Ríos Carratalá

Fuentes

- Miguel Albarracín Sierra (2011). "Mujeres atrapadas en el costumbrismo: estereotipos femeninos y discursos oposicionales en la filmografía conjunta de Miguel Albaladejo y Elvira Lindo". En Sauret Guerrero, María Teresa (ed.) (2011). *Cine español*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 529-548.

Alcázar, Cristina (Ana Cristina García Alcázar, Elche, 1978)

Actriz y directora

Aunque desde niña se interesa por la gimnasia de competición, también en la infancia se despierta en ella una temprana vocación por el teatro. Se forma en arte dramático en Murcia y Barcelona, e inicia su carrera de actriz en 1995 con una obra teatral, *Un día en la gloria* (Víctor Ruiz Iriarte, 1996), dirigida por Pedro Cardona. Realiza su trabajo más relevante en televisión, donde consigue popularidad gracias a papeles como el de la fotógrafa Juana Andrade en la serie *Cuéntame cómo pasó* (Grupo Ganga Producciones y Televisión Española, 2001-), que interpreta en sesenta y ocho episodios entre 2006 y 2013, con una interrupción en 2011 para interpretar a Candela en los trece episodios de *Los Quién* (Producciones Aparte y Antena 3, 2011). En 2015 y 2016 es Patricia en nueve episodios de *Gym Tony* (Mediaset y Cuatro, 2014-2016), y Marina en veinticuatro entregas de Física o química (Ida y Vuelta y Antena 3, 2008-2011). También participa ocasionalmente en series de gran éxito emitidas por Telecinco, como *El comisario* (Bocaboca Producciones y Estudios Picasso, 1999-2009), *Los Serrano* (Estudios Picasso y Globomedia, 2003-2008) u *Hospital Central* (Estudios Picasso y Videomedia, 2000-2012), y por Antena 3, como *Aquí no hay quien viva* (Miramon Mendi, 2003-2006). Su primer trabajo cinematográfico es de 2004, en el cortometraje *Menú del día* (2006), de Javier Matarredona, con quien también trabaja en *La Fundación* (2005). Desde entonces desarrolla una intensa actividad profesional como actriz, con más de una veintena de trabajos teatrales y más de una treintena para la pantalla. En cine interpreta papeles de reparto y secundarios en *La sexta columna* (Benja de la Rosa, 2016), *Operasiones espesiales* (Paco Soto, 2014), *La chispa de la vida* (Álex de la Iglesia, 2011) y *7 minutos* (Daniela Féjerman, 2009). Con Roberto Santiago actúa en tres películas: *El penalti más largo del mundo* (2005), *El sueño de Iván* (2011) y *El club de los suicidas* (2007). También interpreta papeles de diverso registro en una decena de cortometrajes, cinco de ellos estrenados en 2016: *Vacaciones* (Víctor Barba y Juan Olivares), *Cachorro* (Jesús Ribera), *Generación perdida* (José A. Larrosa), *Dales lo que quieren* (Edu Esteban) y *Mírame a los ojos* (Olga Alamán), en los tres primeros como protagonista. En 2011 debuta como directora, junto con Roberto Santiago y Pablo Fernández, con el cortometraje *Aunque todo vaya mal*, de género musical. Rodado en Elche, este trabajo es reconocido con una decena de premios en festivales como The Indie Gathering International Film Festival en Estados Unidos, el Festival Internacional de Cine de Valencia Cinema Jove o el Festival Ella Dirige, entre otros. En 2016 se estrena su segundo cortometraje, *Reuniones*, y ese mismo año recibe el Premio del Público al mejor largometraje en el Festival de Cine de Madrid, Plataforma de Nuevos Realizadores, por el documental *Piensa, observa y respira*, del que es codirectora junto con Juanma Aragón. En 2015 debuta como modelo en la Pasarela Gaudí de Madrid. La ilicitana Cristina Alcázar es un rostro familiar para los telespectadores españoles gracias a los papeles que ha interpretado en diversas series de éxito. En la gran pantalla ha representado personajes de reparto o secundarios, ha sido protagonista en varios de cortometrajes y ha tenido un exitoso debut en la dirección cinematográfica.

Rosanna Mestre Pérez

Alfonso, Lola
(María Dolores Alfonso Noguerón, Mislata, 1960)

Documentalista

Es licenciada en Geografía e Historia, en la especialidad de Historia Medieval, por la Universitat de València, y postgrado en Documentación por la Escuela de Documentación de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. En 1986 recibe una beca de la Direcció General de Mitjans de Comunicació de la Generalitat Valenciana en el Centro Territorial de TVE en Valencia, donde se ocupa de la catalogación y clasificación de material audiovisual en diferentes formatos, desde celuloide a Betacam, pasando por cintas de pulgada. Posteriormente se traslada a Madrid, donde trabaja en la organización de bibliotecas, automatización de fondos bibliográficos y documentales, inventarios, catalogación y documentación en general para varias instituciones como el Instituto de Estudios Políticos para América Latina y África, el Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología, y el Congreso de los Diputados. De regreso a Valencia, se integra en 1988 en el equipo fundacional de RTVV como documentalista en las primeras series que produce la cadena, *Fulles Grogues* (Canal 9, 1989-1994) y *Oficis i beneficis* (Canal 9, 1989-1990). En 1989 gana por oposición una plaza de técnico superior de documentación del Ente, y es la primera responsable del Centro de Documentación de RTVV en su puesta en marcha, definición de protocolos y organización. Participa en la comisión interdisciplinar para la implantación de la redacción con servidores de trabajo e ingesta de imágenes. Junto con el también histórico documentalista de RTVV Federico Segundo Ojeda y con técnicos de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, diseña la creación de una base de datos para la indexación y catalogación de imágenes históricas e inéditas en el marco de la campaña de recuperación del patrimonio audiovisual *Nitrato 2000*, del que se deriva la serie documental *Imatges de la memòria* (Canal 9 y Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995). Participa en numerosos seminarios, congresos y encuentros nacionales sobre documentación y conservación de archivos audiovisuales, y es autora de diferentes ponencias y artículos sobre la materia. En 2006 codirige el proyecto de digitalización del archivo de RTVV, con más de 200.000 horas de materiales, e inicia su migración del soporte analógico al digital, proceso que sigue supervisando en la actualidad en su condición de responsable de la custodia y gestión del archivo de la extinta RTVV, dependiente orgánicamente en estos momentos de CulturArts de la Generalitat Valenciana a la espera de la recuperación de la televisión y radio públicas del País Valenciano. Paralelamente a su actividad profesional principal, ha publicado artículos de investigación histórica e impartido la docencia como especialista en documentación para la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP). En 2013, la Associació Valenciana de Bibliotecaris le otorga el premio a la Bibliotecaria del Año. Lola Alfonso es un referente insoslayable en el campo de la documentación audiovisual. Su larga experiencia, enorme entusiasmo y permanente interés por toda transformación tecnológica y metodológica que concierne a la conservación, catalogación y tratamiento de la documentación audiovisual, le han otorgado una indudable autoridad y prestigio en su campo profesional.

Francesc Picó

Aliaga, Adán
(Adán Aliaga Pastor, Sant Vicent del Raspeig, 1969)

Director

Realiza los estudios audiovisuales en el Taller de Imagen de la Universidad de Alicante. A principios de los noventa se traslada a Barcelona para estudiar Dirección Cinematográfica en el Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC), una escuela por la que han pasado cineastas como Roberto Castón, Santiago A. Zannou o Jaume Balagueró. De forma paralela cursa estudios en la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. Cinco años más tarde lleva a cabo sus primeros cortometrajes en 35 milímetros, entre los que sobresalen *No me jodas que tú no lo haces* (1995) y *Diana* (1998). Simultáneamente colabora como meritorio en varios films catalanes, como *El perquè de tot plegat* (Ventura Pons, 1994) y *Sombras paralelas* (Gerardo Gormezano, 1994). Al término de los años noventa regresa a Alicante para iniciar su trayectoria profesional desarrollando trabajos alimenticios y ejerciendo de realizador en producciones publicitarias y documentales para diferentes empresas de la zona. Entre estos encargos cabría señalar la elaboración del vídeo promocional-corporativo de los estudios cinematográficos Ciudad de la Luz, en cuya primera parte puede advertirse cierta vocación experimental, desmarcándose del encargo convencional. Además, participa en el film *Tiempos de Azúcar* (Juan Luis Iborra, 2001) desempeñando la dirección del *casting*. En 2005 realiza su primer largometraje, *La casa de mi abuela*, un modesto trabajo que, inicialmente, pretendía

ser un retrato privado y cotidiano de su abuela, Marita Fuentes. Alentado por sus familiares y amigos se anima a elaborar una película artesanal, e introduce, a modo de contraste actancial del relato, a la sobrina del cineasta, Marina Pastor, y a las amigas de la abuela. Todo ello transcurre en su pueblo, San Vicent del Raspeig, para, finalmente, representar la demolición de la casa de la abuela, encarnando a una parte de la sociedad que se encuentra en el ostracismo más absoluto. El resultado es una propuesta fresca y en ocasiones lírica que ha logrado numerosos premios internacionales, entre los cuales destacan el Premio Joris Ivens en el International Documentary Film Festival Amsterdam, el Premio Especial del Jurado en Hot Docs Festival, el Premio al Mejor Documental en Documenta Madrid, el primer premio en el Festival Internacional de Taiwán y la nominación al mejor documental de la Academia del Cine Europeo. Tras la favorable acogida de su primera película, decide emprender un proyecto más ambicioso con *Estigmas* (2009). Si la primera producción se movía entre el documental y la ficción, en esta segunda toma como base narrativa el cómic homónimo de Lorenzo Mattotti y Claudio Piersanti. El punto de partida es la historia de Bruno —Manuel Martínez, el plusmarquista nacional de peso—, un hombre melancólico, seco, rudo, fornido, adicto al alcohol y amable, que solo pretende ser una persona normal y corriente tras salir de la cárcel. Un día se levanta con las manos ensangrentadas sin motivo aparente alguno. A medida que pasa el tiempo se da cuenta de que debe convivir con estas marcas, mientras que, azarosamente, es considerado un hombre capaz de hacer milagros, lo que lo lleva a rodearse de oportunistas y sufrir desengaños. Solo encontrará alivio cuando descubre los sentimientos del afecto y el amor. El tono dramático de la película es de una intensa negrura debido al fuerte contraste plástico de luces y sombras y a una puesta en escena marcada por el tenebrismo ambiental, la ausencia de profundidad de campo y el predominio de primeros planos, lo cual pretende formalizar la falta de horizonte y de optimismo. Es una producción mucho más refinada y estilizada que la anterior gracias a la dura y contrastada fotografía en blanco y negro, así como también a las aspiraciones de trascendencia religiosa del relato. No está exenta, sin embargo, de cierta artificiosidad por el exceso de formalismo visual y por pretender reflejar un pesado y enfático discurso sobre las pulsiones del ser humano. *Estigmas* obtuvo el Premio Pilar Miró en la Seminci. Un año más tarde regresa con el documental *Esquivar i pegar* (2010), codirigido junto a Juanjo Giménez Peña. La película está protagonizada por Benito Eufemia, un expreso en libertad condicional que se entrena diariamente en un sencillo gimnasio del barrio del Clot de Barcelona. La película, áspera y descarnada, muestra los avatares cotidianos del boxeador: su reciente paternidad, el cuidado de su madre, la obligada presencia en los juzgados cada quince días, el trabajo nocturno como coordinador en discotecas, sus entrenamientos rutinarios, las enseñanzas como profesor de clases de artes marciales en otro gimnasio o su actividad como promotor y empresario. El objetivo del protagonista es ganar el combate contra Mandy Boukaly, un corpulento nigeriano, para poder escalar puestos en el ranking español de semipesados. La película obtiene la Caracola de Oro a la mejor película documental en el Festival Alcances y el premio al mejor documental en el Courmayeur Noir Film Festival. Con un presupuesto igualmente humilde, ese mismo año inicia un encargo, *La mujer del Eternauta* (2012), semblanza de Elsa Sánchez, una trabajadora, viuda de Héctor Germán Oesterheld —el guionista de *El Eternauta*, una de las mejores historietas gráficas argentinas de ciencia ficción creada por el dibujante Francisco Solano López— y madre que un día de pronto lo pierde todo. De nuevo Adán Aliaga regresa al documental para mostrar a otra perdedora, a una víctima de la cruel dictadura militar argentina, que le arrebató a sus cuatro hijas, además de a su marido. Durante la dictadura la casa de Elsa se había erigido en el refugio familiar y centro de reunión de los escritores y artistas. El film recoge la dignidad y la pertinaz y dura lucha de la protagonista a través de una crónica vital y cercana, y trata de esbozar a la mujer para luego abordar una serie de consideraciones sobre la creación artística, los ideales y la memoria. El estilo evocador y simbólico de las imágenes le confiere una proyección discursiva donde el presente mira hacia la memoria histórica a través de la creación artística. *La mujer del Eternauta* se presentó en la sección oficial del Festival de Sitges en octubre de 2011 y se estrenó comercialmente en salas de toda España en 2012. Fue presentada también en la sección oficial del Festival de Málaga y logró el Premio del Público en el Festival de Cine Online Filmotech. En 2013 participa en *Kanimambo* —"gracias" en lengua shangana—, producida por Eddie Saeta e Hispanocine PC y rodada íntegramente en Erati (Mozambique). La película narra tres episodios inspirados en personajes y espacios reales, cada uno de ellos dirigido por un director: Carla Subirana, Abdelatif Hwidar y el propio Adán Aliaga. El relato del cineasta alicantino, titulado *Joana*, muestra las vicisitudes cotidianas de una niña sordomuda y un ciego. La película logró el Premio Especial del Jurado en el Festival de Málaga. La última producción que ha estrenado hasta el momento es *El arca de Noé* (2014), codirigida con David Valero. Ha ganado el premio a la mejor película en el Festival de Cine de Madrid Plataforma Nuevos Realizadores en 2015 y ha sido presentada en la sección oficial

de la Seminci. Alejada del cine narrativo al uso, la película explora los caminos del documental, la ciencia ficción, el cine político e incluso cierto cine espiritual, de ahí que sea una propuesta difícil de encasillar, para abordar la crisis vital por la que atraviesan dos personas corrientes y anónimas (Paco y Miguel) y una mujer que padece una enfermedad y que es también anoréxica, en el marco de la supuesta crisis social y económica que reina en 2020. El film está arropado por la eficaz banda sonora de Vicente Barriere, el compositor habitual de las películas de Aliaga. En suma, como en el resto de sus películas, el realizador alicantino se interesa más por la poética visual que por el proceso narrativo de un relato cinematográfico. Su cine está más cerca de lo mostrativo que de lo narrativo, y busca una percepción singular y heterodoxa de las personas que pueblan sus relatos, una mirada lírica sobre la vida cotidiana de perdedores y desarraigados de una sociedad egoísta. Esto lo aleja de las propuestas complacientes, al tiempo que se interesa por generar interrogaciones al espectador. Entre 2015 y 2016 rueda los cortometrajes *The Walker* y *The Pinch*. Tiene pendiente de estreno el largo *Fishbone* (2017).

Pablo Ferrando García

Fuentes

- *Adán Aliaga* [http://www.adanaliaga.com/]

Almudéver, María (María García Almudéver, Alcàsser, 1977)

Actriz

Nieta de un empresario de cine que poseía varias salas, como la de Paterna, en la que trabajó su madre, María Almudéver se familiariza con el teatro como espectadora desde niña, al tiempo que practica la danza clásica, contemporánea y española. Tras cursar los primeros estudios en el Colegio de las Escuelas Pías de Valencia, culmina sus estudios de bachillerato e ingresa en 1995 en la Escuela del Actor, donde se licencia en Arte Dramático en 1998. En los años siguientes completa su formación en teatro de calle, zancos y música con Teatre de L'Ull, interpretación cinematográfica con Jorge de Juan, teatro musical con Andrés Navarro y creación de personaje con Ramón Fontseré, y profundiza en técnicas especializadas de danza como el claqué con Rafa Méndez de Dagoll Dagom, el afro-jazz con James Nogoau, el modern jazz con Mamen García, el jazz con Marie Ocard y la danza contemporánea con Michelle Mann. Sus primeros pasos profesionales sobre las tablas se remontan a 1998, cuando debuta con la obra *Joan el Cendrós*, dirigida por Carles Alberola, para Albena Teatre y la Sala Escalante. A lo largo del primer lustro del primer milenio, se consolida en la escena valenciana con obras como *La balada de les bèsties*, *Mejor desnudas que con airbag*, *Paraules en penombra*, *A ras de cielo*, *L'amor de Fedra* y *El temps i els Conway*. Simultáneamente, su rostro se populariza en la televisión nacional gracias a sus intervenciones en el telefilm *Arroz y tartana* (José Antonio Escrivá, La 1, 2003, por la que obtiene el galardón a la mejor actriz secundaria en la VI edición de los Premis Tirant), y en series de Antena 3 como *Policías, en el corazón de la calle* o *Un paso adelante* y de Telecinco como *El comisario* o *Los Serrano*. Sin embargo, su personaje más recordado es el de Rosa en la *sitcom* de Antena 3 *Aquí no hay quien viva*, que encadena con *Génesis: en la mente del asesino* (Cuatro, 2006-2007), *Quart* (Antena 3, 2007), *700 euros, diario secreto de una call girl* (Antena 3, 2008) y *Los exitosos Pells* (Cuatro, 2009). En 2004 monta compañía propia, *Krisis Teatro-Danza*, con la que en la segunda mitad de la década pone en escena las obras de Cristina Fernández dirigidas por Pep Ricart *Esperando-T*, *Vuela-T*, *Muere-T*, *Psyke* y *Nomon* (esta última, codirigida por ella misma), así como *Aurora de gollada*, de Beth Escudé. Para Teatres de la Generalitat Valenciana protagoniza *Questi fantasmi*, de Juanjo Prats, así como *Educando a Rita*, dirigida por Alexander Herold. Habitual de la televisión valenciana por sus papeles en telefilms como *Ausiàs March* (Daniel Múgica, 2002), *Las palabras de Vero* (Octavi Masiá, 2005), *Pressumptes implicats* (Enric Folch, 2007), *La torre de Babel* (Giovanna Ribes, 2007), *Comida para gatos* (Carlos Pastor, 2008) o *Desátate* (Jesús Font, 2009), en la telenovela *Negocis de familia* (2006), en comedias de situación como *En l'aire* (2006), *Maniàtics* (2007), *Socarrats* (2007-2008) o *Per Nadal, torrons!* (2007-2008), y como presentadora del programa cultural sobre publicidad *Spotisme Il·lustrat* (Punt 2), hace su primera aparición en cine en el largometraje *Matar al ángel* (Daniel Múgica, 2003), al que siguen *A ras de suelo* (Carlos Pastor, 2005), *Cien maneras de acabar con el amor* (Vicente Pérez Herrero, 2005), *El síndrome Svensson* (Kepa Sojo, 2005), *Through Night 'Till Morning* (Tomislav Radic, 2007), *Lo que tiene el otro* (Miguel Perelló, 2007), *Amanecer de un sueño* (Freddy Mas Franqueza, 2007), *Bestezuelas* (Carlos Pastor, 2009), Área de descanso (Michael Aguiló, 2010) y *El amor no es lo que era* (Gabi Ochoa, 2013). Intérprete de un elevado número de cortometrajes valencianos para directores como Gabi Ochoa (Ángeles caídos, 1997), Jordi Talens (*Mamá, ¿estás bien?*, 2009), Óscar Bernàcer (*Les sabatilles de Laura*, 2009; *Apolo 81*, 2015) o Lorena Lluch (*La primera golondrina*, 2013), y reconocida diseñadora de

vestuario de montajes teatrales como *Pánico contenido* (para Zircó Producciones, que también protagoniza), *L'hoste perfecte*, *Dystopia* o *Querencia*, entre 2006 y 2012 presenta las galas de inauguración y clausura del Festival Internacional de Cinema Jove de Valencia. En 2013 protagoniza *Fent cua*, dirigida por Pep Ricart para Teatre El Micalet, en 2016 encabeza el reparto de la obra teatral *Aquiles y Pentesilea*, del Centro Dramático Nacional, en 2017 rueda un largometraje dirigido por Iván Fernández de Córdoba, y tiene una breve aparición en *Paella today* (César Sabater, 2018). Unánimemente respetada en la profesión, María Almudéver combina el magnetismo de una belleza natural con los matices que aportan la sensibilidad y la técnica acumulada a lo largo de una dilatada carrera, lo que hace de ella una de las intérpretes más sólidas y carismáticas del panorama valenciano contemporáneo.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Fuente: entrevista personal a María Almudéver (21/11/2016)

alqueria blanca, L' (Canal 9 Televisió Valenciana, Trivisión y Zenit TV, 2007-2013)

Teleserie

Es la serie de ficción de mayor éxito y repercusión de las emitidas en Canal 9, además de la más longeva. Llegaron a producirse 202 capítulos aunque solo se emitieron 197 a causa del abrupto cierre del canal autonómico. La larga gestación de la serie arranca en 2006, con una primera propuesta que, bajo el título *L'alqueria Almirall. Reflexes del passat*, fue presentada a la cadena por la productora valenciana Trivisión y la gallega Zenit TV tras coproducir ambas la serie *Matrimonis i Patrimonis* (Canal 9 Televisió Valenciana, 2006). Se trataba de una propuesta costumbrista, de época, pero basada casi exclusivamente en el humor, y que descansaba en una serie de personajes pintorescos del medio rural, más próximo al formato de *Libro de Familia* (Televisión de Galicia, 2005-2013). La fórmula, aunque contenía elementos interesantes, no acabó de convencer a la cadena, que solicitó su reformulación para dotar de mayor complejidad narrativa a las tramas y de mayor profundidad y solidez a los personajes. Tras varios meses de reescritura se aprobó una nueva propuesta que mantenía el carácter de época y algunos personajes y tramas costumbristas, pero a los que se superponía una trama más compleja y con mayores posibilidades de desarrollo y continuidad, como la del enfrentamiento ancestral entre las familias Pedreguer y Falcó, o la historia de amor entre los hijos de ambas. En esta primera etapa de la serie, la responsabilidad de los guiones corrió a cargo de Tirso Calero, Miquel Peidró y Martín Román, a los que pronto se añadió Paco López Diago, quien la asumiría plenamente a partir de la mitad de la segunda temporada y hasta la penúltima la dirección argumental y la coordinación de guion. En cuanto a la producción, el carácter coral y de época de la serie exigía espacio técnico suficiente para la construcción de decorados de amplias dimensiones y, a la vez, la proximidad a un espacio natural apto para la grabación en exteriores de una población rural que pudiera reproducir el ambiente y la arquitectura de los años sesenta. Ambas cosas se localizaron en Alicante. Por una parte, la vieja colonia abandonada de Santa Eulalia, entre los municipios de Sax y Villena, ofrecía un entorno adecuado para recrear el ambiente deseado con una muy escasa intervención; por otra, los estudios de Ciudad de la Luz de Alicante proporcionaban a escasos 45 kilómetros la infraestructura técnica de platós necesaria que, combinada con las subvenciones que se recibían por el uso de los estudios, convencieron a los productores para situar allí las grabaciones. El diseño de los decorados, instalados en el plató 2 de Ciudad de la Luz, se debió a Pepón Sigler, la ambientación a Uxúa Castelló y el vestuario a Miguel Carbonell. La elección del reparto inicial supuso también un largo proceso, y terminó por determinar la escritura de los guiones. Concebida inicialmente la serie para ser interpretada íntegramente en valenciano, la decisión de adjudicar uno de los personajes clave para las primeras temporadas, como era el de Assun —la hija de la familia Falcó que iba a vivir su particular *Romeo y Julieta* con Jaume, el hijo de los Pedreguer— a la actriz castellanohablante Nani Jiménez, obligó a justificar la anomalía proporcionándole una madre de origen andaluz, Doña María, papel que recayó en Remedios Cervantes. Así, las secuencias en las que intervenían los personajes de Doña María y Assun se desarrollaban casi íntegramente en castellano, en virtud de la convención asumida en la época —y en la actualidad— de utilizar el idioma dominante ante la presencia de un interlocutor que no se expresara en valenciano. El resto del elenco de aquella primera temporada estaba compuesto por Berna Llobell como Pep Pedreguer, el patriarca de la familia; Lola Moltó como su hija, Dora Pedreguer; Juan Gea como Rafel, esposo de Dora; Miguel Barberá y Óscar Ramos como Jaume y Robert, hijos de los anteriores; Joan Gadea como Joaquim Falcó, el poderoso cacique del pueblo; Joan Molina como Miquel Falcó, alcalde y hermano del anterior; Guillermo Montesinos como don

Cipriano, el cura; Juanjo Prats como Víctor, el "Senyoret"; Óscar Pastor como Sento, el tabernero; Elisa Lledó como Empar, la sirvienta de los Falcó; Ferran Gadea como Tonet, el alguacil; Paco Sarro como Ferri, el adusto hombre de confianza de Falcó; Esther Collado como Pauline, la joven oriunda del pueblo que regresa de Francia; Nel·lo Gómez como Xavi; y Carme Juan como Blanca, la tendera. Carme Juan será, además, la autora e intérprete del tema de sintonía de la cabecera de la serie. Ximo Pérez por parte de Trivisión, Zaza Ceballos por Zenit TV y Francesc Picó por RTVV ejercieron la producción ejecutiva, y Marifé de Rueda la dirección de producción. Santiago Pumarola dirigió la primera temporada, realizada también por Alberto Fernández.

L'alqueria blanca se estrenó el domingo 23 de septiembre de 2007 en *prime time* —franja y día de emisión en el que permanecería hasta el final—, y los trece primeros episodios arrojaron unos resultados de audiencia discretos, con un 13,2% de cuota de pantalla y una media de 269.000 espectadores, aunque esperanzadores por la tendencia al alza en su aceptación con un índice de fidelidad entre sus espectadores del 40,7%. Hacia la mitad de la segunda temporada, que comenzó su emisión en enero de 2008, y con Paco López Diago ya al frente de un remodelado equipo de guion, al que se incorporaron Esther Paredes, Joana Martínez Ortueta y Quico López Cebrián, se crean nuevos personajes que servirán para desarrollar nuevas tramas en la siguiente temporada. Así, aparecen los personajes de Raquel (María Maroto), Conxeta (Cristina Fernández) y Teresa (Raquel Escribano). Es una etapa de crecimiento de la serie, que se sitúa en una media de 329.000 espectadores, una cuota de pantalla del 15,7% y un índice de fidelidad del 49,5%. Este crecimiento tendrá su continuidad en la tercera temporada, emitida sin solución de continuidad respecto a la anterior hasta el verano de 2008, con una cuota de pantalla del 18,5% y una audiencia media de 367.000 espectadores. La dirección de la serie pasa a manos de Miguel Conde, quien también la realiza junto con Claudia Pinto. En guion se incorporan Pilar Paredes, Toni Pau Antich, Manuel Valls y Luis E. Pérez. En septiembre, con el arranque de la temporada televisiva 2008-2009, *L'alqueria blanca* regresa a la programación con la solidez que había alcanzado antes del descanso estival. Argumentalmente, arranca con una elipsis de dos años respecto al último episodio emitido, lo que permite dar oxígeno al relato y plantear nuevas tramas, aunque no son muchas las incorporaciones de nuevos personajes: Lluís (Javier Enguix), Júlia (Empar Canet) y Paqui (Inma Sancho). Al equipo de realización anterior se suma Alicia Puig. Hasta la Navidad, la audiencia media se sitúa en 450.000 espectadores, y la cuota de pantalla en un 22,9%. En su quinta temporada —entre el final de diciembre de 2008 y marzo de 2009—, con la única incorporación del personaje del padre de Raquel, Don Anselmo, encarnado por Juli Cantó, alcanza sus mayores registros, superando la barrera del medio millón de espectadores de media hasta alcanzar los 528.000, con un 23,6% de cuota de pantalla, que se disparaba en las franjas de 45 a 64 hasta un 26,4% y en la de mayores de 64 al 37,2%; incluso entre el público más joven, que no frecuentaba la cadena, se llegó a obtener un 16,6% y un 15,5% respectivamente en los tramos de 13 a 24 y de 25 a 44, con un marcado sesgo femenino. Con la voluntad de cuidar el producto y mantener el interés de los espectadores, se realizaron varios estudios cualitativos de audiencia, organizando sesiones de visionado de capítulos y secuencias escogidas de la serie para grupos reducidos y heterogéneos de espectadores, con el fin recabar su opinión e impresiones sobre las diferentes tramas, personajes, ambientación, etcétera; una información que era considerada a la hora de plantear el futuro de la serie. La temporada que arrancaba en abril y finalizaría en julio de 2009 renovó sensiblemente el elenco, e incorporó nuevos guionistas, Francesc López Barrio, Diego Braguinsky y Juanjo Prats, actor y dramaturgo que había interpretado a Víctor durante las primeras temporadas; así como un nuevo realizador, Jaume Bayarri. Se crearon nuevos personajes para permitir una nueva apertura de posibilidades argumentales y sortear así el peligro de anquilosamiento y reiteración de las tramas. La llegada de Blai (Álvaro Báguena), un rico indiano que emigró con su familia del pueblo siendo un niño, y de su hijo Diego (Àlex Gadea), proporcionaron nuevos conflictos al universo de *L'alqueria blanca*; así como la aparición de Anitín (Iris Lezcano), una joven que regresa al pueblo en busca de amparo al haber quedado sola y sin más familia que su tía Dora, y de Pere (Àngel Fígols), el marido de la reaparecida Conxeta. Esta temporada, si bien no alcanzó el récord de la anterior, mantuvo una incuestionable solidez en sus resultados y repercusión, con una cuota de pantalla del 22,00%, una audiencia media de 460.000 espectadores y una fidelidad del 62,6%, mientras que la cadena cerraría el año con una cuota de pantalla del 11,8%, más de diez puntos por debajo. El programa comenzó a gozar de cierta repercusión social, y su elenco de una notable popularidad. Así, en junio de 2009, *L'alqueria blanca* fue el objeto de la campaña "Llegir en valencià", promovida por la Fundació Bromera, que publicó trece relatos cortos encartados en el periódico Levante-EMV a lo largo de sendas semanas, en cada uno de los cuales uno de los personajes de la serie narraba desde su punto de vista lo acontecido en cada uno de los trece primeros capítulos. La edición fue coordinada por Paco López Diago, autor también de los

relatos junto con Marc Gomar, Quico López Cebrián, Francesc López Barrio y Francesc Picó. En septiembre, el estreno en televisión de la siguiente temporada fue precedido de estrenos públicos en Alicante, en la propia Ciudad de la Luz, donde se grababa la serie, en el Teatro Principal de Castellón y en los cines albergados en un gran centro comercial próximo a Valencia. Estas *premieres*, que se mantendrían hasta el final, contaron con la afluencia de público y la puesta en escena de los grandes estrenos con alfombra roja, presencia de medios de comunicación e interminables sesiones de firma de autógrafos y *selfies* con actores y actrices. Pareciera que al fin se había creado una especie de estrellato autóctono, que repercutió muy positivamente en la frecuentación de teatros y eventos en donde actuaban los actores y actrices de la serie. La programación especial que Canal 9 preparaba cada año en la emblemática fecha del 9 d'Octubre acogió en su *prime time* un episodio especial de noventa minutos al margen del desarrollo narrativo de la serie que, con el título *L'alqueria West*, figuraba, en una ensoñación del alcalde, Don Miquel, la repercusión que el rodaje de una película de Luis García Berlanga iba a tener en el pueblo. El resultado, un 19% de cuota de pantalla y una audiencia media de 286.000 espectadores, no alcanzó las expectativas previstas. Las temporadas séptima y octava, que ocuparon la emisión del *prime time* de los domingos hasta el verano de 2010, siguieron con la exitosa estrategia de ir introduciendo nuevos personajes que sustituían a otros que, por causas del relato o de producción, abandonaron la serie —algunos actores y actrices adquirieron compromisos con proyectos nacionales incompatibles con los calendarios de rodaje. Entre las incorporaciones estaban los personajes de la doctora Miralles (Sara Vallés), su esposo y turbio empresario, Narcís (Jaume Linares), y Victòria (Paloma Vidal), una nueva encargada del taller de confección del pueblo. David García Casany y Rodolf Giner se sumaron al equipo de guionistas. La duración de los capítulos había ido creciendo progresivamente desde los cincuenta y cinco minutos iniciales hasta los setenta y cinco minutos de media. Por otra parte, los calendarios de escritura y de rodaje eran muy próximos, lo que impuso la necesidad de introducir la figura de un director independiente de la realización que sirviera de nexo para hacer más fluida la coordinación entre guion, interpretación, puesta en escena y producción. Durante estas dos temporadas fue Manuel Valls el responsable de esta dirección. Los espectadores siguieron respondiendo, con audiencias medias próximas a los 500.000 espectadores y cuotas de pantalla del 20,8% y 22,2% respectivamente. Se habían emitido ya 117 episodios, que comenzaron a reemitirse de lunes a viernes en la sobremesa de Canal 9 a partir de junio y hasta noviembre de 2010. La serie recogió en la ceremonia celebrada el 9 de junio de ese mismo año el premio Iris de la Academia de la Televisión al mejor programa autonómico de ficción.

A partir de la novena temporada, la dirección de la serie es asumida por Luis E. Pérez. Su emisión se extiende desde el otoño de 2010 hasta el verano de 2011 y cuenta como principales novedades en el reparto de la incorporación de un nuevo y apuesto sacerdote, Don Mauro (Fran Nortes), y de Roc (Josep Manuel Casany), hombre duro y turbio. A pesar del acelerado deterioro de la cadena, también en términos de audiencia, que terminaría 2010 con una cuota de pantalla del 8,4% y 2011 con tan solo un 6%, la serie continuó manteniendo el interés de los espectadores con una audiencia media de 459.000 personas, un índice de fidelidad del 70% y una cuota de pantalla del 19,7%, hasta trece puntos por encima de la media de la cadena. La décima temporada arranca en el otoño de 2011 con novedades significativas. En primer lugar, y por lo que respecta a la producción, la suspensión de la ayuda recibida por grabar la serie en los estudios de Ciudad de la Luz obliga a las empresas productoras a trasladar el rodaje en plató a los estudios Plató Valencia, en Riba-Roja, y la mayor parte de los exteriores a las proximidades de Valencia. Por lo que se refiere a los argumentos, y siguiendo la estrategia de introducir nuevos personajes, una nueva familia irrumpe en la historia. Se trata de los Doménech, con Doña Aurora (María Josep Peris), la viuda matriarca que regresa al pueblo acuciada por las deudas en compañía de sus hijos Álvaro (José Zamit) y Sílvia (Helena Sanchis-Guarner), así como la recuperación del personaje de Pili (Olga Alamán). La serie comienza a acusar su larga permanencia en antena y, sobre todo, la caída libre de la audiencia de la cadena autonómica, que cerraría 2012 con una cuota de pantalla del 5%, y 2013, hasta su cierre, con un 3,7%. A pesar de ello sigue siendo el producto más valorado y más seguido, con una cuota de pantalla del 15,4% y 360.000 espectadores de media en su última emisión. El decreto del Gobierno de Alberto Fabra por el que intervenía RTVV con el nombramiento directo de cinco nuevos consejeros de administración y un nuevo director de RTVV, aprobado en sesión extraordinaria en la tarde del jueves 7 de noviembre de 2013, sorprendió al equipo de *L'alqueria blanca* preparado para la gala de presentación en el teatro Principal de Valencia de la nueva temporada que arrancaba el domingo siguiente, y de la que solo llegarían a emitirse tres capítulos antes del cierre perpetrado el 29 de noviembre de ese mismo año. Cinco capítulos quedaron inéditos.

L'alqueria blanca fue sin duda el producto de mayor repercusión en los últimos años de RTVV, y el que más

contribuyó a revitalizar el sector audiovisual valenciano de manera sostenida, especialmente entre los actores y actrices que, gracias a esta y otras series como *Negocis de família* (Canal 9, Estudios Valencia Televisión y Zebra Producciones, 2005-2007), *Autoindefinits* (Canal 9, Albena Teatre y Conta Conta, 2005-2008), *Unió Musical Da Capo* (Canal 9, Albena Teatre y Conta Conta, 2009-2010), *Bon dia Bonica* (Canal 9, FicciON Tv y Mat Media, 2010-2011) o *Senyor Retor* (Canal 9, Nadie es Perfecto, 2011), obtuvieron una presencia y popularidad hasta entonces desconocida. Aun casi tres años después del cierre de RTVV y de la desaparición de la serie, se han puesto en pie montajes teatrales con algunos de sus personajes que han gozado de buena acogida, y el 24 de junio de 2016 se estrenó un largometraje basado en *L'alqueria blanca*, *Benidorm, mon amour* (Santiago Pumarola, 2016), con guion de Paco López Barrio.

Francesc Picó

Álvarez, Joan (Joan Miquel Álvarez Valencia, Mislata, 1953)

Periodista, gestor cultural y guionista

Licenciado en Filosofía por la Universitat de València, ha desarrollado una amplia carrera como gestor cultural, la mayor parte de ésta relacionada con el cine. Ha sido responsable de información cultural en los periódicos *Diario de Valencia* (1978-1980), *La Vanguardia* (1980-1982) y *Levante-El Mercantil Valenciano* (1986-1990 y 2001-2006), además de dirigir, entre otras publicaciones, los suplementos de *Levante* y del *Diario de Valencia*. Compagina estas tareas en los años ochenta con diversos cargos de responsabilidad en el ámbito de la comunicación en el Ayuntamiento de Valencia y en la Generalitat Valenciana. A finales de esta década es adjunto al director en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Entre 1990 y 1992 dirige la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Desde la última fecha y hasta 1994 desempeña funciones de asesor en el Ministerio de Cultura para la elaboración de la Ley del Cine de 1994. Entre 2001 y 2010 es director de la Fundación para la Investigación del Audiovisual (FIA), institución académica vinculada a la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo (UIMP) cuyo origen son los talleres, cursos y seminarios sobre comunicación audiovisual que esta institución organiza desde 1992. En su marco crea también la Red Iberoamericana de Desarrollo Audiovisual (Red Idea) y codirige, junto a José Luis Borau, las diez ediciones del Máster Iberoamericano en Guion de Cine. En lo referente a la docencia ha sido coordinador del programa de guion del Centro de Formación Ciudad de la Luz de Alicante, creador y director del Máster en Innovación y Desarrollo de Proyectos Cinematográficos de la Valencian International University (VIU), codirector y tutor en el Taller de Creación y Producción de TV movies de la Radiotelevisió Valenciana (RTVV) y la FIA/UIMP, codirector del Taller de Proyectos para la Coproducción creado en colaboración con la Universidad de São Paulo y el Festival Iberoamericano de São Paulo (Brasil), director y tutor del Laboratorio de Desarrollo de Proyectos de la Corporación del Cine de Puerto Rico y profesor-tutor del Laboratorio de Escritura Audiovisual de Canarias. Todas estas actividades las ha compaginado con su participación en numerosos proyectos de promoción del audiovisual a nivel iberoamericano y europeo, además de con la gestión cultural. A ello hay que añadir el desempeño de diversas tareas en el ámbito de la producción y la creación cinematográficas, sobre todo como guionista. Entre sus trabajos destacan su participación en la serie *Benifotrem* (Canal 9 Televisió Valenciana y Andros, 1995), en la miniserie para Televisión Española (TVE) *Severo Ochoa*. *La conquista de un Nobel* (Sergio Cabrera, 2001), en el film *La camisa de la serpiente* (Antoni P. Canet, 1996) y, entre otros trabajos, en los telefilms *Camps de maduixes* (Carlos Pastor, 2005) y *Las palabras de Vero* (Octavi Masià, 2005). Entre 2010 y 2015 dirige el Instituto Cervantes de Estocolmo (Suecia), y el de Casablanca (Marruecos) desde ese mismo año, hasta su incorporación en marzo de 2017 a la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España como director general.

Jorge Nieto Ferrando

Amanece como puedas (Benifotrem) (Antoni P. Canet, 1987)

Largometraje de ficción

El primer largometraje realizado por Toni Canet nace tras una experiencia gratificante, con una serie de documentales de doce minutos realizados en 1985 que retratan algunas fiestas de pueblos del Mediterráneo, como la célebre *Tomatina* de Buñol. Encargados a Carles Mira, Lluís Rivera y Toni Canet en un momento de gran precariedad, en el que apenas existen equipos de video profesionales, son emitidos en diversos programas de la televisión estatal —como *Informe Semanal* (Televisión Española, 1973-)— y en la RAI italiana. Toni Canet, que aborda los *bous a la mar* y la *cordà* de las

fiestas de Dénia y Paterna respectivamente, urde la posibilidad de guionizar una situación similar aprovechando ese ambiente alborotado, tan propicio para una alocada comedia. Harto de películas que retratan al pueblerino tonto que visita la ciudad, imagina la situación inversa, en la línea de lo que hiciera *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956) con el científico que se refugia clandestinamente en una indisimulada Peñíscola. Colocado entre paréntesis, *Benifotrem* es el verdadero título escogido por su autor para su ópera prima, que muta a *Amanece como puedas* por imposición comercial de la distribuidora, haciendo alusión engañosa y directa a la desternillante *Aterriza como puedas* (*Airplane!*, Jim Abrahams, David Zucker y Jerry Zucker, 1980). Nada más lejos que esta comedia sensiblemente deslavazada que celebra en cada plano su mediterraneidad. *Benifotrem*, traducible como "hijos de la jodienda", narra las peripecias de un antropólogo y dos equipos de periodistas, de prensa y televisión, que coinciden haciendo un reportaje de las fiestas de un pueblo. Con un coste de aproximadamente 78 millones de pesetas y un rodaje de cinco semanas, esta comedia ironiza sobre sí misma sin tomarse en ningún momento en serio los materiales que emplea. Su argumento ofrece alguna buena idea y una suspensión de la lógica. En la primera secuencia, Jenaro (Ovidi Montllor), profesor y antropólogo, desciende por las escaleras de una biblioteca; un movimiento que marca ya el periplo de unos personajes obligados a bajar sus humos de ciudad cuando se dirigen a un pueblecito perdido. Jenaro, que disfraza bajo pretextos intelectuales su propósito de seducir a María (Paula de Villalonga), una de sus alumnas, encontrará motivos para dejar de ser tan lacónico y gris. Elena Escrivá (Núria Hosta), periodista especializada en temas de arte, encuentra en este viaje la ocasión de afrontar sus miedos y fobias personales, primero al desplazarse en moto con Ernest, el fotógrafo (Guillermo Montesinos), y más adelante al tener que montarse en una avioneta, todo ello para informarse sobre un festejo que detesta por principio cuando utiliza los toros para su diversión. Frente a ellos, el cronista televisivo, Miquel (Juanjo Puigcorbé), conserva toda su arrogancia. Satisfecho por haber conseguido cinco cámaras para su reportaje, solo se interesará por su colega Elena, quisquillosa pero de ciudad. Como dice uno de los *leitmotivs* musicales entonados por el grupo Los Inhumanos: (a Miquel) le duele la cara de ser tan guapo. Al principio, una voz en *off* anuncia que, por despiste, Benifotrem no figura en los mapas ni existen planos de ella, como dice su alcalde (Joan Monleón). Luego su supuesta insignificancia se pondrá en entredicho, cuando una aterrorizada Elena se ve forzada a contemplar desde una avioneta la belleza y grandeza de sus dominios. Extrañamente, Jenaro reencuentra en Benifotrem a María, su alumna codiciada, quien se ha plantado allí con su novio Mario (Joaquín Climent), uno de los lugareños que, sin ninguna explicación, desaparecerá muy pronto de la trama. Benifotrem resulta ser en realidad una poco disimulada Dénia, pueblo costero que ya sirvió como escenario de algunas producciones de Hollywood: desde *El capitán Jones* (*John Paul Jones*, John Farrow, 1958) a *La fría luz del día* (*The Cold Light of Day*, Mabrouk El Mechri, 2012). Toni Canet, como más adelante haría Bigas Luna en *Son de mar* (2001), explota el encanto mediterráneo de esta ciudad. Por ejemplo, una paella enorme sirve como plataforma salvavidas para los pasajeros de una avioneta accidentada, y sus hermosas playas ofrecen una ocasión perfecta para que las actrices desnuden sus cuerpos. En su momento, la crítica en general se hizo eco de la endeblez de su argumento. En su crítica para *ABC*, César Santos Fontenla habla de la influencia de Luis García Berlanga y Carles Mira, con el que Toni Canet había colaborado. La sombra de Berlanga queda clara en una secuencia breve que versiona el célebre discurso de *Bienvenido, míster Marshall* (1952) entre el alcalde, interpretado por Pepe Isbert, y Manolo Morán. En otro instante, alguien suelta *recordones* en lugar de *recollons,* como ya se hiciera en la magnífica serie de televisión *Cañas y barro* (Rafael Romero Marchent, 1978). Toni Canet no duda en aprovechar sus documentales para suspender momentáneamente una ficción algo absurda y aportar algún valor añadido, como esas preciosas tomas nocturnas de la *cordà*. Rizando el rizo, en plena era del vídeo, su autor decide abortar los títulos de crédito, rebobinando unos instantes la película para así forzar aún más su final feliz. Una maniobra que, por supuesto, salvando las distancias, anticipa en clave de humor ese discurso del cine como manipulación que Michael Haneke puso en práctica en *Funny Games* (1997) y su homónima americana, atentando contra los sobados estilemas del cine de terror. Respecto al rodaje, Toni Canet ha comentado que tuvo los problemas típicos de un director debutante. Estando al frente de un equipo profesional, donde había quien afirmaba haber trabajado en superproducciones tipo *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), los primeros días sufrió más de una sorpresa cuando los técnicos fueron capaces de apagar sus aparatos en mitad de una secuencia, aduciendo que había acabado su horario de trabajo. La película no tuvo mucho éxito. Según datos oficiales del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), fue vista por 48.819 espectadores. Participó en la sección oficial del festival de El Cairo y ganó el premio a la mejor película en la VI Mostra de Cinema de Catalunya. En 1995, daría lugar a

una serie televisiva de trece episodios, *Benifotrem*, una experiencia pionera en la entonces joven cadena de televisión valenciana Canal 9.

Daniel Gascó

Fuentes

- Entrevista telefónica con Toni Canet (1/11/2016).
- Reig Pérez, Antoni, Crespo Ronda, Miguel (2004). *Dénia, una ciutat de cine*. Alicante: Ajuntament de Dénia/Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert.
- Santos Fontenla, César (3/6/1988). "*Amanece como puedas*, de Antoni P. Canet". *ABC*, p. 92.

Andreu, Juan (Juan Andreu Espí, Valencia, 1940)

Productor

Hijo del fotógrafo Joan Andreu Moragas, con diecisiete años empieza a trabajar como cámara para Televisión Española en la primera retransmisión en directo de un partido de fútbol desde Valencia, entre el Real Madrid y el Fútbol Club Barcelona. Corresponsal de TVE y de NO-DO desde esa fecha, alterna esta tarea con el trabajo de laboratorio con su padre. Después del fallecimiento de este en 1965, crea al año siguiente la empresa Estudios Andro, productora con la que arranca su labor como promotor de spots publicitarios, que desarrollará durante los cincuenta años siguientes, en los que llega a realizar hasta cinco mil anuncios para empresas como Antiu Xixona, El Almendro, Turrones Picó, Delaviuda, Manterol, Feber, Juguetes Famosa, Aceitunas La Española o El Corte Inglés. También a mediados de los años sesenta produce películas de dibujos animados del personaje de tebeo valenciano Pumby, emitidas por TVE. En 1967 se inicia como realizador de películas submarinas, una actividad en la que se especializa durante catorce años, con la que contribuye, por ejemplo, a películas como *Los gallos de la madrugada* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971), con Concha Velasco, Fernando Fernán-Gómez, Alfredo Mayo y Toni Isbert, gracias a la que obtiene varios premios —como el Sol de Oro en el Festival de Cine Militar por el documental *Buceadores de combate*— y que sigue compaginando con sus trabajos en TVE, en NO-DO y en Estudios Andro. En 1980 produce un título fundamental en la historia del cine valenciano, el largometraje *Con el culo al aire*, de Carles Mira. Por esos años, uno de sus spots, *Psicosis*, realizado por él mismo, obtiene el primer premio en el Festival de Publicidad de Buenos Aires, y otro para *Diario 16* se alza con el primer premio en el Festival de Publicidad de Nueva York. En 1987 crea la empresa Videquip, dedicada a la edición de vídeos y realizaciones de copias de emisión para las televisiones, y dos años después funda Sonoequip, centrada en el doblaje y sonorización de documentales y spots televisivos. Para RTVV realiza la serie de trece capítulos *Benifotrem*, con localizaciones en diversos pueblos de la Comunidad Valenciana, así como documentales y un programa semanal dedicado a los estrenos de la cartelera cinematográfica, *Cifesa*, que estuvo en emisión durante cuatro años. En 1996, Estudios Andro produce otro largometraje, *La camisa de la serpiente*, de Toni Canet. Juan Andreu Espí se jubila en el año 2009, pero sus marcas continúan en activo bajo la dirección de Eva Andreu Peña y con Juan Andreu Peña como realizador. En la actualidad, la empresa, que está ubicada en el Parque Fuente del Jarro (Paterna) y que ocupa más de 3800 m², con dos platós, salas de edición, producción, sonido, etcétera, es una de las tres productoras más antiguas de España, y cuenta con un gran reconocimiento internacional en la producción de spots relacionados con el sector juguetero.

Nieves López-Menchero

Andreu Moragas, Joan (Barcelona, 1900 – Valencia, 1996)

Director y productor

Desde muy joven se introduce y consigue una amplia experiencia en el mundo del cine realizando diversas tareas para la compañía Pathé Frères: con apenas doce años empieza a trabajar como aprendiz en la sucursal de Barcelona, pocos años después pasa a oficial de operador y rueda algunos reportajes, y acaba por ser su corresponsal y programador jefe en Palma de Mallorca. Para la casa Gaumont rueda un reportaje sobre el homenaje de varios días que el Ayuntamiento de Valencia, con mayoría blasquista, organiza a Vicente Blasco Ibáñez en mayo de 1921, film estrenado con los títulos *Interesantes detalles de la llegada de D. Vicente Blasco Ibáñez* o, también, *Homenaje a Blasco Ibáñez* (1921). En 1922 es nombrado gerente de la sucursal de la distribuidora Julio César en Valencia, donde se establece definitivamente. Andreu crea su propio laboratorio de revelado y montaje cinematográfico, Film Artística Nacional, que es fundamental para la industria cinematográfica valenciana de la década. Como director, a lo largo de los años veinte rueda un buen número de reportajes y actualidades de temática o localización valenciana, si bien no conocemos con exactitud cuántos, y en ocasiones es dudosa la atribución de la autoría. Al tener un laboratorio propio, Andreu puede disponer de films

para distribuir de manera rápida y económica que a menudo son financiados por los locales de exhibición. Un ejemplo es el noticiario *Actualidades Cine Moderno* (1922-1923), del que se proyectan en el cine Moderno de Valencia varios números, cada uno con diversas actualidades que incluyen partidos de fútbol, espectáculos de aviación, actividades militares, fiestas de Valencia u otras localidades, espacios de la ciudad como la Alameda o el Balneario de Las Arenas y acontecimientos vinculados a personalidades de la ciudad como el entierro de Joaquín Sorolla o la construcción del mausoleo de Joselito por Mariano Benlliure. Su producción documental se centra en acontecimientos festivos, conmemoraciones cívicas o religiosas, fiestas populares, corridas de toros y, aunque Andreu tiene su centro de actuación en la ciudad de Valencia, hace reportajes relativos a las tres provincias valencianas. Entre sus reportajes documentales destacan *Coronación de la Virgen de los Desamparados* (1923), en el que recopila el material que filma durante los cuatro días que duran las conmemoraciones de la coronación de la patrona de Valencia con la visita de los reyes, y el equivalente de la patrona de Castellón, *Coronación de la Virgen de Castellón* (1924). De ambos títulos se conservan algunos fragmentos que han sido restaurados por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. También se le atribuye el reportaje sobre las fallas de 1928 y 1929, uno de los más antiguos documentos audiovisuales sobre las fiestas de Valencia que se conservan. Además de la filmación de reportajes, desde 1924 su trabajo adquiere nueva entidad. Por una parte, empieza a organizar sus propias productoras, en solitario o con diferentes socios: es el caso de Ediciones Andreu Films —que también actúa como distribuidora—, Film Artística Valenciana, creada con el actor José "Pepín" Fernández Bayot, y Llama Films, constituida en colaboración con el operador catalán Josep Maria Maristany y con Antonio Llopis. Asimismo, Andreu diversifica su trabajo como realizador con la dirección de films de ficción, de los que rueda cerca de una decena de títulos hasta el final de la década. Sus primeros trabajos de ficción, *La barraqueta del nano* (1924) y *Cipriano comendador* (1924), son films cómicos de mediometraje. Más entidad tienen sus dos siguientes películas: *La trapera* (Joan Andreu, Pepín Fernández y Emilio Guerrero, 1925) y *Nobleza de corazones* (Antonio Gil y Joan Andreu, 1925). *La trapera*, primera producción de Film Artística Valenciana, adapta una popular zarzuela con escenarios en Madrid y Valencia y tiene la pretensión de alcanzar distribución nacional, que no consigue por dificultades económicas. Andreu se encarga de la parte técnica de *Nobleza de corazones*, codirigida con el popular actor Antonio Gil Varela "Varillas", protagonista del film. Escribe él mismo el argumento y consigue que Santiago Rusiñol acepte figurar como su autor. Este reclamo publicitario da a la película mayor proyección comercial. La segunda y última producción de Film Artística Valenciana, *La mà del mico* (1926), interpretada de nuevo por Pepín Fernández, apenas logra ser proyectada unos días en Barcelona. Andreu rueda a continuación *El idiota* (1926), producida por Benito López Ruano, que adapta una obra escénica del traductor y autor teatral Emilio Gómez de Miguel y en la que ejerce como operador de fotografía Josep Maria Maristany. La colaboración entre Andreu y Maristany se consolida con la creación, junto con Antonio Llopis, de la empresa Llama Films, que produce *El místico* (1926), adaptación, ahora sí, del drama de Santiago Rusiñol *El místic* (1903). Andreu continúa contando con Maristany como operador cinematográfico en *Gratitud* (1926) y *Los amores de un torero* (1927), en la que participa como actor el torero valenciano Manolo Martínez. Inicia después una colaboración con el dibujante y caricaturista valenciano Juan Pérez del Muro, conocido como Muro, que se plasma en dos películas escritas por este último. La primera es *El señor Don Juan Tenorio* (1927), una parodia de la obra de José Zorrilla interpretada por la conocida actriz de variedades Carmen Navarro y que cuenta con Tomás Duch como operador. A esta sigue *El rey de copas* (1927), una comedia vodevilesca interpretada de nuevo por Carmen Navarro junto con otros actores de compañías teatrales valencianas que, tras un pase en pruebas en Valencia en febrero de 1928, no parece que llegara a ser estrenada comercialmente. En una entrevista en *Popular film* en abril de 1928, Andreu y Muro afirman tener previstos dos films más juntos, *Martes 13* y *Sangre y harina*, continuando con la línea de comedias y parodias, pero estos proyectos no llegan a realizarse. Junto con su intensa actividad como director y productor, también ejerce como operador de fotografía para otros directores, destacando su colaboración con Maximilià Thous en sus films *Moros y cristianos* (1926) y *Valencia, protectora de la infancia* (1928). Durante los años treinta continúa trabajando en diferentes sectores de la industria cinematográfica, y a principios de la década es gerente de la sucursal en Valencia de la distribuidora catalana Cinematográfica Almira. Sin embargo, su actividad como director y productor es mucho menos intensa que en los veinte. Con motivo del traslado de los restos mortales de Blasco Ibáñez a Valencia, dirige y produce el documental sonoro *Blasco Ibáñez y Valencia* (1933), en el que reutiliza imágenes del reportaje que había rodado sobre la visita del escritor en 1921. La película resulta todo un panegírico de la figura de Blasco como autor literario, puesto que su perfil político está ausente, y de la propia región valenciana —el film se abre y se cierra con el que ocho años antes había sido declarado himno

regional valenciano—. En 1933 Joan Andreu dirige la que es seguramente su película más popular, la adaptación del sainete de Luis Martí e Ismael Serneguet *El faba de Ramonet* (1933). La película es producida por Andreu Films y uno de los autores de la pieza teatral, Luis Martí, colabora con Andreu en las tareas de dirección. Es rodada con un presupuesto muy reducido en apenas dos semanas, y con posterioridad se sincroniza el sonido en los Estudios Ruta de Barcelona con resultados bastante deficientes. El recurso a situaciones y gags tomados de la tradición del sainete cómico en valenciano y el protagonismo de actores conocidos de la escena teatral valenciana, como Julio Espí y Paco Fernández, hacen que la película tenga gran éxito en Valencia. En ese triunfo influye también, seguramente, el hecho que *El faba de Ramonet* sea el primer film rodado en valenciano, aunque la mayoría de números musicales son en castellano. Durante la Guerra Civil, Andreu se retira a la población de Serra y, si bien no rueda nada en esos años, sí impulsa la proyección de películas para los vecinos de la localidad. Acabada la contienda regresa a Valencia y consigue la corresponsalía del noticiario NO-DO en esta ciudad, que mantiene hasta 1965, momento en el que le sustituye su hijo, Juan Andreu Espí, quien ha desarrollado también una intensa actividad en el mundo del audiovisual valenciano.

Joan Andreu es una figura imprescindible para la cinematografía en el País Valenciano antes de la Guerra Civil, tanto en aspectos técnicos y artísticos como por sus facetas como productor y distribuidor. La mayor parte de las películas que dirigió no se conservan, por lo que solo parcialmente podemos valorar sus reportajes y actualidades, testimonio imprescindible de la mirada cinematográfica hacia determinados aspectos de la sociedad valenciana de los años veinte, y sus películas de ficción, que mayoritariamente representan la voluntad de fusionar el lenguaje cinematográfico con la tradición teatral.

Marta García Carrión

Fuentes

- García Carrión, Marta (2015). *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. Catarroja: Afers.
- Ginés, José (1991). "Tras la huella de Andreu y el prestigio de Thous". En Lahoz, Nacho (ed.). *Historia del cine valenciano*. València: Levante-EMV, pp. 61-73.
- Lahoz, Nacho (2011). "Andreu Moragas, Juan". En *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América,* vol. I. Madrid: SGAE/Fundación Autor, pp. 68-69.
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Soriano, Lola (18/1/2009). "Nodo *made in* Valencia", *Las Provincias*.

Anem Films (Oliva, 1982 – ¿?)

Productora audiovisual

Anem Films es una productora audiovisual fundada por Alfonso Ronda Tormo, farmacéutico del pueblo valenciano de Oliva cuya pasión por el cine lo lleva a introducirse en el negocio cinematográfico, acompañado en sus primeros proyectos por la productora madrileña Estela Films. No en vano, junto a esta empieza su andadura en las movidas aguas cinematográficas de principios de los años ochenta, atravesando diversas geografías fílmicas pero siempre buscando el contacto con un público que en esos momentos está reclamando nuevas fórmulas genéricas. El debut de Anem Films, junto a Estela Films, Brezal P.C. e Impala, es *Pares y nones* (1982), primer largometraje también para José Luis Cuerda, autor asimismo del guion, que puede enmarcarse dentro del territorio de la "comedia madrileña". No en vano, mantiene con esta no pocas similitudes temáticas —juventud en busca de sentido—, geográficas —la película se rueda en Madrid— e incluso actorales —con la participación de Antonio Resines—. *Pares y nones* obtuvo el premio de Nuevos Realizadores de la Dirección General de Cinematografía y fue seleccionada nominado en el Festival Internacional de San Sebastián y en el Festival de Cine Español de Sao Paulo. El notable éxito de la película convierte la comedia —en sus distintas vertientes— en una de las principales vetas creativas transitadas por la productora: desde *Caray con el divorcio* (Joan Bosch, 1982), film protagonizado por Fernando Esteso y adscrito con nitidez a la corriente del "Destape" tan habitual en el periodo —no por casualidad, junto a Estela Films, también se encontraba como productora la emblemática Ízaro Films—, hasta una comedia algo más sofisticada como es *Dos mejor que uno* (Ángel Llorente, 1984), basada en la novela *El Señor del Huerto*, de José Luis Olaizola, que cuenta con la participación de Televisión Española y un plantel encabezado por José Sacristán, Antonio Resines y Carmen Elías, pasando por esa nueva gran parodia nacional que es *Moros y Cristianos* (Luis García Berlanga, 1987), en la que el maestro valenciano vuelve a desmenuzar la realidad social española a partir de la saga de la familia Planchadell y Calabuig, maestros turroneros de la costa levantina que intentan relanzar el negocio, y que cuenta con la participación de actores habituales del cineasta como Fernando Fernán Gómez, José Luis López Vázquez, Agustín González, Andrés Pajares, Verónica Forqué, Chus Lampreave, Luis Escobar o Luis Ciges. La productora se introduce incluso en la comedia musical con *Demasiado caliente para ti* (Javier Elorrieta, 1996), convertida en toda una declaración de amor a La Habana.

Pero no solo transita la demarcación cómica. Anem Films también se implica en otros derroteros genéricos, dibujados en no pocas ocasiones con marcados trazos autorales. Tal es el caso de *Coto de caza* (Jordi Grau, 1983), protagonizada por Assumpta Serna, con la que Anem Films obtuvo el premio Especial de Calidad de la Dirección General de Cinematografía. La historia, que aprovecha el tirón del cine "quinqui" que tan buenos resultados estaba dando en taquilla en su momento, permite al cineasta reflexionar sobre la violencia en el seno de la sociedad bajo los acordes de la wagneriana *Tristán e Isolda*; o del drama intimista *Soldados de plomo* (1983), que supuso el debut como director de José Sacristán para adaptar una historia del escritor barcelonés Eduardo Mendoza. En esta película, además de interpretar el papel protagonista —un joven que regresa a su ciudad natal después de una larga ausencia—, Sacristán consigue rodearse de grandes actores como Fernando Fernán Gómez, Silvia Munt o Amparo Rivelles. Tono similar adquiere también *La vieja música* (Mario Camus, 1985), historia de reencuentros y ajustes de cuentas con el pasado que cuenta con un reparto de primer orden, encabezado por Federico Luppi, Charo López y Antonio Resines, y que obtuvo diversos premios y participó en festivales de la talla de San Sebastián, Annecy o Lille. Con *Cautivos de la sombra* (Javier Elorrieta, 1993), basada en el premio Nadal de José Luis de Tomás *La otra orilla de la droga* (1985), Anem Films vuelve a un cine centrado en la marginalidad, y en *Pacto de brujas* (Javier Elorrieta, 2002), basada en la novela *La camisa del revés* de Andreu Martín (1983), la productora se introduce en el género fantástico tras convertirse en sociedad anónima, fórmula empresarial bajo la que sigue inscrita en el Registro Mercantil de Valencia aunque actualmente no presenta actividad.

Javier Moral

àpat, L'
(Carles Santos, 1967)
Cortometraje

Con esta película, Carles Santos inicia su etapa como cineasta, que se prolonga hasta 1979. Un año antes, en 1966, su proyecto musical se afianza con el estreno de la *Suite Bufa,* una acción musical de Joan Brossa con música de Josep M. Mestres Quadreny interpretada por el propio Santos, quien, un año después, en 1968, compone e interpreta el *Concert Irregular* de Joan Brossa para conmemorar el 75 aniversario de Joan Miró, con dirección escénica de Pere Portabella. Ese *vivir* la escena arranca ahí, en el medio cinematográfico y alrededor de la Escuela de Barcelona, cuando Santos tiene 27 años, y prefigura su decantación por el teatro. Su interés por el cine de vanguardia es una consecuencia de haber compuesto música para películas, lo que le permitía trasladar una idea musical a la imagen, acción que era imposible en otro medio. El microclima musical barcelonés de los años sesenta acoge a nombres míticos de la composición y la interpretación musical contemporánea como Pierre Boulez, Luciano Berio, David Tudor, John Cage o Cathy Berberian, que se cruzan con lo que está componiendo e interpretando Carles Santos. *L´apat* trata de negar toda pretensión de objetividad enunciativa. Durante unos veintisiete minutos, lo representado —el acto de comer— se atiene exclusivamente a un repertorio de ruidos y sonoridades limitado y poco discernible. Esa circunstancia provoca numerosas, posibles e inquietantes interpretaciones narrativas. La imagen permanece en negro, vacía, teóricamente neutra, exilada en esos veinticinco minutos de música concreta: verlo todo equivale a desconocerlo todo. *Mostrarlo todo de la imagen es la huella de una carencia*. El sonido de *L'àpat* se grabó en un magnetófono convencional, y quien comía era el propio Carles Santos. La película, que carecía de los permisos exigidos de rodaje y por tanto era ilegal, es todo sonido, ruido —de automóviles, platos, vasos, cucharillas, etcétera—: la vista puede dirigirse, pero al sonido no hay modo de dirigirlo. Esa *autonomía*, esa *segregación del sonido respecto a la imagen* formarán un continuum en las bandas sonoras que Santos compondrá para las películas de Pere Portabella. En definitiva, esa primera película es una reflexión radical sobre la improductividad del modo *dominante* de escucha, y una humorística acotación en torno a los usos sociales: comer es un acto colectivo, pero se evacua en la intimidad. En el mismo año en que realiza *L´apat*, Santos colabora en el primer film de Pere Portabella, *No compteu amb els dits* (1967), interpretando al piano la música compuesta por Mestres Quadreny. El vínculo musical y en algunos guiones e ideas con el cineasta catalán se prolongará hasta hoy mismo. Hay un *hilo lógico* que ata *L´apat* a otra representación límite de la radicalidad artística: en 1913 Kasimir Malévitch *pinta* un manifiesto del suprematismo, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, que es la creación estática, muda, de la ilusión visual de espacio haciendo desaparecer el objeto del cuadro mediante la utilización de un color y de una forma o, en palabras de Malevitch, *la experiencia de la falta de objeto*. *L´apat*, donde la falta de objeto solo es la imagen denegada y la música ocupa ese vacío, tiene su envés en *La cadira* (1968), cuyos sonido e imagen se registraron en un taller de calafate de Vinaròs donde arreglaban habitual-

mente la barca de Santos. Aquí se restituye la imagen, que permanece inmóvil durante unos treinta minutos y sobre fondo negro, de una silla de madera blanca cuya fabricación duró lo que la filmación. La banda de sonido pone el color, el tono y el tempo a esa *imagen pictórica:* ruidos artesanos, sierras, martillo, lijadora, torno, etcétera. Son los procesos a los que se somete la madera hasta acabar como nos muestra el plano, como una silla que ha sido construida en el tiempo que ha permanecido en plano su imagen. *L´apat* y *La cadira* son piezas de música concreta, y el gesto de configuración de ambas es la adscripción a *lo conceptual*. Ese mismo año 1968, Mira obtiene una beca de la Fundación Juan March y se traslada a Nueva York, donde conectará con La Monte Young, John Cage y otros miembros de la vanguardia musical y artística norteamericana.

Vicente Ponce

---

arbre de les cireres, L'
(Marc Recha, 1998)
Largometraje de ficción

Un niño, Àngel (Blai Pascual), vive con su abuela enferma y su hermana Dolors (Diana Palazón) en un pequeño pueblo de La Vall de Gallinera. Dolors es una joven que trabaja en un horno y que cuida de su hermano y su abuela, a la vez que mantiene relaciones amorosas inestables. La abuela es un personaje triste y enfermo que no habla durante el film. El médico del pueblo, Martí (Jordi Dauder), que lleva muchos años ejerciendo la medicina, ahora se vuelve a la ciudad por motivos que no quiere desvelar entre los vecinos; en todo caso, hacia un contexto urbano, manchado de connotaciones positivas en la mente de los habitantes de este valle. Antes de irse, sin embargo, está enseñándole al médico que lo sustituirá, Andreu (Pere Ponce), los procedimientos específicos del trabajo de un médico rural. Este nuevo médico ha llegado de la ciudad buscando cobijo, huyendo de problemas personales. El médico nuevo vive en el hostal del pueblo regentado por un matrimonio, y empieza una relación de amistad cómplice con Roser (Isabel Rocatti), la mujer del hostal, que llegó años atrás por amor a su marido (Berna Llobell) pero que ahora no tiene buena relación con él y, además, se siente decepcionada por la inexplicable huida de Martí. El hombre del hostal pasa poco de tiempo en casa y mucho tiempo al bar. En el valle también hay unos ladrones que cometen hurtos en garajes de particulares. En esta película aparece el tema de las relaciones familiares, que será constante en la filmografía de Marc Recha, así como lo serán el protagonismo de la naturaleza mediterránea de interior y el punto de vista del niño en la narración. Con este tono intimista, de personajes introspectivos, la acción transcurre de manera lenta y reflexiva y la comunicación verbal es escasa. Se trata de un puñado de personajes de los cuales conocemos ciertas cosas, y que presentan un estado de ánimo similar más allá de sus diferencias generacionales y de coyuntura de vida. El paisaje de la naturaleza invernal es el hilo conductor de la historia de unas vidas melancólicas y un punto solitarias y tediosas. La banda sonora es austera. Solo algunas melodías de guitarra que encajan en la tradición de la música folclórica valenciana. De hecho, el autor es Toti Soler, un conocido guitarrista de la *Nova Cançó* valenciana que acompañó Ovidi Montllor. A pesar de que ni el realizador ni la productora son valencianas, se ha buscado una contextualización creíble en el marco cultural de La Vall de Gallinera. Las canciones tradicionales cantadas por los niños en la escuela o por los adultos al bar, el contexto valencianoparlante realista y los diálogos de los protagonistas dialectalmente ajustados denotan una tarea etnográfica necesaria y encomiable. Este ajuste etnográfico al lugar de rodaje —y de la diégesis— probablemente no habría sido posible sin la adaptación del guion original de Marc Recha hecha por Ignasi Mora, escritor y periodista de Gandia residente en La Vall de Gallinera, concretamente a Benissivà. Por lo tanto, en este film, el enclave no es solo un decorado, sino que se utiliza una realidad rural catalanoparlante como la de La Vall de Gallinera, incluyendo los vecinos como extras y aprovechando el paisaje mediterráneo de interior en invierno de este valle, para representar la soledad y las relaciones interpersonales de unos personajes que no dejan de tener carácter universal. Y es que, en esta relación entre el paisaje y los protagonistas, la soledad queda reflejada en las suaves montañas y en el tiempo lento y melancólico que tan bien representa el mundo rural, exagerado en invierno por la luz, el frío y la despoblación. La ciudad habita en la mente de los personajes del film como un lugar casi utópico donde huir. La presencia del fantasma del exilio rural se hace patente ya en la primera secuencia de la película, cuando el médico viejo tiene una conversación con un vecino que le recrimina el hecho de querer irse a la ciudad para huir de aquel valle tan poco interesante. Además, la madre de Àngel y Dolors, la actriz Rosana Pastor, es un personaje ausente casi toda la película, que se ha ido con un circo por las ciudades mientras sus hijos permanecen en el pueblo, en casa de la abuela. El tedio queda especialmente reflejado en la agonía de la abuela moribunda. No habla, solo expresa dolor. En contraste con esto, cuando Dolors le escribe

a su madre, se nos muestra un montaje de fotografías en blanco y negro con la madre como protagonista y desde una visión urbana romántica, de postal. *L'arbre de les cireres* es una película de la productora barcelonesa Oberon Cinematográfica, con la participación de Canal+ y de Televisión de Cataluña, y la producción asociada desde Valencia de Mencheta. El director, Marc Recha, obtuvo varios reconocimientos con esta película, de los cuales destacamos el premio FIPRESCI del Festival de Cine de Locarno (Suiza), el premio Tirant a la mejor actriz (Isabel Rocatti) y a la mejor película, y el galardón Ciutat de Barcelona 1999 en reconocimiento a la producción del film. Recha es un director con un estilo muy identificable, influido especialmente —según él mismo ha reconocido— por el cine francés de la Nouvelle Vague. El paso del tiempo en sus películas es marcadamente pausado, normalmente ligado al tempo lento que marca la naturaleza más allá de los ritmos urbanos. A pesar de tratarse de un film contemplativo, *L'arbre de les cireres* sigue una narrativa y una estética bastante convencionales, sin violar los códigos cinematográficos prototípicos. Nos recuerda a autores como Víctor Erice o Mercedes Álvarez —en concreto *El cielo gira* (2004), sobre todo por la cuestión de la mirada reflexiva y evocadora sobre el paisaje rural—. El mundo interior de jóvenes personajes masculinos, niños o adolescentes, toma un protagonismo claro en películas de este realizador como la que nos ocupa, y en otras como, por ejemplo, *Petit indi* (2009) y *Un dia perfecte per volar* (2015). A menudo los protagonistas son personajes que viven aislados de la sociedad, en soledad, tal como sucede a todos los protagonistas de esta película, en la cual la ubicación rural y el montaje actúan como multiplicadores del sentimiento común de soledad. Las películas de Recha nos hacen pensar en ciertos aspectos autobiográficos o de vínculo entre la realidad y la ficción, debido tanto a la intervención de él mismo como actor (*Dies d'agost*, 2006) o de su hijo (*Un día perfecto para volar*), así como por la preponderancia del escenario rural y de estructuras familiares más allá de las prototípicas de la sociedad de consumo tradicional, en las que el personaje del niño o del adolescente busca su lugar ayudándose de su universo interior.

Aina Monferrer-Palmer

Arce, Enrique
(Enrique Arce Temple, Valencia, 1972)
Actor

Cursa estudios de interpretación en la American Academy of Dramatic Arts, en el National Youth Theatre de Reino Unido y en diversas escuelas de actores como Michael Howard Studios y HB Studios. También se forma en el Estudio Corazza de Madrid. Este amplio aprendizaje en el extranjero le permite alternar producciones españolas con trabajos internacionales rodados en lengua inglesa. Debuta en las pantallas cinematográficas en *El corazón del guerrero* (2000), opera prima del crítico cinematográfico Daniel Monzón. Entre sus intervenciones en títulos rodados en España destacan comedias como *Menos es más* (Pascal Jongen, 2000) y *9 meses* (Miguel Perelló, 2010), película esta última en la que también colabora en la escritura del guion y que cuenta en clave de comedia romántica la historia de tres mujeres que desean formar una familia. Las tres encuentran al hombre ideal en un actor de teatro —el personaje interpretado por Enrique Arce—, que decide firmar un contrato para dejarlas embarazadas, generando con ello una sucesión de enredos. Participa también en la producción de la Fantastic Factory *Beyond Re-Animator* (Brian Yuzna, 2003), tercera entrega de la célebre *cult movie* terrorífica que inauguró Stuart Gordon en *Re-Animator* (1985). Encarna al apoderado del torero Luis Miguel Dominguín en la biografía del torero *Manolete* (Menno Meyjes, 2008), fallida producción que se estrenó en España cuatro años después de su rodaje por cuestiones económicas, e interviene en dramas como *Schubert* (Jorge Castillo, 2005) o *Dioses y perros* (David Marqués y Rafa Montesinos, 2014), esta última ambientada en el mundo del boxeo, y en comedias como *Juegos de familia* (Belén Macías, 2016) o *Mi panadería en Brooklyn* (Gustavo Ron, 2016). Entre sus producciones internacionales aparecen películas como *Punto de mira* (Karl Francis, 2000), *Arte de roubar* (Leonel Vieira, 2008), *Che: Guerrilla* (Steven Soderbergh, 2008), segunda entrega del díptico dedicado a la vida de Ernesto Guevara, y *Mejor otro día* (Pascal Chaumeil, 2014). En estos títulos trabaja junto a actores como Ben Gazzara, Jeff Goldblum, Benicio Del Toro, Adrien Brody, Pierce Brosnan, Toni Collette o Penélope Cruz. Aparte de sus intervenciones en montajes teatrales de clásicos como *Bodas de sangre*, *El caballero de Olmedo*, *El león en invierno* o *La vida es sueño*, es en el medio televisivo donde Arce construye una carrera de carácter sólido, participando en un número considerable de series de éxito de distintas cadenas Entre las series en las que encarna personajes de continuidad destacan *Petra Delicado* (Estudios Picasso, Lolafilms y Telecinco, 1999), *Periodistas* (Estudios Picasso, Globomedia, Écija y Telecinco, 1998-2002), *Compañeros* (Factoria de Ficción, Globomedia y Antena 3, 1998-2002), *Tirando a dar* (Neovisión Ficciones y Telecinco, 2006), *Génesis, en la mente del asesino* (Boomerang TV, Ida y Vuelta y Cuatro, 2006-2007), *Cuestión de sexo* (Notro Films y Cuatro, 2007-2009),

Sin tetas no hay paraíso (Grundy Producciones y Telecinco, 2008-2009), *Física o química* (Ida y Vuelta y Antena 3, 2008-2011), *Amar es para siempre* (Diagonal TV y Antena 3, 2013-) o *La casa de papel* (Vancouver Media y Antena 3, 2017). Participa de manera ocasional en otras series, como *Policías, en el corazón de la calle* (Globomedia y Antena 3, 2000-2003), *Cuéntame cómo pasó* (Grupo Ganga Producciones y TVE, 2001-), *El tiempo entre costuras* (Boomerang TV y Antena 3, 2013-2014), *Senyor Retor* (Nadie es Perfecto y Canal 9, 2011), *Los misterios de Laura* (Ida y Vuelta y TVE, 2009-2014) o *Hermanos* (Multipark Ficción y Telecinco, 2014).. Entre las películas para televisión, miniseries y series en las que interviene, destacan *Fidel* (David Attwood, 2002), que narra la vida del líder cubano y en la que aparece el actor Gael García Bernal interpretando al Che Guevara, *Tarancón, el quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2010), biografía del Cardenal que jugó un papel destacado durante la transición española, *Mario Conde, los días de gloria* (Salvador Calvo, 2013), o *Knightfall* (History Channel, 2017).

Alejandro Herráiz

Archivos de la Filmoteca
Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen
(Valencia, 1989 – 2013)

Revista de cine

Editada por Filmoteca de la Generalitat Valenciana, *Archivos de la Filmoteca* aparece en 1989 por iniciativa de Ricardo Muñoz Suay, con el objetivo de crear una plataforma para difundir investigaciones relacionadas con el cine y el audiovisual en el marco del desarrollo de los estudios sobre ambas materias en las universidades españolas. La revista, además, forma parte de una política editorial más amplia de la Filmoteca (Ediciones de la Filmoteca), sustentada en las colecciones de libros "Textos", "Documentos" y "Cineastas", entre otras, que empiezan justamente en esas fechas a ponerse en marcha. Tal como señala la presentación del número 1 (1989), "nuestras razones y nuestros deseos apuntan a una publicación donde se encuentren escuelas y orientaciones metodológicas distintas [...] Una publicación que contemple por igual temas que afectan a la historia de nuestro cinema, donde aún hay demasiadas cuestiones no dichas, al rumbo de cineastas contemporáneos, que revise a los clásicos, que descienda al minúsculo territorio de una fecha por ubicar, que acentúe la importancia de las segundas y terceras líneas, la de los guionistas, operadores, cartelistas, actores, decoradores o músicos [...] Sus páginas pretenden orientarse, en suma, hacia la investigación histórica sobre la imagen". Con esta declaración de intenciones y colaboradores provenientes de *Dirigido por* —Esteve Riambau, José Enrique Monterde o Casimiro Torreiro— y *Contracampo* —Juan Miguel Company o Francisco Llinás—, arranca su primera época —entre los números 1 y 13 (1992) bajo la dirección hasta el número 8 (1990/1991) de Vicente Ponce—, caracterizada fundamentalmente por artículos y reportajes de fondo que abordan diversos aspectos de la historia del cine, aunque compartiendo espacio con otros más próximos a la actualidad cinematográfica. A través de la sección "Descartes", por ejemplo, se da cuenta de diferentes actividades asociativas o de la legislación relativa al cine español (2, 1989). También son frecuentes en la sección "Ver/oír" las extensas críticas de películas de reciente estreno —como las dedicadas a *Dublineses (Los muertos)* (*The Dead*, John Huston, 1987) (2, 1989), *La seducción del caos* (Basilio Martín Patino, 1990), *Europa* (Lars von Trier, 1991) (12, 1992) o *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) (13, 1992)— o las entrevistas a directores como Pere Portabella (7, 1990), Jesús Franco (8, 1990/1991), Jerónimo Mihura (9, 1991) o Vicente Aranda (11, 1992). Con todo, lo más característico de la publicación es la recuperación de algunas importantes aportaciones a la reflexión sobre el cine y los dosieres de carácter monográfico compuestos por tres o cuatro artículos sobre distintas cuestiones relacionadas con el análisis fílmico o la historia del cine de las secciones "Hacer memoria, hacer historia" —"Propuestas para la escritura de una historia del cine español", "Una primera aproximación a la obra de Gori Muñoz" (1, 1989), "1789. Modos de ver la revolución" (2, 1989), "Sobre el *Don Quijote* de Orson Welles. Dos o tres cosas que sabemos del film" (5, 1990) o "Lo siniestro, la fotografía, el cine" (8, 1990-1991)— y "Avatares de la mirada" —"Itinerarios del cine primitivo americano (1895-1915)" (2, 1989), "Escribir sobre la escritura cinematográfica. Cartografía sucinta acerca del guion" (5, 1990), "Invitación al abismo. El cine de Iván Zulueta" (6, 1990), "La humildad sublime. El cine de Jacques Becker" (7, 1990) o "Una cita fuera de cuadro. Cine y pintura" (11, 1992)—, que en ocasiones llegan a convertirse en números monográficos. Esto sucede con la conmemoración del cincuenta aniversario del rodaje de *Sierra de Teruel* (*L'espoir*, André Malraux, 1939) (3, 1989) o con el estudio de la productora CIFESA en el número 4 (1990). La segunda etapa de *Archivos de la Filmoteca* —ahora bajo la dirección de Vicente Sánchez-Biosca y Vicente Benet— busca con más claridad al lector académico y al investigador. Tras algunos números de transición, esta segunda época presenta cierta continuidad con la anterior en su estructura y secciones —"Historia y documentos", "Recuperación y

arqueología", "Teoría y estética" y "Universo electrónico"—, la importancia de los dosieres y monográficos y la reedición de textos sobre cine poco conocidos de autores clave en el panorama cultural, literario o filosófico —Siegfried Kracauer (33 y 34, 1999 y 2000), Erwin Panofsky (35, 2000), Georg Lukács (37, 2001), Emilia Pardo Bazán (51, 2005) o Theodor Adorno (52, 2006), entre otros—. La diferencia con la anterior reside en el abandono de las referencias a la actualidad, además de que los artículos tienen una mayor extensión. Con el tiempo, además, las secciones dejan a un lado su carácter misceláneo para formar conjuntos de artículos agrupados por su temática, que más tarde —desde el número 27 (1997)— confeccionan bloques independientes: "Chaplin y el pensamiento" (34, 2000), "La imagen del Alcázar en la mitología franquista" (35, 2000), "El último Pasolini" (37, 2001), "Cine español de los noventa" (39, 2001), "Carmen en Hollywood" (51, 2005), "Notas a la vanguardia norteamericana de posguerra" (53, 2006) o "Cine y revolución cubana. Luces y sombras" (59, 2008), por ejemplo, coordinados por diferentes especialistas. Respecto a los números monográficos, destacan "Las estrellas. Un mito en la era de la razón" (18, 1994), "Mitologías latinoamericanas" (31, 1999) y muy especialmente "Materiales para una iconografía de Francisco Franco" (42-43, 2002/2003), coordinado por Vicente Sánchez-Biosca, y donde se incluyen textos sobre cine, literatura, filatelia o televisión que analizan la imagen del dictador, todo ello arropado con numerosa documentación. La tercera etapa de la revista arranca con la llegada a su dirección de Francisco Javier Gómez Tarín en el número 70 (2012) y el objetivo de ajustar la revista a los estándares de las publicaciones académicas. Tras este número de transición, los cambios se aprecian en la introducción de la sección "Filmotecas", dedicada al análisis de diversas cuestiones relacionadas con la preservación y divulgación del patrimonio audiovisual que gestionan las diferentes filmotecas, además de dar a conocer las actividades de la que acoge la revista, la reducción de los dosieres a uno en exclusiva por número, aunque mucho más extenso y con un vínculo más laxo con la historia del cine y del audiovisual, y la inclusión de "Fuera de Cuadro", apartado de carácter misceláneo que contiene los artículos que no tienen cabida en el dosier. Esta última etapa concluye abruptamente en el número 72 (2013), aunque recientemente (2017) se ha reactivado la revista bajo la dirección de Agustín Rubio. El espíritu es continuista con respecto a la última etapa, con la única novedad relevante de la introducción de una sección de Historia Oral. En las páginas de *Archivos de la Filmoteca* pueden encontrarse las firmas de buena parte de los investigadores más relevantes en el campo del audiovisual y la cinematografía, a los que hay que añadir los sólidos Consejo de Redacción —con Alfonso del Amo, Vicente José Benet, Nancy Berthier, Juan Miguel Company, Alberto Elena, Peter W. Evans, Josep Lluís Fecé, Luis Fernández Colorado, José Antonio Hurtado, Ignacio Lahoz, Francisco Llinás, Juan López Gandía, Marvin D'Lugo, Pilar Pedraza, Francesc Picó, María Jesús Piqueras, Vicent Salvador, Rafael R. Tranche, Inmaculada Trull y Elena Vilardell— y Consejo Editorial —formado por Jacques Aumont, Raymond Borde, David Bordwell, Guillermo Cabrera Infante, Paolo Cherchi Usai, André Gaudreault, Román Gubern, Tom Gunning, Jean-Louis Leutrat, Francisco Llinás, José María Prado, Leonardo Quaresima o Yuri Tsivian—. Igualmente destacables son las personas que han pasado por la redacción, como José Antonio Hurtado, Áurea Ortiz, Vicente J. Benet y Agustín Rubio, como redactores jefe, y Francesc Picó, María Jesús Piqueras, Carmen Losada Kuntz, Arturo Lozano Aguilar y Santiago Barrachina Asensio, como secretarios de redacción. Por sus contenidos, *Archivos de la Filmoteca* ocupa un espacio muy específico, el dedicado en su mayor parte a la historia del cine, tan solo compartido en España con *Secuencias*, *Cuadernos de la Academia* o *Cinemaòg raf*. El comité científico actual de la revista está compuesto por Daniela Aronica, Nancy Berthier, Maria Antonia Camí Vela, Joaquín Cánovas, José Luis Castro de Paz, Josep M Català, Josetxo Cerdán Los Arcos, Giulia Colaizzi, Juan Miguel Company, Marina Díaz López, Luis Fernández Colorado, Gerard Imbert, Luis Alonso García, Francisco Javier Gómez Tarín, Jesús Gonzalez Requena, Manuel Larraz, Juan Marsé, Javier Marzal Felici, Joan M. Minguet, Alejandro Montiel, José Manuel Palacio Arranz, Julio Pérez Perucha, Vicente Ponce, José María Prado, Esteve Riambau, Jean Claude Seguin, Jenaro Talens, Lauro José Zavala Alvarado, Yuri Tsivian y Santos Zunzunegui.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- *Archivos de la Filmoteca*
- Nieto Ferrando, Jorge (2007). *Cincuenta años de libros y revistas de cine en Valencia*. [Trabajo de investigación inédito financiado por Biblioteca Valenciana entre junio y diciembre de 2007 en el marco de las becas para el estudio del mundo editorial valenciano]

Arroz y tartana
(José Antonio Escrivá, 2003)
Miniserie televisiva de ficción

Miniserie producida para Televisión Española (TVE) de dos capítulos de 63 y 64 minutos de duración respecti-

vamente, está basada en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez, editada por la Biblioteca del diario *El Pueblo* en 1894, con la que el autor inició su ciclo de novelas valencianas. Esta adaptación, dirigida por José Antonio Escrivá con guion del veterano Horacio Valcárcel, narra las tribulaciones de Doña Manuela, una atractiva viuda de la alta sociedad valenciana que ha dilapidado su fortuna para mantener las apariencias con la excusa de conseguir una buena boda para sus hijas casaderas, mientras su primogénito, hijo del primer marido, un probo empleado de comercio, intenta poner coto al despilfarro. La serie, como la novela, concede un especial protagonismo al marco en el que se desarrolla la historia: la Valencia del cambio del siglo XIX al XX. La dirección de arte, a cargo de Pepón Sigler, recrea con efectividad la descripción del ambiente y de las costumbres de la época en secuencias como la de la compra de Nochevieja, el Carnaval, Las Fallas o el Corpus, en las que el director se recrea, especialmente a través de la fotografía de Julio Madruga, el montaje de Francisco Bellot y la música original de Enric Murillo. El elenco está encabezado por Carmen Maura (Doña Manuela), que obtuvo por este trabajo la Ninfa de Oro a la mejor actriz protagonista en la edición de 2004 del Festival de la Televisión de Montecarlo, José Sancho (Juan), Eloy Azorín (Juanito), Juli Mira (Antonio) y Sergio Peris Mencheta (Nelet), a quienes acompaña una amplia pléyade actores y actrices valencianos como María Almudéver, Cristina Perales, Carmen Belloch, Gretel Stuyck, Magüi Mira, Toni Agustí, Juli Cantó, José Manuel Gurillo, Toni Misó, Ángela Castilla o Empar Canet. La miniserie fue producida por Intercartel, nuevamente beneficiada del convenio para el Fomento del Audiovisual Valenciano suscrito entre TVE y Presidència de la Generalitat Valenciana: lo fue en 1997 con *Entre Naranjos* (Josefina Molina, 1998), en 2000 con *Severo Ochoa, la conquista del Nobel* (Sergio Cabrera, 2001) y en 2006 para Radiotelevisió Valenciana (RTVV) y como Indigomedia —fusión de las productoras Intercartel y Nisa Producciones—con *Martini il Valenciano* (Miguel Perelló, 2008). La producción ejecutiva corrió a cargo de Miguel Perelló, con él mismo, Eduardo Campoy y José Antonio Escrivá como productores y José Trullenque como director de producción. Contó con un presupuesto de 2,4 millones de euros y fue rodada íntegramente en Valencia y Xàtiva, lo que favoreció su impacto en el sector audiovisual local, muy crítico por la escasa y dudosa repercusión de las producciones surgidas a partir de este convenio entre productores, actores y técnicos valencianos. En su estreno, que tuvo lugar en noviembre de 2003, TVE emitió consecutivamente los dos capítulos. Ambos obtuvieron una notable acogida, con una audiencia media de 4.456.000 espectadores y una cuota de pantalla del 31,5%. *Arroz y Tartana* concurrió a los Premios de la Academia de Televisión en 2004, en las candidaturas de mejor producción, mejor dirección para José Antonio Escrivá y mejor iluminación y fotografía para Julio Madruga, pero sería en 2005 cuando obtuvo el premio a la mejor película para televisión.

Francesc Picó

Asins Arbó, Miguel (Miguel Asins Arbó, Barcelona, 1916 – Valencia, 1996)

Compositor y director de orquesta

Estudia composición en el Conservatorio de Valencia con Manuel Palau y armonía con Pere Sosa, y en ambas disciplinas obtiene el Primer Premio. En el año 1944 ingresa por oposición en el Cuerpo de Directores de Música del Ejército de Tierra con el número uno de su promoción. A su retirada del ejército, con el grado de comandante, pasa a ocupar la Cátedra de Acompañamiento en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Compone en multitud de géneros: para orquesta, para banda de música —un ámbito en el que contribuye eficazmente al incremento del repertorio sinfónico valenciano de estas agrupaciones—, para cine, para música de cámara y para canciones. Es también autor de dos cancioneros valencianos: *Cancionero popular de la Valencia de los años 20* y *Cançons velles, músiques novelles*. Durante su vida recibe diferentes distinciones como el Premio Nacional de Música (1950) o el Premio Ciudad de Barcelona (1954), y en 1980 ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Su amplia carrera como compositor para películas arranca en 1954, cuando compone junto a Juan Quintero la música de *Rebeldía* (José Antonio Nieves Conde, 1954). Con el mismo director reincide en *Los peces rojos* (1955), *Todos somos necesarios* (1956) y *El inquilino* (1958). También colabora con Marco Ferreri en *El cochecito* (1960) y, asiduamente, con Luis García Berlanga en *Plácido* (1961), *El verdugo* (1964) o *La vaquilla* (1985). Luego trabaja con directores españoles tan famosos como José María Forqué, en *Un hecho violento* (1959), o Mariano Ozores, en *Hoy como ayer* (1966). Su última producción es *¡Biba la banda!* (Ricardo Palacios, 1987). La ciudad de Valencia le dedica una plaza junto a la Ciudad de las Ciencias.

Iván Arigüel

Atalante, L'
Revista de Estudios Cinematográficos
(Valencia, 2003 –)

Revista de cine

Con una cabecera que homenajea la película homónima de Jean Vigo (1934), *L'Atalante* nace como un proyecto editorial del Cinefòrum Comunicació Audiovisual, hoy Cinefòrum L'Atalante, de la Universitat de València. El antecedente de esta asociación es el Aula de Cinema, surgida en 1985 y coordinada por Vicente Benet, Mar Busquets Mataix, Amparo Gamir, José Antonio Hurtado y Francesc Picó, que desarrolla sus actividades de manera intermitente hasta 1996 y publica *Butlletí de l'Aula de Cinema* e *Imatge*. Surge, por tanto, como una revista de cariz cineclubista y universitario que persigue ampliar la labor divulgativa y crítica del Cinefòrum, y como las anteriores se enraíza en una larga tradición de cabeceras surgidas del cineclubismo estudiantil cuyo origen remoto puede situarse en *Cinema Universitario*, publicada en la segunda mitad de los años cincuenta y principios de los sesenta por el Sindicato Español Universitario (SEU) en el marco de la Universidad de Salamanca. Sus contenidos se caracterizan en un primer momento por el afán divulgativo, a partir de extensos reportajes y artículos desvinculados de la actualidad cinematográfica. Durante los dos primeros números se estructuran en dosieres —"Cine japonés. Posguerra y años cincuenta", "La mujer en el cine negro" o "Wong Kar-Wai" (1, 2003); "Zavattini y De Sica neorrealistas", "Documental y posmodernidad" y "Abbas Kiarostami" (2, 2004)—, acompañados de su correspondiente filmografía y bibliografía. A partir del número 3 (2004) empiezan a aparecer artículos independientes, además de dar cabida a la reedición de textos aparecidos en otras publicaciones y a las colaboraciones de autores no vinculados directamente al Cinefòrum. A partir del número 8 (2009), la revista tiene una periodicidad regular —semestral—, amplía su número de páginas y se dota de las secciones fijas "Cuaderno", "Diálogo", "(Des)encuentros" y "Puntos de fuga", además de mejorar su composición y diseño. La primera son dosieres de carácter monográfico dedicados al *thriller* en la sociedad contemporánea (8, 2009), el cine de no ficción (9, 2010), el cine de animación español (10, 2010), las teleseries norteamericanas contemporáneas (11, 2011), la fotografía y el cine (12, 2011), la música rock y el cine (14, 2012), el cómic y el cine (16, 2013) o el cine español de los años cuarenta y cincuenta (20, 2015). Estos dosieres vienen acompañados de entrevistas a cineastas relacionados con las cuestiones que aborda en la sección "Diálogo". Así, por ejemplo, Isaki Lacuesta es entrevistado en el número 9 (2010), complementando con ello la información aportada sobre el cine de no ficción. Igualmente relevante es "(Des)encuentros", sección que recoge el diálogo entre reconocidos especialistas y miembros de la redacción sobre diversos temas como los cines del sur (9, 2010) —con las aportaciones de Alberto Elena, Jaime Pena o Antonio Weinrichter— o la relación entre cine e historia (10, 2010) —con la colaboración de José María Caparrós Lera o Áurea Ortiz—. Con el tiempo también "(Des)encuentros" se vincula a "Cuaderno". Es el caso de "Una tarea compartida: cineastas e intérpretes frente al trabajo actoral" respecto al cuaderno "Rostros, voces, cuerpos, gestos. La concepción del trabajo actoral como núcleo del análisis fílmico" (19, 2015), o "De la Primera Guerra Mundial al presente: historia y memoria, un siglo para la reflexión" en relación con el cuaderno "Políticas de memoria en torno a las imágenes de la Primera Guerra Mundial" (21, 2016). Finalmente, "Puntos de fuga", de carácter misceláneo, contiene análisis de películas o de determinados aspectos del cine o a la cinematografía. Con estas secciones y contenidos, *L'Atalante* ha evolucionado desde la publicación vinculada con el cineclubismo estudiantil hasta la revista académica, permitiendo dar salida a textos de investigadores y analistas sobre el cine y el audiovisual. Esto ha marcado el cariz de sus contenidos, dejando a un lado la influencia de la crítica que podía apreciarse en sus primeros números, para centrarse en el análisis y en cuestiones historiográficas, sin por ello suscribir ningún paradigma en concreto. También ha implicado la aparición de una edición electrónica, que desde el número 21 (2016) sustituye a la física, la publicación de parte de sus contenidos en inglés y la presencia en las principales bases de datos académicas internacionales. En ello reside su capacidad de supervivencia, dada la limitada vida de muchas de las publicaciones que han ocupado su primer espacio editorial: piénsese, por ejemplo, en cabeceras como *Chomón*, de la Universidad Complutense de Madrid, *Projeccions de Cinema*, de la Universitat de Barcelona, *Solaris*, de la Universidad del País Vasco, o *Cuadernos del Aula de Cine*, de la Universidad de Oviedo. *L'Atalante* es, además, una de las pocas revistas académicas dedicadas en su mayor parte al cine, medio que recibe un tratamiento cada vez más limitado en otras publicaciones del ámbito de comunicación; de hecho, prácticamente solo están en activo otras dos: *Secuencias* y *Fotocinema*. Por la redacción de *L'Atalante* han pasado Pablo Esparza, Paula de Felipe Martínez, Ana Gil, Ana Giménez Calpe, Borja González Andreu, Josep González Andreu, Pablo Hernández Miñano, Blanca López, Elena López Riera, Carlos Madrid Castillo, Marta Martín Núñez, Violeta Martín Núñez, Melania Sánchez Masiá, Néstor Vilar Igualada o Álvaro Yebra García. Sus

responsables han sido Santiago Barrachina Asensio, Lucía Blanco Picó, Óscar Brox Santiago, Noelia Pardo Mateu, Luis Pérez Ochando, Rebeca Romero Escrivá y Jordi Revert. En sus páginas han publicado buena parte de los analistas e historiadores del cine más activos en los últimos años.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- *L'Atalante* [http://www.revistaatalante.com]
- Nieto Ferrando, Jorge (2007). *Cincuenta años de libros y revistas de cine en Valencia*. [Trabajo de investigación inédito financiado por Biblioteca Valenciana entre junio y diciembre de 2007 en el marco de las becas para el estudio del mundo editorial valenciano]

Atrapados (Criso Renovell, 2003)

Telefilm

En la primera década del siglo XXI se produce, con la participación en tareas de producción y de exhibición de Canal 9, una serie de telefilms que abordan temas de actualidad cercanos a los espectadores. Sus historias recurren a sucesos que han tenido especial relevancia en la opinión pública o han sido tema de portada en los informativos diarios. Entre estos destacan *De colores* (Rafa Montesinos, 2003) y *Omar Martínez* (Pau Martínez, 2006), sobre la inmigración; *Síndrome laboral* (Sigfrid Monleón, 2005), sobre el tristemente célebre "caso Ardystil"; o *Camps de maduixes* (Carlos Pastor, 2004), que se sumerge en el mundo de las drogas de diseño. Esta última aborda la misma problemática que *Atrapados* desde un caso particular: el coma que causa el consumo de una droga sintética a una joven y los intentos de su novio por salvarle la vida. *Atrapados* se acerca a este tema desde un punto de vista global, ahondando en la problemática de los adolescentes que comienzan a consumir drogas de diseño en sus salidas de ocio nocturno y terminan convirtiéndose en adictos; jóvenes de clase media y con estudios, claramente alejados de grupos de exclusión social y suficientemente informados del peligro de las drogas. La película no solo narra su caída a los infiernos de la droga, sino que también relata las consecuencias que produce en su mundo familiar y social. Criso Renovell dirige su primer telefilm tras debutar en 1996 con el largometraje cinematográfico *Nadie como tú*, historia acerca de la influencia que ejerce un veterano músico de jazz en las vidas de tres jóvenes en la ciudad de Valencia y que tuvo una efímera vida comercial en salas. *Atrapados* busca transmitir al espectador el viaje autodestructivo de sus jóvenes personajes a través del ritmo frenético que marcan sus salidas nocturnas. Aunque se trata de una ficción, la película consigue convertirse en una crónica del estilo de ocio que fue tristemente célebre durante un largo período de tiempo en la sociedad valenciana. La cámara acompaña a Pati Martínez, Patricia Montero y Alejo Sauras a través de los ambientes de discotecas y locales de ocio, en una espiral sin fin aparente de fiesta y drogas hasta que la tragedia se cierne sobre ellos. Empar Canet, Juli Cantó y la intervención especial de Imanol Arias como médico dan vida a los personajes adultos que tratan de apartar a sus hijos de su comportamiento autodestructivo. La película no busca juzgar y se sitúa a ambos lados del drama, mostrando la impotencia y la angustia de los familiares ante el desconocimiento de las actividades nocturnas de los jóvenes y las diferentes maneras de enfrentarse al problema.

Alejandro Herráiz

Audiovisual corporativo

El audiovisual corporativo es la rama de la producción audiovisual que trabaja la comunicación corporativa, es decir, la comunicación de la identidad de una empresa, organización o institución. El audiovisual corporativo es fundamental para el correcto funcionamiento de cualquier institución pública o privada, que siempre necesita comunicar. Las organizaciones dan cada vez mayor importancia a la gestión de la comunicación audiovisual para dar a conocer su proyecto tanto fuera como dentro de su organización. Esto ha hecho que sea un nicho fundamental de empleo para los profesionales de la comunicación. Hoy, cualquier empresa de tamaño medio cuenta con un departamento de comunicación encargado de gestionar la imagen y la comunicación de la organización, funciones que antes se contemplaban desde la perspectiva del marketing. El profesional que dirige estos departamentos ha pasado a denominarse *dircom* —o director de comunicación—, y es el responsable de que la imagen que transmite una organización corresponda con su identidad corporativa. La producción audiovisual corporativa se ha convertido en el principal vehículo para que el contenido de las corporaciones pueda viajar por las redes sociales y, al ser compartido, se torne viral. En este ámbito, las tareas que ejecutan los departamentos de comunicación son la realización de fotografías, la grabación de eventos, su edición y su publicación en la web. Si el trabajo tiene una mayor envergadura, se opta por contratar a una empresa que

cuente con una mayor experiencia en la gestión de los recursos técnicos y profesionales vinculados con la producción audiovisual. La producción de contenidos audiovisuales corporativos, al tratar cuestiones que comprometen la imagen de una empresa necesita, además de la revisión por parte de los responsables de comunicación y de marketing, que conocen los valores y mensajes que quiere transmitir la empresa, del visto bueno de los técnicos especialistas de la empresa, y esto obliga al productor audiovisual a tener un conocimiento profundo de su identidad corporativa y de los productos y servicios que ofrece. En muchas ocasiones, son las agencias de publicidad quienes facilitan esta labor, realizando tareas de intermediación entre la empresa y la productora audiovisual. Entre las empresas dedicadas a la comunicación corporativa, destacan, en la provincia de Castellón, Nocla Films Producciones, que ha llevado a cabo durante muchos años la comunicación institucional del Ayuntamiento y de la Diputación de Castellón. Hay otras empresas importantes como Envidea Multimedia, creada a partir de profesionales de la antigua World Films, que gestionan la comunicación audiovisual de la Diputación de Castellón y del Consorcio Provincial de Bomberos de Castellón. Primera Plana Producciones también es una empresa de comunicación especializada en la retransmisión de eventos. Es importante destacar el papel de estos últimos, dado que son un formato útil para realizar una comunicación audiovisual corporativa que sea atractiva para el público. Cuando se retransmite una gala benéfica, una entrega de premios o un evento a nivel mundial como los que organiza Red Bull, se está generando un contenido que tiene un grado alto de conexión con el público —por el propio formato del directo—, y que ofrece a la empresa o institución que está detrás una extraordinaria oportunidad para transmitir sus valores. Esta opción de contenido audiovisual ofrece ventajas con respecto a una nota de prensa o un clip de audio, que tienen, en principio, menores posibilidades de ser virales y, por tanto, de llegar finalmente al destinatario. Otro ámbito en el que se ha desarrollado la comunicación audiovisual promocional ha sido el turístico, decisivo en la Comunidad Valenciana y uno de sus principales motores económicos. En las últimas décadas, la colaboración entre este sector y el sector audiovisual ha sido muy intensa. Es cierto, sin embargo, que las instituciones no siempre han confiado en las productoras valencianas para realizar trabajos de promoción turística del territorio, pero aun así empresas como Malvarrosa Media o Trivision en Valencia, Noclafilms en Castellón o Aticuatro y Videogenic en Alicante han realizado producciones audiovisuales muy interesantes vinculadas a esta. Los vídeos turísticos, además, no solamente están destinados a dar a conocer los atractivos de una región fuera de sus fronteras, sino también a los propios ciudadanos para que sean conscientes de los atractivos de su territorio y se conviertan así en los mejores embajadores de los encantos turísticos de su localidad. Otra de las modalidades de audiovisual corporativo que está cada vez más en auge es el *branded content*, es decir, el contenido vinculado a la marca. Dicha modalidad supone la evolución natural de la producción audiovisual corporativa tradicional. En las producciones de *branded content* no solamente se intenta vender un producto o un servicio, sino que el objetivo, además, es mejorar el prestigio de la marca y mejorar su percepción en el cliente. Los proyectos de *branded content* intentan contar historias que atacan el lado más emocional, y que pretenden asociar la marca a valores positivos. Empresas con gran implantación en la Comunidad Valenciana, como El Corte Inglés, Ikea o Amstel, han apostado por esta modalidad publicitaria, en la que no se busca vender un producto sino crear una comunidad. En las campañas de *branded content* el producto es lo menos importante, se persigue el enganche, el vínculo, en definitiva, la fidelidad a la marca. Una vez conseguido ese primer propósito, será mucho más fácil después poder monetizar esa relación con el cliente. En la modalidad de producción audiovisual *branded content* destacan en Valencia profesionales como Nacho Sánchez, de la productora La Quadra. La Quadra trabaja un discurso audiovisual con referentes publicitarios y una fotografía y una puesta en escena muy cuidadas. La productora ha desarrollado con éxito proyectos con empresas como Amstel, Hofmann o Suavinex. Es necesario diferenciar entre el audiovisual corporativo tradicional —el poder de decisión sobre el contenido lo tiene la empresa o la institución—, el *branded content* —las decisiones de la empresa deben ser consensuadas con el productor audiovisual— y, por último, el patrocinio. Aquí el poder lo tiene el creador audiovisual, y el papel de la marca o institución se limita a la financiación de la obra audiovisual. Ahora bien, todas estas estrategias tienen en común que la producción de vídeo no termina con la entrega o la emisión del producto, pues es necesario cuidar el proceso de publicación e indexación fundamentalmente a través de las plataformas de vídeo bajo demanda como Youtube o Vimeo. Todo esto, junto a las aplicaciones móviles y otras estrategias comunicativas que recurren a las nuevas tecnologías —estas ofrecen plataformas para que las marcas contacten directamente con el consumidor, interactúen con él y puedan conocerlo, utilizando las técnicas de minería de datos denominadas *Big Data*, para satisfacer así sus gustos y necesidades— están haciendo peligrar el predominio de la televisión, canal

tradicional que permitía la comunicación entre las marcas y sus empresas con el consumidor. Grandes empresas como Mercadona hace años que no trabajan con *spots* de televisión, pues consideran que llegan de manera mucho más directa al consumidor a través de los mensajes directos en las tiendas o de acciones con un beneficio social en las que implican a instituciones y colectivos sociales. Es el caso, por ejemplo, de la Maratón de Valencia, organizada por la Fundación Trinidad Alfonso. En este sentido, es destacable la colaboración que César Martí, como productor ejecutivo de Anlo Producciones, ha desarrollado con la Fundación Trinidad Alfonso a través de la producción de documentales como *Vidas Olímpicas* (2015) o *Km 0* (2016). No obstante, en el terreno de la ficción televisiva se están produciendo algunos cambios que favorecen las estrategias de comunicación corporativa. Así, en el caso concreto de la animación infantil, las televisiones están dejando de pagar por el contenido, y son los productores a través de un porcentaje de la explotación comercial de la franquicia quienes financian a la cadena de televisión, que vende un espacio en la parrilla de programación. La decisión de emitir contenidos de este tipo en televisión ya no corresponde ni al productor ejecutivo que propone la idea ni tampoco a la cadena de televisión, sino que son las marcas con la decisión de financiar un proyecto las que dan al final viabilidad al producto. En esta línea de trabajo es interesante resaltar la apuesta de la juguetera alicantina Famosa por colaborar en la producción de la serie infantil *Pinypon Institute of New York*, coproducida por Ánima Kitchent y Famosa. La provincia de Alicante es uno de los centros de producción de juguetes más importantes del mundo. Es por ello que la colaboración entre las empresas jugueteras y los creativos audiovisuales puede suponer un impulso fundamental para la dinamización de los sectores audiovisual y de la animación. El audiovisual corporativo es uno de los formatos en los que más ha influido la democratización de los medios de producción audiovisual surgida a partir del abaratamiento de la tecnología. Hoy en día, con medios modestos, se puede afrontar la producción de un vídeo corporativo —muy costoso hace unos pocos años— cuyo destino final en muchos casos es la web. El audiovisual corporativo está, además, captando numerosos profesionales que de otra manera tendrían muy difícil el acceso a la industria. En el momento actual, confluyen los intereses de los creadores de contenido, que tienen la capacidad y los medios técnicos para contar buenas historias, y las empresas, necesitadas de comunicar sus productos o su identidad a los consumidores. En este contexto, tal vez los aliados naturales de los productores audiovisuales ya no sean las televisiones —o no al menos de una manera fundamental— sino las empresas, las organizaciones y las instituciones. Por una parte, las grandes empresas ven limitado su acceso a los medios de comunicación de masas tradicionales, ya que es costoso y tiene una influencia menguante; por otra, el audiovisual corporativo no solamente ha adquirido más fuerza, sino que apenas se concibe ya un proyecto sin tener claro desde su inicio qué marcas, empresas o instituciones van a colaborar en el mismo. La colaboración de estos socios no solo tiene repercusiones financieras sino que, por añadidura, ayuda en el proceso de producción audiovisual a través del préstamo de su imagen, su prestigio y sus redes de contactos para facilitar la viabilidad del proyecto y la búsqueda de nuevos inversores o mercados.

Esteban Galán

Fuentes

- Arnau-Roselló, Robert, Galán, Esteban (2013). "La disolución del soporte audiovisual y la quiebra de la linealidad en el relato". *Historia y Comunicación Social*, 18, pp. 359-367.
- Galán, Esteban (2016). "Relato transmedia vinculado a marcas: el personaje de Benito como instrumento de *branded content*". *El Profesional de la Información*, 6, pp. 915-922.
- Galán, Esteban (2008). *Televisión en virtual*. Madrid: IORTV.
- Costa-Sánchez, Carmen (2014). "El cambio que viene. Audiovisual *branded content*". *Revista Telos*, 99, pp. 84-93.
- Cascajosa, Concepción (2006). "El espejo deformado: una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana". *Revista Latina de Comunicación Social*, 61.

Autoindefinits
(Canal 9 Televisió Valenciana, 2005 – 2008)
Programa humorístico

Programa de televisión emitido por Canal 9 entre el 4 de abril 2005 y el 13 de marzo de 2008 (capítulos de estreno). Se trata de un espacio de ficción compuesto por diferentes piezas cortas que retratan con humor situaciones cotidianas que se viven en las calles de una gran ciudad. Una parodia de la rutina de cada día que consigue el efecto humorístico introduciendo elementos extraños en acciones tan habituales y reconocibles por el espectador como coger un taxi, viajar en metro o recoger el correo. El formato, construido a partir de una sucesión de gags sin conexión narrativa entre ellos —a excepción de algunas piezas que se desarrollan como gags de continuidad en dos o tres fragmentos distribuidos a lo largo del programa—, tuvo en la cadena autonómica sus precedentes en espacios como Él y ella (Tiburón TV para TV3, Tele Madrid y Canal 9, 2001-2003) y *Café Express* (Tiburón TV para

Telemadrid y Canal 9, 2003-2004), que posteriormente pasaría a emisión nacional bajo el título de *Camera café* (Telecinco y Tiburón TV, 2005-2009). Ninguno de aquellos dos, adaptaciones de formatos canadiense y francés respectivamente, obtuvo en su momento la favorable acogida en RTVV que la audiencia dispensó a *Autoindefinits*. Además de las cualidades propias en cuanto a guion, interpretación y puesta en escena de esta producción, el formato valenciano presenta una serie de singularidades respecto a las anteriores: en primer lugar, la utilización exclusiva del valenciano en un registro normativo pero próximo al espectador; en segundo lugar, el uso de espacios urbanos diferentes para la puesta en escena de los gags, alternando escenarios naturales con reconstrucciones en plató y fondos en chroma; por último, los actores y actrices que intervienen no encarnan personajes, inexistentes como tales en las narraciones, sino tipos que interactúan en situaciones concretas, de manera que un mismo actor o actriz representa figuras diferentes en distintos gags, al igual que un mismo "tipo" puede ser interpretado por actores o actrices diferentes a lo largo de los segmentos de un mismo programa. Esta fórmula, propuesta por las productoras Albena Teatre —de larga trayectoria en la producción teatral— y Conta Conta, fue dirigida por Carles Alberola, César Martí, Ramón Moreno y Rafa Piqueras. Comenzó a emitirse como programa semanal de veinticinco minutos de duración en el *prime time* de los lunes durante sus cuatro primeras temporadas, entre abril de 2005 y junio de 2006, emitiéndose en esta franja 51 de los 284 capítulos que llegaron a producirse. A partir de septiembre de 2006 y hasta agosto de 2008 se estrenaron los 233 capítulos restantes como tira diaria de lunes a jueves, también en *prime time* y con una duración ligeramente inferior, alrededor de veinte minutos. Los viernes se emitía un compactado con los gags más valorados por los espectadores, elegidos a través de votación telefónica. A lo largo de sus tres años de producción, un larga nómina de hasta cuarenta y cinco guionistas y dieciocho actores y actrices pasaron por el programa: entre los primeros se encuentran el propio Carles Alberola, Patricia Pardo, Roberto García, Juli Disla o Carles García; entre los segundos, de nuevo Carles Alberola junto a Cristina García, Alfred Picó, Ximo Solano, Sergio Caballero, Rebeca Valls, Albert Forner, Pepa Sarrió, Toni Agustí, Juli Disla, Núria García, Xavo Giménez, Vanessa Cano, Carles Sanjaime, Pepa Miralles, Juli Cantó, Jaime Pujol y Noèlia Pérez. *Autoindefinits* fue el primer espacio de ficción en valenciano, con las particularidades de su formato, que se consolidó en RTVV a lo largo de varias temporadas y con buenos resultados de audiencia. En su primera temporada obtuvo un 19,9% de cuota de pantalla y una audiencia media de 372.000 espectadores; si bien en las sucesivas los datos fueron menores: 16,7% en la segunda temporada, 17,8% en la tercera y 13,8% en la cuarta. Por sus características, el programa parecía más adecuado para una programación diaria en lugar de semanal, y así se emitió a partir de la quinta temporada, recuperando el favor de la audiencia hasta llegar a una cuota de pantalla del 20,2% y 377.000 espectadores de media. Como contrapartida, el declive del programa se aceleró en las cuatro siguientes temporadas, con cuotas del 16,1%, 13,8%, 9,1% y 7,9% respectivamente, finalizando con una audiencia media de tan solo 159.000 espectadores. Las franjas de público más atraídas por el programa siempre fueron la de los niños, entre 4 y 12 años, y la comprendida entre los 25 y 44 años, un *target* este último poco proclive históricamente a sintonizar Canal 9. El programa fue reemitido hasta 2011 en Punt Dos, la segunda cadena de la televisión autonómica, y algunos de sus capítulos fueron también emitidos por TV3, IB3, la televisión pública de Andorra y la Xarxa de Televisions Locals de Catalunya. Sus derechos de emisión fueron adquiridos por la empresa de gestión de canales rusa Mini Movie Channel para su distribución en Europa. El acierto de la fórmula de *Autoindefinits*, basada en el humor de proximidad en forma de sketches, llevó al mismo equipo a producir algunas secuelas como *Per Nadal, torrons* (Canal 9, Albena Teatre y Conta Conta, 2007-2008), *Socarrats* (Canal 9, Albena Teatre y Conta Conta, 2007-2009), *Evolució* (Canal 9, Albena Teatre y Conta Conta, 2008) y *Check-In-Hotel* (Canal 9, Albena Teatre y Conta Conta, 2009). *Autoindefinits* tuvo un notable impacto al activar un buen número de profesionales del guion, dar a conocer a un nutrido grupo de actores y actrices, muchos de ellos de larga trayectoria teatral, y, sobre todo, acercar la ficción en valenciano a los espectadores del TVV, captando además a un público joven un tanto extraño a la cadena.

Francesc Picó

AVANT (Asociación Valenciana del Audiovisual para los Nuevos Tiempos) (Valencia, 2014 –)

Asociación de productores

Creada en 2014, AVANT (Asociación Valenciana del Audiovisual para los Nuevos Tiempos) surge de la disidencia con respecto de dos asociaciones de productores valencianos previas y a día de hoy en funcionamiento: PAV (Productors Audiovisuals Valencians) y AVAPI (Asociación Valenciana Audiovisual de Producto-

res Independientes). Conformada por 29 socios, correspondientes a otras tantas productoras —entre ellas, Endora Producciones, Anlo Produccions, Nakamura Films, Paella Produccions, Filmeu o Barret—, AVANT se marca una serie de objetivos desde la óptica de las industrias culturales y de la renovación del sector audiovisual valenciano —devastado tras el cierre de Radiotelevisió Valenciana (RTVV) en noviembre de 2013— a partir de la necesidad de generar herramientas, proyectos y productos audiovisuales que consigan crear un auténtico tejido industrial en nuestro ámbito. Con un carácter inclusivo, y junto a la voluntad de crecer, esta asociación de productores independientes funciona de manera asamblearia y mediante la división por comisiones especializadas en las distintas áreas que atañen al campo de la producción: la creación, la producción ejecutiva, la distribución, etcétera. AVANT incide en la transformación del sector en la Comunidad Valenciana fijando la atención, entre otros aspectos, en la necesidad de potenciar la repercusión en el mercado exterior, creando así lo que su expresidente, César Martí, denominó como la "marca Valencia", mediante el desarrollo de historias locales con atractivo universal, o siendo conscientes de la importancia del entorno digital de consumo que irremediablemente habitamos y, por tanto, de la idiosincrasia transmedia que han de tener los relatos audiovisuales en la actualidad. Bajo el paraguas de la urgencia por cambiar las reglas del juego en el ámbito de la producción audiovisual, esta asociación de nuevo cuño trata, además, de influir en las políticas públicas con la idea de virar hacia un panorama audiovisual en el que, por encima de todo, se considere como primordial la valía de los profesionales del sector, y así, en definitiva, crear una nueva industria cultural valenciana que dirija su mirada hacia el futuro. Actualmente, AVANT está presidida por Lorena Lluch, miembro de la productora Filmeu.

Santiago Barrachina Asensio

Fuentes

- Martí, César (2016). "AVANT: un cambio de época". *adComunica*, 12, pp. 227-229.
- Entrevista personal a César Martí (12 de diciembre de 2016).

AVAPI (Asociación Valenciana de Productores Independientes) (Valencia, 2003 –)

Asociación de productores

A finales de 2003 surge AVAPI en Valencia gracias al impulso de más de veinte empresas del sector audiovisual que consideran pertinente proponer una escisión frente a la PAV (Productors Audiovisuals Valencians), hasta el momento la entidad más representativa del sector. La publicación oficial de sus estatutos tiene lugar el 10 de octubre de 2004 en el *Diari Oficial de la Comunitat Valenciana* (p. 20799). Su ámbito territorial se circunscribe a la Comunidad Valenciana, y el acta de constitución está firmada por Antonio Mansilla Jiménez, Carlos Miralles Pastor, Claudia Peris Balaguer, José Ortega Ortega, Enrique Alcina Pérez y Eliseo Blay Climent. En la primera junta provisional consta también la presencia de José M. Herrero. Algunas de las productoras iniciales que participan en su fundación son Sorolla Films, Terra a la Vista, Bluescreen, Alcina PC, Lugalbanda, KBZA Líquida y Almochic PC. Desde entonces la junta directiva se ha reformulado en varias ocasiones, contando con Antonio Mansilla en la presidencia, e incorporando otros nombres como Pau Vergara, José Enrique March, Alfonso Ronda o Fausto J. Atienza. Su objetivo principal es fomentar el tejido cultural y empresarial del sector audiovisual y transmedia de la Comunidad Valenciana. En la actualidad, el listado completo de productoras que componen la asociación es el siguiente: Aire de Cinema Producciones, Ara Vorem!, BlueScreen, Canspan Film Factory International, Docu Producciones, El Alamo Producciones Cinematográficas, FilmanTropo, Gorgos, MarbenMedia, Mediterraneo Media Entertainment, Samaruc Digital, Saó Produccions, S.I.P.P., Somnis Animació, Sorolla Films, Stanbrook, Terra a la Vista, Uke Motion y Visomo. AVAPI surge, por tanto, con una voluntad crítica y el propósito de visibilizar los problemas que en esos momentos comienzan a afectar al tejido audiovisual valenciano. Sus primeras manifestaciones públicas están orientadas a solicitar una revisión en profundidad del modelo de negocio establecido por Radiotelevisió Valenciana (RTVV), incluyendo la modificación de su junta directiva y del reparto de presupuestos, sus financiaciones y sus relaciones con el grueso de las productoras valencianas. Llaman por ello la atención sobre las desigualdades y los intereses presentes en la planificación de la parrilla de Canal 9, así como sobre la necesidad de incorporar mayor producción local frente a la subcontratación de espacios a otras productoras nacionales e internacionales. Del mismo modo, la hoja de ruta inicial incorpora la posibilidad de firmar un convenio marco con la Presidencia de la Generalitat Valenciana y Televisión Española, entablar un compromiso con los estudios de Ciudad de la Luz que permita una mayor dinamización en el proceso productivo, conseguir el ingreso en FEVA (Federació Valenciana de l´Audiovisual), en EAV (Empresas Audiovisuales Valencianas) y en la confederación FAPAE, así como la firma de un convenio con el Instituto Valenciano de Finanzas. Desde entonces, la

actividad de AVAPI ha tenido siempre una doble naturaleza: en relación con las estructuras audiovisuales locales, ejercer como una entidad activamente crítica en el tablero valenciano; con respecto a sus propios socios, desarrollar actividades formativas sobre diferentes posibilidades de negocio que faciliten su subsistencia o su crecimiento. En el primer caso, podemos mencionar algunos ejemplos relevantes de diferentes acciones: en diciembre de 2008 es la única asociación que se pronuncia contra los recién creados Premios Berlanga por lo que consideran una conexión endogámica con la EAVF (Empresas Audiovisuales Valencianas Federadas). En esta misma línea, en 2012 se suman a la Plataforma Valenciana x la Cultura, una asociación en contra de la subida de trece puntos del IVA a la cultura que engloba a diferentes representantes locales de las artes visuales y escénicas, la música, el sector editorial y el audiovisual. Sin embargo, una de las actuaciones más relevantes de AVAPI tiene lugar tras el cierre de RTVV en noviembre de 2013. En cierto sentido, la clausura de su actividad acabó por confirmar muchas de las críticas con respecto al modelo de negocio que la asociación había venido manifestando públicamente desde hacía casi una década. La respuesta de sus representantes no se hace esperar, y apenas unos meses después, a comienzos de 2014, AVAPI pasa a formar parte, desde su mismo nacimiento, del núcleo más activo de trabajadores audiovisuales presentes en la MESAV (Mesa Sectorial de l´Audiovisual Valencià). Desde entonces, su posición como asociación de productoras se ha orientado no únicamente a la preparación de la reapertura de RTVV (ÀPunt), sino también a la reflexión activa sobre la manera en la que se puede rehabilitar, en el sentido más amplio posible, el tejido económico audiovisual autonómico. Esto nos lleva a sus políticas de formación y asesoría de sus socios. Para ello, AVAPI ha organizado una dinámica de reuniones y grupos de trabajo que tiene lugar con una periodicidad mensual —si bien, por lo general, cada quince días se celebran pequeños encuentros concretos—. Su objetivo principal es convocar a los responsables de las productoras que la engloban para formar, informar y tomar el pulso a los proyectos activos, generando foros de debate abierto y apoyando el intercambio de buenas prácticas. En esta dirección, el modelo de productora que están intentando configurar pasa por los siguientes puntos: la búsqueda de coproducciones internacionales, la visibilidad y participación en festivales y, muy especialmente, la involucración en el programa europeo MEDIA (Creative Europe). La asociación orienta a sus asociados a la obtención de dichas ayudas, se recuerdan plazos y se programan calendarios comunes de acción. El resultado de este tipo de iniciativas puede apreciarse en el hecho de que en la actualidad diferentes productoras asociadas a AVAPI se encuentran activamente inmersas en la realización de largometrajes y cortometrajes. Del mismo modo, la presencia en los festivales internacionales de primer nivel de representantes valencianos se considera una necesidad de primer orden: diferentes representantes de la asociación han participado en los festivales de Cannes y de Berlín de forma recurrente desde su nacimiento. Finalmente, por lo que corresponde a su actividad interna, en estas reuniones también se debaten los nuevos modelos de negocio audiovisual, sus perspectivas y sus límites. Por poner ejemplos concretos, se han desarrollado jornadas formativas sobre narrativas transmedia, modelos de financiación mediante *crowd-funding* o generación de contenidos para plataformas digitales. También se han auspiciado jornadas sobre comunicación transmedia y la manera en la que puede ser adoptada por las productoras de la Comunidad Valenciana. En cuanto a sus propuestas para el futuro inmediato de la actividad en la Comunidad Valenciana, el planteamiento general de AVAPI opta por la creación de un modelo audiovisual estable que no se apoye únicamente en apertura de una televisión valenciana, sino que sea sostenible por sus posibles conexiones nacionales e internacionales. En este sentido, consideran que ejemplos como El Terrat o Diagonal TV marcan la doble pauta que garantiza una cierta sostenibilidad empresarial: compromiso con los rasgos identitarios concretos y el contexto socioeconómico de su territorio de origen y, a la vez, alto nivel de cooperación con agentes nacionales e internacionales que garantice una mayor sostenibilidad en caso de crisis. De hecho, AVAPI señala que desde sus primeros comunicados alertó de los riesgos inherentes a la localización del audiovisual valenciano únicamente como un circuito de producción cerrado. En esta lógica, el trabajo de recuperación tiene que pasar necesariamente por el esfuerzo conjunto de agentes públicos y privados: escapar de la supervivencia mediante subvenciones y de la excesiva subcontratación, así como de una estructura basada en la figura del autónomo audiovisual que resulta difícilmente sostenible. El modelo que AVAPI propone se asentaría sobre un número limitado de productoras con cierto tamaño que pudieran trabajar cooperativamente, incorporando a sus plantillas un número coherente de trabajadores fijos, en torno a las cuales pudiera ir construyéndose, paulatinamente, una red de empresas/trabajadores colaboradores. Estas productoras trabajarían al alimón para dotar de contenidos a ÀPunt, corrigiendo algunas de las carencias detectadas en la anterior administración con contenidos informativos más rigurosos, un mayor cuidado en la defensa de la lengua o una mejor integración de las diferentes realidades de la sociedad

valenciana, además de buscar la venta de sus producciones en televisiones públicas o privadas de ámbito nacional.

Aarón Rodríguez Serrano

Fuentes

- Entrevista a Antonio Mansilla (18 de mayo de 2016).

Aznar, Tomás (José Tomás Aznar Sanchís, Valencia, 1936 – Madrid, 1996)

Director, guionista y actor

La producción se ha movido en el cine de consumo de los años setenta y ochenta, al socaire de las modas sociales. Fundamentalmente ha sido conocido gracias a dos películas: *El libro de buen amor* (1975) y Más allá del terror (1980). Sin embargo, cuenta con siete películas más como realizador y ha sido guionista en otras cuatro. Su labor como intérprete se ciñe a papeles para cortometrajes en la década de los sesenta producidos por la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC): *Los delatores* (Mario Gómez Martín, 1964), *La soga cortada* (Luis F. Vasconcelos, 1964), *La función* (César Santos Fontenla, 1964) y *El Jarama* (Julián Marcos, 1965), esta última inspirada en la novela homónima de Rafael Sánchez Ferlosio, quien a su vez participó junto al realizador en la escritura del guion. Solo ha intervenido como protagonista en la película *El desastre de Annual (Un invento sin futuro)* (Ricardo Franco, 1970), junto a María Bravo, el crítico e historiador de cine Francisco Llinás, Eloísa Muro, Gabriel Ruiz y el propio Ricardo Franco. A inicios de los setenta dirigió tres cortometrajes: el primero de ellos de ficción, titulado *Las sepulcrales* (1970), y los dos restantes, *Una estoreta velleta* (1971) y *Concierto en llamas* (1971) —dedicado a las fiestas falleras de Valencia—, de carácter documental. Su primer largometraje, *El libro de buen amor* (1975), fue realizado cuando el régimen franquista aún imponía la censura. Sin embargo, esta, de forma hipócrita, permitió su exhibición bajo la torcida excusa cultural, pues la película se inspira en la célebre obra literaria de la Edad Media *Libro de buen amor* (1330-1343), también llamado *Libro de Arcipreste* o *Libro de los cantares* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. El manuscrito construye una autobiografía de carácter ficcional a través de los avatares amorosos para mostrar los diversos estratos de la sociedad española en el bajo medievo. La película pretende seguir la fórmula exitosa que consiguió el realizador César Fernández Ardavín con *La Celestina* (1969), al tratar de adaptar fielmente la novela homónima de Fernando de Rojas rociándola con algunas gotas de erotismo que, en la actualidad, se nos antojan inocentes. Sin embargo, *El libro de buen amor* deja de ser tímida para exhibir desnudos y escenas sexuales, aprovechando que la censura comenzaba a mostrar algunos signos de debilidad. El éxito que obtuvo obedeció, más que al interesante texto literario, a la avidez del espectador por saciar la pulsión escópica con las carnes de los intérpretes Blanca Estrada, haciendo el papel de Doña Endrina, y Patxi Andión (Juan Ruiz). Al contrario del film de César Fernández Ardavín, que buscó presentar una digna adaptación cinematográfica con el asesoramiento del filólogo Manuel Criado del Val, máxima voz autorizada sobre *La Celestina* en esos momentos, los resultados estético-artísticos de la película de Tomás Aznar fueron bastante pobres, según llegó a considerar la crítica de la época. La opinión unánime señalaba que a la película le faltaba brío narrativo, la sátira y la riqueza de la galería de personajes y escenarios del texto original. Tal vez lo que aún ofrece cierto interés es la música compuesta por el propio actor protagonista, Patxi Andión, que trató de inspirarse en los madrigales medievales. Además de los actores mencionados también intervinieron Marina Valverde (Criada), Miguel Picazo (Padre), Román Bautista (Fernán), Quetxe Parra (Hija Pepión), Paloma Cela (doña Cruz), Alejandro de Enciso (Caballero), Mabel Escaño (Teresa), José Lifante (don Pitas Payas), Mónica Randall (doña Mengua), Josita Hernán (Trotaconventos) y Concha Gómez-Conde (doña Leonor), entre otros. El guion estuvo a cargo de Rubén Caba, Julián Marcos, que también codirigió la película, y el propio Tomás Aznar. La dirección de fotografía fue llevada a cabo entre Hans Burmann y Gerardo Moschioni. Como ayudante de dirección estuvo Jaime Chávarri y la responsable del montaje fue María Luisa Soriano. La película fue producida fundamentalmente por Tomás Aznar, si bien intervinieron en el proyecto otras personas y empresas: Luis de Torres Espuny, Cinevisión y Zuda Films PC. *El libro de buen amor* se rodó en El Guijar, Valdevacas, El Caballar, Sotosalbos, Arevalillo y Segovia. La otra película dentro de la trayectoria del cineasta que podría ofrecer algún interés es Más allá del terror (1980), que en su momento llegó a saborear un poco del aroma del cine de culto dentro del subgénero de terror hispánico. Pero lo que entonces podría haber sido un producto afín a las modas y gustos del público de finales de los setenta y principios de los ochenta, ya que combina sexo y violencia con la abierta intención de facilitar la catarsis liberadora del español medio, hoy provoca sensaciones encontradas muy extremas: risa —por la ridícula interpretación, los diálogos penosos, toscos y en ocasiones completamente

absurdos—, perplejidad —dadas las situaciones completamente disparatadas o delirantes sin ser originariamente su pretensión— y rechazo —por el pésimo guion nutrido de insultos, ordinarieces, escenas de muy mal gusto, así como por una realización mediocre—. El argumento narra las vicisitudes de un grupo de pandilleros que atracan, pistola en ristre, a todos los clientes y trabajadores de un bar. De pronto irrumpe una pareja de policías y se inicia un tiroteo. Los dos policías mueren junto a uno de los miembros de la banda. Pero los supervivientes deciden asesinar a los clientes del bar. Luego escapan tomando de rehenes a una pareja. Poco después de coger el vehículo de los secuestrados este los deja tirados y llegan a pie a una casa en medio de un desierto. En dicho lugar matan a un perro y queman la casa estando una anciana y un niño dentro. Antes de fallecer la anciana convoca a Satán para vengarse de los asesinos. Más tarde se alojan en la iglesia de una aldea abandonada, en la que comienzan a producirse extraños sucesos sobrenaturales. Al parecer se cumple el maleficio de la anciana. Los miembros de la banda van muriendo por obra y gracia de los fantasmas que encarnan al perro y al niño asesinados brutalmente en casa de aquélla. En el desenlace del film la anciana vuelve a aparecer en la iglesia y logra consumar su venganza macabra ante Lola, la mujer de la pandilla, la única que llega a sobrevivir. Al final empiezan a brotarle sangre en los ojos y le explota su cabeza. Así, la película combina asesinatos violentos con satanismo, fantasmas, zombis, sexo, visiones y drogas. Toda esta heterogénea mezcla de elementos temáticos lleva a deformar la coherencia argumental, además de advertir una puesta en escena tan torpe como fea que llega incluso a resultar grotesca. El guion fue firmado por Miguel Lizondo, Juan Piquer Simón (acreditado como Alfredo Casado) y el propio Tomás Aznar, a partir de una historia creada por él mismo. Los actores que intervinieron en la película son Francisco Sánchez Grajera (Chema), Raquel Ramírez (Lola), Emilio Siegrist (Nico), Antonio Jabalera (Jorge), Alexia Loreto (Linda), David Forrest (Andras), Andreé Van de Woestyne (Dama) o Martin Kordas (Jazz). El productor ejecutivo del film fue el citado Piquer Simón, conocido por sus films fantásticos y de aventuras, bajo el mismo alias. La decoración del escenario fue elaborada por Gumersindo Andrés y los efectos especiales estuvieron a cargo de Francisco García San José y Pablo Pérez. El resto de la filmografía de Tomás Aznar aún presenta menos relevancia. Dentro de ella cabe señalar *Viva, muera, Don Juan Tenorio* (1977), *Adagio para una estrella* (1978), *Un gendarme en Benidorm* (1983) y *Playboy en paro* (1984). Dichas películas, de dudosa calidad, son más bien productos propios de la coyuntura social que vistos ahora apenas resisten el paso del tiempo y la exigencia del espectador contemporáneo. Pese a que contaba con intérpretes populares como Robert Castel, Rafael Alonso o Michel Galabru en *Un gendarme en Benidorm*, o como Andrés Pajares, Silvia Tortosa, José Sazatornil y Gracita Morales en *Playboy en paro*, apenas han logrado suscitar algún tipo de curiosidad, por haberse quedado totalmente trasnochadas.

Pablo Ferrando García

Fuentes

- López García Pedro (2011). *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. San Vicente: Editorial Club Universitario.

Azorín
(José Martínez Ruiz, Monòver, 1873 – Madrid, 1967)

Crítico y escritor

Azorín es el miembro de la Generación del 98 que más atención presta al cine como espectador y escritor. Durante la década de los veinte, en reiteradas ocasiones manifiesta una actitud favorable a un medio capaz de fecundar y estimular el discurso narrativo de su obra. Tras un largo período de alejamiento, en los años cincuenta, ya septuagenario, redescubre el cine. Como espectador de numerosas películas, a menudo vistas en sesiones dobles, da cuenta de experiencias que se trasladan a un centenar de comentarios periodísticos con una impronta personal. Esta circunstancia le permite publicar dos recopilaciones sin antecedentes en el ensayo noventayochista: *El cine y el momento* (1953) y *El efímero cine* (1955). Los primeros artículos de Azorín sobre temas cinematográficos aparecen entre 1921 y 1928 en *La Prensa* y *ABC*. A pesar de evitar la referencia a lo concreto de la industria, los géneros y sus obras, los textos abordan la significación social del cine, su relación con otras artes, la mutua influencia entre el teatro y el cine, la hostilidad o la comprensión de los escritores para con el nuevo arte, la figura de Charlot y distintas películas que despiertan su interés. Otros escritos coetáneos del autor y sus declaraciones a la prensa prueban su creencia en unas posibilidades cinematográficas superadoras de la "edad de la narración" y modificadoras de la percepción del tiempo y del espacio. Azorín se alinea así con procedimientos vanguardistas donde la pureza de la imagen prevalece sobre las anécdotas y los argumentos. El autor aboga por una nueva concepción narrativa y dramática que sea deudora de los recursos visuales del cine mudo. Al tiempo, la influencia cinematográfica se evidencia en sus obras *Doña Inés* (1925), *Félix Vargas* (1928), *Supe-*

rrealismo (1929) y *Madrid* (1941). Posteriormente, hacia 1950, Azorín frecuenta las salas cercanas a su domicilio y plasma sus impresiones en artículos publicados en *ABC*, ilustrados a veces con fotos de la relación que mantiene con el cine. Su asistencia a las salas de cine está condicionada antes por el local de exhibición que por la película. Agotada la temática de las experiencias literarias, el anciano espectador descubre nuevos estímulos para sus artículos en una filmografía evocadora de sensaciones y motivo de meditación. El reencuentro con el cine se tiñe de una subjetividad relacionada con su mundo creativo, pero el noventayochista aporta a menudo una lectura sugerente de títulos insertos en la producción comercial de los años cincuenta, así como de otros anteriores que también evoca. A pesar de su actitud favorable al cine, que no debe extrapolarse a la Generación del 98, la obra de Azorín solo cuenta con la adaptación cinematográfica de un drama estrenado en 1936 con éxito de público y crítica que fue llevado a la pantalla por Rafael Gil: *La guerrilla* (1972). Esta coproducción hispano-francesa, sin el menor atisbo de novedad, no respondió a las expectativas comerciales.

Juan Antonio Ríos Carratalá

Fuentes

- Azorín (1953). *El cine y el momento*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Azorín (1955). *El efímero cine*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Azorín (1995). *El cinematógrafo: artículos sobre el cine y guiones de películas (1921-1964)*. Valencia: Pre-Textos (eds. José Payá y Magdalena Rigual).
- Montero Padilla, José (1953). "Azorín y el cine", *Revista de Literatura,* 8, pp. 359-365.
- Romá, Francisco (1977). *Azorín y el cine*. Alicante: Diputación Provincial.
- Utrera, Rafael (1998). *Azorín, periodismo cinematográfico*. Barcelona: Film Ideal.

B

Balaguer, Francisco
(Francisco Balaguer Mariel, Vilallonga, 1896 – Buenos Aires, 1965)

Director de orquesta, compositor de bandas sonoras y músico

Estudia composición y armonía en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con los maestros Ramón Martínez y Pere Sosa. Con tan solo dieciséis años, en 1912, hace su primera composición, una Salve dedicada a la Patrona de su pueblo, llamada *Salve a la Virgen de la Fuente*. Ya con veintiún años escribe un poema sinfónico llamado *El pueblo está de Fiesta*, que estrena con la Orquesta Sinfónica de Valencia. Después de graduarse trabaja como director de diversas compañías de zarzuela y colabora en obras teatrales con los maestros José Serrano y Pablo Luna. En 1917 estrena en Valencia su primera obra de teatro, que dos años más tarde presenta en Madrid la Orquesta Filarmónica. La mayor parte de su carrera musical está enmarcada en la composición de zarzuelas y pasodobles. En 1920 estrena *El amor es el amo*, su primera zarzuela, la cual también produce. En los siguientes años estrena un buen número de obras, como *Los grandes autores* (1925), en el Teatro Alcázar de Madrid, o *Sangre de reyes* (1925), escrita en colaboración con Pablo Luna. Entre todas merece la pena destacar *Al dorarse las espigas* (1929), que tuvo gran éxito en su momento. A raíz de la Guerra Civil se exilia en Argentina, concretamente en Buenos Aires, donde trabaja hasta su fallecimiento. También en ese país estrena con gran éxito varias zarzuelas, como *Una mujer argentina* (1937), *Los salmones* (1938), *Carmen, la sevillana* (1943) o *El caballero del milagro* (1961). Es en Argentina y en México donde realiza su carrera como compositor de bandas sonoras para películas, en su mayor parte comedias ligeras, entre las que destacan *Punto negro* (Luis Mottura, 1943), *Una novia en apuros* (John Reinhardt, 1942) o *Mi amor eres tú* (Manuel Romero, 1941). También trabaja como director musical y orquestador en diferentes films.

Iván Arigüel

Ballester, Inés
(María Inés Ballester Muñoz, Borriana, 1958)

Periodista y presentadora de televisión

Proveniente de una familia de panaderos y pariente lejana del poeta Vicent Andrés Estellés, se traslada a Barcelona para estudiar Ciencias de la Información en la Universitat Autònoma. En 1979 entra en Ràdio Barcelona (Cadena Ser), donde permanece varios años en los que se curte como periodista, a la vez que colabora en diarios como *El País*, *El Periódico de Catalunya* o el valenciano *Noticias al Día*. De regreso a su tierra natal, se incorpora a la filial local de la Ser, pero debe abandonar esa dedicación radiofónica al superar en 1984 las pruebas que convoca Televisión Española para el centro territorial de Aitana. Se mantiene en la delegación levantina de RTVE durante más de media década, familiarizándose con un medio en el que hace de todo: información parlamentaria en las noticias, debates en directo, retransmisiones de fiestas locales, magacines, etcétera. Cuando se inaugura Canal 9 a finales de los ochenta, su rostro ya es conocido por los telespectadores valencianos, y su entrada en la cadena resulta lógica. Se convierte así en una apuesta segura de la nueva televisión autonómica, que le confía dos ambiciosos espacios de variedades en importantes franjas horarias, *Les mil i una* (1990) e *Inés de nit* (1991-1992), con actuaciones musicales y entrevistas. Desde entonces se especializa en programas propios, lo que le permite ir adquiriendo un estilo personal como presentadora e incluso compaginar ese papel con tareas de dirección. Esta época dorada incluye *El rotgle* (Pirtel, 1992-1993), adaptación de un formato catalán que enfrenta a dos concursantes en torno a un dilema ético, *Enamorats* (Gestmusic, 1993), donde hace de mediadora sentimental, *Te'n recordes?* (Producciones 52, 1994-1996), que recupera a populares personajes del pasado, o *Simplement viure* (Producciones 52, 1996), que repite el modelo, centrado en sucesos locales, que ella misma había probado años antes en Telemadrid. Además, retransmite para Canal 9 numerosos eventos especiales, ya sean las campanadas de fin de año, las fiestas de las fallas —que muestra también a lo largo

de su amplia trayectoria en otras cadenas de ámbito estatal— o determinadas galas benéficas. En busca de nuevos retos profesionales, da el salto a Antena 3, donde conduce *En antena* (1997-1998), que repasa la actualidad con reportajes y conexiones en directo, o *Ver para creer* (1999-2000), que reúne vídeos y testimonios de personas anónimas. Inquieta y decidida, a partir de ese momento presenta en distintos canales los formatos televisivos más variados y ocurrentes: *El Bus* (Gestmusic Endemol y Antena 3, 2000), un *reality* importado de Holanda donde los concursantes deben convivir cien días a bordo de un autobús que recorre toda España, ¡Ay, mi madre! (Pearson y Televisión Española, 2001-2002), un intento de llevar a un plató las habituales peleas generacionales entre las amas de casa y sus hijos adolescentes, o *Flashback* (Grupo ZZJ y FORTA, 2002-2003), un *talk show* donde los invitados reviven episodios de su pasado a través de la hipnosis. Sin embargo, constituye su mayor éxito el magacín diario *Por la mañana* (Televisión Española, 2002-2008), que aglutina entrevistas, reportajes de actualidad, tertulias de crónica social, consejos culinarios y recetas —que recoge en dos libros de cocina escritos en 2006— o hábitos de salud. Y, tras su paso por la cadena católica 13 TV, repite un logro similar con *Amigas y conocidas* (Televisión Española, 2014-), un debate femenino sobre temas actuales que empieza como una sección fija de *La mañana de verano*, pero que, en vista de la excelente acogida, la cadena convierte en un programa independiente.

Jorge Castillejo

Banda Aparte
Revista de Cine/Formas de Ver
(Valencia, 1994 – 2001)

Revista de cine

Pieza clave de Ediciones de la Mirada, *Banda Aparte*, cuyo título homenajea la película de Jean-Luc Godard *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964), nace en noviembre de 1994 con el propósito de abordar lo que otras publicaciones especializadas dejan en sus márgenes. Esto se aprecia en una marcada independencia, tanto de las tendencias más comerciales del cine y de la cinefilia como del ámbito académico. Dirigida por Elena Zapata Ferrer (1-3, 1994-1995) y Jesús Rodrigo García (4-21, 1996-2001), la mayoría de sus artículos vienen firmados por los miembros de la redacción, compuesta por Luis Alonso García, Txomin Ansola, Alamena Bartolomé, Cèlia Benavent, Nacho Cagiga Gimeno, Yolanda Carrascosa, Carlos A. Cuéllar, Isabel Escudero, Marcelo Expósito, María José Ferris Carrillo, Daniel Gascó, Patricia Goldberg, Josep Carles Laínez, Miguel Ángel Lomillos, Arturo Lozano Aguilar, Paco Mares Aliaga, Hilario J. Rodríguez, Pau Rovira Pérez, Pablo Salavert, Francisco Sempere, Javier M. Tarín, Alejandro Torres y Virginia Villaplana. Por sus páginas también aparecen en ocasiones las firmas de Vicente Benet, Juan Miguel Company, José Antonio Palao, Pilar Pedraza, Jesús González Requena, Vicente Sánchez-Biosca, José Luis Téllez, Manuel Vidal Estévez, Imanol Zumalde o Santos Zunzunegui. Tras unos números iniciales en los que se combinan las misceláneas con los monográficos dedicados a cineastas —Andrei Tarkovsky (2, 1995), Atom Egoyan (3, 1995), Robert Bresson (6, 1997) y Víctor Erice (9-10, 1998)—, la revista adquiere una composición en secciones fijas. Entre ellas destacan "Reencuadres", "Tickets", "Universo Trápala" y "Toponimias". La primera aborda desde distintas perspectivas la filmografía de directores relevantes —David Lynch, Tod Browning (11, 1998), José Luis Guerin (12, 1998), Clint Eastwood (13, 1999), Marc Recha (14-15, 1999), John Sayles (16, 1999) o Agnès Varda (19, 2000)—, aunque con el tiempo también trata algunas cinematografías nacionales —"Cine iraní" (16, 1999)—, géneros como el cine pornográfico (19, 2000) o las diferentes maneras en las que el cine se ha aproximado a la clase obrera (17 y 20, 2000 y 2001), por ejemplo. "Tickets" incluye la crítica de películas recientemente estrenadas y, junto con "Transtextos" —que reseña libros sobre cine y comunicación— y algunas crónicas de festivales, supone el anclaje de la revista a la actualidad más inmediata. La historia del cine tiene su espacio en "Universo Trápala". En esta sección caben sobre todo aproximaciones al pre-cine y al cine primitivo. Finalmente "Toponimias" es la sección más ecléctica y abre las páginas de la revista a la cultura audiovisual con carácter más general. En ella aparecen reflexiones sobre los medios de comunicación de masas, el videoarte o la teoría de la cultura. *Banda Aparte* puede considerarse heredera de los paradigmas críticos más combativos de los años setenta, sustentados en la semiótica, el psicoanálisis y el marxismo, y que toman cuerpo sobre todo en publicaciones como *Film Guía* —en su segunda época—, *La Mirada* y *Contracampo*, si bien sus referentes teóricos no son tan evidentes como en estas. Los colaboradores y redactores de la publicación muestran también una clara preferencia por aquellas prácticas audiovisuales que subvierten y ponen en jaque los modelos de representación hegemónicos. *Banda Aparte* ha tenido continuidad en la revista *Shangrila. Derivas y Ficciones Aparte*, dirigida también por Jesús Rodrigo García, a partir de la cual ha creado una sugerente editorial dedicada, entre otros temas, al cine.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- *Banda Aparte* [http://edicionesdelamirada.blogspot.com.es/]
- Rodrigo García, Jesús (2000). "Ediciones de la Mirada". *Métodos de Información*, 7-38/39, pp. 61-63.

Baquero, Piluca
(María Pilar Baquero Navarro, Valencia, 1969)
Productora

Es licenciada en Ciencias de la Información, dentro de la especialidad de Publicidad, por la Universidad CEU San Pablo de Valencia. Inicia su carrera profesional en 1989 en el ámbito de la producción y la producción ejecutiva de contenidos audiovisuales. Compagina su profesión de productora con la docencia en la Universidad Camilo José Cela. Desde 1996 coordina el archivo Val del Omar, que ha colaborado con el Museo Reina Sofía, el Museum of Modern Art de Nueva York y el Instituto Cervantes. Entre 1990 y 2003 trabaja como productora en diferentes empresas, como Tráfico de Ideas, Trastorno y Civic. Desde esta última fecha hasta 2007 es productora ejecutiva en la empresa valenciana Malvarrosa Media. Allí produce largometrajes como el documental *La mort de ningú. L'enigma Heinz Ches* (Joan Dolç, 2003), *Lo que sé de Lola* (Javier Rebollo, 2006) y *Mariposa negra* (Francisco J. Lombardi, 2006). Entre 2007 y 2009 es Marketing and Sales Manager en la empresa Technicolor España. También trabaja como productora ejecutiva para Disney Channel Latinoamérica. Desde 2012 es productora ejecutiva de Doble Films, una empresa del Grupo Secuoya Comunicación. Dos años después se presenta como candidata a la presidencia de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, aunque es reelegido el candidato Enrique González Macho. Su filmografía suma unas dos decenas de largometrajes y tres de cortometrajes. La mayoría de las producciones cuentan con la colaboración de empresas como Canal+ y de instituciones como el gobierno vasco, la comunidad de Castilla-La Mancha o los programas Ibermedia y Media de la Unión Europea. Entre las películas que ha producido destacan *Las huellas borradas* (Enrique Gabriel, 1999), que obtuvo el premio a la mejor película, al mejor director y a la mejor actriz en el Festival de Cine Español de Málaga, *Lena* (Gonzalo Tapia, 2001), premio a la mejor opera prima en el Festival Madridimagen, o *Lo que sé de Lola* (Javier Rebollo, 2006), nominada a los premios Goya en la sección de mejor dirección novel y galardonada como mejor película en el Seoul Film Festival y con el premio FIPRESCI en el London Film Festival. Sus últimas películas son *Sacromonte, los sabios de la tribu* (2014), documental dirigido por Chus Gutiérrez, *Neckan* (Gonzalo Tapia, 2016) y *Madrid, Above the Moon* (Miguel Santesmases, 2016).

Jéssica Izquierdo-Castillo

Barber, Salvador
(Salvador Barber Font, Valencia, 1947)
Periodista

Periodista político de larga trayectoria en prensa y medios audiovisuales. Aunque se titula en la Escuela de Periodismo de la Iglesia de Valencia en 1970, venía colaborando en el diario *Jornada* y en los servicios informativos de Radio Popular desde mediados de los años sesenta, cubriendo principalmente la información municipal de la ciudad de Valencia. En 1970 empieza a colaborar en el diario *Las Provincias*, realizando reportajes y entrevistas. Desde 1973, ya en plantilla, se especializa en información política dentro del diario y se convierte en una firma muy relevante durante toda la Transición y los primeros años de la democracia. En esta época también dirige y presenta en Radio Popular de Valencia un programa de gran éxito y notoriedad social, *Charlando bajo la lluvia* (1979-1982). Cabe destacar que esta emisora es la única que continúa emitiendo durante el golpe de estado del 23-F. En 1982 es nombrado director de *Hoja del Lunes*, y durante toda esta década simultanea su actividad en prensa con la dirección y presentación de numerosos programas en radio y televisión, sobre todo entrevistas en profundidad y magacines, entre los que destaca el programa semanal de cultura *Vivir, arte y oficio* en el Centro Territorial de TVE en la Comunidad Valenciana (Aitana). En 1989, con el nacimiento de Canal 9, pone en marcha los primeros programas de tertulia *talk show* de la cadena, entre ellos *Tal com show* y *Rialto Bar*, y colabora en el programa de reportajes *Fulles grogues*. En 1992 asume la dirección de Radio Nacional de España en la Comunidad Valenciana, y un año más tarde se traslada a Madrid al ser nombrado director de Programas de la misma emisora, donde además dirige una tertulia política durante tres años y, en el periodo estival y hasta 1995, *Las mañana de RNE*. Desde 1999 es asesor de comunicación en la Universitat Politècnica de València y, hasta agosto de 2016, columnista habitual en la edición de la Comunidad Valenciana del diario *El Mundo*. En el ámbito literario, Barber es autor de la primera y única biografía no autorizada de la política conservadora y alcaldesa de Valencia durante veinticuatro años Rita Barberá, *La dama de rojo en la España Azul* (2009). A partir de un conocimiento en profundidad del personaje, tanto en el ámbito periodístico —donde ambos

coincidieron en los años setenta cubriendo información municipal en medios de comunicación diferentes— como político, esta biografía resulta clave para entender la trayectoria de Barberá en su partido y en el Ayuntamiento de Valencia, además de ser un repaso en profundidad a la evolución de la derecha valenciana desde la transición democrática hasta la actualidad. El libro tuvo una gran repercusión en su salida a la venta en 2009, coincidiendo con uno de los momentos de mayor proyección política nacional de su protagonista. Pero, además, esta biografía volvió al primer plano de actualidad a raíz de la perdida de la alcaldía por parte del Partido Popular, en 2015, de la aparición de diversos escándalos de corrupción que afectaban directamente a Rita Barberá y al grupo municipal popular en el consistorio valenciano, y del repentino fallecimiento de la excalcaldesa al año siguiente.

Pablo López Rabadán

Fuente

- Entrevista personal a Salvador Barber (04/10/2016)

barraqueta del nano, La (**Joan Andreu Moragas, 1924**)

Mediometraje de ficción

Película de mediometraje producida en 1924 y de la cual se conservan solo algunos fragmentos. El film es la primera colaboración entre el director Joan Andreu y José "Pepín" Fernández Bayot, un popular actor de teatro que con esta película se introduce en el mundo del cine. Andreu cuenta ya con una amplia experiencia en la industria como operador y director, pero este es el primer film de ficción que rueda, puesto que desde su establecimiento en Valencia en 1922 se había centrado en reportajes y actualidades. Parece que la intervención de Pepín Fernández en la película no se limita a la actuación, sino que también participa en otros aspectos artísticos y contribuye a su financiación. Aunque parte de la historiografía ha atribuido su producción a la compañía Film Artística Valenciana, empresa creada por Andreu y Fernández, en la prensa aparece como una edición de Laboratorios Andreu Films. El film adapta el sainete *La barraqueta del nano*, de Francesc (Paco) Barchino Pérez, estrenado en el teatro Novedades en noviembre de 1921 y cuyo libreto se publicó al año siguiente en la colección "Nuestro Teatro" (35). Barchino es uno de los autores más destacados del teatro popular valenciano. Escribió más de sesenta obras, entre las cuales destacan *Colombaire de profit* (1917), *A la lluna de València* (1925), las piezas *Els fills del poble* (1936) y *València a palpes* (1936), dos de sus trabajos más reconocidos y escritos durante la guerra civil española, o su gran éxito *La cotorra del Mercat* (1946). La obra de Paco Barchino representa un modelo de teatro corto en valenciano que busca básicamente la risa del público, adaptando el modelo de Escalante a los nuevos tipos urbanos. La pieza teatral *La barraqueta del nano*, un "choguet en dos cuadros y en un intermig cinematográfico de vistas de placha" (sic), incluye ya el cine puesto que se prevé que en el intermedio, mientras se cambia el decorado, se proyecte una película de escenas de playa. Estructurada en tres partes, la película plantea un sencillo argumento de enredos y lucha de sexos en el cual tres hombres engañan a las mujeres de la familia haciéndolas creer que tienen una vida pudorosa, a pesar de que en realidad son aficionados a la fiesta y a compañías femeninas poco respetables. Bienvenido (Pepín Fernández), marido de Eufrasia, Iluminado (Luis Bori), sobrino de esta, y Casto, yerno de Bienvenido, acuerdan irse de juerga a espaldas de Eufrasia y sus hijas. Por azar, las mujeres descubren el engaño cuando coinciden todos en la barraqueta del Nano, una de las barracas en la playa donde se cambian para el baño, y acaban castigando a los hombres a palos. Buena parte de la comicidad de la película reside en el juego entre las apariencias de rectitud moral que los personajes masculinos mantienen ante los femeninos y su afición real a la fiesta. Un contraste que se muestra ya en los nombres de los protagonistas masculinos, y que es patente en la escena que tiene lugar en la habitación de Iluminado, donde se contraponen la imagen del Sagrado Corazón de Jesús que preside la cámara con la fotografía de una mujer con la dedicatoria "Como sé que te gustan mucho las guayabas, aquí te mando las mías. Tu cubanita", que él guarda en su cartera. Los actores hacen gala de una gestualidad muy exagerada, desde su apreciación de los atributos que muestra la mujer de la fotografía o los intentos de disimular ante Eufrasia y sus hijas, hasta las escenas en la playa, con las reticencias de Bienvenido a entrar en el agua, y en la barraqueta. Las secuencias en el interior de la casa de Bienvenido y Eufrasia muestran una concepción bastante teatral de la puesta en escena, y el montaje se limita a insertar el detalle de la fotografía de "la cubanita". Más dinámica resulta la secuencia en la barraqueta, con un humor cercano al *slapstick*. Según algunos anuncios en prensa, los rótulos de la película están escritos en valenciano, lengua habitual en el teatro popular pero difícil de ver en el cine de los años veinte —otro caso es el de *Les barraques* (Mario Roncoroni, 1925)—. *La barraqueta del nano* se filma en pocos días en Valencia y, después

de un pase en pruebas en el teatro Apolo, se estrena en el cine Lírico de Valencia el 29 de septiembre de 1924, distribuida por Cinematográfica Ruano. Solo está una semana en cartel y, si bien en los meses siguientes pasa por otros cines de la ciudad (en noviembre en el Benlliure y el Marina del Grao, en diciembre en el Giner), no parece que tuviera mucho de éxito, tampoco fuera de Valencia. La colaboración entre Joan Andreu y Pepín Fernández, iniciada en este film, se consolida en los años siguientes con las películas *Cipriano comendador* (Joan Andreu, 1924), *La trapera* (Joan Andreu, Pepín Fernández y Emilio Guerrero, 1925) y *La mà del mico* (Joan Andreu, 1926). *La barraqueta del nano* representa el diálogo entre el cine producido en Valencia y el teatro corto en valenciano que tan popular es en el País Valenciano durante el primer tercio del siglo XX. En su primera película de ficción, Joan Andreu traslada al celuloide un tipo de teatro popular de humor grosero y ambiente urbano, camino que continúa años más tarde, ya aprovechando la tecnología del cine sonoro, con *El faba de Ramonet* (1933).

Marta García Carrión

Fuentes

- Blasco, Ricard (1981). *Introducció a la història del cinema valencià*. València: Ajuntament de València.
- Ginés, José (1991). "Tras la huella de Andreu y el prestigio de Thous". En Lahoz, Nacho (ed.). *Historia del cine valenciano*. València: Levante-EMV.

Bataller, Arnau
(Arnau Bataller Carreño, Alzira, 1977)
Compositor

A la temprana edad de siete años comienza sus clases de solfeo y violín. En 1998 consigue el título de profesional de violín otorgado por el Conservatorio Profesional Mestre Vert de Carcaixent con excelentes calificaciones. Estudia composición en la University of Southern California (USC) durante tres años, en los cuales no para de aprender y asimilar la composición de la imagen bajo la tutela de los prestigiosos compositores norteamericanos David Raksin y Christopher Young. En 2002 recibe el título de Bachelor's Degree en composición con especialización en música para cine. Ese mismo año graba en los estudios de la Paramount dentro del USC's Film Scoring Program, y consigue el Premio BMI Scholarship for Scoring for Motion Pictures and Television otorgado por la Sociedad de Autores Americanos. Tras firmar su primera composición para el cine en 2003 con *Ouija* (Juan Pedro Ortega, 2004), a medias con Xavi Capellas, regresa a España en la segunda década del nuevo milenio. En 2006 gana el Premio a la Mejor Banda Sonora Original en la VIII edición de los Premios Tirant del Audiovisual Valenciano por el telefilm *Omar Martínez* (Pau Martínez, 2006). Afincado en Barcelona, donde es profesor de composición en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), se consagra gracias a bandas sonoras como *La herencia Valdemar* (José Luis Alemán, 2009) y su continuación, *La sombra prohibida* (José Luis Alemán, 2011), *Héroes* (Pau Freixas, 2010), por la que es nominado a los Premios Gaudí, el documental *Refugiados* (Fernando León de Aranoa, 2013), *[REC 4]: Apocalipsis* (Jaume Balagueró, 2013), *Perdona si te llamo amor* (Joaquín Llamas, 2014) o *Un día perfecto* (Fernando León de Aranoa, 2015). Su ya extensa carrera como compositor, en la que ha compuesto tanto para documentales, series de televisión —como la multipremiada *Polseres Vermelles* (Castelao Producciones y Televisió de Catalunya (TV3), 2011-)—, miniseries y películas de largometraje y cortometraje, le ha valido numerosos galardones nacionales e internacionales. En 2010 recibe el Premio al Mejor Compositor Español y al Compositor Revelación de los VII premios de la crítica organizados por Scoremagacine. Ya en 2012 consigue el Premio International Film Music Critics Association Awards a la Mejor Música de Televisión por la miniserie *Ermessenda* (Lluís M. Güell, 2011), compitiendo con series como *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, HBO, Television 360, Grok! Studio, Generator Entertainment, Bighead Littlehead, 2011-), *Downtown Abbey* (Carnival Film & Television y Masterpiece Theatre, 2010-2015), *Dr. Who* (BBC Wales, BBC y Canadian Broadcasting Corporation, 2005-) o *Sherlock* (Hartswood Films, BBC Wales y Masterpiece Theatre, 2010-). En 2014 gana la Medalla de Bronce a la Mejor Música en el Berlin Fashion Film Festival 2014. Sus últimos trabajos son *Vulcania* (José Skaf, 2015), *Incidencias* (José Corbacho y Juan Cruz, 2015), *El elegido* (Antonio Chavarrias, 2015), *La noche que mi madre mató a mi padre* (Inés París, 2016) y la serie *Sé quién eres* (Pau Freixas, Telecinco, 2017).

Iván Arigüel

Bayarri, Jaume
(Jaume Bayarri Dolz, Alboraia, 1956)
Director, realizador y guionista

Licenciado en Historia del Arte por la Universitat de València en 2002, sus primeros contactos con el medio como estudiante tienen lugar en cursos y talleres

organizados por la Escuela de Cine Joan Andreu de Valencia en 1979. Comienza su trayectoria laboral y profesional en 1980 como operador de cámara y realización en Video Uno, empresa dedicada a la producción institucional, publicitaria e industrial en soporte de vídeo. En 1987 deja Video Uno y trabaja como profesional *free-lance* para diversas empresas del sector —de ámbito nacional e internacional, concretamente en Estados Unidos, Gran Bretaña e Irlanda—, logrando el reconocimiento con producciones como *Ser Capaz* para la empresa Porcelanas Lladró, premio del Certamen Nacional de Cine y Vídeo Industrial y de Empresa en 1988. En 1989 se integra en la plantilla de la televisión autonómica valenciana para la puesta en marcha de Canal 9, desempeñando principalmente la tarea de operador de equipos. De forma paralela, colabora como realizador y productor para Edivisió, empresa especializada en espectáculos teatrales. En 1995, como auxiliar de realización para Radiotelevisió Valenciana (RTVV), participa en numerosos programas como *A la Babalà/ Babalà Club* (Canal 9, 1990-2013), *Notícies Nou* (Canal 9, 1989-2013), *Notícies del Món*, *Sense filtre* (Estudios Andro, Punt Dos, 2003-2013), *Solidaris*, etcétera. A partir de 1996 colabora asiduamente con la empresa Miracle Produccions, desempeñando labores de guionista, realizador o productor. Así, escribe y dirige los cortometrajes *Sang d'Orxata* (1997), galardonada con el Premi Tòfol del Ayuntamiento de Alboraia, *L'enigma dels peixos* (1998) —que recoge una de las últimas interpretaciones de Antonio Ferrandis—, *Bloody Maruja* (1998), premio al mejor cortometraje por votación popular del certamen Vivir de Cine en Buñol y Premio Vila de Almenara a la mejor versión en valenciano, *Bañeras* (2001), premio al mejor cortometraje contra la discriminación de género del Ayuntamiento de Vila-Real en el Festival de Cine Culpable 2002 y premio al mejor cortometraje valenciano en la tercera edición de los Premios Albatros-Babel de Valencia, y *Trànsit en hora punta* (2004). Dos años más tarde dirige junto a Manuel Valls el largometraje de ficción *Faltas leves* (2006), comedia dramática producida por DACSA Produccions y Steinweg Emotion Pictures, basada libremente en la trama argumental de *El sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare. La película fue presentada en la Sección oficial de la XXVI Mostra de València – Cinema del Mediterrani (2007) y en la Sección Panorama del XII Festival Cinespaña (2007), obteniendo los Premis Tirant de ese año a mejor largometraje, dirección artística y montaje. En el ámbito televisivo, destaca su colaboración como realizador en 2002 de *Adés i Ara* (Malvarrosa Media, Punt Dos, 2003-2006), serie documental de 26 capítulos que repasa la historia del siglo XX a través de las vivencias personales de sus personajes. Asimismo, fue uno de los directores de la telenovela *Negocis de família* (Canal 9, Estudios Valencia Televisión y Zebra Producciones, 2005-2007), cuya aceptación tuvo su continuación, con Jaume Bayarri también como director, en la telenovela *Les Moreres* (Canal 9, Estudios Valencia Televisión y Zebra Producciones, 2007).

Javier Moral

Fuentes

- *Jaime Bayarri* [http://www.jaumebayarri.com/]

Bellido, Adolfo (Adolfo Bellido López, Salamanca, 1940)

Crítico y docente

Licenciado en Química, materia de la que ha sido profesor en educación secundaria, ha estado siempre vinculado al cineclubismo y a la docencia del cine. Entre 1964 y 1968 dirige el Cineclub del Sindicato Español Universitario (SEU) de Salamanca. Por estas fechas forma parte del equipo de redacción de la revista *Cinestudio* y colabora en *Cineinformación*, editada esta última por la Federación Nacional de Cine-Clubs en los años sesenta. Sus aportaciones en la primera son fundamentales; de hecho, contribuyen al alejamiento de la crítica de inspiración católica que protagoniza sus páginas, al menos en lo referente a la apreciación de algunos directores como Ingmar Bergman. Es el caso, por ejemplo, de su crítica a *Persona* (1966) en el número 66 (1968). A principios de los años setenta se traslada a Valencia y comienza a trabajar en la Universidad Laboral de Cheste. Allí organiza el cineclub Coul y, a partir de sus boletines, la revista *Encadenados*, que aparece con este nombre en diciembre de 1982, a la que imprime un estilo desenfadado, entre la cinefilia y la divulgación, ajustado a su público objetivo: estudiantes de educación secundaria. En 1998, *Encadenados* se convierte en la primera publicación valenciana que abandona el papel para publicarse solo en Internet. Ha desempeñado diversas tareas de asesoramiento en el uso del audiovisual como instrumento didáctico para las instituciones educativas valencianas. Su firma también ha aparecido en la revista *Nickel Odeon*, en gran medida heredera de *Cinestudio* y del *Film Ideal* de los años sesenta. Fue uno de los principales impulsores de la colección "Guías para Ver y Analizar", publicada en coedición por Nau Llibres de Valencia y Octaedro de Barcelona, así como uno de los fundadores del Cinema Jove / Festival Internacional de Cine de Valencia. Es autor, entre otros libros, de *Budd Boetticher. Un ca-*

minante solitario (junto a Pedro Núñez Sabín) (1995), *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad* (1996) y *El crepúsculo de los dioses/Sunset Boulevard. Billy Wilder* (2000).

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Francia, Ignacio (2008). *Salamanca de cine*. Salamanca: Caja Duero.

Belloch, Enrique (Enrique Belloch López, Valencia, 1946)

Director, productor y guionista

Aunque inicialmente se forma en ciencias económicas, a los 25 años de edad la carrera de Enrique Belloch pivota hacia el teatro de la mano del grupo Quart 23, con Antonio Díaz Zamora y Carlos Marco, en el antiguo cine —posteriormente reconvertido en teatro— Valencia-Cinema, sede entonces de la citada compañía. Afincado en Valencia, si bien realiza proyectos en otras ciudades como Madrid, en 1984 debuta como director escénico con *Artistas para La Habana*, con libreto de Rafael María Liern y Augusto E. Mádan y García. Adaptada por José María Rodríguez Méndez, con coreografía de Julia Grecos y dirección musical de Pedro Luis Domingo, es una producción para la Compañía Lírica de Tonadilla y Género Chico Barbieri, que se estrena en el Centro Cultural de la Villa. Ese año trabaja con el mismo equipo en *El joven Telémaco*, de Eusebio Blasco y José Rogel. Colabora también con José María Rodríguez Méndez en *Sangre de Toro*, de la Compañía Vicky Lagos, que se estrena un año después en el Teatro Trueba de Bilbao. En 1987 funda la sala y compañía Trapezi, que permanece abierta hasta 1993. Aquí presenta las obras *Escenas del teatro de Singapur*, de Carlos Marco (1989), *Tiempos estos*, de José Luis Alegre Cudós (1990), *Los leones*, basada en dos textos de Lauro Olmo y Pilar Enciso (1991), *Instantáneas de fotomatón*, de Lauro Olmo (1992), *Anónima sentencia*, de Eduardo Galán (1992), y *La gallina ciega (y otros juegos de niños)*, de Jaime Palacios (1993). Continúa su prolífica carrera en años sucesivos con obras para distintos espacios escénicos, como el Taller Municipal de Arganda del Rey (Madrid), la Universitat Politècnica de València, la Sala Carme Teatre o el Teatro Rialto de Valencia, entre otros. Belloch sigue dirigiendo y/o produciendo obras de José María Rodríguez Méndez, como *El pájaro solitario* (1998), Última batalla en el Pardo (2001) e *Isabelita tiene Ángel* (2005). Convertido desde 2009 en su albacea, y tras superar una grave crisis empresarial motivada por los impagos de Radiotelevisió Valenciana (RTVV) y personal (causada por el fallecimiento de sus hermanos), dirige obras centradas en carismáticos personajes femeninos: *Teresa de Ávila* (2014), un oratorio dramático articulado en cinco actos basado en escritos de Santa Teresa, y, en el ámbito del audiovisual, *Soc La Margot* (2014), un documental sobre el conocido transformista valenciano Antonio Campos, en que la figura de la cantante se presenta como metáfora de la Transición en España. En el cine, Belloch había colaborado como ayudante de dirección en varios cortometrajes y creado su propia productora, Enrique Belloch P.C., a mediados de la década de los setenta. Su primera producción es el cortometraje *Aniversario de boda* (1975), dirigido por Francisco Romá, con el que colabora de nuevo tres años después en la producción del largometraje *Tres en raya* (1979). Su primera película, escrita, producida y dirigida por él en 1982, es *Pestañas postizas*, en la que debuta Antonio Banderas, y que presenta en varios festivales nacionales, si bien es recibida con críticas adversas. Calificada por la revista *Fotogramas* como "uno de los títulos malditos del cine español", no llega, de hecho, a estrenarse. En 1990 Belloch dirige el mediometraje *Alta peluquería*; cuatro años después vuelve a la dirección de cine con *Solo es una noche*, premiado en el festival Eninci de Burgos. Le sigue el documental *Curvas* (2004), con versión teatral y videoclip del mismo año, sobre un travesti de cabaret, y ¡Viva la farándula! (2006), basada en *Historia de unos cuantos* (1975), de Rodríguez Méndez. Belloch ha trabajado también como intérprete para teatro, cine y televisión en *Cruzando el puente* (1992), de José Triana, *Belcebú, soy tu puta del infierno* (2005), de Sergio Blasco, el telefilm *Pacient 33* (2007), de Sílvia Quer, que también produce, y *El artificio* (2011), de José Enrique March, por el que recibe, como protagonista, el premio Flash Back 2013 (Alzira). En el marco de la empresa audiovisual destaca asimismo la labor de Belloch como director de Teatre Audiovisual Produccions (TAV Produccions) y del estudio de doblaje Doble Banda.

Rebeca Romero Escrivá

Fuentes

- *Asociación de Directores de Escena de España* http://www.adeteatro.com/detalle_socio.php?id_socio=361]
- *Enrique Belloch* (canal de Youtube) https://www.youtube.com/user/enriquebelloch/videos].
- *Enrique Belloch* (web personal) [http://enriquebelloch.com/index.html].

Belmar, Nazario
(Nazario Belmar Martínez, Elda, 1919 – Madrid, 1980)

Productor

Nacido en el seno de una familia católica de la burguesía industrial valenciana dedicada al sector del calzado, inicia su carrera futbolística tras la Guerra Civil en el Club Deportivo Eldense, de su propia localidad natal. Tras una breve estancia en el Hércules de Alicante, se consagra como centrocampista al fichar por el Real Madrid en 1941, club en el que permanece hasta su retirada a causa de una lesión en un partido de Copa de la temporada 1946-47 contra el Real Betis Balompié. En esos años, mientras juega profesionalmente al fútbol en el equipo de la capital, dedica su tiempo libre a estudiar la carrera de Derecho en la Universidad Complutense de Madrid. Al lesionarse y abandonar el fútbol profesional, comienza a ejercer como abogado colegiado en la misma ciudad. Desde mediados de la década de los cincuenta, ya vinculado al mundo de los negocios y asociado con el distribuidor Marcelino Galatas Rentería, se relaciona con el sector cinematográfico y posteriormente, en 1957, funda la empresa de producción cinematográfica Naga Films. Su trabajo como productor en Naga Films se concreta en películas como *La estatua* (José Luis Gamboa, 1959), *Quince bajo la lona* (Agustín Navarro, 1958), *El cerro de los locos* (Agustín Navarro, 1959), *Un paso al frente* (Ramón Torrado, 1960), *Sabían demasiado* (Pedro Lazaga, 1962), *Aprendiendo a morir* (Pedro Lazaga, 1962), *La becerrada* (Jose María Forqué, 1962), *La muerte silba un blues* (Jesús Franco, 1963), *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Un hombre solo* (Harald Phillip, 1965) o *La corrida* (Pedro Lazaga, 1965). En esta etapa Belmar se enfrenta a problemas con la censura a causa de la coproducción del film *El Verdugo,* que acaban por ralentizar la actividad productora de la empresa. Tras esta caída de actividad de Naga films y su particular deriva industrial, crea la empresa individual Belmar Producciones Cinematográficas en 1965, adquiriendo inicialmente los derechos sindicales de las películas producidas por Naga, para continuar, por muy poco tiempo, las actividades de esta. En este breve periodo produce *Un vampiro para dos* (Pedro Lazaga, 1965). En 1972 vende los derechos de sus producciones y abandona el sector cinematográfico. Si bien su obra no es muy amplia, dado que su actividad no llega siquiera a extenderse durante una década, el valor de algunas de sus contribuciones lo convierten en una figura particular en la historia del cine valenciano.

Roberto Arnau Roselló

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Benedico, Augusto
(Augusto Pérez Lías, Alicante, 1909 – Ciudad de México, 1992)

Actor y guionista

Forma parte del numeroso grupo de profesionales que tras la Guerra Civil se ve abocado a vivir la experiencia del exilio. En su caso, el país de acogida es México, donde Benedico, junto a un buen número de compatriotas que corren su misma suerte, va a residir el resto de sus días perfectamente integrado. En los años de su juventud universitaria en Barcelona, actúa con un pequeño papel en la representación de *Don Quintín el amargao*, de Carlos Arniches, organizada por el club deportivo de la universidad, el Universitary Club, y desarrolla una gran afición por la escena, lo que lo lleva a asistir regularmente a todo tipo de espectáculos. Por ese entonces también participa muy activamente en los colectivos estudiantiles de oposición a la dictadura de Primo de Rivera y, posteriormente, durante la II República, en apoyo del Frente Popular. Acaba de obtener el título de abogado cuando estalla la guerra, y se incorpora a las filas republicanas, donde llega a presidir el tribunal de justicia militar en el ejército del Ebro. En 1939, con la disgregación sufrida por este, inicia un exilio que lo obliga a padecer una corta estancia en un campo de concentración en Francia, desde donde, una vez liberado, logra pasaje en el buque *Mexique* para viajar a México con otros muchos exiliados españoles. Un año después obtiene la nacionalidad en este país, y sobrevive en Ciudad de México trabajando primero como visitador médico y después como publicista de unos laboratorios farmacéuticos. Mientras tanto, entra a formar parte de un grupo de jóvenes intelectuales encabezado por el periodista Rafael Sánchez Ocaña y del que forman parte también Efraín Huerta, Fernando Benítez, José Revueltas, José Alvarado y Alí Chumacero. Más tarde debuta como actor de teatro en la obra *Esquina peligrosa* de J. B. Priestley (1948) bajo la dirección del español Cipriano Rivas Cherif, que había llegado el año anterior al exilio mexicano, tras de un duro peregrinaje por las cárceles franquistas. Después de esa primera experiencia como actor, decide abandonar su profesión de publicista y dedicarse por entero al teatro en la Compañía de los Amigos del Teatro de México, formada por Rivas Cherif, donde asume su trabajo con total seriedad. Es entonces cuando adopta su nombre artístico y, ya con la Compañía Profesional de Teatro

Universitario, patrocinada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), comienza a desarrollar una larga carrera como actor dramático, en la que llega a interpretar los más variados personajes, a las órdenes de directores tan prestigiosos como el alemán Fernando Wagner, el checo Charles Rooner o el español Max Aub, otro de los grandes nombres del exilio español. Precisamente obtiene uno de sus éxitos más notables con su papel en la obra *No es cordero que es cordera* de León Felipe. Esta pieza constituye un hito en el teatro del exilio español en México, pues suma al escenógrafo Miguel Prieto como tercer refugiado ilustre que añadir al autor y al intérprete, quien continúa su carrera teatral con éxito notable hasta el final de su vida, llegando incluso a ser director de escena en dos ocasiones. Sin embargo, son sus trabajos en el cine y la televisión los que le proporcionan la enorme popularidad de la que va a gozar en México, pese a que su exitosa carrera en ambos medios tiene más un propósito alimenticio que artístico. En cualquier caso, durante casi tres décadas, Benedico compagina sus actuaciones en los tres ámbitos, teatro, cine y televisión. Como actor de cine trabaja por primera vez en *La venenosa* (1949), del exiliado español Miguel Morayta. A partir de entonces, presta sus servicios en la mayor parte de su filmografía como actor de reparto, trabajando en películas como *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1951) y *Después de la tormenta* (Roberto Gavaldón, 1955). En 1955 inicia sus colaboraciones con el director José Díaz Morales, otro más de los españoles exiliados en el país azteca. Bajo su dirección actúa en un buen número de títulos, entre ellos *Esposas infieles* (1955), *Juventud desenfrenada* y *Tinieblas* (ambas de 1956), *Manicomio* (1957), *Mundo, demonio y carne* (1958), *Estos años violentos* (1960), *Las amiguitas de los ricos* (1967), *La hora desnuda* (1969) y *El imponente* (1972). También con Díaz Morales desarrolla una breve actividad como guionista para dos de sus películas, *Siete pecados capitales* (1957) y *Confidencias matrimoniales* (1958). Por otra parte, el director Luis Buñuel cuenta igualmente con él para integrar el reparto de dos de sus cintas, la coproducción franco-mexicana *Los ambiciosos* (1959), basada en la novela *La fièvre monte á El Pao* de Henry Castillou, y *El ángel exterminador* (1962). Por esos mismos años participa asimismo en tres películas de aventuras de la serie del personaje Santo, el Enmascarado de Plata: *Santo contra el cerebro diabólico*, *Santo contra el rey del crimen* (ambas de Federico Curiel, "Pichirilo", 1961) y *Santo vs. las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962). Con estos tres títulos su nombre se consolida definitivamente en el estrellato del celuloide mexicano. Además, sigue colaborando a lo largo de los años con otros compatriotas exiliados, como Jaime Salvador, en dos de sus películas, *Cascabelito* (1961) y *Cuatro hombres marcados* (1967). Lo mismo sucede con Luis Alcoriza, para quien actúa en otros dos films, *Amor y sexo* (1963) y *La puerta* (1968). Por su parte, para Carlos Velo forma parte del elenco actoral en su versión de la novela de Juan Rulfo *Pedro Páramo* (1966). Hasta el año 1972, continúa trabajando en el cine mexicano destinado al gran público como actor secundario, interpretando todo tipo de papeles a las órdenes de los cineastas mexicanos más populares, como Alfredo B. Crevenna, de origen alemán y el más prolífico de todos ellos. Para él actúa en *El gran autor* (1953), *El hombre que logró ser invisible* (1957), *La mano que aprieta* (1964) y *Yesenia* (1971). Caso parecido es el de Tito Davison, de origen chileno, para el que el actor valenciano trabaja en tres de sus películas: *La hermana Blanca* (1960), *El derecho de nacer* (1966) y *El terrón de azúcar/The Big Cube* (1968). En total, sus interpretaciones en el cine azteca suman setenta y ocho películas, una larga lista que evidencia su gran capacidad de trabajo y que se cierra con títulos como *Secreto de confesión* (Julián Soler, 1970), *Los cachorros* (Jorge Fons, 1971), basada en la obra homónima de Mario Vargas Llosa, *El monasterio de los buitres* (1972), adaptación de la pieza *Pueblo rechazado* de Vicente Leñero, y *El festín de la loba* (1972). Estas dos últimas películas, dirigidas por Francisco Villar, representan su despedida del cine. Por lo que respecta a la televisión, su desembarco en el medio se produce a principios de la década de los sesenta. Allí es pionero de los teleteatros que por entonces emite la televisión mexicana, y posteriormente participa en telenovelas de enorme éxito popular, como *Los ricos también lloran* (1979). Es, sin embargo, al medio teatral al que Benedico está vinculado hasta el fin de su vida, formando parte del elenco permanente de la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Por esa labor intensa recibe en 1986 la medalla Virginia Fábregas de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), que premia veinticinco años de trabajo escénico. Durante la temporada de la obra *Ante varias esfinges* de Jorge Ibargüengoitia, en cuyo reparto está integrado, pese a su avanzada edad, Benedico fallece nueve días después de su última actuación. Su biografía habla por sí sola, dando cuenta de su profesionalidad y laboriosidad, y constituye un ejemplo notorio no solo del intenso trabajo creativo que los exiliados españoles desarrollaron en México, sino de los fuertes lazos que llegaron a establecer entre todos ellos, lo que les permitió, además de mantener los vínculos con su país de origen, apoyarse profesionalmente mientras contribuían a enriquecer el ambiente cultural y artístico del país que tan generosamente los había acogido.

Antonia del Rey-Reguillo

Fuentes

- Heras González, Juan Pablo (2010). "Augusto Benedico, actor exiliado". *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral*, 25, pp. 29-46.
- García, Mónica (2011). "Benedico, Augusto". En Heredero, Carlos F., Rodríguez Merchán, E. (dirs.). *Diccionario del cine iberoamericano,* vol. 1. Madrid: SGAE/Fundación Autor, p. 792.

Berenguer, Manuel (Manuel Julio Berenguer Bernabéu, Alicante, 1913 – Madrid, 1999)

Director de fotografía

Su primera actividad profesional tiene lugar en Barcelona, donde hace las *foto finish* de carreras de galgos y caballos, y filma por la calle con una cámara de 16 mm. Trabaja allí para Max William, corresponsal de noticiarios de la Universum Film AG (UFA), quien, a principios de los años treinta, lo envía a los laboratorios cinematográficos de Lindau (Alemania) para completar su formación. Cuando regresa, tres años después, se convierte en corresponsal de la Fox en la costa mediterránea. Durante la Guerra Civil trabaja como operador cinematográfico para Laya Films, sección de cine adjunta al Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, y llega a dirigir tres cortometrajes documentales: *Expedición antifascista a las Baleares* (1936), *Jornadas de victoria: Teruel* (1938) y *Batallons de muntanya (Document cinematogràfic de l'Estat Major de l'Exèrcit de l'Est)* (1938). Pero su labor más importante tiene lugar cerca del final de la contienda, cuando participa en el rodaje de *L'espoir/Sierra de Teruel* (André Malraux, 1937). Basada en la obra homónima de 1937, sobre un hecho que el propio escritor y director había presenciado —el auxilio ciudadano a los tripulantes de un bombardero derribado—, Max Aub adapta el guion al español y se empieza a rodar en Cataluña durante la guerra. Estos trabajos durante la Guerra Civil no perjudican a Berenguer en su carrera posterior, ya que, una vez acabado el conflicto, rueda encargos de ayuntamientos y asociaciones, como la llegada del Cristo del Mar a Benicarló en 1940, y al año siguiente realiza su primer trabajo como director de fotografía para Levante Films, productora fundada en Alicante por Luis Martínez Sánchez: *El 13.000* (Ramón Quadreny, 1941). Este vehículo cinematográfico para la pareja de actores formada por Rafael Durán y Josita Hernán tiene su continuidad con *Pimentilla* (Juan López de Valcárcel, 1941). Su vinculación con Levante Films concluye con *Cuando pasa el amor* (Juan López de Valcárcel, 1942), al cerrar la productora, pero ese mismo año trabaja en otras cuatro películas de otras tantas empresas. El primer reconocimiento a su labor llega en 1948 con el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) a la mejor fotografía, por su trabajo en cinco películas rodadas el año anterior. Entre ellas se puede mencionar *Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz-Castillo, 1947), aunque solo sea porque la adaptación cinematográfica de la historia marinera de Pío Baroja se rueda mayoritariamente en estudio gracias, en buena parte, a su pericia, destacable en el tapiz fantástico reforzado por los decorados pintados y la iluminación. Aunque cosecha más éxito *La dama del armiño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1947), la que merece mejor consideración para la crítica posterior por su trabajo fotográfico es otra película en la que participa aquel mismo año y que no es tenida en cuenta para el premio: *Nada* (Edgar Neville, 1947). En ambas destaca el uso que hace del objetivo 25 mm. y de techos completos, ya apreciable en *La nao capitana* (Florián Rey, 1947), con la consiguiente iluminación desde el suelo y sin empleo de luz cenital. Este recurso genera la tópica argumentación crítica contemporánea de la influencia del director de fotografía Gregg Toland mediante la obra cumbre de Orson Welles *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), sin tener en cuenta que dicha película estuvo prohibida en España hasta 1966. El propio Berenguer arrojó luz sobre su decisión, vinculada a su obligado hábito inicial de trabajar en interiores naturales, afirmando que respondía a sus dificultades para trabajar sin los techos. Durante el rodaje de *El huésped de las tinieblas* (Antonio del Amo, 1948), coincide con su guionista, Manuel Mur Oti, que contará con él asiduamente a partir de su debut en la dirección con *Un hombre va por el camino* (1949). Su siguiente película juntos, *Cielo negro* (1951), pasa a los anales de la historia del cine español por el célebre plano secuencia con el que concluye la película, en el que el personaje encarnado por Susana Canales decide no suicidarse y corre bajo la lluvia hacia la iglesia de su vecindario. Berenguer mezcla agua con leche, que se vierte desde un depósito en movimiento, para lograr que, gracias a la tonalidad más blanca, haya un mayor contraste en su fotografía. Otro hito conjunto es *Fedra* (1956), rodada en la isla de Tabarca (Alicante), en la que conjuga la luminosidad diurna del lugar con planos nocturnos y en interiores rodados sin luces de relleno para resaltar el rostro de la protagonista, Emma Penella. También tiene ocasión de participar en la película que supone un punto de inflexión en el cine español, *Bienvenido, Míster Marshall* (1952), de Luis García Berlanga, aunque su relación con el director valenciano no resultó muy cordial, tal y como relata este último: "Casi llegué a las manos con el operador en la escena del tractor y el paracaídas. Finalmente le demostré que el segundo se elevaría cuando fuera traccionado por el

primero pero Berenguer me la devolvió en la escena del salón. Yo quería un largo movimiento de cámara que cruzara el salón y él escuchó muy atentamente hasta que, cuando yo terminé mis requerimientos, él pidió trajes de vaqueros para todos los técnicos porque el equipo y la cámara se reflejaban en un gran espejo". En esta década trabaja con otros directores españoles como José Luis Sáenz de Heredia —*Los ojos dejan huellas* (1952)— o Pedro Lazaga —*La patrulla* (1954) y *Cuerda de presos* (1956)—. No obstante, el momento crucial de su carrera se produce gracias a su participación en una película en la que ni siquiera aparece en los títulos de crédito. El célebre director de fotografía Franz Planer —*Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948) o *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953)— se fija en el talento del operador de la segunda unidad, Manuel Berenguer, durante el rodaje en España de *Orgullo y pasión* (*The Pride and the Passion*, Stanley Kramer, 1957), así que recomienda su contratación al productor Samuel Bronston en su ya célebre desembarco en España. Ambos directores de fotografía trabajan en *Rey de reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961), y desarrollan y patentan juntos para esta película un sistema de lentes anamórficas de aproximación partida (*split diopters*) que permite tener enfocados a personajes colocados en distintos términos de proximidad dentro del mismo plano sin recurrir a iluminación añadida ni diafragmas cerrados. Este invento tendrá una importante repercusión internacional posterior en la dirección de fotografía cinematográfica. Planer estaba enfermo de cáncer y tuvo que ser reemplazado por Milton Krasner —*Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) o *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, Howard Hawks, 1952)—. Durante la transición de uno a otro, Berenguer se puso al frente de la filmación de exteriores en Madrid, entre ellos la recordada escena del sermón. Esta vez sí comparte créditos como primer director de fotografía con sus dos célebres colegas. Para *El Cid* (Anthony Mann, 1961), rodada en los estudios Bronston inmediatamente después, Krasner cuenta con Berenguer como director de la segunda unidad, junto a Yakima Canutt —*Ben-Hur* (William Wyler, 1959) o *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960)—, y de nuevo se ocupa principalmente de la filmación de exteriores, destacando los tonos dorados conseguidos en los amaneceres y atardeceres. Y cuando Nicholas Ray regresa a España para dirigir *55 días en Pekín* (*55 Days in Peking*, 1963), exige que el director de fotografía de la segunda unidad sea Berenguer. En ambas películas coincide con el director artístico valenciano Francisco Prósper, pero, por lo que respecta a Krasner, como este se encontraba en Alicante rodando *La fragata infernal* (*Billy Budd*, Peter Ustinov, 1962), Berenguer trabajaría en *55 días en Pekín* a las órdenes de Jack Hildyard, director de fotografía habitual de David Lean. Una cosa conduce a la otra. Cuando Lean rueda en España *Doctor Zhivago* (1965), contrata a Berenguer también como director de la segunda unidad. Hildyard se encontraba en el rodaje, también en España, de *La batalla de las Ardenas* (*Battle of the Bulge*, Ken Annakin, 1965), por lo que Lean puso al con posterioridad célebre director cinematográfico Nicholas Roeg al frente de la dirección de fotografía, pero lo despidió días después del inicio del rodaje y lo sustituyó por Freddie Young, con quien había trabajado en el rodaje español de *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962). De nuevo durante esa transición, Berenguer se hace cargo de la dirección de fotografía, destacando los exteriores nórdicos de la segunda parte de la película, unos campos nevados filmados en Madrid gracias a la utilización de toneladas de sal esparcidas por suelo y casas, cortesía de Prósper. Un director cinematográfico que se da cuenta desde el primer momento de la importancia del sistema de lentes diseñado por Berenguer es Andrew Marton, quien lo contrata como director de fotografía para sus rodajes en España de *El ataque duró siete días* (*The Thin Red Line*, 1964) y *Hacia el fin del mundo* (*Crack in the World*, 1965), en las que hace un amplio uso de dicho sistema. La fama lo precede entre otros directores extranjeros que ruedan en España, y se reconoce fácilmente la utilización de la aproximación partida en películas internacionales para las que trabaja como director de fotografía, como *Pampa salvaje* (*Savage Pampas*, Hugo Fregonese, 1966) y *Al este de Java* (*Krakatoa, East of Java*, Bernard L. Kowalski, 1968). Es tal la relevancia internacional de su invención que en 1974 consigue el mayor reconocimiento de su carrera al convertirse en el único director de fotografía español hasta el momento en formar parte de la American Society of Cinematographers (ASC). La utilización de dicho sistema se convierte en una marca distintiva, por ejemplo, de la filmografía del director Brian De Palma, y también se reconoce fácilmente en el trabajo de prestigiosos directores de fotografía, desde Gordon Willis —en *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976)— hasta Vittorio Storaro —en *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990)—. Dicho reconocimiento internacional no tiene la repercusión merecida en el trabajo de Berenguer durante aquel periodo, como consecuencia de la considerable reducción de la producción extranjera en España. La película internacional más importante en la que en esta época participa es *Nicolás y Alejandra* (*Nicholas and Alexandra*, Franklin J. Schaffner, 1971). Aquí es el director de fotografía Freddie Francis —con quien ya había trabajado en *Doctor Zhivago*— quien impone su contratación para de nuevo

conseguir que los exteriores nacionales se asemejen a la estepa siberiana. Por otra parte, el director Tom Gries, con quien había colaborado en una serie de televisión rodada en Almería, *Comando del desierto* (*The Rat Patrol*, Mirisch-Rich Productions, Tom Gries Productions y United Artists Television, 1966-1968), lo busca pocos años después para que dirija la segunda unidad de *Fuga suicida* (*Breakout*, 1975), vehículo promocional del actor Charles Bronson que acaba siendo la última película íntegramente norteamericana en la que participa. Es preferible ignorar la posterior coproducción americano-española *La perla negra* (*The Black Pearl*, Saul Swimmer, 1977), que se convierte cronológicamente en la película con la que se retira profesionalmente. Por lo que respecta al cine español, su trabajo se espacia considerablemente con motivo de la demanda internacional, y también del no excesivo interés, comparativamente hablando, de las propuestas que le hacen. Lo más destacable en la década de los sesenta se puede resumir en su reencuentro con Manuel Mur Oti en *A hierro muere* (1962), y en *El sol en el espejo* (Antonio Román, 1962), adaptación cinematográfica de la obra teatral de Alfonso Paso *Los pobrecitos* (1957). Por lo que respecta al sistema que tanta fama internacional le había dado, solo el director español Narciso Ibáñez Serrador parece ser consciente de su importancia al hacer un uso muy efectivo del mismo en *La residencia* (1969). Ya en la década de los setenta, lo único reseñable es su trabajo para Jaime de Armiñán en *Jo, papá* (1975). Pese al reconocimiento internacional por su contribución a la dirección de fotografía, no es hasta 1995 cuando reciba un premio nacional honorífico al conjunto de su carrera, y será por parte de la Asociación Española de Autores de Obras Fotográficas Cinematográficas (AEC). Manuel Berenguer fallece cuatro años después.

John D. Sanderson

Fuentes

- Berenguer, Manuel (1989). "Testimonios. Manuel Berenguer (operador cinematográfico)". En VV.AA. "*Sierra de Teruel*, cincuenta años de esperanza". *Archivos de la Filmoteca,* 3, pp. 282-283.
- Castro de Paz, José Luis (2008). "El infante huérfano. Escrituras que apuntan al mito en el cine español tras la Guerra Civil". *Trama y fondo*. *Revista de Cultura*, 25, pp. 29-45.
- Fuente, Manuel de la (6/7/2000). "Atribuido a un reputado fotógrafo un documental de Benicarló de 1940". *El País*.
- García de Dueñas, Jesús (2000). *El imperio Bronston*. Madrid / Valencia: Ediciones del Imán / Ediciones de la Filmoteca.
- Llinás, Francisco (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
- López García, Pedro (2011). *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. Alicante: Editorial Club Universitario / Fundación Centro de Estudios Ciudad de la Luz.
- Muñoz Suay, Ricardo (1997). "La expresión cinematográfica en la obra de Berenguer". *Archivos de la Filmoteca*, 27, pp. 22-25.
- Riambau, Esteve (2007). *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Valencia / Barcelona: Ediciones de la Filmoteca / Tusquets Editores.

Berlanga, Luis G. (Luis García-Berlanga Martí, Valencia, 1921 – Madrid, 2010)

Director

Hijo de una acomodada familia oriunda de Requena, Luis G. Berlanga se educa en un ambiente donde pronto tiene acceso a distintas manifestaciones culturales. Tras sus iniciales estudios con los jesuitas del colegio San José, sus padres le obligan, para fortalecer su salud, a trasladarse a un internado suizo donde permanece entre 1928 y 1929. Una vez acabado el bachillerato elemental y en Valencia, el joven cultiva la pintura y la poesía mientras participa en las tertulias artísticas de la capital y se convierte en un lector empedernido. Posteriormente, se plantea iniciar las carreras de Filosofía y Letras y Derecho, pero abandona el propósito académico para enrolarse en la División Azul en 1941. El objetivo es hacer méritos y conseguir que se condone la pena de muerte dictada contra su padre por su pasado republicano, además de mediar un desengaño amoroso y el afán de aventura junto a unos amigos falangistas. A su regreso y tras realizar los "exámenes patrióticos" para culminar el bachillerato en el instituto Luis Vives, cultiva la poesía y la pintura mientras es llamado de nuevo a filas y escribe críticas cinematográficas para *Las Provincias* y Radio Mediterráneo. La situación económica de su familia le permite mantenerse sin obligaciones laborales. Luis G. Berlanga habla de esos años como de su época de "buena vida; en la que para no aburrirme demasiado y aparentar que hacía algo útil estuve picoteando en algunas actividades culturales y artísticas, aunque con la actitud del señorito de provincias con dinero y tiempo libre". Su presencia en estos ambientes culturales le lleva a conocer a su futuro colaborador, el guionista José Luis Colina, su colega Vicente Coello y a José Ángel Ezcurra, que sería el editor de la revista *Triunfo*. El interés de Luis G. Berlanga por el cine le anima a pergeñar varios guiones que nunca llegan a rodarse. En 1944 toma la determinación de dedicarse profesionalmente al mundo del celuloide. Primero hace un cursillo organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Com-

plutense, pero no es hasta 1947 cuando se traslada a Madrid para ingresar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), que comienza sus actividades ese mismo año. Se matricula en la especialidad de Dirección, donde coincide con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Antonio del Amo, al tiempo que se convierte en un destacado alumno de la primera promoción. El valenciano es el responsable de *Paseo por una guerra antigua*, un cortometraje codirigido con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro como ejercicio práctico. Un año más tarde, el cortometraje documental *El circo* es su trabajo final para graduarse como director. Durante esta etapa de formación también escribe guiones e intenta culminar algunos proyectos antes de codirigir el primer largometraje, *Esa pareja feliz* (1951), con su compañero y amigo Juan Antonio Bardem. Esta comedia y la irrupción de ambos directores suponen un punto de inflexión en la historia del cine español. La modesta productora Altamira trata de poner en marcha un proyecto titulado *La huida*, con Paco Rabal como protagonista, pero fracasa en su intento cuando los recién diplomados rechazan la dirección del film. La oportunidad perdida por Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem propicia un nuevo trabajo de Antonio del Amo, que tras esa deserción firma su quinto largometraje: *Día tras día* (1951). Después del intento fallido, los futuros cineastas y socios de la citada productora continúan trabajando en nuevos proyectos hasta que ruedan *Esa pareja feliz* con un presupuesto modestísimo completado con la ayuda de amigos. La codirección supone un reparto de tareas. Juan Antonio Bardem se encarga de la dirección de actores mientras que Luis G. Berlanga se responsabiliza de la cámara y la planificación de las escenas. El debut adelanta algunas de las constantes de su cine: los acelerados diálogos, la actitud crítica hacia aspectos de la realidad social y las descripciones de las ilusiones perdidas por la gente común y corriente. *Esa pareja feliz* es un fresco costumbrista de la precariedad en la que sobrevive una familia trabajadora y una irónica visión sobre cómo cualquier ilusión doméstica puede desvanecerse para convertirse en un fracaso. En este cruce del neorrealismo con lo sainetesco que recrea la cotidianidad de una pareja cuya vida es alterada por un concurso radiofónico, también se advierte una parodia del cine histórico de CIFESA que triunfa en las pantallas de la época. La escena inicial de Lola Gaos, vestida de manera que recuerda a la Aurora Bautista de *Locura de amor*, cayendo por la ventana equivocada mientras grita "¡No, no firmaré jamás! Muera conmigo el honor de Palencia", muestra la capacidad para la parodia de ambos directores, que en otras reflexiones sobre el cine —el protagonista, Fernando Fernán Gómez, trabaja en unos estudios como electricista— indican las bases de su alternativa. Los destinatarios de la sátira recibieron negativamente la primera entrega de Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga. La Junta de Clasificación, por su parte, la relegó a la segunda categoría. La decisión afectó a la rentabilidad de la película, cuyo estreno se demoró casi dos años, hasta que finalmente se produjo durante el verano de 1953 en el cine Capitol de Madrid, gracias al éxito de la segunda película de Luis G. Berlanga. No obstante, y desde una perspectiva histórica, *Esa pareja feliz* y su esperanzado desenlace cobran importancia como alternativa a un cine histórico de cartón piedra. La comedia supone una afortunada muestra de la opción por el realismo tierno, la crítica costumbrista y la ausencia de una voluntad moralizadora. El humor de sus escenas y el excelente reparto contribuyen a mantener su encanto.

La consagración de Luis G. Berlanga como director viene de la mano de la industria que parodia en su debut, y es el resultado de la afortunada combinación de una serie de circunstancias que trastocaron un proyecto inicial que debía ser divertido, desarrollarse en Andalucía y estar protagonizado por una folclórica. *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952) surge gracias a un encargo para el lucimiento de Lolita Sevilla, que estaba contratada por la productora del valenciano Francisco Canet (UNINCI), cuya trayectoria sería fundamental para la renovación del cine español durante los años cincuenta y sesenta. Tras haber barajado distintos proyectos, e influidos por *La kermesse heroica* (*La kermesse héroïque*, Jacques Feyder, 1935), Berlanga y Bardem optan por desarrollar una historia sobre la prevista llegada de unos representantes del gobierno norteamericano a un pueblecito (Villar del Río) donde Lolita Sevilla ha sido contratada por el alcalde (Pepe Isbert) para actuar. Con la decisiva colaboración de Miguel Mihura en el acabado del guion y en los diálogos, Luis G. Berlanga rueda la película en solitario, pues su compañero se retira del proyecto como director por cuestiones económicas. El rodaje fue pródigo en dificultades: "Nunca me ha dado vergüenza demostrar que tengo muchas dudas e inseguridades cuando me propongo realizar películas, porque si me lanzara sin paracaídas en la dirección única preestablecida, lo normal es que me salieran hechas una mierda". El resultado es una fábula sobre un pueblo del interior transmutado en andaluz por imperativo del tópico. Al igual que en otras películas del director, el protagonismo se reparte en una amplia gama de tipos inolvidables, con la colaboración de unos excelentes intérpretes. Pepe Isbert interpreta un alcalde con sordera capaz de soñar con las bravuconadas de un *sheriff* para conseguir las caricias de la cantante del salón. Manolo Morán es un agente artístico, y lo que sea preciso, cuya locuacidad e

ingenio le convierten en imprescindible para cualquier ocurrencia donde haya dinero. Lolita Sevilla es una folklórica con escasas dotes para la oratoria gracias a Miguel Mihura, pero con el suficiente salero andaluz para encandilar a todos cuando canta y baila. Alberto Romea encarna un orgulloso y solitario hidalgo que no cede ante el pragmatismo de quienes proceden de las antiguas colonias porque, en el fondo, los norteamericanos son "indios". Félix Fernández es la voz de la ciencia, recreativa, ya que ejerce de farmacéutico en un pueblo donde "el chorrito" de la fuente constituye un objeto de debate en los plenos municipales. Elvira Quintillá es la modosa maestra que tuvo un sueño de imposible rodaje en aquellos años. Y así hasta completar un pueblo de gente buena y solidaria, que observa cómo sus ilusiones de mejora inmediata se desvanecen y la realidad de un mísero país emerge de nuevo, aunque todos han aprendido la regeneracionista lección de confiar en sus propias fuerzas. La película de Luis G. Berlanga es una deliciosa e imperecedera fábula que se desliza entre la ingenuidad y la ternura, pero también incluye otras características del director progresivamente presentes en el resto de su filmografía. Así sucede con el protagonismo coral y el fracaso como constante narrativa, con personajes que llegan a rozar el éxito para volver a su situación igual o peor que la de partida. Tanto *Esa pareja feliz* como *Bienvenido, Mr. Marshall* recrean unas historias de frustraciones en las que sus personajes son perdedores cuya posición social nunca mejora, aunque los desenlaces agridulces eviten la desesperanza del espectador. El éxito de crítica y público de la película fue notable. Los méritos artísticos y técnicos de *Bienvenido, Mr. Marshall* quedaron reconocidos. A su vuelta del Festival de Cannes de 1953, Luis G. Berlanga es un director al que se le suponía un brillante futuro. Por lo pronto, y con la colaboración de Juan Antonio Bardem, ha sentado las bases de sus constantes. Un ejemplo es el método para dirigir a los intérpretes: darles el máximo de libertad, llegando, a veces, a desconcertarlos por la falta de indicaciones precisas. Según el cineasta valenciano, el acierto se deriva de la elección de los profesionales y de escribir los guiones pensando en quienes van a encarnar los diferentes papeles. Luis G. Berlanga necesita intérpretes en quienes poder confiar por su experiencia. También deben saber improvisar, tomar iniciativas creativas y ser capaces de sostener su presencia durante los largos planos secuencia en los que actúan. El director valenciano desde sus inicios se sumerge en un cóctel de influencias donde se entremezclan el neorrealismo italiano, la poética de René Clair, la comedia de Frank Capra y lo sainetesco heredado de maestros como Carlos Arniches. Luis G. Berlanga se decanta por una puesta en escena muy personal, que Ricardo Muñoz Suay definió como "el método de la negación". El director sabe lo que no quiere, pero le cuesta decidir lo que en realidad quiere filmar. Por lo tanto, nada está decidido de antemano. Solo la improvisación en el momento del rodaje y el doblaje culminan su peculiar modo de trabajar. El método de Luis G. Berlanga contrasta con la convencional seguridad de otros directores españoles de sus inicios. Aunque con el tiempo se ganó el respeto, la novedad le acarreó problemas con los intérpretes y los técnicos durante unos rodajes donde a menudo asomaba el caos, que acababa siendo controlado por el director a tenor de los resultados. La ternura y la ingenuidad que caracterizan la filmografía del valenciano durante su primera etapa se mantienen en sus dos siguientes películas. Tras frustrarse la adaptación de la zarzuela *Bohemios*, Benito Perojo le encarga una comedia, *Novio a la vista* (1954), a partir de un argumento de Edgar Neville, cuya trayectoria creativa fue alabada por el director, convertido en guion con la colaboración de Juan Antonio Bardem y José Luis Colina. El film se retrotrae a 1917-1918 para recrear las vacaciones veraniegas de varias familias de buena posición con una joven (Loli) en el centro de la trama de amores, desencuentros y paso a la madurez. La por entonces desconocida Brigitte Bardot era la elegida para interpretar el papel de la enamoradiza, pero la contratación se frustró por la impaciencia de Benito Perojo y, finalmente, fue Josette Arnó la protagonista de la trama para encontrar un novio conveniente. *Calabuch* (1956) es una coproducción hispano-italiana donde Luis G. Berlanga lleva a las pantallas una entrañable historia basada en una idea de Leonardo Martín: un anciano científico se refugia en un pueblecito de la costa mediterránea. Aunque el propio director y un sector de la crítica consideran este film como menor dentro de su trayectoria —François Truffaut fue mucho más severo en su descalificación—, la ternura y el encanto de *Calabuch* han resistido el paso del tiempo. Los inolvidables tipos del pueblo forman de nuevo un colectivo de fracasados que derrocha invitaciones a la sonrisa en cada secuencia. A pesar de los enfrentamientos acaecidos durante el rodaje, la elección del reparto vuelve a ser fundamental para el éxito del film. Franco Fabrizi encarna un contrabandista desenvuelto y encantador (El Langosta). Pepe Isbert es un farero orgulloso de su misión y que distrae sus horas de ocio jugando al ajedrez por teléfono con el párroco (Félix Fernández). Valentina Cortese es la maestra enamorada y soñadora que espera no marchitarse. Juan Calvo interpreta al comandante gruñón del puesto de la Guardia Civil, a cuyas celdas va a parar durante las noches un sabio distraído (Edmund Gwenn) que termina haciendo triunfar al pueblo en el concurso anual de fuegos artificiales con la

colaboración de los paisanos —incluido el dibujante de eses (Manuel Alexandre)—, mientras el torero (José Luis Ozores) y su novillo parten para otras fiestas locales llevando la buena nueva del cohete lanzado en Calabuch. La película es una suma de inolvidables personajes que convierten la localidad del Mediterráneo en un paraíso perdido en donde busca refugio un sabio harto de una ciencia sin alma ni encanto. Ambas películas de Luis G. Berlanga han sido analizadas desde ópticas diversas. Algunos críticos las consideran muestras de un tímido neorrealismo con tintes de regeneracionismo. Otros subrayan su entronque con el realismo poético del cine francés. En cualquier caso, revelan un discurso humanista con personajes sencillos que se convierten en protagonistas de una fábula dotada de elementos costumbristas al servicio de una mirada sonriente y cómplice. Luis G. Berlanga hace gala en ambos films de un humor con trasfondo dramático y de una sátira todavía no ensombrecida, como sucede en sus posteriores películas. Al mismo tiempo, deja constancia de otra constante temática: la lucha desigual del individuo frente a la sociedad que intenta anularlo. Las citadas características también apuntan en una nueva coproducción con Italia, *Los jueves, milagro/Arrivederci, Dimas* (1957), pero la película fue modificada por la censura y Luis G. Berlanga propuso al padre Grau, contratado por la productora, como coguionista por sus supresiones, consejos y rectificaciones. José Luis Colina también participa como guionista junto al director en esta historia de un pueblecito (Fontecilla) en el que unos aviesos, pero entrañables, representantes de las fuerzas vivas simulan la aparición de San Dimas para atraer clientela al desvencijado balneario de la localidad. De nuevo nos encontramos ante una película coral que narra la historia de un fracaso. Lo protagoniza un conjunto de reconocibles personajes dibujados con cariño y suave ironía. El resultado, sin embargo, apenas satisfizo por su indefinición y el estreno pasó desapercibido. La censura no solo mutila esta coproducción hispano-italiana, sino que también se ceba en otros proyectos del director. Por ejemplo, prohíbe el guion *Los aficionados,* que sería la génesis de *La vaquilla* (1985), y ocasiona retrasos administrativos a un proyecto que, por problemas económicos, tampoco llega a rodarse: *Caronte*, una versión libre de *El último caballo* (1950), de Edgar Neville. La pretensión de adaptar al cine la novela *Miss Giacomini*, de Miguel Villalonga, también supone un fracaso para Luis G. Berlanga, que se ve obligado a replantear su trayectoria.

El cineasta valenciano, con el paso del tiempo, renegó de las conclusiones críticas de las "Conversaciones de Salamanca" (1955), encuentro celebrado en esta ciudad que rechazó buena parte de la producción cinematográfica española del momento para apostar por su regeneración sobre nuevas bases en sus aspectos creativos e industriales, y las consideró "el gran error histórico del cine español". En el contexto de una subjetividad que restaba rigor a sus análisis, las elevó a motivo capaz de terminar con la infraestructura industrial del cine español. El radical y contradictorio subjetivismo de sus apreciaciones fue otra de sus constantes, pero lo cierto es que Luis G. Berlanga participó de aquel espíritu renovador. Su filmografía de los años siguientes da un giro acorde, hasta cierto punto, con las conclusiones salmantinas, sobre todo tras iniciar la colaboración con el guionista Rafael Azcona, al que consideró como "el hombre más importante de mi vida". Las películas de la década de los sesenta apuestan por personajes más individualizados que ya no permanecen amparados por el colectivo al que pertenecen. Sus historias quedan lejos de la ternura porque se vuelven ácidas y corrosivas. El enfrentamiento del individuo con la sociedad que le destruirá es más intenso y el humor se oscurece en el marco de una tragicomedia. La autoría de Rafael Azcona es responsable de buena parte de estos cambios. El encuentro de Luis G. Berlanga con el por entonces novelista y humorista gráfico de *La Codorniz* da paso a una etapa de madurez y de mayor rigor en la estructura de los guiones: "Rafael me dio solidez en el trabajo y continuidad profesional". Antes de realizar sus dos obras maestras, *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), Rafael Azcona ya había colaborado con el director valenciano cuando este codirigió el programa piloto de la serie *Se vende un tranvía* (1959). El interesante mediometraje ha quedado aislado en la filmografía de Luis G. Berlanga, ya que no se exhibió comercialmente al formar parte de un frustrado proyecto de televisión: *Los pícaros*. La reflexión sobre los timos y las estafas de poca monta, la denuncia de la mezquindad y la acritud de la historia evidencian un cambio de rumbo en la filmografía del director, que abandona parte de sus planteamientos iniciales para encontrar el equilibrio con un guionista que ya había demostrado personalidad propia en *El pisito* (1958), de Marco Ferreri. El resultado de la feliz colaboración no se hace esperar con la llegada de las dos citadas películas. Tras un paréntesis de cinco años por el mal resultado de *Los jueves, milagro* y otros problemas, Luis G. Berlanga ha evolucionado y madurado. Junto a José Luis Colina, José Luis Font y Rafael Azcona, el director trabaja en diversos tratamientos para desarrollar una idea suya: "Siente un pobre a su mesa", que todavía es deudora de su primera etapa. El proceso hacia una orientación más ácida e irónica es un tanto confuso. Cuando ya disponían de una sinopsis, aparece otro personaje clave en la trayectoria del director, el productor Alfredo Matas, por entonces responsable de Jet Films. Gracias a su apoyo, se pone en marcha *Plácido*,

que Luis G. Berlanga consideraría como su mejor película por el perfecto encaje de los elementos dramáticos. La aportación de Rafael Azcona es decisiva porque el guionista controla la estructura del film. La tendencia al caos de los anteriores títulos se evita por un armazón narrativo más rígido. El amigo y colaborador, además, incorpora mayores dosis de pesimismo, egoísmo, crueldad y desamor a las miserias humanas, aunque sin obviar el sentido del humor que caracteriza al director. La colaboración de ambos fructifica porque comparten parecidas fijaciones —los uniformados representantes del poder militar y eclesiástico serán una constante— y una sobresaliente capacidad para el manejo de las escenas corales con numerosos intérpretes dialogando sin parar. *Plácido* se asienta sobre una compleja trama en la que participan treinta personajes perfectamente trazados. Todos se entrecruzan a lo largo de un día de Nochebuena en el que Plácido (Cassen) va de un lado para otro a bordo de su motocarro, con la estrella de Oriente, para satisfacer los encargos de los organizadores de la campaña "Siente un pobre a su mesa". Al mismo tiempo, y con la simultaneidad de acciones que caracteriza a las películas de Berlanga y Azcona, el agobiado conductor se desespera por los impedimentos que surgen a la hora de abonar una letra del crédito de su vehículo. Las peripecias de Plácido y su familia se entrecruzan con el otro hilo conductor de la historia: el protagonizado por el petulante Quintanilla (José Luis López Vázquez), "hijo de los de la serrería" y pretendiente de la hija de la familia patrocinadora del evento. La incomunicación, el egoísmo y la mediocridad de la ciudad provinciana conforman una tragicomedia que fue candidata al Oscar —estuvo entre los cinco films seleccionados para la final— y la gran competidora de otra obra maestra de ese mismo año: *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). No obstante, la respuesta del público español fue escasa —apenas duró veinte días en el cine de estreno— y acorde con unos espectadores poco dispuestos a verse reflejados en ese fresco coral. A pesar del antecedente de *Plácido*, la siguiente colaboración de Luis G. Berlanga y Rafael Azcona se convertiría para buena parte de la crítica en la indiscutible obra maestra de la pareja. Una imagen ronda desde hace tiempo por la mente del director: un condenado a muerte arrastrado por los guardias hacia el patíbulo al mismo tiempo que su verdugo. A partir de esta idea, con una base real relacionada con un suceso acaecido en Valencia, el guionista y el director construyen un sólido guion donde no solo se denuncia la pena de muerte, sino que también se reflexiona sobre las miserias de la condición humana y la hipocresía de una sociedad que pone trampas —un casamiento precipitado, el señuelo de una vivienda, un trabajo seguro…— en el camino de un empleado de pompas fúnebres (Nino Manfredi) hasta convertirlo en verdugo. El objetivo de mantener la sonrisa del público no era una tarea fácil. Luis G. Berlanga lo consigue en *El verdugo/Il boia* (1963) gracias a su pulso narrativo para dar cuenta de los hallazgos del guion, y, como en anteriores ocasiones, con la colaboración de un magnífico reparto encabezado por el inolvidable Pepe Isbert en el papel del verdugo jubilado. El director le consideraba el mejor actor español y, gracias a esta película, culminó con un impresionante trabajo su trayectoria, sobreponiéndose incluso a los graves problemas de salud que afectaban a su voz. La coproducción hispano-italiana recibe varios premios en España, donde se la clasifica como de Primera A, y participa en el Festival de Venecia. No obstante, el recibimiento fue polémico en aquella ocasión. La política se mezcla con la valoración de la película en el marco de las protestas europeas por la represión franquista y el reciente ajusticiamiento del comunista Julián Grimau, al que por entonces se sumaron los de Francisco Granados y Joaquín Delgado. *El verdugo* apenas se entiende en Venecia, el problema se agravó por la intervención del embajador español en Roma (Sánchez Bella) y, al regresar a España, las autoridades franquistas ordenan treinta cortes con un total de cinco minutos para permitir su estreno el 17 de febrero de 1964. El discurso contra los mecanismos del poder y la defensa de la libertad frente a los laberintos sociales en los que vive atrapado el ciudadano corriente chocan con la censura y las posteriores presiones del franquismo, pero también con un escaso interés de los espectadores españoles de la época. Las críticas, las polémicas, los obstáculos comerciales y la censura también afectaron al episodio *La muerte y el leñador*, dirigido por Luis G. Berlanga para la película colectiva *Las cuatro verdades* (*Les quatre verités*, 1963). El valenciano se siente derrotado y, mientras Rafael Azcona se refugia en Italia ante la evidencia de su imposible continuidad en el cine nacional, el director inicia un período de cuatro años alejado de los rodajes. Durante el mismo, imparte clases en la Escuela Oficial de Cine (E.O.C.) y aborda facetas hasta entonces ocultas.

La misoginia, sus reflexiones sobre las inestables relaciones de parejas y sus obsesiones eróticas —"A los catorce años ya era un viejo verde", declaró— protagonizan la tercera etapa de su filmografía, cuyas tres películas resultan más amargas y tristes que las anteriores. *La boutique/Las pirañas* (1967) parte de una idea que se frustra por un reparto impuesto por el productor Cesáreo González y un accidentado rodaje en Argentina como culminación de los problemas administrativos y de censura. ¡Vivan los novios! (1970) recrea las peripecias de un novio maduro (José Luis López Vázquez) que se traslada a una ciudad costera en pleno auge del

turismo para casarse y se ve atrapado por la familia de la esposa, que no le permite enterrar a su madre para no estropear la ceremonia nupcial. El planteamiento de Rafael Azcona es brillante, pero la película acusa una falta de continuidad narrativa y apenas interesó al público. Tras otro forzoso paréntesis de casi cuatro años, los problemas del director continuaron con una ambiciosa coproducción hispano-francesa, *Tamaño natural* (1973), cuyo estreno en España se demoraría hasta 1977 por problemas de censura después de haber superado otros no menos graves durante el proceso de producción. Michel Piccoli protagoniza una fábula sobre la soledad y la incomunicación sexual. En su momento, pareció innovadora, aunque pasara desapercibida en su estreno español y no haya resistido el paso del tiempo. Su desolada reflexión metafórica sobre los límites del deseo masculino y la indiferente mirada femenina revela una misoginia de difícil aceptación en la actualidad: "Una mujer es, desde el principio, un ser al que hay que temer porque en el mejor de los casos te dejará castrado, frustrado o desesperado", afirmó el director. El camino iniciado en estas tres películas en torno a la sexualidad llevó al director a plantearse una adaptación de la novela de Pauline Réage *Histoire d'O* (1954). El proyecto se frustra y los inicios de la Transición coinciden con un parón de Luis G. Berlanga, que necesitaba un nuevo marco para volver a la senda de sus mejores películas.

Gracias a la desaparición de la censura y unas adecuadas condiciones de producción, el director valenciano regresa a las pantallas en compañía de Rafael Azcona con su "trilogía nacional", un fresco coral del tardofranquismo. Tras un nuevo paréntesis de cinco años, Luis G. Berlanga recupera parte del pulso narrativo de la segunda etapa, aderezado con su organización del caos en los rodajes. El objetivo es el análisis de la cúpula dominante, la otra cara de la moneda necesariamente aparcada durante el período anterior de su filmografía y que inducía los comportamientos recreados en sus anteriores films. *La escopeta nacional* (1978) narra, en un tono irónico, la historia de Jaume Canivell (José Sazatornil). El fabricante de porteros automáticos paga por asistir a una cacería en compañía de altas personalidades del franquismo con el objetivo de conseguir su apoyo para la venta de sus productos. La reunión de ministros, aristócratas, sacerdotes, industriales, queridas y demás tipos permite mostrar un microcosmos donde destacan los papeles del marqués de Leguineche (Luis Escobar) y su rijoso hijo (José Luis López Vázquez). El director y el guionista vuelven a demostrar su habilidad para manejar la simultaneidad de acciones en una comedia coral y el acierto en el trazo de tantos personajes al servicio de un reparto bien elegido. El éxito comercial de la película, uno de los pocos que obtuvo el director, precipitó el encargo de la productora para su continuidad en *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982), donde apenas se aportan novedades y se evidencia un agotamiento de la fórmula solo compensado por destellos de humor y el trabajo de los intérpretes. Esta etapa de éxito comercial coincide con la dirección de la Filmoteca Nacional por parte de Luis G. Berlanga (1979-1982), más fructífera en ideas que en capacidad de gestionarlas, hasta que Pilar Miró le sustituye con la llegada del PSOE al gobierno. Tres años después se estrena *La vaquilla* (1985), donde el director de la mano de Rafael Azcona recupera un viejo proyecto. El objetivo es desmitificar los relatos acerca de la Guerra Civil mediante una comedia de rígida arquitectura en la que, sin tomar partido, se recrean las peripecias de un grupo de hambrientos milicianos que intentan robar la vaquilla de unos nacionales dispuestos a celebrar una corrida. El director y el guionista demuestran de nuevo su competencia en la construcción de un cuadro coral, su vocación satírica y una pericia para controlar los personajes y las situaciones que se agolpan en cada plano secuencia. Estrenada en el marco del cincuenta aniversario de la guerra, la reconciliación preside esta comedia con el desfile de divertidos personajes que al final, y como es habitual en la filmografía del director, resultan perdedores. *La vaquilla* cuenta con un magnífico presupuesto gracias al productor Alfredo Matas y es el mayor éxito comercial de Luis G. Berlanga tras un rodaje repleto de problemas. *Moros y cristianos* (1987) supone el final de la colaboración con Rafael Azcona, cuya sabiduría en la construcción de los guiones se echa de menos en el siguiente título de Luis G. Berlanga: *Todos a la cárcel* (1993). La primera cuenta la historia de unos turroneros que se dirigen a Madrid para participar en una feria comercial. La impronta fallera y festiva que pretende trasladar el director a la comedia se convierte en un relato deslavazado donde el humor resulta forzado en ocasiones y, a menudo, oportunista, con una desmesurada tendencia a la caricatura. La respuesta del público y la crítica fue negativa. Rafael Azcona da por finalizada su colaboración y, seis años después, el director emprende el siguiente proyecto junto a su hijo Jorge. El resultado es decepcionante, a pesar de algunos apoyos oficiales en forma de premios y publicidad de quienes, se suponía, aparecían retratados como representantes de un corrupto poder político. *Todos a la cárcel* es una suma de chistes fáciles, trazo grueso y superficialidad en un retrato que se pretendía acorde con la coetánea situación política. La respuesta del público y la crítica fue tibia, aunque se apreciara una mejora con respecto al título anterior. El transcurrir del tiempo ha resultado inmisericorde con la película, que dio paso

a su siguiente trabajo en la dirección, una serie para televisión centrada en la trayectoria de Vicente Blasco Ibáñez: *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* (1996). Los problemas presupuestarios y el rodaje lejos de los escenarios originales lastraron este homenaje al espíritu idealista y aventurero del novelista valenciano. Luis G. Berlanga cierra su ciclo con *París-Tombuctú* (1999) de la mano de su hijo Jorge y Antonio Gómez Rufo, que intentan ordenar un guion concebido como testamento cinematográfico por el propio director. El resultado satisfizo a los seguidores del cineasta, pero recibió críticas negativas que se sumaron a las ya manifestadas con motivo de los anteriores estrenos. El personaje de Michel Piccoli sirve de hilo conductor gracias a su huida en una estrafalaria bicicleta tras un frustrado intento de suicidio, pero la gratuidad de algunas situaciones de este descenso a los infiernos apenas concita el interés por el desfile de impotentes, ninfómanas, ácratas, curas, libertinos y otros referentes del peculiar mundo berlanguiano, donde la nota común es la permanente insatisfacción. Esta sensación se traslada a una película donde el interés por lo berlanguiano contrasta con la evidencia de un pulso narrativo en decadencia y cierta autocomplacencia. Su ciclo estaba cerrado y solo quedaba añadir un cortometraje, *El sueño de la maestra* (2002), donde se recupera una idea pendiente desde *Bienvenido, Mr. Marshall*, al tiempo que se comprimen en trece minutos las obsesiones personales y artísticas del director.

Luis G. Berlanga recibió el Premio Príncipe de Asturias y la medalla de oro de Bellas Artes, fue miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Universidad Complutense le nombró doctor *honoris causa*. Son algunos de los reconocimientos públicos dispensados a un cineasta de primer orden cuya popularidad se extendió más allá del ámbito profesional.

Juan Antonio Ríos Carratalá

Fuentes

- Álvarez, Joan (1996). *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- Cañeque, Carlos, Grau, Maite (1993). ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!. Barcelona: Destino.
- Galán, Diego (1978). *Carta abierta a Berlanga*. Huelva: Semana de Cine Iberoamericano.
- Gómez Rufo, Antonio (1990). *Berlanga contra el poder y la gloria*. Madrid: Temas de Hoy.
- Gómez Rufo, Antonio (2000). *Berlanga. Confidencias de un cineasta*. Madrid: JC.
- Gómez Rufo, Antonio (2010). *Luis G. Berlanga. La biografía*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert.
- Hernández Les, Juan, Hidalgo, Manuel (1978). *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid: Anagrama.
- Perales, Francisco (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (1986). *Ciclo Luis García Berlanga*. Valencia: Filmoteca Valenciana.
- VV.AA. (1996). "Monográfico sobre Luis G. Berlanga". *Nickel Odeon,* 3.

bicicleta, La
(Sigfrid Monleón, 2006)
Largometraje de ficción

Ramón (José Miguel Sánchez), un niño de doce años que vive con su padre en una situación familiar complicada, visita un taller de bicicletas para arreglar un pinchazo. Mario (Sancho Gracia), el dueño del taller y antiguo ciclista aficionado, le propone cambiar su pequeña bicicleta por otra más grande que más tarde le roban en un descuido. La bicicleta llega a manos de Julia (Bárbara Lennie), joven estudiante que trabaja como bicimensajera. En una de sus entregas conoce a Aurora (Pilar Bardem), una anciana del antiguo barrio marinero de Valencia, que vive en una casa que pronto será derribada para construir una avenida de pisos nuevos de lujo. Durante unas vacaciones en Londres, Julia le presta su bicicleta a Aurora. Esta descubre rascando la pintura del cuadro la chapa donde está escrito el nombre y la dirección del taller de la bicicleta, e inicia la búsqueda de su propietario. Encuentra a Mario en una residencia de ancianos. Juntos reviven un viejo amor de juventud, yéndose de excursión por una ciudad que no es la misma que conocieron en el pasado. Tras su debut en el largometraje con *L'illa de l'holandès* (2001), el director Sigfrid Monleón regresa al cine con *La bicicleta*, producida por Indigomedia, Wanda Visión y Fénix PC, con dos millones de presupuesto oficial y un rodaje de siete semanas en localizaciones de la ciudad de Valencia. La historia original parte del guionista Martín Román, involucrado en la defensa del ciclismo urbano y del uso de este vehículo como medio de transporte en la ciudad. La bicicleta es un recurso narrativo para contar la historia de varios personajes en distintas etapas de la vida —preadolescencia, juventud y vejez—, así como de la transformación de la ciudad contemporánea. Con este recurso, utilizado en géneros tan dispares como el western —*Winchester 73* (*Winchester '73*, Anthony Mann, 1950), por ejemplo, donde el rifle del título pasa de mano en mano— o la comedia —*Seis destinos* (*Tales of Manhattan,* Julien Duvivier, 1942), donde un frac es el hilo conductor—, el director y el guionista crean una fábula moderna de personajes positivos y buenos sentimientos que reivindica una sociedad más justa y sostenible. En palabras de su director, en la película "está

la filosofía del aprovechamiento y la reutilización frente al consumismo y el derroche energético y la reivindicación de un mundo más democrático y pacífico, pero también se habla de la transformación de las ciudades y de las personas, de la búsqueda de la identidad y del amor". Monleón convoca el espíritu del neorrealismo italiano para pasar de la Roma en ruinas de la Segunda Guerra Mundial a los barrios de una Valencia transformada por el desarrollo: el Cabanyal, distrito pesquero amenazado por un proyecto urbanístico municipal que levantó una fuerte oposición vecinal, Campanar, un antiguo pueblecito absorbido por la ciudad, o los solares abandonados alrededor de la Ciudad de las Artes y las Ciencias que contrastan con sus megalómanos edificios. Al margen de sus intenciones, *La bicicleta* se resiente de un cierto desequilibrio entre las tres historias, que no mantienen el mismo grado de interés. También pesa su mensaje reivindicativo, demasiado presente durante todo el metraje, aunque la falta de una mirada crítica en el guion termina por adueñarse de la historia. Pese a ello, Monleón saca partido a sus actores, creíbles y cercanos en el caso de Bárbara Lennie y Pilar Bardem, y consigue momentos vibrantes como la manifestación ciclista por el centro de la ciudad con decenas de usuarios demandando una ciudad sobre dos ruedas. Merece destacarse también la espléndida banda sonora de cuerda a cargo de Joan Valent, que acompaña los largos planos secuencia y los movimientos en bicicleta de sus protagonistas.

Alejandro Herráiz

Blanch, Anita
(María Ana Blanch Ruiz, Sagunt, 1910 – Ciudad de México, 1983)

Actriz y empresaria teatral

Ya de niña tiene inquietudes artísticas y sueña con ser bailarina. La temprana muerte de su padre propicia que empiece a trabajar muy pronto en el teatro junto a su hermana Isabel, cuatro años mayor que ella, interpretando pequeños papeles. De hecho, en las primeras décadas de su existencia, la biografía de Anita Blanch es difícilmente separable de la de su hermana. Ambas forman un tándem que a principios de la década de los años veinte se une a la compañía dramática de Lola Membrives y Jacinto Benavente cuando parte a realizar una gira por América. Posteriormente, ya en 1925, emigran a México con su madre. Allí Anita Blanch toma clases de danza y actuación, y pronto empieza a trabajar en el teatro con Leopoldo "Chato" Ortín, pero no tarda en independizarse y, pese a su corta edad, con su precocidad característica y su espíritu emprendedor, solo tres años después de su llegada al país norteamericano, funda junto a Isabel la compañía de las hermanas Blanch. Durante varias décadas las dos actrices saguntinas van a consolidar una institución teatral que llega a ser fundamental en la historia de la cultura mexicana. De hecho, sobre su escenario se forman artistas autóctonos de relieve, como José Baviera, Silvia Pinal y Marga López. La compañía tiene como sede el teatro Ideal, popularmente conocido como "Casa de la Risa", y a lo largo de esos treinta años mantiene abiertas sus puertas con un repertorio clásico y de comedia. A diferencia de Isabel, que centra su trabajo principalmente en la escena, con alguna esporádica incursión en el cine, la versatilidad profesional de Anita Blanch le permite compaginar el teatro con el cine y consolidar una discreta carrera como estrella del celuloide, que suma cincuenta y ocho títulos. Su llegada a este ámbito se produce con su participación en *Luponini de Chicago* (José Bohr, 1935), un film singular cuya trama criminal está teñida de toques humorísticos. Allí comparte créditos con su hermana Isabel, con quien también actúa en ¿Quién te quiere a ti? (Rolando Aguilar, 1941) y *Casa de mujeres* (Gabriel Soria, 1942). Esta etapa de su carrera corresponde a la época dorada del cine mexicano, y Anita Blanch actuará a las órdenes de sus principales directores como protagonista o actriz de reparto. Sus mejores interpretaciones se encuentran en cintas como ¡Ay qué tiempos, señor don Simón! (Julio Bracho, 1941), *La virgen roja* (1942) y *No te dejaré nunca* (1944), ambas del onubense Francisco Elías, por entonces exiliado en México. Años más tarde también protagoniza *La barraca* (1944), con enorme éxito, y *La noche avanza* (1951), las dos de Roberto Gavaldón. Sin embargo, en este mismo año, pese a la excelente acogida de su interpretación en *La barraca*, Blanch sufre un contratiempo cuando es vetada por la industria del cine a causa de la relación sentimental que mantiene con Salvador Carrillo, líder del sindicato de trabajadores de la industria cinematográfica y enfrentado por entonces al de productores. Superado ese escollo, Blanch continúa trabajando en el cine con realizadores mexicanos como Alfonso Corona Blake en *La torre de marfil* (1958) y con exiliados españoles como el ciudadrealeño Miguel Morayta en *La Chamaca* (1960), entre otros. Su trabajo es destacado, y la industria reconoce ese buen hacer nominándola en tres ocasiones para optar al premio Ariel de mejor actriz y otorgándole la Diosa de Plata por su coactuación en *Tlayucan* (Luis Alcoriza, 1961). Precisamente durante su etapa de actor en sus años de juventud, este director extremeño coincide con Anita Blanch en el reparto de muchas obras teatrales, y esa colaboración entre ambos

se mantiene más tarde en el ámbito cinematográfico, donde la Blanch actúa a sus órdenes en títulos como *Fe, Esperanza y Caridad* (1974) —cuyo episodio "Esperanza" es dirigido por Alcoriza— y *Presagio* (1974). En el año 1979 se retira del cine después de filmar *El testamento*, de Gonzalo Martínez Ortega. Por otra parte, el perfil profesional de la actriz abarca otros dos ámbitos además del teatro y el cine, como son los de la radio y la televisión. De hecho, participa activamente en los programas de la emisora radiofónica XEW, con actuaciones en seriales como *Té para dos* (1930-1931), en la muy popular durante los años cuarenta *Los Pérez García* y en la radionovela *Anita de Montemar*, que empieza a emitirse en 1941. Por lo que respecta al medio televisivo, llega a él ya al inicio de la década de los sesenta, lo que la convierte en una de las pioneras de la televisión autóctona. Allí empieza participando en los teleteatros de Ángel Garasa y Manolo Fábregas, y posteriormente, de la mano del productor Ernesto Alonso, entra en los elencos actorales de las telenovelas que él impulsa. En sus años jóvenes, Alonso —que acabaría convertido en el máximo representante de la industria mexicana de telenovelas— logra sus primeros papeles de actor justamente en la compañía teatral de las hermanas Blanch, y muestra su agradecimiento a Anita facilitándole el acceso a la plantilla de actores de sus producciones. Entre las telenovelas en las que la actriz valenciana participa destacan *La cobarde* (1962), *Vidas cruzadas* (1963), *Maximiliano y Carlota* (1965), *El derecho de nacer* (1966), *La tormenta* (1967), *No creo en los hombres* (1969), *Velo de novia* (1971), *Las fieras*, *El carruaje* (ambas de 1972), *El milagro de vivir* (1975), *Mundos opuestos* (1976), *Mamá Campanita* (1978) y *En busca del paraíso* (1982). Es durante la emisión de esta última cuando se produce su fallecimiento. Aunque el caso de Anita Blanch no es equiparable al de los creadores españoles exiliados en México, pues para ella la elección del país norteamericano como lugar de residencia es voluntaria, su obra en calidad de empresaria y actriz sí representa, como la de aquellos, una aportación de primer orden a la vida artística y cultural mexicana. De hecho, no solo la histórica compañía teatral de las hermanas Blanch es una institución reconocida, sino que su propio trabajo de primera actriz en la escena y en las numerosas películas, series radiofónicas y telenovelas forma parte de la memoria del teatro, el cine y la radiotelevisión mexicanos.

Antonia del Rey-Reguillo

Fuentes

- Dávalos Orozco, Federico (2011). "Blanch, Anita". En Heredero, Carlos F., Rodríguez Merchán, Eduardo (dirs.). *Diccionario del cine iberoamericano*, vol. 1. Madrid: SGAE/Fundación Autor.

Blasco, Ricardo (Ricard Blasco Laguna, Valencia, 1921 – Madrid, 1994)

Director y guionista

Polifacética figura de la cultura valenciana, compagina su carrera en el cine y la televisión con la de historiador y ensayista. Debuta en el cine en los años cuarenta como lector de guiones y ayudante de dirección para las películas de CIFESA, trabajo este último que continúa desempeñando en otras muchas producciones hasta entrados los años sesenta. También participa en la escritura de los guiones de las películas de Luis Lucia *La duquesa de Benamejí* (1949), *De mujer a mujer* (1950), *Lola, la Piconera* (1951) y *Gloria Mairena* (1952), así como en *Suspiros de Triana* (Ramón Torrado, 1955) o *Secretaria para todo* (Ignacio F. Iquino, 1958). Si bien aparece como director adjunto en la coproducción con Francia *Noches andaluzas* (*Nuits andalouses*, Maurice Cloche, 1953), debuta en la dirección con *Amor bajo cero* (1960), a la que sigue *Destino: Barajas* (1962). Ambas se componen a partir de historias entrelazadas de diversos personajes, y pueden inscribirse en la comedia del desarrollismo. La primera, además, aprovecha los albores del filón turístico para promocionar la ciudad de Barcelona y las pistas de esquí de La Molina. También se introduce en el cine policiaco con *Armas contra la ley* (1961) y *Autopsia de un criminal* (1962), y en el western con *Gringo* (1963), *Las tres espadas del Zorro* (1963) y *El Zorro cabalga otra vez* (1965). Desde 1962 trabaja también como guionista y realizador en series de Televisión Española como *Escuela de matrimonios* (1964), *Diego de Acevedo* (1966) o, entre otras, *Memoria de España* (1983). En paralelo a su trabajo en el cine y la televisión desarrolla una prolífica labor como historiador, casi siempre centrado en el País Valenciano, tarea que ocupa casi en exclusiva los últimos años de su vida. Es autor de *Història del País Valencià* (1979), *La premsa del País Valencià (1790-1983). Catàleg de les publicacions periòdiques aparegudes al País Valencià des de 1790 fins els nostres dies* (1983), *Estudis sobre la literatura del País Valencià* (1859-1936) (1984), *La política cultural al País Valencià, 1927-1939* (1985) —junto a Manuel Aznar Soler—, *Els valencians de la Restauració. Estudi sobre la composició de la societat valenciana del 1874 al 1902* (1986) o *La novel·la romàntica al País Valencià* (1993), además de ser responsable de las compilaciones *Poesia política valenciana, 1802-1938* (1979) y, junto a Alfons Cucó, *El pensament valencianista (1868-1939)* (1992).

En 1981 publica *Introducció a la història del cine valencià*, una primera aproximación al pasado del cine valenciano.

Jorge Nieto Ferrando

Blasco Ibáñez, la novela de su vida (Luis García-Berlanga, 1996)

Miniserie televisiva de ficción

Rodada como miniserie para televisión en dos capítulos y estrenada en octubre de 1997, cuenta la vida y obra del literato valenciano Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867 – Menton, Francia, 1928). Luis García Berlanga la plantea inicialmente como su última obra, aunque posteriormente realiza *París-Tombuctú* (1999), de la mano de su hijo, José Luis García-Berlanga, y el corto *El sueño de la Maestra* (2002), con el que da por cerrada su extensa filmografía. El director acepta el reto televisivo de Canal 9 y de Televisión Española, que invierten en el proyecto 700 millones de las antiguas pesetas (4,2 millones de euros) y encargan una producción muy ambiciosa con un rodaje espectacular en exteriores. Especialmente logradas son la escena inicial de las Torres de Serrano de Valencia, así como la de la plaza de toros y la calle Xàtiva con ascensión en globo incluida. No faltan actores de la escuela berlanguiana como los, en este caso secundarios de lujo, Emma Penella o Vicente Aleixandre. El equipo de producción lo capitanea José Luis Olaizola. Los actores principales son Ana García Obregón y Ramón Langa. El mismo director reconoce que su intención fue la de contar con el prestigioso actor norteamericano Andy García para el papel de Blasco Ibáñez, lo que finalmente no pudo ser debido a su caché y a sus compromisos profesionales. Javier Bardem fue también serio candidato, pero se retiró en el último minuto. Berlanga cuenta en la miniserie bajo su prisma, bajo su espejo interpretativo de la realidad, la vida del conocidísimo escritor Blasco Ibáñez, popularizado en la España de los setenta y ochenta por la serie *Cañas y Barro,* adaptación de la novela homónima dirigida por Rafael Romero Marchent para Televisión Española en 1978. La serie tuvo gran repercusión social por su crudeza e hiperrealismo. *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* recorre la vida del escritor desde su juventud hasta su ocaso, poniendo especial atención en los aspectos más viscerales y con un catálogo de las obsesiones berlanguianas, como sus aficiones a la vida nocturna, la perversión sexual y la política, tres elementos identificables en muchas de las películas del director. Quizá el menos desarrollado sea el último, la política, en gran medida debido a las circunstancias. Berlanga, descendiente de políticos republicanos, realiza el grueso de su obra en tiempos de la dictadura de Francisco Franco, con lo que la censura lo obliga a camuflar bajo el recurso a la fábula y al humor cualquier intencionalidad política, como sucede, por ejemplo, en *El Verdugo* (1961), obra maestra en la que aborda la barbarie de la pena de muerte, la opresión política y el profundo retraso que experimentaba la población española a causa de la dictadura. Durante el franquismo también había intentado poner en marcha sin éxito *La Vaquilla*, donde podía apreciarse cierto sesgo político, y que solo podría rodar en 1985. Es con *Blasco Ibáñez, la novela de su vida,* cuando el director puede plantear sus propios postulados, siempre en clave de humor, destacando los ideales republicanos del protagonista. Otro aspecto relevante de la miniserie es la referencia a los excesos y al carácter mujeriego del protagonista, faceta poco destacada del literato, que Berlanga desarrolla sin tapujos, lo que provocó incluso el rechazo y la crítica por parte de sus descendientes una vez estrenada la serie. Como en la mayoría de sus películas, el director proyecta sus obsesiones en algunos de sus personajes. Así, identificamos aquí al obseso sexual Luis José, hijo del Marqués de Leguineche, en *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982), al dentista desequilibrado hasta la muerte a quien encarnó Michel Piccoli en *Tamaño Natural* (1977) o al desesperado y virginal Leonardo Pozas (José Luis López Vázquez) de *Vivan los novios* (1970). El director adorna con cierta dosis de ficción y exageración las aventuras de Blasco Ibáñez. Especialmente intensa es la época en la que el literato adapta a la gran pantalla dos de sus grandes obras, *Sangre y arena* y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, en cuyos sufridos rodajes en Valencia, París y Hollywood incide la miniserie. Con todo, Blasco Ibáñez es presentado como un hombre adelantado a su tiempo, con claras convicciones empresariales y planes para intentar cambiar el mundo a través de la política y con la colaboración del pueblo. Otro de los elementos destacados por Berlanga es la autocrítica y la exageración hasta casi la ridiculez del carácter festivo, y a veces chabacano, del "valenciano", un ser chistoso que parece no tomarse nada en serio, siendo la extravagancia y su comportamiento imprevisible los dos rasgos caracterizadores fundamentales. Berlanga se muestra crudo con esa subespecie humana en la experiencia vital de Blasco Ibáñez en Buenos Aires, en la que intenta colonizar las áridas tierras argentinas con valencianos analfabetos a los que convence con la quimera de cultivar naranjas como melones, pero que vuelven a España, más que como *indianos*, arruinados. No faltan, finalmente, una sucesión de personajes que van desde el pintor Sorolla a los escritores Unamuno o Pérez Galdós pasando por el periodista Azzati o el

escultor Mariano Benlliure. Los aspectos técnicos de la serie siguen la trayectoria habitual de Berlanga, con estudiados, ensayados y pluscuamperfectos planos secuencia, varias acciones diferentes en un mismo encuadre y movimientos corales de personajes apelotonados en un agradable caos.

Ignacio Lara Jornet

Fuentes

- Cañeque, Carlos, Grau, Maite (1993). *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*. Barcelona: Destino.
- Alegre, Luis (ed.) (2009). ¡Viva Berlanga!. Valencia/Madrid: Fundación Municipal de Cine/Cátedra.
- *Berlanga Film Museum* [http://www.berlangafilmmuseum.com/]
- Franco, Jess (2005). *Bienvenido Mister Cagada. Memorias caóticas de Berlanga*. Aguilar:Madrid.
- Gómez Rufo, Antonio (2000). *Berlanga. Confidencias de un cineasta*. Madrid: JC.
- Heredero, Carlos F. (2000). "Azcona frente a Berlanga. Del Esperpento negro a la astrancada fallera". En Cabezón García, Luis Alberto (coord.). *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 307-328.
- Hernández Les, Juan, Hidalgo, Manuel (1981). *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid: Anagrama.
- Perales, Francisco (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.

Blasco Ibáñez, Vicente (Valencia, 1867 – Menton, Francia, 1928)

Escritor, guionista y director

Tras cursar estudios de Derecho en la Universidad de Valencia, pronto afirma su condición de "agitador por la palabra y por la acción", funda en 1894 el periódico *El Pueblo* y obtiene el acta como diputado en las filas republicanas durante siete legislaturas (1898-1907) en las que articula el "blasquismo" como movimiento de masas, populista y federalista. Mientras ambienta en Valencia sus mejores novelas desde unos planteamientos cercanos al naturalismo, su enfrentamiento con la monarquía le lleva a la cárcel en reiteradas ocasiones. El agotamiento por las tensiones políticas le hace abandonar España para trasladarse a Francia e Italia, donde el líder valenciano se instala antes de partir hacia Argentina en 1909. Allí fracasa en su peculiar intento colonizador de la Patagonia, pero triunfa con sus obras y funda las colonias Cervantes y Nueva Valencia (1911-1913), que terminan estrepitosamente. Arruinado, se traslada a Francia en 1914. Tras una estancia en París, fija su residencia en la Costa Azul para iniciar su trayectoria de escritor de éxito internacional (1914-1923), que le aleja de los postulados naturalistas y da paso a "la novela cinematográfica", concepto que acuña en 1916: "Yo, como otros escritores, he soñado con un idioma universal y creo haberlo encontrado en el cinematógrafo. La novela escrita expresa con debilidad la parte psicológica; no reproduce fielmente los estados del alma. Y si se traduce a otros idiomas, por bueno que sea el traductor, siempre resulta incompleta: atenúa, modifica, no acierta a identificarse con el ambiente ni a sentir los personajes de la obra de la manera que los concibió el autor. Además, las producciones literarias, por famoso que sea el creador, raras veces adquieren el carácter de universalidad. El cinematógrafo resuelve estas dificultades: es la visión y la acción; de manera plástica con idioma mundial; hace ver y narrar a la vez". El cine es un factor fundamental para comprender las dimensiones de la fama de Vicente Blasco Ibáñez, cuyos argumentos literarios han sido frecuente objeto de adaptación a las pantallas. La variedad de estos films y de su calidad no excluye una coincidencia en torno al melodrama popular, lo cual explica que Hollywood, el cine sudamericano y el español hayan mantenido interés por su obra. En 1916, el escritor ya apuesta por el cine, es consciente de sus posibilidades para difundir las novelas internacionalmente y codirige, junto a Max André, una versión cinematográfica de su novela taurina por excelencia, *Sangre y arena* (1908), en este caso producida por Prometheus Films. El film de quien se manifestó contrario a la fiesta de los toros se estrena el 11 de mayo de 1917 en Valencia con gran éxito de público, aunque la crítica de la época se dividió entre los blasquistas que elogiaban la película y quienes la criticaban por su carácter de españolada y su endeble factura. La más famosa de sus novelas tiene otras versiones homónimas. En Hollywood se estrena en 1922 *Blood and Sand*, dirigida por Fred Niblo y con el *latin lover* Rodolfo Valentino como estrella protagonista, con gran popularidad gracias a la visión tópica de un país exótico, y en 1941 aparece un *remake* dirigido por Robert Mamoulian con Tyrone Power en el papel del célebre galán junto a Linda Darnell y Rita Hayworth. En España, *Sangre y arena* es adaptada tardíamente por Rafael Azcona para un desafortunado film de Javier Elorrieta estrenado en 1989 con Sharon Stone y Ana Torrent como protagonistas. Incluso en la televisión brasileña se emite a finales de los años sesenta la serie *Sangue e areia* (Régis Cardoso y Daniel Filho, 1968). Varias de sus famosas novelas naturalistas y costumbristas ambientadas en la provincia de Valencia son traducidas a diferentes idiomas y reiteradamente llevadas al cine. En 1912 Joan Maria Codina filma *El tonto de la huerta,* una producción de la empresa valenciana Casa Cuesta que traduce en imágenes el cuento *Demonio*. Durante el período del cine mudo destacan algunas ver-

siones de su novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), que inicia el ciclo dedicado a la Primera Guerra Mundial: la francesa *Debout les morts!* (André Heuzé, 1916) y, especialmente, la norteamericana *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingram, 1921), esta última con un reparto encabezado por Rodolfo Valentino y Alice Terry. La película repite el éxito popular ya obtenido por la novela en los países aliados que ganaron la guerra. Dentro de este mismo período mudo, cabe señalar las adaptaciones de otras obras y las películas rodadas a partir de guiones del valenciano, que nunca deja de escribir como novelista por sus dificultades para asumir el lenguaje específico del cine: *La tierra de los naranjos* (Alberto Marro, 1914) —una producción rodada en Barcelona que supuso su primer acercamiento profesional al cine—, *Los enemigos de la mujer* (*Enemies of Women,* Alan Crosland, 1923), de nuevo ambientada en la Primera Guerra Mundial, *Argentine Love* (Alland Dwan, 1924), a partir de un guion original, *La encantadora Circe* (*Circe, the Enchantress,* Robert Z. Leonard, 1924), con Mae Murray en el papel más notable, *El torrente* (*The Torrent*, Mauritz Stiller y Monta Bell, 1926), basada en la novela *Entre Naranjos* y con Greta Garbo como protagonista, *Mare Nostrum* (Rex Ingram, 1926), que completa el ciclo sobre el conflicto que tanta popularidad internacional le proporcionó, y *La tierra de todos* (*The Temptress,* Fred Niblo y Mauritz Stiller, 1926). Ya en la época del sonoro la lista se hace más amplia, incluyendo, entre otras, las películas mexicanas *La barraca* y *Flor de mayo* (Roberto Gavaldón, 1944 y 1959) y las españolas *La bodega* (Benito Perojo, 1929 y 1930) —hay una versión muda y otra sonora de esta coproducción hispano-francesa con Concha Piquer como protagonista—, *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948), con María Félix y Fernando Rey como protagonistas, la coproducción hispano-italiana *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954) y, producida para televisión, *Arroz y Tartana* (José Antonio Escrivá, 2003), con Carmen Maura y Pepe Sancho como protagonistas. El cine sonoro también recupera el *best-seller* del escritor con *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Vincente Minnelli, 1962), en cuyo reparto aparecen como primeras figuras Glenn Ford, Ingrid Thulin, Charles Boyer y Lee J. Cobb. Los responsables del film deciden actualizar la novela original ambientándola en el París de la Segunda Guerra Mundial. Televisión Española ha prestado igualmente atención al novelista con las producciones *Valencia de Blasco Ibáñez* (José Luis Font, 1967), *La barraca* (José Antonio Páramo, 1968), la serie *Cañas y barro* (Rafael Romero Marchent, 1977), con seis episodios de gran éxito popular y un reparto de primeras figuras, la serie *La barraca* (Leon Klimovsky, 1979), cuyos nueve episodios volvieron a contar con el favor del público, y la miniserie *Entre naranjos* (Josefina Molina, 1998), protagonizada por Toni Cantó y Mercedes Sampietro. La última adaptación de una novela de Vicente Blasco Ibáñez fue el telefilm *Flor de Mayo* (José Antonio Escrivá, 2008) para Radiotelevisió Valenciana (RTVV), donde Pepe Sancho y Ana Fernández, entre otros, dan cuenta de la historia de una familia de pescadores en la Valencia de inicios del siglo XX. José Antonio Escrivá completa así la trilogía sobre la relación entre Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla, junto a la citada *Arroz y tartana* y *Cartas de Sorolla* (2006). La filmografía relacionada con el novelista también incluye un reportaje que da cuenta de su fama en la ciudad donde ejerció un liderazgo indiscutible —*Interesantes detalles de la llegada de D. Vicente Blasco Ibáñez* (Joan Andreu Moragas, 1921)— y una popular parodia, *Ni sangre ni arena* (Alejandro Galindo, 1941), con el disparatado protagonismo de Mario Moreno "Cantinflas". En 1997 Luis García Berlanga hace realidad un antiguo proyecto fruto de su admiración por el escritor y dirige una serie televisiva, *Blasco Ibáñez*, *la novela de su vida* (1996), centrada en la desmesurada biografía del novelista valenciano, que fue Caballero de la Legión Francesa y doctor Honoris Causa por diversas universidades, entre ellas la norteamericana George Washington, debido a su defensa de la causa aliada durante la Primera Guerra Mundial y a sus novelas dedicadas al conflicto. El interés que el cine despertó en el novelista, capaz de soñar en 1916 con una espectacular producción que incluía la participación de ocho mil extras para difundir la historia de Don Quijote por las pantallas de todo el mundo, queda resumido en sus propias palabras, donde el valenciano combina la ambición con la inquietud de un visionario: "Hasta ahora habían sacado films de mis novelas. En el presente momento [1921] escribo novelas inéditas, directamente para el cinematógrafo. El cinematógrafo llena el mundo, pero todavía no ha llegado nadie a ser un novelista cinematográfico. El puesto está vacío. Voy a ver si el que lo ocupa por derecho de conquista es un español. Puede uno, gracias al cinematógrafo, ser aplaudido en la misma noche en todas las regiones del globo…, esto es tentador y conseguirlo representaría la conquista más enorme y victoriosa que puede coronar una existencia". Su labor creativa siempre tuvo objetivos acordes con una espectacular trayectoria biográfica, donde el cine desempeña un papel fundamental al facilitar la fama internacional del novelista.

Juan Antonio Ríos Carratalá

Fuentes

- Company, Juan Miguel (2014). "Vencedor y para vencer. Blasco Ibáñez y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*: de la novela al cine". *Monteagudo,* 19, pp. 39-48.
- Corbalán, Rafael T. (1998). *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- Corbalán, Rafael T. (1999). *Blasco Ibáñez en los orígenes del cine*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.

Blau Films
(Valencia, 1973 – 1988)
Productora cinematográfica

La vinculación con Valencia de esta productora, presidida por Antonio Martín Torres, exdirector de producción de la Ágata Films de José Luis Dibildos, se refleja tanto en su nombre comercial —un intencionado *Blau* en plena batalla de los símbolos— como en su accionariado, en el que figuran reconocidos hombres de cine y empresarios locales como el actor Antonio Ferrandis, los hermanos Miguel e Ignacio Rives Rocher o José Miñana. La producción de la firma se extiende a lo largo de una década de manera irregular, a partir de la exitosa *Tobi* (Antonio Mercero, 1978), y continúa con *Miedo a salir de noche* (Eloy de la Iglesia, 1979), *Dos y dos, cinco* (Lluís Josep Comerón, 1980) o *Corazón de papel* (Roberto Bodegas, 1982). Tras coproducir con México tres cintas, *Piernas cruzadas* (Rafael Villaseñor Kuri, 1983), *Inseminación artificial* (Arturo Martínez, 1983) y *Sangre en el Caribe* (Rafael Villaseñor Kuri, 1984), se embarca en su empeño más ambicioso, la adaptación de la novela de Jesús Fernández Santos *Extramuros*, que lleva a cabo Miguel Picazo en 1985. Su fracaso comercial provoca una interrupción de la producción de tres años, que solo se reanuda con motivo de la polémica y maltratada *Matar al Nani* (Roberto Bodegas, 1988), en coproducción con Aspa Films y a partir de un guion de Vicente Escrivá, un film de denuncia política a propósito de la desaparición a manos de la policía de Santiago Corella, alias *El Nani*, un delincuente común elevado a la condición de mito. A la temprana muerte de Antonio Martín, el cierre definitivo adviene en 1993. En 1995, Ignacio Rives Rocher fallecería asesinado en un oscuro ajuste de cuentas por un intento de estafa.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.
- Rubio Alcover, Agustín (2013). *Vicente Escrivá. Película de una España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Blay, José María
(José María Blay Castillo, Valencia, 1901 – Barcelona, ¿?)
Productor, guionista, distribuidor y director

Se inicia en la industria en 1929, como productor del film propagandístico *La España de hoy* (Francesc Gargallo), que algunas fuentes le atribuyen como director. Posteriormente ostenta el cargo de director-gerente de la distribuidora Febrer y Blay. El 7 de mayo de 1938, junto con Ramón Balet Raurich, funda en Barcelona la empresa productora Balet y Blay. Entre las películas que ambos producen se encuentran algunos trabajos de ficción, como el largometraje *A punta de látigo* (Alejandro Perla, 1949), y los tres primeros largos de animación española: *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945), *Alegres Vacaciones* (Arturo Moreno, 1948) y *Los sueños de Tay-Pi* (Franz Winterstein y José María Blay, 1951), en las que Blay ejerce de supervisor, aunque figura como codirector. Además, la empresa se convierte también en distribuidora de películas de imagen real como *Adiós, Mr. Chips* (*Goodbye, Mr. Chips*, Sam Wood, 1939), *Casi un ángel* (*It Started with Eve*, Henry Koster, 1941) y *Fantomas contra Fantomas* (*Fantômas contre Fantômas*, Robert Vernay, 1949), entre otras. En la década de los años cuarenta, Blay fue vicepresidente de la Cámara de Defensa Cinematográfica Española. La última empresa en la que ejerció como distribuidor fue Cinedía S.A.

Eduardo Guillot

Fuentes

- Crusells, Magí (2014). *Directores de cine en Cataluña: De la A a la Z*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Nadal i Rovira, Núria (2016). "De *Garbancito de la Mancha* a *Los sueños de Tay-Pi*: Una aproximación al cine de animación español producido por Balet y Blay". *Con A de Animación*, 6.

Blue Dream Studios Spain
(Valencia, 2014 –)
Productora de animación

Blue Dream Studios Spain es una joven empresa valenciana dedicada a la producción cinematográfica y audiovisual, la producción de animación y los servicios de posproducción audiovisual y efectos especiales. Ubicada en el Parque Tecnológico de Valencia - Paterna, es fundada por Jaime Maestro y Nathalie Martínez en 2014. El primero, Jaime Maestro, comienza su carrera profesional a finales de los años noventa trabajando en diversas productoras valencianas. Más tarde, en Pasozebra Productions, realiza *Sr. Trapo*, que fue galardonado en 2003 con el Goya al mejor cortometraje de animación y preseleccionado para los Óscar de ese mismo año. Posteriormente funda Keytoon Animation Studios junto a algunos de sus socios, realizando tareas de director creativo para clientes como

Disney Channel, Mattel o Paramount Pictures. Más tarde colabora en la preproducción de *Los aristogatos 2* (*The Aristocats II*) para Disney, proyecto que finalmente se desechó, y dirige varios cortometrajes, entre los que destacan *The Grandfather of Soul*, que fue finalista SIGGRAPH en 2007, y *El vendedor de humo* (2012), con el que obtuvo, entre otros galardones, el premio Goya de 2013 al mejor cortometraje de animación. Por su parte, Nathalie Martínez, francesa de nacimiento y valenciana de adopción, comienza su trayectoria profesional también a finales de los años noventa. En 2005 funda la compañía Somnia Ars junto a Maxi Valero y José Enrique March, que abandona la empresa tras su debut como director con *Escuchando a Gabriel* (2006). Entre las producciones más importantes de Somnia Cinema se encuentran el telefilm *Cuatro Estaciones* (Marcel Barrena, 2009), así como el citado largometraje *Escuchando a Gabriel* y *El hombre de las mariposas* (Maxi Valero, 2011). La pasión compartida por la animación y la compenetración de estos dos jóvenes talentos posibilita la puesta en marcha de Blue Dream Studios Spain, productora independiente aunque estrechamente vinculada a su homónima estadounidense Blue Dream Studios, creada en 2000 por Scott Christian Sava, reconocido ilustrador y animador que ha trabajado para Disney, Universal Studios o Nickelodeon, entre otras empresas del ámbito audiovisual. De hecho, Blue Dream Studios Spain surge con el objetivo de desarrollar un largometraje de animación impulsado por la empresa norteamericana a partir de un guion del propio Scott Sava, que cuenta con la participación en la dirección de Tony Bancroft, director de *Mulan* (Tony Brancroft y Barry Cook, 1998), y del propio Jaime Maestro. *Animal Crackers* (Tony Brancroft, Scott Christian Sava y Jaime Maestro, 2017) narra las peripecias de una familia cuya vida da un giro inesperado cuando hereda un viejo circo y una misteriosa caja de galletas con extraordinarios poderes. *Animal Crackers* cuenta con financiación procedente de Corea del Sur, China y Estados Unidos y entre su reparto de voces se encuentran actores de la talla de Ian McKellen, Danny DeVito, Emily Blunt o Sylvester Stallone. A pesar del rigor profesional de sus promotores y la minuciosa planificación del proyecto, de su capacidad para generar estables redes de producción internacionales y de la notable convergencia de talentos Blue Dream Studios Spain cierra sus puertas a mediados de 2017. Queda como un ambicioso proyecto en el sector de la animación, referente no solo en el ámbito regional y nacional, sino también internacional.

Javier Moral

Fuentes

- Blue Dream Studios [https://bluedreamstudios.com]

Bovaira, Fernando (Fernando Bovaira Forner, Castellón de la Plana, 1963)

Productor

Considerado uno de los productores de referencia en España, Fernando Bovaira atesora una trayectoria realmente notable. Así lo acredita la producción de algunas películas muy relevantes de la historia del cine español más reciente, como *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), *Los amantes del círculo polar* (Julio Medem, 2001), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001), *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001), *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (Javier Fesser, 2003) o *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004) —Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 2005—, entre otras. Nacido en Castellón en 1963, cursa estudios de Derecho en la Universitat de València y de Administración de Empresas en la Universidad de Harvard, así como un máster sobre *Broadcast Media* en la Boston University. En 1997 se incorpora al grupo Sogecable, donde ocupa diversos cargos en el departamento de compras de cine de Canal+ España. En 2000 lanza el programa de desarrollo Canal+ Guiones, con el fin de captar jóvenes talentos del guion. Dos años más tarde es nombrado director adjunto de Distribución en Sogepaq, desde donde promociona y vende films de Alejandro Amenábar, Julio Medem, Fernando León de Aranoa e Icíar Bollaín, entre otros. Tras su etapa como director de Producción e Internacional de Sogecine & Sogepaq entre 2004-2007, funda MOD Producciones, que se estrena con la producción de Ágora (Alejandro Amenábar, 2009), presentada en el festival de Cannes y que fue la película más taquillera en España en el año de su estreno. Desde entonces, ha producido títulos como *Biutiful* (Alejandro G. Iñárritu, 2010) —premio al mejor actor en Cannes y nominada al Oscar a la mejor película de habla no inglesa—, *Caníbal* (Manuel Martín Cuenca, 2013), un proyecto de coproducción europea que atrajo la atención de los festivales internacionales, *Primos* y *La gran familia española* (Daniel Sánchez Arévalo, 2011 y 2013 respectivamente), *Promoción Fantasma* (Javier Ruiz Caldera, 2012), *El mal ajeno* y *Zipi y Zape y el club de la canica* (Oskar Santos, 2010 y 2013 respectivamente) y *Fin* (2012), ópera pri-

ma de Jorge Torregrossa. Más recientemente, Fernando Bovaira ha producido *Regresión* (Alejandro Amenábar, 2014) que ha recaudado más de nueve millones de euros de taquilla y ha superado el millón de espectadores en España. En 2016 ha llevado a las pantallas *Zipi y Zape y la isla del capitán*, segunda entrega de las aventuras de esta pareja de pequeños gamberros con el mismo director que la primera, y *Cuerpo de Élite*, ópera prima de Joaquín Mazón tras una exitosa trayectoria en televisión como realizador especializado en comedias. Con la *sitcom* homónima (2018-) ha reincidido en el medio televisivo, para el que había producido también *Crematorio* (2011), una serie de ficción para Canal+ basada en la novela homónima de Rafael Chirbes y galardonada con el premio Ondas 2011 a la mejor serie del año y el de la Crítica a la mejor producción del año, y las miniseries para Mediaset España *Niños robados* (2013), sobre el robo de bebés en la España de los años setenta, protagonizada por Blanca Portillo y Adriana Ugarte y dirigida por Salvador Calvo, y *Lo que escondían sus ojos* (2016), del mismo director y con Blanca Suárez y Rubén Cortada en los papeles principales. Sus dos últimos estrenos, *La cumbre* (Santiago Mitre, 2017) y *La tribu* (Fernando Colomo, 2018), atestiguan su versatilidad como productor.

Javier Marzal Felici

Boy Who Stole a Million, The (Charles Crichton, 1960)

Largometraje de ficción

A partir de una ignota novela del no menos oscuro Antonio de León, el director Charles Crichton, realizador de míticas comedias de los estudios Ealing como *Oro en barras* (*The Lavender Hill Mob*, 1951) o *Los apuros de un pequeño tren* (*The Titfield Thunderbolt*, 1953), y futuro firmante de *Un pez llamado Wanda* (*A Fish Called Wanda*, 1988), urde un guion en colaboración con el danés Niels West-Larsen, responsable del libreto de la coproducción hispanofrancesa *Tela de araña/Comme s'il en pleuvait!* (José Luis Monter, 1963) y director de *El marqués* (1965), un empeño llevado a cabo entre España, Portugal, la República Federal de Alemania y su país natal. Con producción de la Bryanston Films, recién constituida por Michael Balcon y Maxwell Setton tras el hundimiento de la susodicha Ealing, el rodaje de las localizaciones reales se lleva a cabo íntegramente en Valencia, mientras que los interiores se registran en decorados en estudio en Inglaterra. Con un reparto poblado de intérpretes habituales del cine nacional, como el galán portugués Virgilio Teixeira (acreditado como "Texera"), visto en *La leona de Castilla* y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951 y 1952, respectivamente), la madrileña Marianne Benet, que intervendría años después en *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1966), y secundarios tan reconocibles como Xan das Bolas, Goyo Lebrero, Juan Olaguivel o Francisco Bernal, más algún actor característico del cine británico del momento, como Harold Kasket, George Coulouris o Warren Mitchell, el protagonismo de la cinta corre a cargo de un niño venezolano entonces residente en el barrio londinense de Notting Hill, Maurice Reyna, seleccionado para el papel de Paco, el botones de un banco que, para sacar a su padre de los apuros económicos en que se encuentra debido a una avería mecánica del coche con el que se gana la vida como taxista, roba la exorbitante suma de un millón de pesetas. La geografía urbana de la Valencia que fotografió Douglas Slocombe, responsable de las imágenes de *Ocho sentencias de muerte* (*Kind Hearts and Coronets*, Robert Hamer, 1949), *El hombre del traje blanco* (*The Man in the White Suit*, Alexander Mackendrick, 1951), *El sirviente* (*The Servant*, Joseph Losey, 1963), *Viento en las velas* (*A High Wind in Jamaica*, Alexander Mackendrick, 1965), *El baile de los vampiros* (*The Fearless Vampire Killers*, Roman Polanski, 1967), *El león en invierno* (*The Lion in Winter*, Anthony Harvey, 1968) y la trilogía original de Indiana Jones dirigida por Steven Spielberg, es enteramente fantástica, dado que no se respetan las ubicaciones ni las distancias reales entre los muchos enclaves que se ven, hoy turísticos, entre los que destacan la plaza del Ayuntamiento —entonces llamada del Caudillo—, la avenida Marqués de Sotelo, el cauce del río Turia —caudaloso antes del por entonces ya aprobado Plan Sur—, las plazas de Rodrigo Botet y de San Vicente Ferrer, o la Lonja. Dotada del proverbial *timing* cómico de la comedia inglesa del momento, y de un ternurismo que la acerca al cuento infantil, *The Boy Who Stole a Million* no carece de interés intrínseco para el espectador contemporáneo. Porque, más allá del valor folklórico que pueda tener el hecho de ver las Fallas representadas en un film de ficción anglosajón, o de la nostalgia que pueda generar ver Valencia recorrida por el tranvía, trasciende su componente testimonial, quizás involuntario, de una España de oficinas presididas por los retratos de Franco y de José Antonio en la que el trabajo infantil es asumido como cosa normal, el extrarradio está infestado de poblados chabolistas —muy libremente representados como las célebres cuevas andaluzas de gitanos, con fondo de música flamenca incluido— y las clases populares son víctimas de un sistema eco-

nómico que no solo las excluye, sino que les niega la posibilidad misma de prosperar por medio de préstamos hipotecarios. La película nunca se estrenó en nuestro país.

Agustín Rubio Alcover

Braguinsky, Diego (Diego Braguinsky Katseff, Buenos Aires, 1959)

Actor, guionista y presentador de televisión

De antepasados rusos, nace en Argentina, pero apenas cumplida la mayoría de edad decide abandonar el país, que está sometido a una sangrienta dictadura militar. El destino hace que se instale a partir de enero de 1978 en Valencia, donde empieza a materializar su temprana vocación teatral a través de grupos universitarios y *amateurs*. Tras formarse en la escuela Teatre a Banda, ingresa en el Instituto Shakespeare que dirige Manuel Ángel Conejero, lo que supone su verdadero lanzamiento como actor a nivel profesional. Posteriormente se incorpora a Radiotelevisió Valenciana (RTVV) desde el mismo momento de su apertura, siendo el primer rostro que aparece en pantalla en la historia de la cadena autonómica. Así, el 9 de octubre de 1989 se encarga de inaugurar sus emisiones, avanzando la programación diaria y dando paso al mensaje del President de la Generalitat Joan Lerma. Canal 9 le ofrece enseguida conducir algunos de sus primeros programas de producción propia, como el infantil *A la babalà* o *Festiu 90* (ambos en 1990), escogiéndolo además para retransmitir eventos tales como fiestas locales, especiales de Nochevieja o galas de aniversario de la cadena. Sin abandonar nunca su ocupación teatral, se convierte en uno de los presentadores más frecuentes de la televisión valenciana, poniendo su estilo fresco y jovial al servicio de programas que logran importantes audiencias, como *Amor a primera vista* (Gestmusic, 1991-1993), un exitoso concurso que conduce a medias con Rosana Pastor, donde varias personas intentan encontrar su media naranja; *Enamorats* (Gestmusic, 1993) le permite dar la réplica a Inés Ballester y actuar como mediador sentimental desde una unidad móvil; *Tot per l'audiencia* (Gestmusic, 1994) entretiene con la disparatada idea de aumentar la audiencia a cualquier precio; y *Quina broma* (Zeppelin TV, 1994), con el divertido recurso de la cámara oculta. Diego Braguinsky alterna en Canal 9 el oficio de presentador, al frente de un concurso como *Trencacaps* (Globomedia, 1995), con el de actor, apareciendo en la serie *Benifotrem* (Toni Canet, 1995). Pero su inquietud le lleva a involucrarse cada vez más en los proyectos televisivos en que interviene. Así, colabora en la gestación de *Fem un pacte* (Coral Europa, 1996) y *El rei de la casa* (Backstage, 1998), programas al servicio de Joan Monleón. Adapta a partir de un formato americano el concurso *Ja ho tens!* (Coral Europa, 1997-1999), que además conduce durante sus tres temporadas, y desarrolla los formatos originales de otros dos nuevos concursos, *Joc de paraules* (Coral Europa, 2001-2002) y ¡Pasa la bola! (Alcacyl Producciones, 2003-2004), en los que vuelve a ejercer como presentador. Su actividad televisiva disminuye cuando funda en 2004 la compañía teatral Ornitorincs y centra su atención en la misma, para la que escribe sus propios montajes o adapta —gracias a su dominio del inglés— a autores como David Mamet, David Rabe o Bill Manhoff. Pero esta dedicación escénica, más intensa y placentera, no le impide seguir colaborando esporádicamente con la televisión valenciana, asumiendo breves papeles en las telenovelas *Negocis de família* y *Les Moreres,* ambas producidas por Estudios Valencia Televisión y Zebra Producciones, entre 2005 y 2007, o participando como guionista —y actor— en las series *L'alqueria blanca* (Trivisión, 2007-2013) y *Senyor retor* (Nadie es Perfecto, 2011). Su filmografía como intérprete incluye también, entre otros títulos, Síndrome laboral (Sigfrid Monleón, 2005), *Vida robada* (Vicent Monsonís, 2005), *Agua con sal* (Pedro Rosado, 2005), *Atasco en la Nacional* (Josetxo San Mateo, 2006), *El monstruo del pozo* (Belén Macías, 2007), *El gran Vázquez* (Óscar Aibar, 2010), *Benidorm, mon amour* (Santiago Pumarola, 2016) y *El bar* (Álex de la Iglesia, 2017).

Jorge Castillejo

Bru, María (María Bru Aguirre, Valencia, 1885 – 1966)

Actriz

Hija del director del Hospital Provincial de Valencia, nace en una familia acomodada. Siente muy pronto su vocación de actriz, y ya en la veintena se incorpora a los elencos del teatro aficionado de la ciudad, que la llevan incluso a la escena del Teatro Principal de Valencia. La amistad de sus padres con la actriz Rosario Pino propicia el despegue profesional de la joven María, quien, con su ayuda, se profesionaliza en Madrid gracias a su trabajo en el Teatro de la Comedia. Se incorpora después a la compañía del Teatro Español, y continúa en la que dirigía la propia Rosario Pino junto a Emilio Thuillier. Con ellos hace su primera gira hispanoamericana y,

tiempo después, ya a principios de los años veinte, repite la experiencia con la compañía de Margarita Xirgu. De vuelta a España se incorpora al elenco del teatro madrileño Infanta Isabel junto a su marido, el también actor Pedro González. Allí obtiene los mayores éxitos teatrales durante catorce años, como figura indiscutible de su escena. Es una etapa de gran actividad profesional que culmina en 1928, cuando forma pareja artística con Pepe Isbert. Juntos crean una compañía de comedias con la que obtienen el aplauso del público hasta finales de los años treinta. Precisamente con este actor realiza su primera incursión en el cine, al viajar a Joinville (Francia), como muchos otros españoles, para actuar en las versiones hispanas de películas de la Paramount que se realizan en los estudios que la productora estadounidense tiene en la ciudad francesa. Así, en 1931 y en el papel de esposa de Pepe Isbert, debuta cinematográficamente con *La pura verdad* de Manuel Romero, versión hispana de *Nothing But the Truth* del norteamericano Victor Schertzinger. De este modo continúa en el cine la colaboración que ambos actores habían mantenido antes en el teatro, hasta sumar un total de nueve películas en común. Uno de sus personajes más recordados es el de doña Teresa, la madre del fiscal protagonista de la película *Morena Clara*, dirigida por Florián Rey y estrenada en abril de 1936 con enorme éxito. Al dar vida a ese personaje, María Bru perfila con maestría el papel de matrona bondadosa, resignada y comprensiva que va a representar posteriormente en numerosas ocasiones. En la inmediata posguerra pasa a actuar para Francisco Gargallo, hermano del gran escultor Pablo Gargallo, en dos de los títulos de su escasa filmografía, *Eran tres hermanas* (1939) y *El sobre lacrado* (1942). Posteriormente, de nuevo con Florián Rey, interpreta otras tres películas, Ídolos (1943), *Ana María* (1944) y *Orosia* (1944), que la consolidan como actriz de reparto, al bordar el papel de señora madura, benevolente y algo cómica. A esa década de los cuarenta corresponde el grueso de sus actuaciones cinematográficas, puesto que participa en diecinueve películas, muchas de ellas a las órdenes de realizadores destacados. Es el caso de Ladislao Vajda, que la dirige en cuatro ocasiones: *Se vende un palacio* (1943), *Doce lunas de miel* (1944), *El testamento del virrey* (1944) y *Te quiero para mí* (1944). Asimismo, su vis cómica es valorada por cineastas especializados en la comedia, como Jerónimo Mihura, para el que actúa en *Aventura* (1944), *El camino de Babel* (1945) y *Me quiero casar contigo* (1951). Por su parte, Edgar Neville le adjudica el papel de señora glotona en *La vida en un hilo* (1945), donde hace una desternillante alabanza del queso. Él mismo vuelve a dirigirla un año después, y bajo otro registro genérico, en *Nada*, adaptación de la novela de Carmen Laforet. Igualmente, la Bru también trabaja para otro relevante cineasta de la época como Juan de Orduña, que la dirige en una de las escasas comedias que llevan su firma, *Mi enemigo el doctor* (1948). Su participación en el cine internacional se sustancia en dos coproducciones, la hispano-italiana *Madrid de mis sueños* (1942), de Max Neufeld, y la hispano-portuguesa *Cero en conducta* (1946), codirigida por Fyodor Otsep y José María Téllez. Uno de sus últimos trabajos la lleva a actuar para Julio Salvador, otro de los pocos directores que la hizo cambiar de registro genérico, al incluirla en el reparto de *Duda* (1951), el *thriller* que realizó inmediatamente después de su antológica *Apartado de correos 1001* (1950). A mediados de los cincuenta, María Bru se ve obligada a abandonar la actividad profesional por causas familiares, y solo retorna al cine efímeramente para participar en el film *Chantaje a un asesino* (Enrique López Eguiluz, 1966). Pocos meses después se produce su fallecimiento. Con esta película se cierra la biografía de una actriz intensamente dedicada a la profesión y que logra brillar por méritos propios, primero en la escena y después en el cine español del período clásico.

Antonia del Rey-Reguillo

Fuentes

- Felip, Sònia (2011). "Bru, María". En Heredero, Carlos F., Rodríguez Merchán, Eduardo (dirs.). *Diccionario del cine iberoamericano*, vol. 2. Madrid: SGAE/Fundación Autor, p. 125.
- Pérez Perucha, Julio (1998). "Brú, María". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, pp. 158-159.

Buenagu, José (José Antonio Bueno Aguado, Valencia, 1935)

Compositor y director de orquesta

De joven destaca musicalmente al ganar por unanimidad el Primer Premio y el Premio Extraordinario del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Becado después durante cuatro años para el estudio de la dirección de orquesta en Roma, Siena y París, se diploma en realización de programas de radio y televisión. Como director de orquesta se inicia creando la Orquesta Universitaria de Madrid, y sigue en Francia como director asociado de la Orquesta de Saint-Brieuc. Tras una gira americana se establece allí durante casi una década y asume la dirección artística de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, pero una larga enfermedad le obliga al abandono casi total de los escenarios, por lo que reconduce su vida profesional. En este periodo

compone música para películas tanto españolas como mexicanas. Autor, con beca de la Fundación Fulbright, de una investigación sobre la música orquestal iberoamericana del siglo XX para el Latin American Music Center de la Universidad de Indiana en Bloomington, entre los años 1980 y 1981 da diferentes conferencias y cursillos en universidades de Puerto Rico, México, Colombia y Estados Unidos. Es representante de España ante Eurovisión en Ginebra y participa en jornadas de discusión sobre los contenidos de la música como materia audiovisual. Ha firmado para Televisión Española (TVE) como guionista y realizador de múltiples series españolas de música culta, así como en América —para Inravisión y las embajadas de los Estados Unidos— y en Europa —para Eurovisión—. Como compositor audiovisual es Premio Nacional de Música, además de haber sido galardonado por el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC), en el Festival Internacional Santander, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y recibir una mención especial en el Festival Internacional de Documentales Cortos de Neuchâtel. También ha compuesto una serie de doce canciones para soprano y piano sobre algunos poemas dedicados a la pintura por Rafael Alberti y la ópera *Pensares de Rocinante*, representada en el Auditorio Nacional de Música. Actualmente está escribiendo una obra para guitarra y orquesta, un encargo del Certamen Internacional Andrés Segovia. Premio Nacional del Disco por la reconstrucción y orquestación de la Sinfonía en Do de Mariana Martínez (siglo XVIII), figura como director o compositor en discos RCA, Philips, Deutsche Grammophon, Etnos, Fragoso, Hispavox, Musical Heritage, Emi-Odeon, Sony Clásica y Movieplay-ACSE. En los últimos años se ha concentrado preferentemente en la composición. Entre obras comisionadas y de libre creación, su catálogo de música concertística suma más de cincuenta partituras de los géneros orquestal, coral, de cámara o solístico. En el año 1993, junto con el guitarrista John Williams, dirige a la Orquesta Sinfónica de Sevilla, donde tocan temas de Vivaldi. En su faceta como compositor cinematográfico en películas españolas, francesas, mexicanas, argentinas, colombianas o estadounidenses, destacan *Milagro a los cobardes* (Manuel Mur Oti, 1961), *Bochorno* (Juan de Orduña, 1963), *La boda* (Lucas Demare, 1963) o *El pecador y la bruja* (Julio Buchs, 1964).

Iván Arigüel

C

Cada ver es… (Ángel García del Val, 1981)

Largometraje documental

Cada ver es… es un documental que bien puede ser catalogado como "invisible", tanto por lo que respecta a sus radicales planteamientos temáticos y expresivos, como en lo relativo al destino del film, raramente proyectado en salas después de los tortuosos avatares que experimentaron sus responsables para conseguir licencia de exhibición, y de su tardío estreno, el 14 de octubre de 1983, en el cine Xerea de Valencia. La película gira en torno a la figura de Juan Espada del Coso, conservador del depósito de cadáveres del Hospital Clínico Universitario de Valencia, donde transcurre la mayor parte del metraje. A caballo entre el *cinéma vérité* y el *collage* documental, *Cada ver es…* combina la entrevista a Juan Espada —a quien Ángel García del Val había conocido en su época de estudiante, cuando trabajaba como ATS en la Facultad de Medicina— con la expresividad del montaje visual y sonoro, en que se superponen fragmentos de otras películas, músicas y sonidos diversos. A medida que desgrana aspectos de su vida, su trabajo y su particular relación con la muerte y con los difuntos, Juan Espada ofrece muestras —no exentas de humor— de su saber hacer en el arte de la trepanación. A su vez, el film incluye imágenes de los internos en el hospital psiquiátrico de Bétera —"el otro sector social que se nos quiere escamotear", dirá García del Val—, así como material procedente de las películas de Alfred Hitchcock *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958) y *Los pájaros* (*The Birds,* 1963). Si las primeras remiten al genuino interés de Ángel García del Val por los "marginados" —término que en la época solía englobar a los enfermos mentales, los toxicómanos, los homosexuales y a las personas de etnia gitana—, las segundas dan cuenta de la manifiesta cinefilia del director, presente tanto en sus películas como en sus escritos sobre cine. No obstante, es el grueso de imágenes filmadas en el depósito de cadáveres de la Facultad de Medicina —con sus enormes balsas de cuatro metros de profundidad repletas de cadáveres en formol, sus poderosas sierras mecánicas y su sistema de grúa para izar cuerpos de más de 100 kilos de peso— lo que, sin duda alguna, convierte a esta película en un documento perturbador y difícilmente asumible para el espectador medio, y la razón, más allá de los argumentos de tipo administrativo, de su rechazo por parte de las autoridades cinematográficas competentes. *Cada ver es…* fue producida por Lourdes Gómez Gras para Los Films del Oasis, y rodada en Eastmancolor y en 16 mm con una cámara Bólex de cuerda con "foco superochista, visionadora de mano y empalmadora de celofán", según el director. A diferencia de *Salut de lluita* (Ángel García del Val, 1977), que se filmó de forma clandestina, para *Cada ver es…* se solicitó el cartón de rodaje y se cumplieron todos los requisitos legales, según afirmaba Rafael Serra en una crónica publicada en 1983. El argumento y el guion fueron escritos por Ángel Beltrán y Ángel García del Val, que también se ocupó del montaje y de la producción de la película —en este último caso junto a Lourdes Gómez Gras—. Miguel Ángel Montes firmó la fotografía y terminó desempeñando un papel relevante en la realización del film. Con un presupuesto inicial de 400.000 pesetas (unos 2.400 euros), el proyecto estaba pensado inicialmente para una duración de veinte minutos, aunque García del Val siempre aspiró a conseguir la financiación necesaria para un largometraje. Según Rafael Serra, García del Val vendió un piso para comenzar a rodar. En la senda del entonces autodenominado *cine marginal,* la búsqueda de inversores, plagada de anécdotas, incluyó reuniones con cuatro espiritistas sudamericanos, la venta de la colección de libros de cine de Miguel Ángel Montes, un tocadiscos, un equipo de Súper 8, un televisor portátil y una colección de cómics. Finalmente, el director terminó por vender la cámara para poder pagar el laboratorio de sonido. La pobreza material y económica resulta determinante en la estética de la película, ya que el director saca un enorme partido de ellas hasta el punto de convertirlas en parte de su estilo. *Cada ver es…* fue presentada a la Dirección General de Cinematografía bajo el gobierno de UCD en diciembre de 1981, donde recibió la clasificación "S", reservada al cine *softcore*, lo que de facto restringía su exhibición a las denominadas "salas especiales". El 17 de febrero de 1982, cuando la película

estaba preparada para su distribución y estreno, el Ministerio de Cultura comunicó que el film no podía acogerse a los derechos de protección del cine español por haber sido rodada en 16 milímetros —un formato considerado como no comercial en España—, y en marzo de ese mismo año la productora de la película presentó un recurso de alzada contra aquella resolución. No obstante, de manera similar a lo que ocurrió en el resto de España con películas como *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979)*, Después de…* (Cecilia Bartolomé y Juan José Bartolomé, 1983), etcétera, la Dirección General de Servicios del Ministerio de Cultura emitiría una nueva resolución en junio de 1982, en virtud de la cual se le denegaban al film los derechos de protección del cine español hasta que no se depositase una copia en 35 mm, prohibiendo su exhibición comercial sobre la base de que se enmarcaba en el género documental, incluía material de archivo y estaba realizada en 16 mm. En 1983, Ángel García del Val inició una campaña de recogida de firmas entre intelectuales y profesionales para autorizar la exhibición de *Cada ver es…* En una carta dirigida al ministro de Cultura del nuevo gobierno socialista, Javier Solana, y a la directora general de Cinematografía, Pilar Miró, se denunciaba que la actitud de la Dirección General de Cinematografía ante el film había sido "de obstaculización y bloqueo a sus derechos a la distribución y exhibición pública y comercial, en virtud de unas resoluciones de la Subdirección General de Empresas Cinematográficas y de la Subdirección General de Recursos y Supervisión absolutamente improcedentes, por su interpretación arbitraria de la ley, en cuanto que existen precedentes de distribución comercial de films extranjeros en 16 milímetros", como *Asylum* (Peter Robinson, 1972), *Alicia en las ciudades* (*Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1974) y *Locos de desatar* (*Matti da slegare*, Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia y Stefano Rulli, 1975). En consecuencia, se exigía "una respuesta pronta y clarificadora a los problemas de reconocimiento de pleno derecho como película española del cine valenciano en 16 milímetros a *Cadáver-es* [sic], de Ángel García del Val". Entre los varios centenares de firmantes que suscribieron la petición se encontraban el cineasta Luis García Berlanga, director de la Filmoteca Española hasta ese año, el cantante Ovidi Montllor, el editor de la revista *Contracampo,* Francisco Llinás, y el jurista Vicent Garcés. La prensa de la época de ámbito local y nacional se hizo eco del hecho de que ninguna ley amparaba tales decisiones, citando las mencionadas películas extranjeras en 16 mm distribuidas anteriormente en España, la utilización generalizada en las distintas filmotecas de copias en ese formato y su exhibición en festivales internacionales de cine. En abril de 1983 el Ayuntamiento de Valencia, la Diputación y la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana —con Antoni Asunción como director general de Actividades Artísticas— se comprometieron a asumir los costes del "hinchado" a 35 milímetros del negativo, que la Dirección General de Cinematografía de Pilar Miró seguía exigiendo para la exhibición de *Cada ver es…* en salas comerciales. En mayo, Vicente A. Pineda, gerente de Ecran Distribución y delegado español del Festival de Venecia, notificó a García del Val su intención de presentar *Cada ver es…* en dicho certamen. Tras saltar a la prensa, la noticia fue desmentida, ya que el film no había podido ser visionado por el comité de selección. En junio, Diputación y Conselleria se retiraron del proyecto de subvención, y el Ayuntamiento se declaró insolvente para aquella partida presupuestaria: algo más de dos millones de pesetas (unos 12.000 euros), con lo que Ecran canceló su acuerdo de distribución. Algunos meses más tarde, la joven distribuidora Tabarca Films consiguió licencia de exhibición para la película, que pudo estrenarse en 16 mm. La distribución nacional correría a cargo de Araba Films, según los datos que obran en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, donde también consta que recaudó 9.152,97 euros y alcanzó la cifra de 5.430 espectadores.

Sonia García López

Fuentes

- Serra, Rafael (1983¿?). "Cine con Ángel. Cada.ver.es". s/ref.
- Cerdán, Josetxo (2001). "Después de la muerte, nada: sobre *Cada ver es…*". En Català, Josep Maria, Cerdán, Josetxo, Torreiro, Casimiro (eds.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Málaga: Ocho y medio / Festival de Cine Español.
- García del Val, Ángel. Archivo personal.
- García del Val, Ángel. (17/5/1983). "Cada ver es…". *El País*.
- García del Val, Ángel (8/6/1983). "Hacer una película para morirse de hambre". *Noticias al Día*.
- López Gandía, Juan, Pedraza, Pilar (1998). "A propósito de *Cada ver es…*". *Banda Aparte*, 12, 46-48.
- Miró, Pilar. (3/5/1983). "Puntualizaciones sobre 'Cadáveres'". *El País*.
- Muñoz, Manuel (8/4/1983). "García del Val recoge firmas para que se autorice la exhibición de su película". *El País*.
- Zumalde Arregi, Imanol (1995). "*Cada ver es…*". En Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español: 1906-1995*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, pp. 838-840.

Calabuch
(Luis García Berlanga, 1956)
Largometraje de ficción

Cansado de que sus conocimientos sobre física nuclear se apliquen con fines militares, el sabio profesor George Hamilton huye de su país y se refugia en Calabuch, un

pueblecito de la costa mediterránea donde encuentra su paraíso particular. Tras ocuparse en variadas tareas y en convivir con los vecinos, que con toda naturalidad lo incorporan a su pequeño universo local, el científico acaba encontrando la forma óptima de aplicar sus conocimientos con un objetivo tan pacífico como lúdico. Consiste en ayudarlos a fabricar el cohete con el que deben competir con el pueblo vecino en el concurso pirotécnico que se celebra durante las fiestas locales. Naturalmente, Calabuch acabará ganando la competición, pero con ello Hamilton adquiere una popularidad que lo llevará a las portadas de la prensa local y a ser identificado por los agentes de su país, que logran obligarlo a regresar. Como había sucedido con *Novio a la vista* (1953) filmada tres años antes, Luis García Berlanga vuelve a partir de una idea ajena para poner en pie el proyecto de esta nueva película. En concreto, son las productoras Águila Films y Films Constellazione las que se lo ofrecen a Berlanga, tras el prestigio adquirido por el joven director con el éxito de *Bienvenido, míster Marshall*. El objetivo es ponerlo al frente de una coproducción hispano-italiana sustentada en un reparto internacional que reúna a diversos actores de renombre, los italianos Valentina Cortese y Franco Fabrizi; el veterano actor estadounidense Edmund Gwenn, para el papel protagonista, y un buen número de actores de reparto españoles, la mayoría habituales en el cine del director, como José Isbert, Manuel Alexandre, Juan Calvo, José Luis Ozores o Félix Fernández. El guion original es ideado por Leonardo Martín, con quien Berlanga había coincidido durante sus años de estudios en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), y en la redacción de su versión definitiva contribuye Florentino Soria. Sin embargo, el cineasta no recibe el texto con demasiado entusiasmo, por considerarlo en exceso sentimental, y solicita la colaboración de Ennio Flaiano con la esperanza de que pudiera moderar ese sesgo en el tratamiento definitivo. El propio Berlanga reconocería después que, con la nueva versión, se acentuó el carácter amable y dulce del relato; un dato que quizá tal vez podría explicar por qué la película no se encuentra entre las más apreciadas de sus creaciones, como el mismo director se encargó de comentar en diversas ocasiones. Al igual que en *Bienvenido, míster Marshall*, el marco geográfico del relato vuelve a situarse en un pueblo español, aunque en esta ocasión queda ubicado en la costa mediterránea. Por otra parte, frente al atraso de Villar del Río, el pueblecito castellano que en *Bienvenido, míster Marshall* esperaba ilusionado la llegada de los americanos, Calabuch es mostrado como una suerte de paraíso donde cada uno de sus habitantes vive sus diferentes historias y quehaceres disfrutando de una vida sencilla, pero de envidiable armonía y felicidad. En el contexto bucólico de esa Arcadia marina sobresalen como figuras destacadas los poderes fácticos de la comunidad: la maestra, el cura, el cabo de la Guardia Civil, el farero, el contrabandista, etcétera; un conjunto de tipos que, en su función de personaje coral, es tratado por Berlanga con insólita amabilidad, lejos como está todavía del enfoque corrosivo que caracterizará a sus personajes en la siguiente década, cuando inicie su colaboración con el guionista Rafael Azcona. Algunos estudiosos han visto en ese tono bucólico el rasgo que inhabilita el film como referente simbólico de la España del momento, invadida por la miseria y el subdesarrollo estructurales que marcaban la época. Para ellos, el retrato que Berlanga ofrece de la pequeña localidad costera tiene poco de verosímil, y refleja escasamente la dureza real de las condiciones de vida que debía soportar buena parte de los españoles durante aquellos años cincuenta. No obstante, es necesario no perder de vista que, en el nivel significante de la película, su tono narrativo, muy próximo a la fábula, la dota de momentos cargados de valor alegórico, por su referencia implícita a la España coetánea. Por ejemplo, entre un paisanaje que entremezcla toreros de feria, contrabandistas graciosos, guardias civiles bonachones y fareros, aparece el pintor que con calma y laxitud va escribiendo el nombre de Esperanza sobre el borde de una barca. Con este nombre, que en el imaginario espectatorial adquiere resonancias alegóricas, el cineasta parece apuntar al deseo esperanzado de la sociedad española por el logro de un futuro mejor. Este y otros detalles emergen momentáneamente por los resquicios de la película, como la modesta corrida que, en la playa del pueblo, lleva a cabo el miserable torero itinerante que arrastra su maltrecho toro de feria en feria, o la procesión de Semana Santa con los jóvenes del pueblo caracterizados de romanos. En forma de alusiones puntuales, dichos detalles van retratando la penuria de la España de la época y parodiando la parafernalia de sus ceremonias religiosas, al tiempo que ofrecen una imagen patética del país y del poder de la Iglesia. Y lo que es más significativo, vinculan estas secuencias de *Calabuch* con otras de situaciones semejantes que se dan en el resto del cine berlanguiano. Un cine de evidente *mediterranismo* que, en el caso de *Calabuch*, se sirve de la pirotecnia como una de las imágenes definitorias de la cultura popular levantina y que, asociada a las actividades que George Hamilton desarrolla en el pueblo tras abandonar su trabajo de científico nuclear, funciona como un reactivo simbólico para desmitificar la guerra y el peligro atómico, trasladando al público la moraleja que toda fábula lleva consigo: en este caso concreto, el rechazo de cualquier actividad bélica y la defensa de la vida tranquila en armonía con la comunidad de la que

cada ser humano forma parte. La película fue premiada por la Oficina Católica Internacional de Cine en el Festival de Venecia de 1956, además de obtener el segundo premio a la mejor película del Sindicato Nacional del Espectáculo (S.N.E.) y varios galardones del Círculo de Escritores Cinematográficos (C.E.C.). Pese a la desfavorable opinión que el propio Berlanga tenía sobre *Calabuch*, el paso de los años ha venido confirmando que se trata de un título lleno de interés, tanto por su inteligente comicidad como por la extraordinaria eficacia y sabiduría que el director muestra en el retrato de personajes y costumbres.

Antonia del Rey Reguillo

Fuentes

- Borau, José Luis (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.
- Sojo, Kepa (2009). ¡Americanos, os recibimos con alegría! Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall. Madrid: Notorious Ediciones.

Calderón, Licia
(Alicia Palacios Calderón, Alicante, 1933)

Actriz

Se inicia en el mundo del espectáculo con apenas trece años, actuando en el Teatro Principal de Alicante. Posteriormente se traslada a Madrid y comienza a trabajar en la compañía de Celia Gámez, como intérprete en revistas musicales. Sus primeros trabajos son *El águila de fuego* (1956) y *Una muchachita de ochocientos años* (1958). También en los años cincuenta empieza a intervenir en diversas películas, actividad que compagina con la interpretación teatral. Debuta en la película *Dos novias para un torero* (Antonio Román, 1956). De su filmografía se pueden destacar títulos como *El hombre que viajaba despacito* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1957), *Muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957), *La casa de la Troya* (Rafael Gil, 1959), *Tres de la Cruz Roja* (Fernando Palacios, 1961), *Lo quiero muerto* (*Lo voglio morto*, Pablo Bianchini, 1968), *Black Story* (Pedro Lazaga, 1971) y ¡No hija, no! (Mariano Ozores, 1987). También ha trabajado para televisión, tanto en formato de teatro televisado —*Juegos de sociedad* (1978), *Celos del aire* (1985) o *La hechicera en palacio* (1985)— como en series de ficción —*Del dicho al hecho* (TVE, 1971) y *Las doce caras de Eva* (TVE, 1971-1972). Desde 1987 se centra de nuevo en la actuación teatral, destacando su actuación en *Eloísa está debajo de un almendro* (2001).

Daniel Carlos Narváez Torregrosa

Fuentes

- Gómez García, Manuel (1998). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- López García, Pedro (2011). *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante.* Alicante: Editorial Club Universitario.

Calero, Tirso
(Tirso Calero Jordá, Alcoi, 1976)

Guionista y director

Licenciado en Derecho por la Universitat d'Alacant, Tirso Calero es un curtido y experimentado guionista con una prolífica e intensa trayectoria en el mundo audiovisual, donde ha sabido combinar con destreza sus trabajos para la pequeña y la gran pantalla desarrollando una continua y abundante producción de guiones en documentales, anuncios publicitarios, programas de televisión, teleseries, telefilms y largometrajes. En el ámbito escénico ha sido autor y director de las obras *Love Room* (2014), *Swingers* (2016) y ¡Dinamita! (2016). Igualmente, y en consonancia con su vocación narrativa, es autor de la novela *El último viaje de Víctor Reyes* (2016). También hemos de remarcar su debut como director con el largometraje *Carne Cruda* (2011), al que sigue dos años más tarde *Blockbuster* (2013), con guiones escritos por él mismo. Con una encomiable capacidad de adaptación a todo tipo de géneros y formatos televisivos, destaca por ser uno de los creadores y el coordinador de guion de *L'Alqueria Blanca* (Canal 9 Televisió Valenciana, Trivisión y Zenit TV, 2007-2013). Después de una temporada en dicha serie, Rodolf Sirera, creador de *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV y Televisión Española, 2005-2012), lo ficha para ser cabeza pensante de las tramas, a la vez que coordinar el día a día de la producción de cada episodio. Además de en las mencionadas, Calero ha intervenido como guionista, creador, coordinador de guion o director argumental en *Ana y los siete* (Star Line y Televisión Española, 2002-2005), *El mundo de Chema* (Yorokobi y Cuatro, 2006), *Bandolera* (Diagonal TV y Antena 3, 2011-2013), *Gran reserva, el origen* (Bambú Producciones y Televisión Española, 2013), *Amar es para siempre* (Diagonal TV y Antena 3, 2013-), *Mónica chef* (Isla Audiovisual y Funwood Media Tele&Vision y Disney Channel, 2016) y *Servir y proteger* (Plano a Plano y Televisión Española, 2016), entre otras. A estas hay que añadir el *talk-show Irma de tarde* (Boomerang TV y Castilla-La Mancha TV, 2002-2007) y el telefilm *Mobbing* (Sònia Sánchez, 2005). Actualmente trabaja en el guion de una miniserie, *La riada*, sobre la inundación que asoló Valencia en 1957. Más allá de sus propias películas, también ha sido coautor de los guiones de

Miguel & William (Inés París, 2007) y *Yerma* (2016) y *Bernarda* (2018), las dos últimas dirigidas por Emilio Ruiz Barrachina a partir de las obras de Federico García Lorca.

Quico Carbonell

Calvo, Juan
(Juan Calvo Doménech, Ontinyent, Valencia, 1892 – Madrid, 1962)

Actor

Al poco tiempo de nacer su familia se traslada a Madrid, lo que lo lleva a considerarse madrileño de adopción. Realiza sus estudios con los escolapios, y en paralelo recibe clases de teatro y canto. Desde su primera juventud se siente atraído por la actividad escénica, tanto teatral como musical, y en 1916, cumplidos los veinticuatro, se incorpora a la compañía de Mendizábal-Ros, con la que pasa cuatro años de gira por diversos países de Sudamérica. Durante ese periplo contrae matrimonio con la actriz puertorriqueña Minerva Lespier, y ve nacer en San Juan de Puerto Rico a su primer hijo y futuro actor, Armando. A principios de 1920 regresa a España con su familia, y en los años siguientes su mujer y él continúan sobre los escenarios, formando parte de sucesivas compañías teatrales con las que recorren el país. Por entonces Juan Calvo interpreta papeles de galán joven. En agosto de 1927 nace su segundo hijo, Juan Manuel, que también seguirá los pasos profesionales de sus padres. Ese mismo año forma por primera vez compañía teatral propia, aunque tiene una vida efímera, y no tarda en volver a trabajar con elencos ajenos hasta 1934, cuando vuelve a reunir una *troupe* de la que también forma parte su mujer. Ese mismo año hace su debut en el cine con un pequeño papel en *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), segunda versión que el director realiza de la novela de Armando Palacio Valdés. A partir de entonces, aunque en su trabajo sigue dando prioridad al teatro, continúa realizando pequeñas incursiones en el cine, como la que lo lleva en 1936 a participar en el rodaje de *El genio alegre* a las órdenes de Fernando Delgado. Con el golpe militar y el inicio de la Guerra Civil, la película, basada en el texto de los hermanos Álvarez Quintero, se ve interrumpida, y hasta 1939 no puede ser estrenada. También participa con un pequeño papel sin acreditar en el film *Suspiros de España*, una de las producciones de la Hispano Film Produktion que Benito Perojo rueda en Alemania durante 1938. Con el final de la guerra, la situación profesional del actor se invierte, pues da un giro definitivo a su trabajo al abandonar prácticamente el teatro para dedicarse a desarrollar su carrera cinematográfica, que a partir de entonces empieza a despegar. Así, después de participar con un pequeño papel en *La Dolores* (Florián Rey, 1940), marcha a Italia durante dos años para intervenir, con papeles destacados, en más de media docena de films, en su mayoría coproducciones hispano-italianas, entre ellas *El último húsar/Amore di ussaro* (Luis Marquina, 1940), donde también actúan sus dos hijos; *El inspector Vargas/L'ispettore Vargas* (Félix Aguilera y Gianni Franciolini, 1940) y *Conjura en Florencia/Giuliano de Medici* (1940), donde se pone a las órdenes de Ladislao Vajda. Con ello se inicia una serie de colaboraciones con este director, que se van a suceder con asiduidad en los años posteriores. Otros de los títulos italianos donde participa el actor son *Tosca* (Carl Koch y Jean Renoir, 1941), protagonizado por Imperio Argentina, *Due cuori sotto sequestro* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1941) y *Brivido* (Giacomo Gentilomo, 1941). De vuelta a España, continúa trabajando con directores españoles de primer nivel, siempre con papeles de actor secundario o de reparto. Así, va sumando películas en su haber, como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) o *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), protagonizada por Conchita Montenegro y en la que Calvo interpreta el papel del comisario Karastoyanoff. En estos años de inmediata posguerra actúa asimismo esporádicamente en el teatro, aunque sea el cine el que acapare su mayor actividad. Sin ir más lejos, en 1942 interviene en seis películas, entre las que destacan *Goyescas* de Benito Perojo, de nuevo con Imperio Argentina como protagonista, y *Correo de Indias*, dirigida por Edgar Neville. En ambas comparte cartel con su hijo Armando, que, a esas alturas, se va consolidando uno de los galanes de la pantalla patria. Poco a poco, Calvo se especializa en papeles cómicos, en los que su físico de hombre común entrado en carnes resulta un excelente envoltorio para dar vida a tipos bonachones. Con maestría, va componiendo las trazas de sus recordados personajes, como el diplomático de la República de Turolandia en *Huella de luz* de Rafael Gil, o sus papeles en *Aventura* de Jerónimo Mihura y en *Schottis* de Eduardo García Maroto (los tres títulos de 1943). De este mismo año son sus intervenciones en Ídolos, de nuevo para Florián Rey; en *La patria chica* y *La maja del capote*, ambas de Fernando Delgado; en *El escándalo*, de José Luis Sáenz de Heredia, donde también actúan sus dos hijos, y en *Eloísa está debajo de un almendro*, de Rafael Gil, en la que borda el papel de aspirante a criado del excéntrico jefe que interpreta Juan Espantaleón. Las dos últimas películas mencionadas se convierten en los grandes éxitos del momento. Son años de gran actividad cinematográfica para el actor, que se despide definitivamente

del teatro actuando en dos versiones distintas de *Don Juan Tenorio*, pues el cine no le da tregua y sigue engrosando como actor secundario los repartos de los directores más encumbrados. Sin ir más lejos, en 1944 participa con pequeños papeles en dos nuevos éxitos de Rafael Gil, *El clavo* y *El fantasma y doña Juanita*, y en otros tantos de Juan de Orduña, las comedias *Tuvo la culpa Adán* y *Ella, él y sus millones*. En muchas de esas películas vuelve a compartir cartel con su hijo Armando, como es el caso de otro de los grandes éxitos de la década, *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), donde da vida al personaje del cabo Olivares. A finales de ese año, el inquieto actor se traslada a México con su familia y se integra plenamente en su industria cinematográfica, para la que llega a intervenir en numerosas producciones del cine azteca. Una de ellas es *La mujer de todos* (1945) de Julio Bracho, protagonizada por María Félix, y otra de las más destacadas *Bel Ami* (1946) del exiliado español Antonio Momplet. Aunque su trabajo en el país norteamericano se alarga hasta 1953, regresa provisionalmente a España en 1947, cuando es requerido por Rafael Gil para interpretar al escudero Sancho Panza en su película *Don Quijote de la Mancha*. El proyecto, largamente soñado por el director, es asumido por la productora CIFESA coincidiendo con el cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes. Para la mayoría de estudiosos, la interpretación de Sancho Panza constituye el mejor trabajo de la filmografía de Juan Calvo. De hecho, el tándem que forma junto a Rafael Rivelles, en su papel de Don Quijote, compone una de las parejas más sobresalientes de entre las que han dado vida en la pantalla a los extraordinarios personajes cervantinos. Antes de su definitiva vuelta a España, interviene todavía en un buen número de películas mexicanas a las órdenes de directores como Jaime Salvador, Emilio Gómez Muriel o el español Miguel Morayta, otro exiliado en México, por el que es dirigido en films como *La venenosa* (1949), *La virgen desnuda* (1950) o *El mártir del Calvario* (1952). Con su regreso a la península tras la estancia mexicana sigue consagrándose como uno de los secundarios que más se prodigan en el panorama actoral de los años cincuenta, pues su aspecto orondo y poco atlético resulta idóneo para la representación de personajes campechanos y algo maliciosos. En esa línea de encarnación de tipos populares, vuelve a trabajar a las órdenes del gran Ladislao Vajda en *Aventuras del Barbero de Sevilla* (1954) y en *Marcelino, pan y vino* (1955), donde borda su papel de Fray Papilla, que lo hace merecedor del premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC). Ese mismo año tiene otra participación destacada y de gran comicidad en la película *Historias de la radio* de José Luis Sáenz de Heredia, donde interpreta al hombre obeso que realiza sus ejercicios matutinos de gimnasia guiado por la voz del locutor radiofónico. Poco después vuelve a intervenir con interpretaciones memorables en otras tres grandes películas, todas de 1956, *Tarde de toros* y *Mi tío Jacinto*, ambas de Vajda, y *Calabuch* de Luis García Berlanga, donde su papel de sargento Matías lo vuelve a hacer merecedor de sendos premios, el del Círculo de Escritores Cinematográficos y el del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE). Un año más tarde vuelve a destacar con su papel de don Antonio en *Los jueves, milagro*, de nuevo a las órdenes de Berlanga. Pasa los últimos años de su vida entre Italia y España, trabajando incansablemente en ambas cinematografías hasta realizar su última intervención en *Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1961), meses antes de su muerte. Su intensa biografía habla por sí misma del profesional ejemplar, totalmente entregado a su vocación, que fue Juan Cavo. Inquieto y versátil, merced a su gran talento fue capaz de dar vida a los personajes más dispares, dotándolos de una humanidad, cercanía y naturalidad capaces de hacerlos identificables con el español medio del momento.

Antonia del Rey-Reguillo

Fuentes

- Aguilar, Carlos (1996). *Las estrellas de nuestro cine*. Madrid: Alianza.
- Borau, José Luis (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.
- Heredero, Carlos F., Rodríguez Merchán, Eduardo (dirs.) (2011). *Diccionario del cine iberoamericano*. Madrid: SGAE/Fundación Autor.

Campos, Lluís Miquel (Lluís Miquel Campos González, Valencia, 1944)

Cantante, actor de doblaje y productor audiovisual

Realiza estudios de perito agrónomo por imposición familiar, al tiempo que se forma en música y en diseño escenográfico. Fue uno de los pioneros de la *cançó* en los años sesenta, primero con la formación del grupo Els 4 Z, con la que adapta al valenciano temas de cantautores franceses e italianos, como Georges Brassens, Jacques Brel o Paolo Conte. El 28 de febrero de 1966, los integrantes del grupo fueron detenidos y puestos a disposición del Tribunal de Orden Público a causa de un concierto matinal que ofrecieron la víspera, junto con Raimon, en el desaparecido cine Artis de Valencia, tras lo cual el conjunto se disolvió. En 1976, Lluís Miquel relanza el proyecto con el nombre de Lluís Miquel i Els 4Z, que

hacia 1980 se transforma en Pàtxinguer Z, una orquesta de baile de carácter humorístico creada con el espíritu festivo y alternativo característicos de la efímera y rompedora Falla King Kong. Con esta orquesta, Lluís Miquel participa por primera vez en televisión, al actuar en el *talk show* dirigido y presentado por Fernando García Tola *Si yo fuera presidente* (TVE, 1983-1985). Paralelamente, inicia a finales de los setenta su actividad empresarial fundando el sello discográfico Ànec, que, con la colaboración de Toni Mestre, publica buena parte de la música en valenciano compuesta hasta entrados los años ochenta. En 1984 crea los Estudios Tabalet, dedicados a la grabación y producción musical y publicitaria, así como al doblaje cinematográfico. De sus estudios sale el primer largometraje doblado al valenciano: *El salari de la por* (*Le salaire de la peur,* Henri-Georges Clouzot, 1953). Tabalet fue uno de los principales estudios de doblaje de películas, documentales y animación que trabajó para Radiotelevisió Valenciana (RTVV), y a raíz de la crisis y clausura de esta tuvo que cerrar sus puertas. A través de la productora Adi Producciones, creada en los años noventa, Lluís Miquel dirige y produce programas para televisión, la mayor parte de ellos relacionados con la música y el espectáculo. En concreto para RTVV produce la serie documental presentada por la actriz Merxe Banyuls *Una música, un poble* (1996-2002), dedicada a las bandas de música del País Valenciano, de la que llega a producir 92 episodios; *Històries de teatres* (2002-2003), serie en la que trece profesionales de la escena valenciana como Guillermo Montesinos, Enedina Lloris, Juanjo Prats o María Luisa Merlo evocan la historia de los principales coliseos y salas de la comunidad; el programa de variedades y humor *Bona nit* (2004); la serie histórica sobre la vida cotidiana en los años sesenta *Seixanta dels seixanta* (2005); el programa divulgativo sobre la historia de la publicidad *Spotisme Il·lustrat* (2006); o el espacio sobre los alojamientos rurales y su entorno natural e histórico *Escapades* (2007). A esta actividad audiovisual hay que añadir el montaje y la producción de espectáculos teatrales y musicales de todo tipo, incluyendo la ópera, su gran vocación frustrada. Desde 2015, preside la asociación de productores Productors Audiovisuals Valencians (PAV). Lluís Miquel Campos es un referente de la cultura valenciana en diversos ámbitos, ya sea como creador o en su faceta de promotor y divulgador. Así ha sido reconocido, entre otros, por Empreses audiovisuals Valencianes Federades (EAVF), que le otorgó en 2009 el premio Berlanga especial por su trayectoria profesional, o por la Universitat de València, que le concedió en 2014 el XV Premi Vicent Ventura por su trayectoria cívica, democrática y de compromiso con la lengua y cultura valencianas.

Francesc Picó

Canal 9/Radiotelevisió Valenciana (RTVV) (Valencia, 1984 –)

Empresa pública de radiotelevisión de la Generalitat Valenciana

Debemos comenzar la redacción de esta entrada con una declaración previa que consideramos absolutamente necesaria: cualquier intento por tratar de describir qué fue realmente (y es) Radiotelevisión Valenciana y qué razones explican la decisión de su cierre y del proceso de liquidación es un objetivo muy difícil de alcanzar, de manera satisfactoria. Son múltiples las razones: entre ellas, destacamos el hecho de que se trata de un proceso en curso, en mayo de 2018 todavía inconcluso, del que se desconoce su futuro, muy vinculado a la convulsa vida política valenciana (y española), así como el desconocimiento de muchos aspectos relacionados con su evolución, sobre la que carecemos de una necesaria perspectiva histórica. De este modo, el autor quiere manifestar que es consciente de que su análisis no está exento de valoraciones subjetivas e, incluso, de posibles errores, por los que pedimos disculpas.

Actualmente, el conocimiento de RTVV, en su acepción más popular, está marcado por el hecho de que se trata de la única radiotelevisión pública de España que ha sido cerrada por un gobierno autonómico, con la mayoría absoluta de su grupo parlamentario, el Partido Popular, y la oposición unánime del resto de grupos. En sus veinticuatro años de emisiones regulares, RTVV acumuló una deuda de más de 1.300 millones de euros, cuya justificación está todavía por esclarecer. En los años en que RTVV fue dirigida por gestores nombrados por los ejecutivos del Partido Popular de la Comunidad Valenciana, entre 1995 y 2013, la deuda se multiplicó por cuarenta y la plantilla llegó a casi triplicarse en algunos momentos (en 1995, al final de la etapa socialista, la deuda era de 32 millones de euros, y la plantilla contaba con 650 trabajadores). Así pues, la decisión del cierre, considerada por muchos expertos como "precipitada", "interesada" e incluso "irresponsable", ha convertido a la Comunidad Valenciana en el único territorio de la Unión Europea, con lengua y cultura propias, sin servicio público de radiotelevisión. El cese de las emisiones y el inicio del proceso de liquidación de RTVV se produce en el marco de la crisis económica y financiera de 2012, es decir, en el contexto de la adopción de estrictas medidas para el control del gasto público, dictadas por el gobierno estatal del Partido Popular (PP), surgido de las elecciones generales de 2011. Durante el año 2012, la dirección de RTVV ejecutó un Expediente de Regulación de Empleo (ERE) que inicialmente afectó a casi 1.200 trabajadores, de una plantilla de 1.679, al tiempo que el Parlamento Valenciano, con

la mayoría absoluta del PP, aprobó la transformación del ente en la nueva empresa RTVV S.A.U., con la Ley 3/2012, de 20 de julio, de Estatuto de Radiotelevisión Valenciana, que cambiaba aspectos fundamentales de la Ley de Creación de RTVV, de 1984. De este modo, el nuevo estatuto de RTVV SAU abría la puerta a una futura "externalización" —en definitiva, a una privatización importante de la programación de la radiotelevisión pública—, amparada por la nueva Ley 6/2012, de 1 de agosto, General de la Comunicación Audiovisual, de carácter estatal, que modificaba la anterior del gobierno socialista, de 2010. Cabe destacar que los trabajadores, a través de los sindicatos, demandaron a la empresa, denunciando numerosas irregularidades en la ejecución del ERE. Especialmente llamativo es el escándalo que rodea el encargo del Informe de la consultora PriceWaterhouseCoopers y las negociaciones del despacho Garrigues que sirvieron de base para el diseño del ERE, y que presentaban numerosas irregularidades. Tras hacerse pública la sentencia del Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana (TSJCV), el 5 de noviembre de 2013, declarando nulo el ERE realizado —por "vulneración de derechos fundamentales" en el proceso, según recoge la propia sentencia—, pocas horas después de su publicación, el Presidente de la Generalitat Valenciana, Alberto Fabra, anunciaba el cierre de la radiotelevisión pública, un hecho sin precedentes en Europa y en los países democráticos occidentales (con la excepción del caso de la radiotelevisión pública griega, cerrada el 12 de junio de 2013 y restituida el 4 de mayo de 2014). En la rueda de prensa, en la tarde del 5 de noviembre, el Presidente explicó que se veía obligado a cerrar RTVV porque su gobierno no podía cumplir la sentencia dictada por el TSJCV, que obligaba a readmitir a los despedidos en el ERE, por los elevados costes que esa medida supondría para las arcas públicas. Su argumentario se limitó a subrayar que la Generalitat Valenciana tomaba esa trascendental y dramática decisión para evitar el cierre de otros servicios públicos más importantes, como hospitales o centros educativos. La explicación ofrecida por el presidente Fabra omitía la posibilidad de abordar un nuevo ERE dentro de los márgenes de la legalidad vigente y eludía el reconocimiento de la responsabilidad de los sucesivos gobiernos valencianos, surgidos de su propia formación política, en la designación de los diferentes equipos directivos de RTVV que llevaron a esta empresa, en casi dos décadas, a una situación económica y financiera, que solo se puede calificar como catastrófica e insostenible. Cabe destacar que esa deuda correspondía al ente RTVV S.A. y a sus sociedades —Canal 9 y Ràdio 9—, mientras que, paradójicamente, RTVV S.A.U. tenía superávit en el momento del anuncio del cierre. El 27 de noviembre de 2013 el Parlamento Valenciano aprobó con los votos de la mayoría absoluta del PP la Ley 4/2013 de Supresión de la Prestación de los Servicios de Radiodifusión y Televisión de Ámbito Autonómico, de titularidad de la Generalitat, así como de Disolución y Liquidación de Radiotelevisión Valenciana, SAU, sin ningún otro apoyo, a diferencia de lo ocurrido con la Ley 7/1984, de 4 de julio, de creación de RTVV, que casi treinta años atrás obtuvo el apoyo unánime de todos los diputados de Les Corts. El cese de las emisiones de RTVV se hacía efectivo solo dos días después, el 29 de noviembre, con los votos de la formación política que había gestionado esta cadena pública autonómica en los últimos dieciocho años, desde 1995, y con la irrupción de las fuerzas de orden público en el edificio del centro de producción de Burjassot. El fundido a negro se produjo de forma abrupta, mediante el corte de suministro eléctrico de todas las instalaciones. El resultado es de todos conocido: la Comunidad Valenciana, un territorio con una lengua y cultura propias, con cerca de cinco millones de habitantes, se quedó sin su servicio público de radiotelevisión, lo que la convirtió en un caso excepcional en el conjunto del estado español y en la Europa de las regiones. Un breve repaso de la evolución histórica de RTVV puede ayudar a comprender cómo se llegó a este punto.

El nacimiento del ente público RTVV se produjo oficialmente en julio de 1984, con la aprobación de la Ley 7/1984 de la Generalitat Valenciana por las Cortes, y la unanimidad de todos los grupos políticos. La creación del servicio público de radiotelevisión estaba prevista en el artículo 56 del Estatuto de Autonomía de la Comunidad Valenciana, que atribuye a la Generalitat la responsabilidad de "regular, crear y mantener televisión, radio y otros medios de comunicación social, de carácter público, para el cumplimiento de sus finalidades". Pero el inicio de las emisiones regulares no se produjo oficialmente hasta el 9 de octubre de 1989. La Comunidad Valenciana tuvo que esperar más de cinco años para contar con el servicio público de radiotelevisión que las llamadas "comunidades históricas" ya tenían desde años atrás. En ese tiempo, se construyó el centro de producción de Burjassot (Valencia), y se preparó la puesta en marcha de Ràdio 9 y de la cadena de Televisión, Canal 9. También entre 1984 y 1989, otras radiotelevisiones públicas autonómicas, cuyas leyes de creación se aprobaron después de la valenciana, iniciaron sus emisiones con anterioridad a RTVV, como es el caso de la Corporación Radio e Televisión de Galicia (julio de 1985), Telemadrid (mayo de 1989) y Canal Sur Radio y Televisión de Andalucía (febrero de 1989). El inicio de las emisiones de Ràdio 9 se produjo el 2 de octubre de 1989, y el de Canal 9 tuvo lugar una semana después,

el 9 de octubre. Pocos meses después, las televisiones privadas de cobertura estatal irrumpieron en el panorama televisivo español: Antena 3 iniciaba sus emisiones regulares en enero de 1990, Telecinco en marzo y Canal +, la cadena de pago del grupo PRISA, en junio de 1990. Podemos afirmar que esta coincidencia con el inicio de emisiones de las televisiones privadas en España marcó de manera muy determinante el desarrollo futuro de la radiotelevisión pública valenciana. RTVV surgió en un escenario fuertemente mercantilizado, en el que el negocio de la radiotelevisión giraba en torno a la lucha descarnada por la audiencia (como en la actualidad).

El primer Director General de Radiotelevisión Valenciana fue Amadeu Fabregat (1989-1995), un profesional del periodismo que procedía de RTVE, donde había sido director del centro regional de Televisión Española en la Comunidad Valenciana entre 1984 y 1988. Cabe subrayar que RTVE representó el modelo de referencia que la mayoría de RTV públicas autonómicas siguieron miméticamente. Aunque la Ley de Creación de RTVV de 1984 indicaba expresamente el mandato de que la RTVV sirviera al propósito de la promoción de la lengua y cultura valencianas, lo cierto es que su cumplimiento quedó bastante comprometido desde los primeros meses del inicio de sus emisiones. En agosto de 1990, Fabregat ordenó a los periodistas de Canal 9 que debían evitar la utilización de 543 términos y expresiones, que consideraba "excesivamente catalanistas", desvinculándose así de la normalización del valenciano que propugnaban tanto la Conselleria d'Educació como las universidades valencianas. Entre los términos incluidos, figuraban vocablos como "segell", "esport", "xarxa", "quadre", "vacances", "revolta", "amb", etcétera, y se recomendaba el uso de numerosos castellanismos como "despedir", "disfrutar", "mentira", "invadir", etcétera. Se trataba, pues, de una operación destinada a ganar la simpatía de una base social popular, vinculada a los sectores valencianistas de la derecha regional. Durante el mandato de Fabregat se produjo un vacío muy significativo en torno a grandes figuras de la cultura valenciana como Ovidi Montllor, Raimon, Joan Fuster, Enric Valor, Sanchis Guarner, etcétera, así como la ausencia de programas producidos por productoras valencianas, con algunas excepciones como *Solfa íntima* o *Crònica amarga*, producidos por algunas empresas de la incipiente industria audiovisual valenciana. Con Marisa del Romero al frente de la Dirección de Programas, la producción descansó principalmente en los recursos humanos y técnicos de TVV, aunque los programas *prime time* más célebres del periodo procedían de importantes productoras de Madrid o Barcelona, que aportaban el formato del programa, la dirección y una parte importante de la producción, entre los que se puede destacar *Amor a primera vista* y *Ole tus vídeos* de La Trinca, *Carta blanca* de Pirtel e *Inocente, inocente* de Zeppelin, y numerosos programas musicales, concursos de gran formato y otros en coproducción con otras televisiones autonómicas integradas en la FORTA. Entre los programas de producción propia, destacaron el popular concurso *El show de Joan Monleón*, o *talk shows* como *Les mil i una* y *Inés de Nit*, programas de información como *Fulles grogues*, el infantil *A la babalà* y el innovador programa cultural *Enquadres*. De este modo, la gestión de RTVV en estos primeros años se caracterizó por el desarrollo de una programación populista, y una manifiesta desconfianza hacia el sector audiovisual valenciano, que vio frustradas sus expectativas con la puesta en marcha de la radiotelevisión pública autonómica. Solo destacan algunas excepciones en el terreno de la ficción como *Russafa 56*, obra póstuma del director Carles Mira, producida por Ascle Films en 1993; *Benifotrem*, serie de trece capítulos dirigida per Toni Canet, basada en su película *Amanece como puedas* (1988); y el inicio de la producción del primer serial en valenciano, *Herència de sang*, con guión de Rodolf Sirera, y producido por la productora catalana Drimtim Entertainment.

Con las elecciones autonómicas de mayo de 1995, se produce un cambio político que prolongará los gobiernos populares hasta 2015. En estas primeras elecciones del largo periodo popular, el gobierno de coalición formado por PP y Unión Valenciana, bajo la dirección de Eduardo Zaplana, puso en la Dirección General del ente a Juan José Bayona de Perogordo, Catedrático de Derecho Financiero y Tributario en la Universidad de Alicante, y en la Dirección de TVV al cineasta Vicente Tamarit. Toda la dirección fue renovada con personas de la confianza del PP y Unión Valenciana, que se repartieron los departamentos, con frecuencia procedentes de otros sectores profesionales, completamente ajenos a la radio y a la televisión. Entre mayo de 1995 y marzo de 1996, se estrena el programa *Megacine*, producido por la productora 5 Films en las instalaciones de Burjassot, con Pablo Motos y Ramón Palomar como presentadores, en castellano y valenciano. En este periodo se estrena *A flor de pell*, un serial similar a *Herència de sang*, también producido por la productora catalana Drimtim Entertainment. En abril de 1996, se produce el nombramiento para la dirección de TVV de Jesús Sánchez Carrascosa, que procedía de Presidencia de la Generalitat, donde había desarrollado una intensa actividad como jefe de Prensa del Consell, antes jefe de Campaña de Zaplana en las elecciones de 1995. Este *modus operandi*, consistente en nombrar para la dirección de Canal 9 a periodistas leales al ejecutivo valenciano, se repetirá prácticamente hasta el cierre de la cadena autonómi-

ca. La dirección general del ente recayó en José Vicente Villaescusa Blanca, miembro del consejo asesor de RTVV desde 1989; anteriormente había sido director de Comunicación del PP en las elecciones generales de 1993 y en las europeas de 1994, y fue elegido diputado del PP en las elecciones valencianas de 1995. Sánchez Carrascosa se encontró con unos niveles de audiencia muy bajos, lo que le llevó a multiplicar la producción de programas para recuperar la relevancia de Canal 9. En poco más de año y medio, se produjeron más de treinta programas de producción propia y se puso en marcha el segundo canal de RTVV, Notícies Nou, que sirvió para contratar decenas de periodistas, y arrinconar a los más veteranos e incómodos para la dirección en la segunda cadena. En esta etapa, los periodistas más críticos con la dirección —todos ellos de la antigua plantilla— consiguen aprobar el *Estatuto de Redacción de radiotelevisión valenciana*, el primero en su género a nivel nacional, en 1996. Como es sabido, la dirección de informativos se saltará sistemáticamente las denuncias de la redacción que, al contrario de lo que se cree comúnmente, sí se reveló contra la manipulación informativa que la dirección promovía. En este tiempo, la apuesta es por una programación popular, buscando la visibilidad de la cadena mediante conexiones en directo e, incluso, con desconexiones territoriales. Los programas en antena con mayor repercusión fueron *Tómbola* (1997-2004), *Canta, canta* (1996-1998) —ambos producidos por empresas foráneas, aunque haciendo uso de las instalaciones y medios técnicos y humanos de RTVV—, el seguimiento del proceso por el asesinato de las niñas de Alcàsser, *El Juí del cas Alcàsser* (1997), y el también polémico programa de debates *Parle vosté, calle vosté* (1996-1998). Muchos de estos programas configuraron un particular *star-system* de presentadores conocidos por la audiencia: a los rostros ya conocidos como Ximo Rovira, Joan Monleón, Núria Roca o Josep Ramon Lluch, se añadieron otros como Mar Flores, María Abradelo, Terelu Campos o Manolo Escobar, cuyos programas se realizaban íntegramente en castellano. A finales de 1997, la cuota de pantalla era superior al 20%, pero el endeudamiento aumentó de forma muy notable con las contrataciones de personal y de programas. Por vez primera, el Consell de Govern de la Generalitat autorizó a la sociedad Televisió Valenciana, S.A., a endeudarse por su cuenta con entidades financieras. Esta circunstancia provocó el progresivo y descontrolado incremento de la deuda de la empresa pública.

En noviembre de 1997, procedente del mundo de la banca, José Forner Verdú, sucede en el cargo a Sánchez Carrascosa, que pasó a dirigir la TV local Valencia TeVe. Forner siguió la filosofía de su predecesor, con la producción de programas concurso como *La música es la pista* (1998-2002) o el informativo de sociedad *Tela marinera* (1998-2003), un programa derivado de *Tómbola*. Bajo el mandato de Forner el segundo canal Notícies Nou pasa a denominarse Punt 2, convirtiéndose así en una cadena complementaria de Canal 9, en la que aparecen nuevos programas como *Medi Ambient*, *Nits temàtiques*, *Sense filtre*, etcétera. En septiembre de 1998, Genoveva Reig, otra periodista procedente de la Presidencia de la Generalitat, ocupa el cargo de directora de TVV. En estos años, crece de manera mayoritaria la producción de programas realizados por empresas valencianas, sobre todo en el campo de la producción de documentales y culturales, si bien condenados a su emisión en Punt 2, no siempre en horarios favorables, aunque casi siempre en valenciano, mientras en Canal 9 iba creciendo el uso del castellano. De este periodo son algunos programas como *El faro de Alejandría* (1999-2004) de Fernando Sánchez Dragó o *Panorama de actualidad* de Julián Lago, frente a producciones propias de la cadena como *Punt de mira* (1999-2006) o *Fem Tele* (1998-2001). También destacan las producciones de Canal Mundo Producciones Audiovisuales, con programas de investigación *Investigació TV*, *talk shows* como *La naranja metálica*, programas sobre consumo como *PVP* o magacines como *La bomba*. Uno de los programas más célebres para el *prime time* de Canal 9 fue *Castin9*, desarrollado por las productoras valencianas Trivisión, Malvarrosa Media e Intercartel. Asímismo, es destacable el desarrollo de una línea de coproducción de *TV movies*, principalmente con productoras valencianas, que se inició en 2002 y continuó hasta 2011, con más de sesenta telefilms producidos, muchos a través de la FORTA. Uno de los episodios más destacables de este periodo fue el intento del gobierno popular por tratar de privatizar la gestión de Canal 9, iniciativa aprobada por la mayoría absoluta del PP en las Cortes Valencianas, que el Consejo de Administración de RTVV aprobó el 24 de marzo de 2003, y que el juzgado de lo contencioso-administrativo de Valencia anuló en febrero de 2004, gracias a una demanda del sindicato UGT. Como se puede constatar, la disposición del PP a privatizar la radiotelevisión pública autonómica viene de muchos años atrás.

En 2004, y con Francisco Camps como Presidente de la Generalitat Valenciana, la dirección general de RTVV es ocupada por Pedro García Gimeno, procedente de la dirección general de Presidencia de la Generalitat. Al mes de su toma de posesión, Genoveva Reig dimitía de su cargo como directora de TVV, tomando el relevo Anxo Quintanilla Louzao, procedente de TVG, y poco después, José Llorca Bertomeu, de la dirección de TVE en la Comunidad Valenciana. Esta etapa

estuvo marcada por algunos escándalos como la visita del Papa Benedicto XVI a Valencia, el tratamiento informativo del accidente de metro en 2006, la celebración de la Copa América en 2007 o de la Fórmula 1 de 2008, cuyos efectos judiciales han llegado hasta nuestros días. Como es sabido, estas grandes producciones fueron contratadas con empresas externas que en gran medida utilizaban los equipos, recursos humanos e instalaciones de TVV. Entre las producciones propias destacan el magacín *Matí, matí* (2004-2010), el informativo de la tarde *En connexió* (2006-2013) o el programa de mascotas *Guamipi* (2004-2013). En este periodo aumenta de forma significativa la presencia de algunas productoras valencianas, gracias a la apuesta por la ficción en valenciano, entre cuyas producciones podemos destacar *Autoindefinits*, de Conta Conta Produccions y Albena Teatre (2005-2008), o la producción de telenovelas como *Negocis de família* (2005-2006) o *Barri de Les Moreres* (2007), *sitcoms* como *Maniàtics* (2007-2008) o el gran fenómeno de Canal 9, *L'alqueria blanca* (2007-2013), que con diez temporadas, y cuotas de pantalla por encima del 30%, se convirtió en el principal referente de la ficción en valenciano en sus últimos años.

En octubre de 2009, José López Jaraba, periodista procedente de *ABC*, asume la dirección general de RTVV, mientras Lola Johnson Sastre fue nombrada directora de TVV, tras haber sido directora de la segunda cadena de RTVV (Punt 2) y de informativos en la casa, en los años en que estalló el escándalo de la trama Gürtel, cuya repercusión fue diligentemente silenciada en los informativos de Canal 9. Este periodo estuvo marcado por las restricciones presupuestarias, los cada vez más frecuentes impagos de la cadena a las productoras externas (que llevaron al cierre a varias empresas, como Conta Conta) y por la preparación del Expediente de Regulación de Empleo (ERE) que se ejecutaría en 2012. En 2010 se estrenaron algunos programas como el programa de cocina *Gormandia*, el *talent show* y programa concurso *Cantem de cor*, o el *reality Els primers de la classe*. A estos programas, hay que sumar otros como el de reportajes a pie de calle *Societat Anònima*, el programa sobre agricultura *De temporada* o el programa concurso, también *reality*, *El poble del costat*. Cabe destacar la producción del programa *Trau la llengua*, uno de los pocos espacios que TVV dedicó en su historia a los usos del valenciano, y la producción de series de ficción como *Unió musical Da Capo* (2009-2010), *Bon dia, bonica* (2010-2011) o la serie *Senyor retor* (2011).

Durante los años de gobierno de Camps, RTVV había alcanzado un nivel de endeudamiento que ya no podía ocultarse en las cuentas generales de la Generalitat, y que ascendía a más de mil millones de euros en 2010. La delicada situación financiera de la radiotelevisión pública solo podía compararse con sus resultados de audiencia, entonces en torno al 5%, a causa de una creciente pérdida de credibilidad informativa y de prestigio de la cadena. Sin duda, los escándalos sobre la corrupción política que en Canal 9 y Ràdio 9 eran sistemáticamente silenciados o minimizados influyeron en la desafección ciudadana. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en la información que dio RTVV sobre la dimisión del Presidente de la Generalitat, Francisco Camps, el 20 de julio de 2011, que informó de la noticia mucho más tarde que el resto de cadenas. En el verano de 2012, el gobierno de Mariano Rajoy aprueba la modificación de la Ley General de Comunicación Audiovisual de 2010, que abre la puerta para la privatización plena de las radiotelevisiones públicas. En el mes de julio, el gobierno valenciano, bajo la presidencia de Alberto Fabra, aprueba la Ley 3/2012 de Estatuto de Radiotelevisión Valenciana, por la cual se crea una nueva empresa pública, RTVV S.A.U., liberada así de la deuda histórica que se asigna a la antigua sociedad, RTVV S.A., superior a 1.200 millones de euros en aquel momento. En enero de 2012, Alberto Fabra ya había anunciado que RTVV iba a sufrir un ERE que afectaría a unas 1.200 personas. En septiembre de 2012, Rosa Vidal Monferrer, abogada del Estado en excedencia y experta en derecho público, es designada por las Cortes Valencianas, con la mayoría absoluta del PP, directora general de la nueva RTVV y presidenta de su consejo de administración. En su mandato, Vidal trató de reestructurar la cadena y de hacerla viable económicamente. No obstante, la nueva directora se encontró con un ERE ya en marcha, y cuya ejecución se demostró que no permitía mantener las emisiones en marcha, razón por la que tuvo que recuperar 185 personas del ERE en proceso, en agosto de 2013. Los índices de audiencia de la cadena llegaron a situarse en esos meses en torno al 3%, los niveles más bajos de la historia de la cadena. El desenlace de esta historia es ya bien conocido: el 5 de noviembre de 2013, el Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana (TSJCV) declara la nulidad del ERE de RTVV en su sentencia, donde se subraya que el ERE estaba basado en "criterios ambiguos, subjetivos y genéricos". Ante la perspectiva de readmitir a todos los trabajadores despedidos, el presidente Alberto Fabra comunica pocas horas después del anuncio del TSJCV la supresión del servicio público de radiotelevisión. Las semanas posteriores al anuncio del cierre y hasta el cese de las emisiones, el 28 de noviembre en Nou Ràdio y pocas horas después, el 29 de noviembre, en Nou, fueron de una extraordinaria intensidad informativa. Ante el vacío de poder generado por el anuncio del fin de las

emisiones y la dimisión de Rosa Vidal y de su equipo directivo, los trabajadores tomaron el control de las emisiones, recibiendo el apoyo de la audiencia. La emisión del día 29 de noviembre registro picos del 45% de *share*, un dato único en la historia de RTVV. La postura abiertamente crítica de los trabajadores con la gestión del PP protagonizó la programación esos últimos días, en un ejercicio de libertad de expresión insólito en la historia de la radiotelevisión pública valenciana. Esta intensidad informativa ha seguido hasta nuestros días, con el seguimiento del proceso de liquidación de las dos sociedades RTVV S.A. y RTVV S.A.U., a las que hay que añadir el proceso de recuperación de la radiotelevisión pública que representa la Corporación Valenciana de Medios de Comunicación (CVMC).

Antes de finalizar este relato, creemos conveniente referirnos a Ràdio Nou, cuya historia es bastante desconocida por la atención prestada habitualmente al medio televisivo público, Canal 9. La radio autonómica comenzó sus emisiones el 2 de octubre de 1989, ofreciendo una programación íntegramente en valenciano. Con frecuencia se suele olvidar la relevancia social que tiene el medio radiofónico en la actualidad a nivel global, más todavía con la irrupción de las nuevas tecnologías, que permite una multidifusión online bajo formatos tan novedosos como los *podcast*. La oferta de radio se concretó en dos canales: Ràdio Nou, que ofrecía una programación generalista, y Sí Ràdio, que contenía una programación especializada en música. Nou Sí Ràdio (así rebautizada en 2012) concluyó sus emisiones el 29 de noviembre, a las 16:36, siendo el último canal del grupo RTVV SAU en apagar la señal. Como ocurrió con Canal 9, también Ràdio 9 fue víctima de una gestión muy deficiente, incapaz de crear una programación atractiva para una audiencia de cierta amplitud, y que no se desvió de las malas prácticas que atenazaron a su hermana mayor, Nou/Canal 9, como la manipulación informativa, el sobredimensionamiento de la plantilla y el diseño de una programación carente de un proyecto coherente y de ambición, que contara con el apoyo necesario de la dirección general de RTVV.

El nuevo gobierno de Generalitat, surgido de las elecciones de mayo de 2015, y conformado por PSPV y Compromís, con el apoyo de Podem/Podemos, se encontró con un escenario que podría calificarse sencillamente como devastador. En efecto, no solo el proceso de liquidación de RTVV S.A. y RTVV S.A.U. estaba muy estancado, sino que además habían otros muchos problemas como la denuncia de la Comisión Europea por la financiación pública de los estudios cinematográficos Ciudad de la Luz de Alicante, la situación caótica de la TDT en la Comunidad Valenciana, la concesión de licencias para emisiones de radio pendiente desde hacía unos años, la situación de abandono del sector audiovisual valenciano (con más de un 90% de desempleo), etcétera. En el mes de septiembre de 2015 se constituye el Foro Social del Audiovisual Valenciano, por iniciativa de Podem/Podemos y con el apoyo del gobierno bipartito valenciano, en el que participan todos los colectivos profesionales e instituciones afectados por esta situación. Así, el Foro Social encarga a las universidades un informe de síntesis, de carácter propositivo, que recogiera las aportaciones de los diferentes colectivos profesionales, que en los últimos años habían elaborado diferentes propuestas para la recuperación del sector, entre las cuales cabe destacar los informes *Propuesta para una nueva Televisión Valenciana* de Empreses Audiovisuals Valencianes Federades (EAVF) (2014), que agrupa a productores y empresarios, el informe *Un model per a la comunicació audiovisual valenciana* de la Unió de Periodistes Valencians (2015) y, en especial, el documento *Hacia un nuevo espacio audiovisual*, elaborado por la Mesa Sectorial del Audiovisual Valenciano (MESAV) en 2014, con la participación de los principales colectivos del sector —empresarios/productores, creativos/trabajadores y expertos académicos—. A tal fin, se constituye la Comisión de Expertos en Comunicación de las Universidades Valencianas (CECUV), en la que participan especialistas académicos que redactan, en apenas ocho semanas, el informe *Bases para la renovación del espacio comunicativo valenciano y la restitución del servicio público de radiotelevisión*, que se presentó a Les Corts y al ejecutivo valenciano el 18 de noviembre de 2015. Se destaca este documento porque generó bastante consenso entre los diferentes colectivos señalados, y sirvió de base para los trabajos que a partir de febrero de 2016 ha desarrollado la Comisión Parlamentaria de Radiotelevisión y del Espacio Audiovisual de Les Corts que, tras cinco meses de intenso trabajo y la comparecencia de más de veinticinco expertos, preparó el borrador de la ley para la creación de una nueva radiotelevisión pública. El punto más controvertido de todo el debate ha sido la decisión política de crear una nueva radiotelevisión, en lugar de recuperar la antigua empresa RTVV S.A.U., lo que habría paralizado el proceso de liquidación. Finalmente, las Cortes Valencianas aprobaron con los votos a favor de PSPV-PSOE, Compromís, Podem/Podemos y Ciudadanos, y la abstención del PP, la nueva Ley 6/2016, de 15 de julio, de la Generalitat, del Servicio Público de Radiodifusión y Televisión de ámbito autonómico, de titularidad de la Generalitat. En esta ley la nueva sociedad pública mercantil es llamada Corporación Valenciana de Medios de Comunicación, una denominación que viene a expresar el hecho de que la nueva RTV se concibe como una plataforma multimedia,

que nace con la vocación de ofrecer los servicios que demanda la actual sociedad digital. El 26 de octubre de 2016 se constituyó el Consejo Rector de la Corporación Valenciana de Medios de Comunicación, con la presidencia de Enrique Soriano, letrado en excedencia de las Cortes Valencianas y hombre de consenso, que ha desarrollado una intensa actividad para recuperar el servicio público de radiotelevisión. Hay que subrayar que esta labor ha estado muy marcada por la incertidumbre que generaba y sigue generando el escenario jurídico, como la demanda colectiva del sindicato CGT, a la que se sumaron otras organizaciones, contra el ERE de extinción de todos los contratos de la plantilla de la anterior radiotelevisión, ante la Audiencia Nacional, y que se resolvió el 26 de enero de 2017, justificando el despido colectivo de RTVV y descartando la inconstitucionalidad de la ley que suprimió el servicio de Radiotelevisión. La sentencia de la Audiencia Nacional fue ratificada, por unanimidad, por la sala cuarta del Tribunal Supremo el 19 de octubre de 2017, al considerar que el Expediente de Regulación de Empleo de 2014 (de extinción de la plantilla de RTVV) fue "ajustado a derecho", por las "pérdidas millonarias" que habían generado sus gestores, y la existencia de una "plantilla sobredimensionada". De este modo, ha quedado acreditado que la gestión de la radiotelevisión pública de los valencianos y valencianas ha sido uno de los episodios políticos más escandalosos de nuestra joven democracia, que todavía no ha tenido la atención informativa que merecería, también a nivel nacional e internacional. En diciembre de 2016, la Corporación Valenciana de Medios de Comunicación, en cumplimiento de la Ley 6/2016, convocó un concurso público para cubrir la plaza de director/a general de la Sociedad Anónima de Medios de Comunicación de la Comunidad Valenciana, sociedad mercantil a través de la que ejerce la función de servicio público la Corporación. A finales de febrero de 2017, Empar Marco Estellés fue seleccionada, entre una veintena de candidatos, como directora general de la Sociedad Anónima de Medios de Comunicación, que unas semanas después, tras otro concurso público para elegir su nombre, ha pasado a denominarse "À Punt". En la elección de Empar Marco ha influido, sin duda, su larga trayectoria profesional como periodista, pero también el nuevo modelo transmedia de radiotelevisión pública que propone en su proyecto, uno de los ejes más relevantes del Informe *Bases para la renovación del espacio comunicativo valenciano y la restitución del servicio público de radiotelevisión* presentado al gobierno valenciano por la Comisión de Expertos en Comunicación de las Universidades Valencianas en noviembre de 2015.

En efecto, À Punt Mèdia nace en un contexto de enorme complejidad, marcado por la existencia de una audiencia muy atomizada, donde los hábitos de consumo audiovisual han cambiado enormemente, y muy desafectada de la antigua RTVV. Se trata, en definitiva, de un escenario en el que es necesario apostar por un modelo transmedia, adaptado a la nueva realidad comunicativa —donde ha adquirido mucha relevancia la creación de servicios online y de comunidades en red, tendencia que se está imponiendo en todo el mundo—, sobre la base de un modelo gerencial transparente y participativo. El proceso de recuperación del servicio público de radiotelevisión no ha sido ajeno a numerosas tensiones, por diferentes agentes políticos y sociales. El proceso de selección de la directora general ha sido impugnado por uno de los participantes (de los veinte que se presentaron). La Unió de Periodistes Valencians y la Asociación de Periodistas de Alicante han recurrido las bolsas de trabajo por considerar que en ellas se da demasiada relevancia al reconocimiento de la antigüedad de los trabajadores, un asunto no exento de polémica. Mientras tanto, incluso los partidos políticos que forman parte del gobierno valenciano (PSPV y Compromís) y el que lo apoya (Podem/Podemos), reclaman que se inicien las emisiones de RTV, con urgencia. La Ciudad de la Luz de Alicante está en proceso de redefinición para convertirse en sede de À Punt Mèdia en la provincia de Alicante y también para acoger un centro de empresas de economía digital para impulsar el comercio, la educación y el turismo. Al mismo tiempo, poco a poco se va construyendo una red de Radio y Televisiones de ámbito local (municipal o comarcal) para impulsar la colaboración del escaso tejido industrial valenciano con la nueva corporación. Y es que uno de los aspectos más importantes de la creación de la CVMC es que desde el primer minuto exista una clara relación de la RTV pública autonómica con el sector comunicativo y audiovisual valenciano. Así se reclamaba en el documento de la MESAV *Hacia un nuevo espacio comunicativo* (2014) y en el documento elaborado por la Comisión de Expertos en Comunicación de las Universidades Valencianas *Bases para la renovación del espacio comunicativo valenciano y la restitución del servicio público de radiotelevisión* (2015). Hay que señalar que la Ley 6/2016 de creación de la CVMC contiene un articulado muy completo y prevé una estructura institucional que trata de evitar la gubernamentalización o control político de la RTV pública. Entre otros aspectos relevantes, se puede destacar lo siguiente: el mandato del presidente del Consejo Rector y de la Corporación tiene una duración de seis años, y se elige entre tres candidatos, tras exponer su proyecto, que ha de proponer el Consejo Audiovisual de la Comunidad Valenciana (CACV), por una mayoría de dos tercios en primera votación, de tres quintos en segunda o de mayoría absoluta en

tercera; los nueves miembros del Consejo Rector son propuestos por el CACV (2), el Consejo de la Ciudadanía (1), los trabajadores de la empresa pública (1) y las Cortes Valencianas (5); el Consejo de la Ciudadanía está compuesto por trece personas, de las cuales nueve han de ser propuestas por asociaciones y entidades de la sociedad valenciana, por las universidades, por asociaciones en defensa de los derechos LGTB y de igualdad de género, por la Academia Valenciana de la Lengua, por el Consejo Valenciano de Cultura, por el Consejo de la Juventud, etcétera; o el Consejo de Informativos se propone como órgano de participación de los profesionales que intervienen en la producción de las noticias de la corporación. En este sentido, cabe destacar que en los veinticuatro años de historia de RTVV, los órganos de gestión han sido siempre de "corte político", con Consejos de Administración poco profesionalizados. Por ello, con la crisis económica, que cabe ligar con la corrupción política y los escándalos de malversación de fondos públicos, no puede extrañarnos que, como figura en el Real Decreto-Ley (20/2012), se hayan tomado "medidas para garantizar la estabilidad presupuestaria y de fomento de la competitividad", en la que se especifica que los miembros de los consejos de administración de empresas públicas tendrán responsabilidades penales si se produce una desviación importante del presupuesto previsto de estas sociedades públicas. De este modo, la creación de órganos como el Consejo de la Ciudadanía o el Consejo Audivisual Valenciano son fundamentales para tratar de garantizar un funcionamiento más transparente de la radiotelevisión pública. El Consejo de la Ciudadanía se constituyó el 13 de abril de 2018, cuyos miembros tienen un mandato de cinco años. A finales de mayo de 2018, la Ley del Consejo Audiovisual de la Comunitat Valenciana ha quedado pendiente de su aprobación definitiva por una falta de acuerdo entre los socios de gobierno (PSPV-Compromís vs. Podem/Podemos), sobre el sistema de elección de los siete consejeros del CACV, que al parecer no podrá ver la luz hasta la próxima legislatura. Debemos subrayar que el Consejo Audiovisual de la Comunidad Valenciana se ha de ver como un instrumento de defensa de los derechos fundamentales de la ciudadanía, como lo es la propia existencia de un sistema comunicativo valenciano plural y diverso. Para el buen funcionamiento del futuro Consejo Audiovisual de la Comunidad Valenciana, además de contar con los recursos necesarios para desarrollar su actividad, es imprescindible que sus responsables sean hombres y mujeres con una trayectoria profesional dilatada en el campo de la comunicación y del audiovisual, una clara vocación de servicio público y una disposición natural a trabajar colaborativamente con las administraciones públicas.

Como se puede constatar, la actividad del gobierno valenciano, de las Cortes Valencianas y de la Corporación Valenciana de Medios de Comunicación ha sido muy intensa en estos años. Tras la constitución de la Sociedad Mercantil À Punt Mèdia en abril de 2017, en junio-julio de 2017 se convocan las bolsas de trabajo para contratar al personal, incluidas las correspondientes a las plazas al equipo de dirección de la radiotelevisión pública; en julio de 2017, se firma un convenio de colaboración entre la CVMC y las cinco universidades públicas de la Comunidad Valenciana, para promover la innovación y una estrecha colaboración entre la radiotelevisión pública y las universidades; el 10 de septiembre de 2017 se presenta la identidad visual e imagen corporativa de la cadena; en noviembre de 2017 se presenta el *Llibre d'Estil* de la CVMC; el 11 de diciembre de 2017 comienzan las emisiones de radio en pruebas; el 18 de diciembre de 2017 se lanza la web oficial de À Punt Mèdia; y finalmente, el inicio de emisiones de TV ha tenido lugar el 10 de junio de 2018, tras dos meses de emisiones en pruebas.

Este rápido examen del escenario actual permite constatar la enorme complejidad de la situación del sector comunicativo y audiovisual de la Comunidad Valenciana. En este sentido la nueva CVMC reúne una serie de características que la convierten en singular en el panorama español: su marcada vocación por ofrecer una comunicación de proximidad de calidad, así como el hecho de nacer como corporación transmedia, adaptada a la realidad comunicativa de los tiempos actuales. Sin duda, el proceso de cierre de RTVV y el de la recuperación del servicio público puede ser considerado como uno de los más complejos y controvertidos de la historia de los medios de comunicación, a nivel español e, incluso internacional. Y cabe destacar que el tratamiento informativo de este doble proceso —del cierre y de la recuperación— por la prensa valenciana y española no ha sido de ayuda para aclarar las cosas, sino que ha contribuido a confundir todavía más a la opinión pública. Más allá de todo el embrollo judicial y del enorme ruido mediático, lo que cabe destacar es que el cierre de RTVV ha tenido consecuencias económicas, sociales, culturales y políticas realmente trascendentales. La Comunidad Valenciana ha perdido su radiotelevisión pública que, incluso gestionada de forma nefasta e incumpliendo su misión de servicio público, sostenía un sector audiovisual autóctono y alimentaba unas industrias culturales locales. En estos tres años, el uso del valenciano ha conocido un importante retroceso que se relaciona con la pérdida de RTVV, aunque su programación en valenciano se limitara a los informativos, programas (o magacines) de actualidad, los deportes y al doblaje de algunas series infantiles, menos de la

mitad del tiempo de programación. Lo cierto es que durante sus años de existencia, RTVV ha generado una mitología (negativa) que no solo afecta a ese medio de comunicación (y al futuro), sino también y especialmente, a la imagen de marca de la Comunidad Valenciana y al prestigio de los valencianos y valencianas, lo que es muy preocupante. Entre los mitos negros sobre RTVV, se pueden destacar unos cuantos. La creencia extendida de que en Canal 9 trabajaba más gente que en Telecinco, Antena 3 y La Sexta juntas, recuento que se realiza, claro está, sin contar a todos los empleados de las empresas externas que prestan servicios para esas tres cadenas. Otra opinión muy extendida se refiere al presupuesto de RTVV, del que se cree comúnmente que era el más alto de las RTV públicas de la FORTA, una falsa idea como confirman los datos existentes. Lo mismo sobre la desorbitada deuda de RTVV que, en efecto, era la más alta y, también, la más injustificable de todas, aunque cabe recordar que fueron los sucesivos gobiernos del PP los que permitieron el descontrol del gasto y el endeudamiento del ente, desoyendo las recomendaciones del Síndic de Greuges desde finales de los años noventa. También es frecuente escuchar fuertes críticas hacia la totalidad de la plantilla de extrabajadores de RTVV, acusada en su conjunto de no haber denunciado los casos de manipulación informativa: cabe recordar que muchos fueron represaliados por posturas críticas con la línea editorial, y es conocido que tanto el Comité de Redacción como algunas fuerzas sindicales elaboraron exhaustivos informes que no consiguieron repercusión mediática ni social. Se sabe que las generalizaciones nunca hacen justicia con colectivos tan amplios y heterogéneos; lo cierto es que también había excelentes profesionales y personas que cumplían con sus obligaciones laborales y muchos, además, gozaban de prestigio fuera de la cadena. De lo que no cabe duda alguna es de que los gestores y directivos de la cadena y numerosos responsables de áreas, servicios y departamentos han demostrado, a lo largo de la historia de RTVV, una manifiesta incompetencia profesional, una enorme irresponsabilidad y ausencia de escrúpulos en el ejercicio de sus cargos. En definitiva, más de cuatro años y medio después del cierre abrupto de RTVV, solo cabe expresar la esperanza de una rápida recuperación del servicio público de radiotelevisión que, como resulta deseable, ha de evitar los errores cometidos en el pasado. La Corporación Valenciana de Medios de Comunicación debe ofrecer un servicio público de calidad que contribuya a vertebrar el territorio, esto es, a reforzar y proteger la identidad cultural valenciana, a través del fomento de la lengua valenciana. La nueva Corporación ha de servir para potenciar el sector comunicativo y audiovisual propio, que, por extensión, guarda una estrecha relación con las industrias culturales del territorio, esenciales en la configuración del imaginario social valenciano. La CVMC debe ofrecer información de calidad, esto es, veraz, plural e independiente del poder político de turno, cubriendo así la necesidad de servicio público en el entorno de la comunicación de proximidad, tan importante para la sociedad valenciana. La nueva Corporación ha de ser también una herramienta para el progreso económico de la sociedad valenciana, sirviendo de vehículo de comunicación para las empresas e instituciones autóctonas y de otros territorios, que ayude a construir una imagen positiva de la Comunidad. No se puede seguir pensando que las radiotelevisiones públicas y, en concreto las autonómicas, solo representan gasto y déficit presupuestario. En primer lugar, porque es posible gestionarlas de una manera responsable y rigurosa, mediante la adopción de un modelo de gobernanza que ofrezca las máximas garantías a la ciudadanía. En segundo lugar, porque no se puede seguir hablando en términos de "gasto" sino de "inversión": se trata, en todo caso, de un gasto social, de una inversión pública que revierte sobre la riqueza del territorio. La Ley de creación de la Corporación Valenciana de Medios de Comunicación es probablemente una de las más garantistas en su género, incluso a escala mundial. El legislador ha entendido muy bien que en estos momentos es urgente recuperar la confianza de la sociedad valenciana hacia el futuro servicio público de comunicación. Sin duda, los nuevos gestores de la CVMC se enfrentan a un reto formidable, cuyo éxito solo será posible con la ayuda del compromiso y la participación activa del sector comunicativo y audiovisual valenciano y de las principales asociaciones y fuerzas de la sociedad civil valenciana en este proyecto colectivo.

Javier Marzal Felici

Fuentes

- Bustamante, Enrique (2015). "El servicio público en España: manual de las malas prácticas". En Marzal Felici, Javier, Izquierdo Castillo, Jessica, Casero Ripollés, Andreu (eds.). *La crisis de la televisión pública. El caso de RTVV y los retos de una nueva gobernanza*. Barcelona, Bellaterra, Castellón, Valencia: Universitat Pompeu Fabra, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat de València.
- Col·lectiu Ricard Blasco (2014). *Reset RTVV*. Benicarló: Onada Edicions.
- Comisión de Expertos en Comunicación de las Universidades Valencianas (CECUV) (2015). *Bases para la renovación del espacio comunicativo valenciano y la restitución del servicio público de radiotelevisión*. Valencia.
- Galán, Esteban, Rodríguez, Aarón, Marzal, Javier (eds.) (2018). *Contenidos transmedia para la radiotelevisión de proximidad*. Pamplona: EUNSA.

- Gómez Mompart, Josep Lluís, Martínez Gallego, Francesc-Andreu (2015). "Del ERE de los 1.200 al cierre de RTVV: A propósito del Informe de PrivewaterhouseCoopers y de su contrainforme. Pequeña historia del verano de 2012". En Marzal Felici, Javier, Izquierdo Castillo, Jessica, Casero Ripollés, Andreu (eds.). *La crisis de la televisión pública. El caso de RTVV y los retos de una nueva gobernanza*, Barcelona, Bellaterra, Castellón, Valencia: Universitat Pompeu Fabra, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat de València.
- Marzal Felici, Javier (ed.) (2015). *Las televisiones públicas autonómicas del siglo XXI. Nuevos escenarios tras el cierre de RTVV*. Barcelona, Bellaterra, Castellón y Valencia: Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions de la Universitat Jaume I y Publicacions de la Universitat de València, Col.lecció Aldea Global.
- Marzal Felici, Javier, Soler Campillo, María (2017). "El impacto del cierre de RTVV en la prensa española y valenciana. Algunas reflexiones sobre la inmadurez del sistema comunicativo valenciano". En Marzal Felici, Javier, López Rabadán, Pablo, Izquierdo Castillo, Jessica (eds.) (2016). *Los medios de comunicación públicos de proximidad en Europa. RTVV y la crisis de las televisiones de proximidad*. Valencia: Editorial Tirant Lo Blanch.
- Rodríguez i Santonja, Josep (ed.) (2015). *Pasado, presente y futuro de RTVV*. Valencia: Uno y Cero Ediciones.
- Soler Campillo, María, Marzal Felici, Javier (2015). "La relevancia estratégica de RTVV en el sistema comunicativo valenciano y para el desarrollo económico, social y cultural de la Comunidad Valenciana". En Marzal Felici, Javier, Izquierdo Castillo, Jessica, Casero Ripollés, Andreu (eds.). *La crisis de la televisión pública. El caso de RTVV y los retos de una nueva gobernanza*, Barcelona, Bellaterra, Castellón, Valencia: Universitat Pompeu Fabra, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat de València.
- Zallo, Ramón. (2015). "Razones e implicaciones del cierre de Radiotelevisión Valenciana: pensar en el futuro". En Marzal Felici, Javier, Izquierdo Castillo, Jessica, Casero Ripollés, Andreu (eds.). *La crisis de la televisión pública. El caso de RTVV y los retos de una nueva gobernanza*, Barcelona, Bellaterra, Castellón, Valencia: Universitat Pompeu Fabra, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat de València.

Candil Films (Valencia, 1981 –)

Productora audiovisual

Candil Films es una productora audiovisual valenciana fundada en 1981 por Borja Trénor —al que acompaña Álvaro Trénor desde 2002— y que ofrece servicios integrales de producción para cualquier trabajo audiovisual: anuncios publicitarios, audiovisuales corporativos, programas y series de televisión, documentales, vídeos para páginas web y ficción audiovisual. El grueso de su volumen de negocio lo conforma la publicidad en sus distintas vertientes; no en vano, ha realizado vídeos corporativos para empresas como Caiba, dedicada a la fabricación de envases, productos para el hogar y para la higiene personal, o Sorain Cecchini Tecno (SCT), especializada en el diseño y realización de plantas de tratamiento mecánico-biológico de los residuos y recuperación de materiales. Asimismo, presenta una dilatada trayectoria en la realización de campañas para empresas privadas —Ford, Lladró, Hofmann o Francis Montesinos—, para los consejos reguladores de Jijona y Cítricos Valencianos o para distintas administraciones públicas, como el Ayuntamiento de Valencia, con campañas de sensibilización para el reciclaje y el mantenimiento de la limpieza de la ciudad, o la Generalitat Valenciana, para la que ha realizado campañas de concienciación del ahorro energético, de la prevención de incendios o a favor del trasvase de agua desde el Ebro. La productora destaca, no obstante, por su especialización en el sector de la alimentación y de los juguetes. Entre los clientes del primeros hay empresas tan prestigiosas como Mercadona, Grefusa, SOS, Celta, Frudesa o Arroz La Fallera; entre los clientes dedicados al juguete hay marcas igualmente tan reconocidas como Cefatoys, Famosa, Jesmar o Injusa. Candil Films también ha producido y realizado programas para televisión. Entre estos cabe destacar *Espai Taurí* (Canal 9, 2005-2007), dedicado a la actualidad taurina y presentado por José Luis Benlloch, con la participación del famoso torero valenciano El Soro; *Llums en el cavallet* (Canal 9, 2008 y 2010), resultado de la pasión artística de Borja Trénor y con guion de Rafa Cervera, serie documental que retrata a algunos de los más emblemáticos artistas plásticos contemporáneos de la Comunidad Valenciana —entre ellos, Jordi Teixidor, José María Yturralde, Uiso Alemany, José Sanleón, Willy Ramos o Cuqui Guillén—; o *Proa al 2007* (Canal 9, 2004-2007), magacín de actualidad y reportajes sobre la vela de alta competición con el telón de fondo de la entonces tan en boga America's Cup que se emitió en Punt Dos y fue adquirido por Sailing Channel, canal internacional de referencia para temas náuticos cuya señal llega a más de veinte países. Por último, merece especial mención el telefilm *Flor de mayo* (2008), dirigido y escrito por el veterano José Antonio Escrivá a partir de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez. *Flor de mayo* narra las duras condiciones de vida en los poblados marítimos de Valencia a principios del siglo XX a través de las peripecias vitales de una familia. La película fue galardonada con cinco premios Tirant —mejor interpretación masculina, mejor interpretación femenina, mejor actor secundario, mejor diseño de vestuario y mejores efectos especiales—, participó en la SEMINCI TV de Valladolid, en la

Mostra de València – Cinema del Mediterrani y en la Semana de Cine Valenciano de Bruselas.

Javier Moral

Fuentes

- Candil Films [http://candilfilms.com/]

Canet, Antoni P. (Antoni Pérez Canet, Llutxent, 1953)

Director, guionista y productor

Antoni Pérez Canet, más como conocido como Toni Canet, es guionista, director y productor de cine valenciano. En 1973 finaliza los estudios de arte dramático y once años más tarde crea la empresa Doll de Estrellas. A través de dicha compañía dirige y produce varios documentales institucionales, así como también *spots* publicitarios destinados al consumo televisivo. Ha trabajado para Canal 9 realizando los documentales *Solfa íntima* (1990), *Crónica amarga* (1991) y *Viajar sin billete* (1998). Hasta el momento ha dirigido tres películas: *Amanece como puedas (Benifotrem)* (1987), *La camisa de la serpiente* (1996) y *Las alas de la vida* (2006). En 1988 escribe el guion —en colaboración con Manuel Caballero, según rezan los títulos de crédito— de su primera película, *Amanece como puedas (Benifotrem)*. Dicho film pertenece a Salem Producciones y Anem Films y está subvencionado por el Ministerio de Cultura y la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Entre los intérpretes que intervienen cabe destacar a Juanjo Puigcorbé (Miguel), Nuria Hosta (Elena), Ovidi Montllor (Jenaro), Guillermo Montesinos (Ernest), Paula de Villalonga (María), Kiku Vidal (Kiku), Rafael Hernández (tío Ochenta), Joan Monleón (Alcalde), Francisco Sanchís (Concejal), Sefa Melio (Carmen) y Queta Claver (tía Josefina), entre otros. La fotografía estuvo a cargo de Ángel Luis Fernández, el montaje de José María Biurrun, la música de José Manuel Moles y la dirección artística de Ferran Sánchez i Rosales. *Amanece como puedas (Benifotrem)* cuenta la visita de un grupo de personas —un profesor de antropología y su alumna aventajada, un realizador de televisión y su ayudante, una periodista y su fotógrafo— al pueblo ficticio de Benifotrem, ubicado en la costa mediterránea, para disfrutar durante un fin de semana de las fiestas locales al tiempo que acometen sus labores profesionales. El alcalde, el concejal y algunos de sus habitantes serán los anfitriones de los visitantes con objeto de dar una buena imagen del pueblo. A lo largo del fin de semana se sucederán una serie de cortejos y encuentros sexuales mientras se celebran los actos festivos —verbena con la actuación del grupo Los Inhumanos, la *cordá* o fuegos artificiales callejeros y los toros al agua—. El film pretende ser un relato coral en clave de comedia de enredo. Los encuentros y desencuentros de las parejas son el mero avatar del argumento narrativo y los festejos constituyen el telón de fondo para que se puedan producir toda suerte de gags visuales y verbales. Sin embargo, estos son presentados con escasa gracia. El título original de la película, *Benifotrem* —que fue filmada entre Benissa, Dénia y Valencia—, viene a ser una expresión local valenciana que significa "descendiente de ramera", pero también tiene la acepción coloquial de "ven a follar". Tal vez por el carácter localista de la expresión o porque el productor Jaime H. Colomer consideró el título políticamente incorrecto se optó por uno más aséptico, que guardaba enorme parecido con *Agárralo como puedas* (*The Nacked Gun: From the Files of Police Squad!*, David Zucker, 1988), una película que, en aquellas fechas, gozaba de éxito comercial. Sea como fuere, el film de Canet apenas alcanzó los cuarenta y nueve mil espectadores y la crítica del momento respondió negativamente. Con todo, los diálogos previsibles y la falta de fluidez narrativa es salvable con el buen hacer profesional de los actores. Más tarde Toni Canet realizó una serie de ficción con el mismo título, *Benifotrem*, producida por Canal 9 y emitida en 1995. En esta serie los actores que participaron fueron Rosana Pastor, Álvaro Báguena, Lise Sorensen y Amalia Garrigós. La trama de la mencionada serie es muy similar a la de la película. Gira en torno a una serie de relaciones que mantiene un equipo de la televisión y los habitantes de cada uno de los pueblos que van visitando conforme se celebran las fiestas locales. El segundo largometraje de Canet, *La camisa de la serpiente* (1996), narra la historia de un grupo de adolescentes de finales de los sesenta que forma parte de una banda municipal en la costa del Mediterráneo. A lo que aspiran, sin embargo, es a crear un conjunto de rock. Para cumplir este deseo cuentan con el apoyo del nuevo y bondadoso director de la banda, además del entusiasmo de una cantante y una pintora inglesa, que son los habitantes de una casa de pescadores en la costa marítima. Así, Toni Canet regresa de nuevo al escenario levantino —este segundo largometraje fue rodado en Alicante, Teulada-Moraira y Benissa entre el 22 de enero y el 4 de marzo de 1996—, aunque en esta ocasión construye un relato de época y modula un tono de comedia dramática, manteniendo el aroma de la sensualidad y vitalidad mediterráneas que pretendía ofrecer ya en la película precedente. El film trata de sugerir la fuerza de la amistad, las ilusiones y utopías de aquella generación a través de los amoríos y las desdichas que experimentan los protagonistas en

el tránsito de la adolescencia a la juventud, en contraste con los prejuicios y la anticuada mentalidad social del momento. De ahí el carácter metafórico del título de la película. Pero el resultado es insatisfactorio. No tiene el suficiente vigor dramático y la intensidad emocional necesaria para implicar de forma empática al espectador. La ambientación no llega a ser realmente convincente, aunque los jóvenes intérpretes sí realizan un trabajo verosímil. La recaudación de taquilla fue todavía más pírrica que la anterior película: poco más de veintitrés mil espectadores. La producción estuvo respaldada por Joan Andreu, máximo responsable de los Estudios Andro, en colaboración con Estudios Tabalet y la participación de Canal 9. La película fue subvencionada por el ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) y la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Quienes intervinieron en los principales papeles dramáticos fueron Antonio Hortelano (Carlos), Zoe Berriatúa (Fermín), Iván Morales (Matías), Cristina Brondo (Tere), Montse Pérez (Ana), Albert Forner (Olegario), Cristina Perales (Rosa), Juli Mira (don Luis), Jaime Pujol (Jorge), Amparo Climent (Beth), Germán Montaner (tío Caña), José Luis Cortes (director de instituto), Manuel Puchades (Peter), Francisca Grande (Lidia), Juan Luis Molina (tío Juan), Rafa Contreras (don Mariano), Paco Sanchís (Domingo), Josefa Melio (Consuelo), Antonio Morant (Serafín), Teresa Lozano (doña Lola), Salomón San Juan (alcalde), Antonio Catalá (Toito), Francisco Alegre (cabo) y Carolina González (profesora de labores). El guion fue escrito por Joan Álvarez, Pepe Cano y el propio Toni Canet. El montaje fue llevado a cabo por Juan Carlos Arroyo. La dirección de fotografía se encargó a Antonio Cuevas, mientras que la dirección artística fue de Rafa Jannone, que se responsabilizó de recrear la ambientación de la década de los sesenta. *Las alas de la vida* (2006) es el trabajo que más satisfacciones ha dado a Canet, pero también el más duro en términos emocionales por lo que supone ser testigo de la degradación física de un amigo. Tuvo una excelente acogida, tanto por parte de la crítica como por el público, además de recibir multitud de premios: Premi Tirant Especial a la Qualitat Humana i Cinematogràfica, Premi Tirant Exhibidors Valencians al mejor largometraje documental, el premio Turia al mejor largometraje documental español, el premio de cine La Cartelera Levante-EMV, el Premio Telecinco 12 Meses 12 Causas a la mejor producción audiovisual, el Premio Valores Humanos José Couso y Julio Anguita Parrado en la Semana del Cine y de la Imagen Fuentes de Ebro (Zaragoza), el Caracola-Alcances al mejor largometraje documental, el premio al mejor documental valenciano en la Mostra de València - Cinema del Mediterrani y, entre otros, al mejor largometraje documental en la Semana Internacional de Cine de Valladolid. Producido por Gorgos Films y con la colaboración de numerosas instituciones y asociaciones médicas y culturales, el documental cuenta el testimonio de un médico de familia de origen vigués, Carlos Cristos, que a lo largo de todo un año —empieza en la casa de Sa Cabaneta, Mallorca, en el 2005, y concluye en 2006, con las últimas palabras dirigidas directamente al espectador— sufre una degradación física indolora a causa de una atrofia sistémica múltiple, una rara enfermedad degenerativa del sistema nervioso para la cual no hay cura. A Carlos Cristos se le ocurrió la idea de realizar un documental sobre el tiempo que le quedaba de vida con el propósito de que pudiera ser de apoyo terapéutico para otros pacientes con enfermedades raras o incurables, de ahí que recurriera a su amigo Antoni Canet. A través de la modalidad del documental participativo, el director contó con un equipo ligero de producción y recurrió a la entrevista y a tácticas intervencionistas, participando de forma activa en los sucesos y relatando acontecimientos ya ocurridos a través de testigos —su esposa Carmen, también médico y guionista del film, sus padres, su hermano y sus amigos— y expertos a los que el espectador también puede ver. Lo que plantea el documental es el significado de la vida y la muerte digna. Nos muestra la rutina diaria de un enfermo terminal. Apela al esfuerzo por vivir, pese a las dificultades de movilidad y de expresión verbal. A partir de aquí, se abordan temas tales como la fe y la trascendencia, la esperanza de otra vida, entre otras cuestiones. Aunque hay una claro respeto a la intimidad de Cristos, bien es cierto que algunos momentos de la película —véase la lectura del testamento delante del interesado— se nos antojan algo obscenos por cuanto está pisando el delicado terreno de los límites de la representación. Sin embargo, nadie duda de que se trata de un duro testimonio y que hay una clara vocación divulgativa para ayudar y alentar a quienes sufren similares enfermedades. El 18 de abril de 2008, en el programa de cine *Versión española* de La 2, el entonces ministro de Sanidad, Bernat Soria, manifestó su voluntad de impulsar una campaña para cumplir los objetivos de la Estrategia de Cuidados Paliativos. El equipo de rodaje convivió con el médico durante tres años y se grabaron setenta horas de material, empleando diez meses para el montaje. El guion fue elaborado por Carmen Fuente, Xavi García-Raffi, Jorge Goldenberg, Francesc Hernández y el propio Antoni P. Canet. El *leitmotiv* de la banda sonora —*Chegando a mil*— fue compuesto por el propio Carlos Cristos, gran aficionado a la música tradicional gallega, que llegó a tocar varios instrumentos. La fotografía se encargó a Alejandro Pla, la edición a Juan Carlos Arroyo y el sonido

a Edgar Vidal y Kiku Vidal. Por último, Toni Canet ha intervenido como uno de los creadores, gestores, coordinadores y promotores del largometraje colectivo articulado en *sketches* y pequeños reportajes de denuncia contra los abusos de las políticas del gobierno valenciano. Nos referimos a *Ja en tenim prou* (2007), que fue producida por Ca Revolta y en la que participan diversos gremios del audiovisual, asociaciones culturales y movimientos sociales. Los realizadores de este largometraje, de carácter reivindicativo, buscaban promover el voto de la izquierda que permitiera el cambio político en el gobierno autonómico ante las elecciones a las Cortes Valencianas de 2007. Junto a Toni Canet, los realizadores de este documental fueron Xurxo Estévez, Isabel Requena, Giovanna Ribes, Neus Albert, Carles Candela, Eduardo Guillot, Rafa Montesinos, Agustí Rovatti, Tubal Perales, Pau Alabajos, Rafa Xambó, Rafa Fierres, Pau Navarro, Octavi Masià, Gilberto Dobón, Pau Soler, Gema y Mónica del Rey, Mari Carmen Tarrasó, María Tomás, Josep Lluís Galiana, Isabel de Fez, Rocío Álvarez Valera, Manuel Pastor y David Segarra. La película está articulada en una sucesión de bloques de corta duración en la que van apareciendo algunas de las personalidades de la cultura valenciana que denuncian los usos y abusos de una política basada en el engaño, el silencio, así como también en la corrupción, el deterioro ambiental y cultural, todo ello a través de diversos formatos audiovisuales: desde el género de la ficción al documental, pasando por el video-arte y la poesía visual, hasta el clip musical y la comedia. Así, Toni Canet, ha trabajado en la comedia y el documental con resultados muy desiguales. En todas sus películas interviene como guionista, excepto en *La tarara del chapao* (2001), que fue realizada por su amigo, ya fallecido, Enrique Navarro (coproductor de Gorgos Films). Ha tratado de moverse en la cultura vital mediterránea y también ha defendido el valor y la fuerza de la amistad en todas sus películas.

Pablo Ferrando García

Canet, Francisco (Francisco Canet Cubel, Valencia, 1910 – Madrid, 2005)

Director artístico y productor

Estudia escultura en la entonces Escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, y trabaja como artista fallero para el constructor Rafael Raga Montesinos. Forma parte de la Sección de Cartografía Militar del Estado Mayor de la Segunda República y, cuando acaba la Guerra Civil, Tadeo Villalba se lo lleva a Madrid para trabajar como ayudante de decoración en *El huésped del sevillano* (Enrique del Campo, 1940), su primera experiencia cinematográfica. Su habilidad para construir decorados, desde un palacio en *Los misterios de Tánger* (Carlos Fernández Cuenca, 1942) hasta una ciudad subterránea en *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944), pasando por el *Café de París* (1943), también de Neville, lo convierten en un constructor y también diseñador habitual para los estudios CEA, todavía presididos por Rafael Salgado, a quien recomienda habilitar dos talleres de escayola y pintura y un almacén de decorados. Canet incluso crea su propia empresa para atender los múltiples encargos que le van llegando, que incluyen desde el circo de *La hija del circo* (Julián Torremocha, 1945), la primera película que firma como director artístico, hasta el navío de *La nao capitana* (Florián Rey, 1947) y el hotel Embassy de *Sin uniforme* (Ladislao Vajda, 1948). Sin embargo, el vínculo creativo más sólido se produce con Edgar Neville, para quien también trabaja, entre otras películas, en *Domingo de carnaval* (1945), *La vida en un hilo* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946). Con todo, destaca en estos momentos su ingenio a la hora de diseñar los decorados cerrados con paredes visibles y llenos de espejos para *La sombra iluminada* (Carlos Serrano de Osma, 1948), en los que lo único móvil era el suelo, que se podía elevar —y también el techo— para contrapicados, mientras que elementos de atrezo, como los jarrones, el piano o las cortinas, se utilizaban alternativamente para ocultar a proyectores y electricistas. En 1947 Canet ya delega la gestión de su empresa en su discípulo Francisco Rodríguez Asensio para adentrarse en el terreno de la producción, inicialmente reuniendo a un grupo de amigos para llevar a la pantalla un guion de Camilo José Cela, *El sótano*, arduo trabajo que fructifica dos años después a través de Peninsular Films con la película del mismo nombre de Jaime de Mayora. La productora de Vicente Sempere ya había contado con él para la mencionada *Sin uniforme*. Pese al escaso éxito comercial y artístico de *El sótano*, el espíritu emprendedor de Canet azuza a ese grupo de amigos, que incluía desde su director y su productor hasta un militar, Guillermo Fernández Villasuso, para fundar la mítica productora Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI), de la que se convierte en su principal artífice. El primer proyecto es *Cuentos de la Alhambra* (Florián Rey, 1950), en la que es, de nuevo, coproductor y director artístico, destacando en esta última faceta su recreación de los interiores de la Alhambra de Granada y, sobre todo, de las aisladas ventas andaluzas del siglo XIX. En 1952, cuando el productor valenciano Joaquín Reig Gozalbes ostenta la presidencia del Consejo de Administración de UNINCI y Canet

ejerce de consejero delegado, entran en la productora Luis García Berlanga, Ricardo Muñoz Suay y, durante poco tiempo, Juan Antonio Bardem. Estas incorporaciones se producen a partir de un encuentro fortuito entre Canet y Muñoz Suay. Este último le muestra su producción *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951). Canet queda tan impresionado que les ofrece unirse al proyecto. Esta confluencia genera *Bienvenido, Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), premiada en el Festival de Cannes y punto de inflexión para la productora e incluso para el cine español. Su vertiente artística queda reflejada en los diseños del saloon y de la sala de juicios —este último, con obvias referencias al expresionismo alemán— que aparecen en los sueños de algunos personajes, así como, en el extremo opuesto, en las realistas torre de la iglesia y fuente de la plaza del pueblo, que también fueron construidas por él basándose en el argumento de que resultaría más barato que buscar localizaciones y trasladar al equipo, por lo que su faceta productora seguía vigente. A partir del éxito de *Bienvenido, Mister Marshall* surgen numerosos proyectos para la productora. Uno de ellos viene del productor francés Jacques Bar (Cité Films), que alcanza un acuerdo con Joaquín Reig para coproducir *Sangre y luces* (*Sang et lumières*, Georges Rouquier, 1954) sin que este lo consulte con el resto del Consejo de UNINCI. Ante las discrepancias, Reig crea Arcadia Films para producirla, con Ricardo Muñoz Suay como codirector de la versión española de la película. Canet, entre otros técnicos de UNINCI, trabaja aquí exclusivamente como diseñador de producción, destacando sus decorados vinculados a la tauromaquia. En 1955 UNINCI produce *Fulano y Mengano* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1956), que tarda dos años más en estrenarse en Barcelona y cuatro en Madrid. Canet realiza de nuevo los decorados, aunque lo más destacable es la elección de exteriores de la periferia madrileña. A partir de 1957, va apartándose de la gestión de la empresa, aunque sigue ocupándose de la dirección artística de prácticamente todas sus películas, desde *Sonatas* (1959), de Juan Antonio Bardem, que marca el regreso del venerado cineasta a la productora, hasta llegar al majestuoso canto del cisne de UNINCI con *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Su diseño de los interiores de la casa rural de los protagonistas se sigue considerando un componente fundamental del éxito de la película. Construidos en los estudios CEA, la distribución de algunos de los elementos de atrezo por su parte sirve de inspiración para que Buñuel, por ejemplo, parodie el cuadro de *La última cena*, de Leonardo da Vinci, en la histórica escena del desenlace. Simultáneamente a su labor en UNINCI, sigue trabajando con asiduidad en otras películas más vinculadas al *mainstream* nacional, hasta el punto de que puede considerarse artífice de la apariencia moderna y la estilización cromáticas de la comedia desarrollista. Esto puede apreciarse en películas como *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956), *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1956) o *Ana dice sí* (Pedro Lazaga, 1958), donde se usa y abusa de colores chillones y papel pintado, todas estas películas protagonizadas, por cierto, por la pareja compuesta por Analía Gadé y Fernando Fernán Gómez. Años después este cuenta con él para su memorable *El mundo sigue* (Fernando Fernán Gómez, 1963), en la que el reputado director artístico recrea los lúgubres pisos en los que habitan las clases menos favorecidas, la antítesis de las películas recién mencionadas. Menos conocida es la importancia que tiene su dirección artística en *Tierra brutal* (Michael Carreras, 1962), el primer *western* con capital norteamericano rodado en España, concretamente en los parajes del Balneario de Sierra Alhamilla y de Turrillas en Almería. Curiosamente, Canet había construido los decorados del que se puede considerar el primer *western* genuinamente español de la historia del cine: *El sobrino de don Buffalo Bill* (Ramón Barreiro, 1944). Pero la repercusión de *Tierra brutal* fue mucho mayor, destacando en esta por diseñar un poblado mexicano de casas blancas que tenía poco que ver con el *western* convencional. Esta elección artística se convierte en la marca de fábrica de las películas del género que se ruedan a partir de entonces en España. Un gran número de *westerns* hicieron uso del estilo de "poblado Canet". Naturalmente, el director artístico fue objetivo prioritario para otras obras del género, siempre en régimen de coproducción, fueran españolas —*Gringo* (*Duello nel Texas*, Ricardo Blasco, 1963)—, norteamericanas —*Los pistoleros de Casa Grande* (*Gunfighters of Casa Grande*, Roy Rowland, 1964)— o italianas —*Minnesota Clay* (Sergio Corbucci, 1964)—. Con este último director rueda en 1966 su *western* más ampliamente referenciado: *Django*. Su salud, en declive, lo hace decantarse a partir de entonces por producciones de menores requisitos artísticos, como es la serie de películas dirigidas por Ramón Torrado que sirvieron como plataforma propagandística del cantante Manolo Escobar —sirva de ejemplo *El padre Manolo* (1966)—. También podemos mencionar *La isla de la muerte* (Ernst von Theumer, 1967), coproducción hispano-alemana en la que su dirección artística intenta encontrar acomodo a unas plantas carnívoras. En su última etapa laboral, trabaja casi en exclusiva para producciones de José Gutiérrez Maesso. Son principalmente coproducciones hispano-italianas de escasa relevancia como *América rugiente* (*5 figli di cane*, Alfio Caltabiano, 1970) o *Coartada en disco rojo* (Tulio Demicheli, 1972). Incluso se hace cargo de la dirección artística de *El gran crucero* (1970), película dirigida por el propio productor.

Su última película es *La violación de la señorita Julia* (*Pensione paura*, Francesco Barilli, 1977), en la que coincide con un actor habitual de la época de UNINCI que también había conocido tiempos mejores: Francisco Rabal. Tuvo un retiro cómodo en Ibiza, y en vida se le reconoció su ingente y meritoria trayectoria profesional. En 2002 se le concede la Distinción de la Generalitat Valenciana al Mérito Cultural, y se han organizado ciclos sobre su obra en diversas filmotecas nacionales.

John D. Sanderson

Fuentes

- García de Dueñas, Jesús (2003). *José G. Maesso, el número 1*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- Gorostiza, Jorge (1997). *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Heredero, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo. El cine español 1951-1961*. Valencia/Madrid: Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española.
- Salvador Marañón, Alicia (2006). *De* ¡Bienvenido, Mr. Marshall! *a* Viridiana. *Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid: Egeda.

Cantó, Toni
(Antonio Cantó García del Moral, Valencia, 1965)

Actor y político

Popularmente conocido por su doble faceta de actor de teatro, cine y televisión y político, se forma en el Centro Dramático Nacional (CDN), donde participa, bajo la dirección de José Carlos Plaza, en la adaptación de grandes clásicos como *Hamlet* (1989), *La Orestíada* (1990) o *El Mercader de Venecia* (1992). Posteriormente sigue interpretando a Shakespeare en *Mucho ruido y pocas nueces* (1997), producida por Pez Luna Teatro, y a los autores y héroes grecorromanos en *Homero, Ilíada* (Producciones Teatrales Faraute, 2010) o, más recientemente en *Aquiles, el hombre* (2016), estrenada en el Teatro Romano de Mérida en el marco del Festival Internacional de Teatro Clásico de la capital extremeña. Otros trabajos suyos que merece la pena destacar son *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1996), con Aitana Sánchez-Gijón, *Las amistades peligrosas* (2001), *Baraka!* (2006) o *El pez gordo* (2009), con el que consigue el premio de la Hispanic Organization of Latin Actors. Su motivación por el teatro lo lleva a montar su propia empresa productora y a adaptar y dirigir distintos proyectos, como *Maratón* (2002), de Claude Confortés. También ejerce de director de las cuatro primeras ediciones del Festival Valencia Escena Oberta. Su carrera paralela en televisión es, sin embargo, la que lo hace popular: presentador de diversos espacios televisivos, logra relevancia en los años ochenta en el programa de Televisión Española *Por la mañana*, con Jesús Hermida, y después de intervenir en diversas series de televisión durante los años noventa —*El destino en sus manos* (Boca a Boca y TVE, 1995), la miniserie *Entre naranjos* (Josefina Molina, 1998) o *Querido maestro* (Estudios Picasso, Zeppelin TV y Telecinco, 1997-1998)—, es su papel de David Pérez en la serie *7 vidas* (Globomedia y Telecinco, 1999-2006) el que le abre las puertas para embarcarse en nuevos proyectos para la pequeña pantalla, como las series *La ley y la vida* (Cartel y TVE, 2000), *De moda* (Diagonal TV, EiTB y Telemadrid, 2004-2005), *700 euros, diario secreto de una call girl* (Diagonal TV y Antena 3, 2008), *Un golpe de suerte* (Tri-NeoFilms y Telecinco, 2009), *Vida loca* (Isla Producciones y Telecinco, 2009) y *Amar es para siempre* (Diagonal TV y Antena 3, 2013), además de otras actuaciones puntuales y de su participación en programas de distintas cadenas televisivas como *Living Lavapiés* (Telemadrid, 2002) y *En buena compañía* (Co-eficiente Audiovisual y FORTA, 2006). Su carrera en el cine, numerosa en títulos, aunque de menor relevancia que la teatral o televisiva, incluye papeles secundarios en películas destacadas como *Mar de luna* (Manolo Matji, 1994), *Tu nombre envenena mis sueños* (Pilar Miró, 1996) o *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), y otros papeles protagonistas en sus comienzos, dada la popularidad televisiva que alcanzó, como *En penumbra* (José Luis Lozano, 1987) o *Deseo oculto* (Juan José Castro, 1992). En los últimos años Toni Cantó ha compaginado su profesión de actor —*Martini, il valenciano* (Miguel Perelló, 2008), *La partida* (Antonio Hens, 2013)— y profesor, con su participación activa en política. Diputado en el Congreso de 2011 a 2015 por Unión Progreso y Democracia (UPyD), y desde 2016 hasta la fecha por Ciudadanos, presenta su propuesta de regeneración democrática presenta en su libro *Movilízate* (2013), donde da a conocer su experiencia parlamentaria y presenta al ciudadano de pie una serie de razones sobre la necesidad de alcanzar una mayor participación en los grandes temas de estado que afectan a la vida pública.

Rebeca Romero Escrivá

Cañas y barro
(Juan de Orduña, 1954)

Largometraje de ficción

Los humildes Tonet y Nela, nacidos en el pueblo valenciano de El Palmar, crecieron juntos y se aman desde

niños, pero el paso de los años los lleva por caminos distintos. Mientras Tonet, alistado en el ejército, parte hacia La Habana, Nela se casa con el viudo Cañamel, su adinerado protector y bastante mayor en años. Tras la pérdida de la Guerra de Cuba, Tonet regresa e intenta ganarse la vida como pescador asociado con Cañamel, pero cuando este, muy mermado de salud, descubre que su esposa se ve a escondidas con él, sufre un ataque que termina con su vida. Entonces Nela acepta el testamento de su marido, que la nombra heredera universal a condición de que no mantenga relaciones con hombre alguno. Sin embargo, pese a las advertencias del padre Miguel, la joven mantiene durante meses una relación oculta con Tonet y lo ayuda en secreto a explotar la instalación pesquera. Cuando se queda embarazada, rechaza la propuesta de matrimonio de este para no perder su herencia, y decide entregar al niño a María, contratada para que lo cuide como si fuera su hijo. El engaño es descubierto por Jaime, antiguo enamorado de Nela, quien pelea con Tonet y acaba matándolo de un disparo. Cuando se entera de la tragedia, Nela se arrepiente de su conducta e invoca a Dios, renunciando a todo lo que tiene y haciéndose cargo de su hijo.

Después de año y medio sin dirigir debido a un accidente automovilístico, Juan de Orduña emprende *Cañas y barro,* adaptación de la novela de Vicente Blasco Ibáñez que llevaba tiempo proyectando. Estaba decidido a cambiar de género después del relativo fracaso de sus dos películas anteriores, *La leona de Castilla* y *Alba de América,* ambas de 1951. Deseaba hacer realismo. Sin embargo, la elección de *Cañas y barro* fue bastante problemática para el director, dada la intensa vida política de Vicente Blasco Ibáñez, que siempre estuvo vinculado al republicanismo. De hecho, esta filiación ideológica del escritor hizo que CIFESA no adaptara al cine ninguna de sus obras, pese a ser de origen valenciano como la propia productora. Estas reticencias no fueron únicas. Durante los años cuarenta, solo la Suevia Films de Cesáreo González se atrevió a llevar al cine una de sus obras, *Mare Nostrum* (1948), de la mano de Rafael Gil, quien trasladó la acción de la Primera a la Segunda Guerra Mundial y mantuvo el tono antigermánico de la obra. Las propias declaraciones de Juan de Orduña dan la clave del plan que se pretendía llevar a cabo con esta producción: por una parte, enlazar con la tradición del drama rural, tan enraizado en el cine español del período mudo y, por otra, ganarse el beneplácito de la crítica cinematográfica, muy favorable a las películas centradas en los paisajes y tradiciones de las distintas regiones españolas. En su afán por evitar tropiezos con la censura, la idea de Orduña fue suavizar los aspectos más crudos del argumento de *Cañas y barro*. Aunque la novela había sido escrita en 1904 y era evidente que la situación de los pescadores levantinos había mejorado mucho desde entonces, en los años cincuenta el relato todavía podía ejemplificar sus duras condiciones de vida y las de los campesinos más pobres y, en consecuencia, inquietar a los censores. Es más, la novela se atrevía a criticar a los grandes propietarios y arrendatarios de la tierra, al clero y a la burguesía, y mostraba con toda crudeza la precariedad de la vida campesina lastrada por enfermedades y muertes prematuras derivadas de la mala alimentación. Si a esa denuncia se añadía una trama repleta de actos de adulterio, aborto e infanticidios como fruto de la situación social, era evidente que había que suavizar el argumento para poder hacerlo digerible al aparato censor. Eso es lo que pretendió el tratamiento escrito por Vicente Escrivá, que eliminó toda la raíz social de los problemas de los personajes y centró la causa de los mismos en la ambición del personaje de Neleta. Así, la figura femenina se convertía en el motor de los conflictos, y el crudo naturalismo del relato se transformaba en melodrama. Escrivá también obviaba el adulterio, y alteraba el final de la historia para que la pecadora Neleta no muriera por enfermedad, sino como víctima de un incendio y arrepentida de sus pecados. Sin embargo, esos cambios tan drásticos no sirvieron para nada y el guion fue rechazado por la censura. Sin cejar en el empeño, Orduña recurrió a Manuel Tamayo para que rehiciera la trama por segunda vez, y él continuó purgándola de sus elementos más incómodos, suavizando un poco más los instintos criminales de Neleta hacia su hijo y estableciendo una presencia constante de la Iglesia como mediadora en todos los conflictos habidos entre los personajes. Con este guion debidamente ajustado a las exigencias censoras, la escritura de Juan de Orduña se decanta por los aspectos más pintorescos, es decir, muestra con esmero los ambientes populares —el pueblo y las barracas— que sirven de marco a las dramáticas pasiones de los personajes, y cuenta para ello con la eficaz ayuda de la fotografía de Francisco Fernández Aguayo, especialmente brillante al reflejar el paisaje de la Albufera con unos encuadres muy pictóricos y tratar la expresión de los rostros con un excelente trabajo de iluminación. Conforme avanza la trama, el director va intensificando los recursos dramáticos de puesta en escena, cuya potencia significante se muestra con especial intensidad en dos de las secuencias finales, la de la persecución de las barcas en la Albufera, cuando Tonet es abatido por Jaime, y la del entierro del cadáver de su hijo por el tío Toni en el pedazo de tierra que él, sin éxito, había tratado de convertir en su soñado arrozal. La puesta en escena, con su cuidadosa distribución de los personajes en el espacio y el recorrido de los movimientos de cámara para singularizar a cada uno de

ellos, dota a la secuencia de un alto valor simbólico donde la tierra, convertida ahora en cementerio, connota la ambición, los odios y miserias en los que han vivido atrapados y donde la vida y la muerte terminan por darse la mano. El final ejemplarizante dota de sentido a la película, cuyos dos últimos planos, con la madre pecadora mirando a las alturas y el hermoso cielo subsiguiente como símbolo de refugio y de esperanza, otorgan al relato un valor significante que lo convierte en una más de las historias de redención características de Orduña. En ella, el personaje de Nela, escindido entre su deseo por el dinero y el amor que siente por Tonet, encuentra esa redención en la persona del hijo al que, arrepentida de sus pecados, acepta criar como tal. *Cañas y barro* contó con un reparto compuesto por Ana Amendola, Virgilio Teixeira, Aurora Redondo, José Nieto, Félix Fernández, Társila Criado, Luis Orduña, Juan Capri, Ramón Martori, José Moreno, Ángel Jordán, José R. Giner, Delia Scala, Saro Urzi, Erno Crisa, Consuelo de Nieva, Modesto Cid, Pedro Mascaró, Fortunato García o Juan Monfort. Poco después de su estreno, el 3 de diciembre de 1954, los resultados de una encuesta del Instituto de Opinión Pública sobre directores españoles otorgaban a Juan de Orduña la segunda posición en las preferencias de los españoles, por detrás de Luis Lucia y por delante de José Luis Sáenz de Heredia y Rafael Gil, que ocupaban el tercer lugar con el mismo porcentaje de votos. Sin embargo, significativamente, la encuesta también indicaba que esa posición privilegiada la obtenía merced al voto de las zonas rurales, porque en los medios urbanos quedaba bastante alejado de los otros tres realizadores. *Cañas y barro* recibió el quinto premio del Sindicato Nacional del Espectáculo (S.N.E.), dotado con 200.000 pesetas.

Antonia del Rey Reguillo

Fuentes

- Borau, José Luis (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castro de Paz, José Luis (1997). "Cañas y barro / Palude tragica". En Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra, pp. 349-351.
- Nieto Jiménez, Rafael (2014). *Juan de Orduña. Cincuenta años del cine español (1924-1974)*. Santander: Shangrila.

Capitán Trueno y el Santo Grial, El (Antonio Hernández, 2011)

Largometraje de ficción

Si la creación de Víctor Mora Pujadas (Barcelona, 1931) y de Ambrós (Miguel Ambrosio Zaragoza, Albuixech, 1913-1992) data de 1956, los primeros intentos conocidos de trasladar al personaje del caballero cruzado conocido como Capitán Trueno al medio cinematográfico se remontan a finales de los años setenta. El primer director que acarició la idea fue Juan Piquer Simón, quien trató de armar el proyecto con la productora Almena Films desde 1979 hasta el hundimiento de Bruguera, en 1986. Contaba con un guion del propio Mora y diseños conceptuales ya avanzados del dibujante vallisoletano Jesús Redondo, y quería contar en el reparto con Michael Paré como protagonista y Bud Spencer en el papel del fiel Goliath. En el último lustro del segundo milenio, con el *boom* del joven cine español, Filmax adquiere los derechos de adaptación del personaje y encarga el proyecto a Juanma Bajo Ulloa, que escribe un libreto, titulado *Thunder Captain*, que llega a presentarse en la 48 edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián (2000). Tras sucesivos desencuentros, Bajo Ulloa es relevado, y Alejandro Toledo, reconocido director de spots y videoclips — como varios de Alejandro Sanz—, es el nuevo elegido por Julio Fernández. Toledo llega a rodar un *teaser trailer* y a presentarlo en Cannes. Pero, al igual que sucederá con su proyecto posterior —la adaptación de *Independencia* de José Luis Corral, que habría sido la película más cara de la historia del cine español con 25 millones de euros—, no consigue llevar a la gran pantalla el texto escrito por Jordi Gasull y Juanma Ruiz Córdoba. Una vez que Mora recupera los derechos por vencimiento del contrato de cesión a Filmax, el crítico de Cartelera Turia, director de documentales y reciente fundador de Maltés Films Pau Vergara aprovecha el homenaje de esa publicación al creador del personaje en 2006 para, junto con Antonio Mansilla (Sorolla Films), convencerlo y hacerse con los derechos. Sin embargo, Vergara se ve pronto obligado a renunciar al propósito inicial de dirigirla él mismo con estrellas internacionales —Christian Bale en el papel de Trueno y Rodrigo Santoro en el del príncipe Hassan— y, por indicación de la distribuidora (Walt Disney Motion Pictures Iberia), cede la realización a Daniel Calparsoro, si bien se reserva el guion y la producción. El reparto, a esas alturas, está compuesto por Álex González en el rol central, el lanzador de peso Manuel Martínez como Goliath y Elsa Pataky como Sigrid de Thule. Con la defección de Calparsoro, se busca primero a Daniel Monzón y luego se elige a Antonio Hernández. El casting se reconvierte en el definitivo, con la sustitución de González por Sergio Peris Mencheta y, en el último instante, de Pataky por Natasha Yarovenko. Tras un conflictivo rodaje, con quejas y plantes por parte de un equipo técnico-artístico y que tiene lugar en el verano de 2010 en las provincias de Jaén, Ciudad Real, Albacete, Valencia y Alicante —con interiores en Ciudad de la Luz—,

las tensiones estallan durante la fase de promoción. Estrenada en octubre de 2011 con críticas desfavorables, la recaudación de la cinta, con un coste declarado de casi ocho millones y medio de euros, no alcanza el millón. El argumento gira en torno a la custodia del Santo Grial por parte del Capitán Trueno, a quien se la encomienda en una prisión palestina el moribundo Juan de Ribera, con la misión de devolverla a España. Para cumplirla tendrá que enfrentarse al malvado Sir Black (Gary Piquer) y sus secuaces, que tienen aherrojados a los habitantes del bajo Aragón, pero también contará con la ayuda de sus inseparables Goliath, Crispín (Adrian Lamana), su bella amada, la vikinga Sigrid, y un príncipe árabe, de nombre Hassan (Asier Etxeandia). La libre y anacrónica introducción de este último personaje, en una concesión al espíritu de la llamada Alianza de las Civilizaciones, constituye la nota más sorprendente y reveladora de las contradicciones de la adaptación al cine español contemporáneo de un héroe del tebeo típicamente franquista; un aspecto obviamente espinoso, nada halagüeño y negado contra toda evidencia por el propio Víctor Mora y sus apologistas. El resultado, problemas de producción aparte —que justifican el discreto acabado de una cinta que cuenta con técnicos de primer nivel, como el director de fotografía Javier Salmones, el diseñador de producción Félix Murcia o el montador Iván Aledo—, se aleja del original, en aras de una versión pop —la canción que la banda Asfalto dedicó a "El Capitán Trueno" en 1978 que acompaña los títulos de crédito finales redondea ese tono— con toques disneyanos propios del cine *mainstream* internacional, que, como en efecto sucedió, malamente podían conectar con el público masivo. *El Capitán Trueno y el Santo Grial* queda como una muestra de los límites de un cine español, y más concretamente valenciano, para competir de igual a igual en el terreno del género y el espectáculo.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Rubio Alcover, Agustín (2012). "*Capitán Trueno y el Santo Grial* o la historia en bocadillos". *El Viejo Topo*, 288, pp. 70-71.

Caracol, col, col (Pablo Llorens, 1995)

Cortometraje de animación

Caracol, col, col relata la historia de Maru, una mujer que vive esclavizada por un marido que la maltrata. Le gustaría deshacerse de él, pero le falta valor. La providencial aparición de un asesino en serie fugado de un manicomio puede permitirle cambiar la situación. Diez años después de dar sus primeros pasos en el terreno de la animación con plastilina, Pablo Llorens escribe —con Pancho Monleón— y dirige este cortometraje de doce minutos de duración y rodado en 16 mm., siguiendo la técnica *frame by frame* característica del *stop motion*, previa a la generalización de los procesos digitales en el terreno de la animación. Producido por el también cineasta Santiago Lorenzo, a través de El Lápiz de la Factoría, el film recoge algunas de las constantes temáticas y estéticas que ya caracterizan los trabajos previos de Llorens, como su inclinación por el cine de género —en este caso, terror en la vertiente de *psychokillers*— y las imágenes explícitas. El mismo director inventa la palabra "dulcigore" para definir su combinación de humor, sangre y vísceras con personajes de diseño infantil. El origen del proyecto está relacionado con una visita de Llorens a la Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, donde asistió a numerosas proyecciones de películas de horror. Según sus declaraciones, pensó que podría hacer algo similar, pero a su manera, aprovechando la moda del momento y, al mismo tiempo, ofreciendo una visión particular sobre el tema, ya que también pretendía hacer un comentario crítico sobre un subgénero que considera repetitivo y gratuito. Su intención era mezclar violencia y humor aportando una mirada positiva y esperanzadora. Una vez terminado, el cortometraje inició un trayecto por festivales —Elche, Cinema Jove, Sitges, Granada, Alcalá de Henares, Lleida, etcétera— en el que recogió numerosos premios; el exitoso recorrido de la película tuvo su culminación con el premio Goya al mejor cortometraje de animación en 1996.

Eduardo Guillot

Fuentes

- Crespo, Borja (2006). *Plastilina cerebral. El cine de animación de Pablo Llorens*. Madrid: Animadrid.

Cardona, Lola (Dolores Cardona Garín, Valencia, 1936 – Madrid, 2006)

Actriz

Actriz de teatro, cine y televisión, Lola Cardona comienza su actividad artística desde muy pequeña en la coral valenciana El Micalet, que dirigía su padre. Debuta profesionalmente a los veinticinco años encarnando a la institutriz de la escritora y activista sordociega Helen Keller en *El milagro de Ana Sullivan*, de William Gibson,

producida por Andrés Mejuto, pieza que la lanza a los escenarios teatrales como primera actriz y con la que obtiene el premio Moreno Ardanuy. Entre las más de cincuenta obras representativas de la literatura universal que interpreta a lo largo de su carrera se encuentran *Sonata a Kreutzer* (1963), de Lev Tolstói, *El jardín de los cerezos* (1963), de Anton Chejov, *Tres sombreros de copa* (1969), de Miguel Mihura, *Otelo* (1971), de William Shakespeare, o *Bodas de sangre* (1998), de Federico García Lorca. Lleva a escena las obras de reconocidos autores españoles, como las de Antonio Buero Vallejo *El tragaluz* (1967), *La doble historia del doctor Valmy* (1976), *Caimán* (1981) y *Diálogo secreto* (1985). Con *Hay que deshacer la casa* (1986), de Sebastián Junyent —que la lleva de gira por toda España junto a Amparo Rivelles—, le conceden el premio Miguel Mihura. Al tiempo que desarrolla su carrera teatral, colabora en los espacios dramáticos de Televisión Española (TVE) desde los comienzos de su emisión, como en los conocidos *Novela*, *Teatro breve*, *Pequeño estudio*, *Los libros*, *Primera función*, *Cuarto de estar* o el mítico *Estudio 1*, en los que interpreta a heroínas del teatro clásico, así como a personajes de guiones originales que la hacen popular, como *Habitación 508* (Adolfo Marsillach, 1966). En la década de los sesenta debuta también en la gran pantalla con *La venganza de Don Mendo* (Fernando Fernán Gómez, 1961), a la que siguen títulos de obras destacadas de la cinematografía española: *La Prima Angélica* (1974) y *Los ojos vendados* (1978), ambas de Carlos Saura, *El sur* (Víctor Erice, 1983), *La luna negra* (Imanol Uribe, 1989), ¡Átame! (Pedro Almodóvar, 1990) y *La primera noche de mi vida* (Miguel Albaladejo, 1998), entre otros. Muy apreciada por quienes la dirigieron, por su profesionalidad, talento y sencillez, su carrera fue doblemente reconocida en 2001 con el premio de las Artes Escénicas otorgado por la Generalitat Valenciana, y en 2004 con el premio AISGE de la XXV Mostra de València-Cinema del Mediterrani.

Rebeca Romero Escrivá

Carrillo, Mónica
(Mónica Carrillo Martínez, Elche, 1976)
Periodista y escritora

Aunque nace en Elche y se diploma en Turismo en Alicante, desarrolla posteriormente toda su actividad profesional, tanto a nivel formativo como laboral, fuera de la Comunidad Valenciana. Licenciada en Periodismo por la Universidad Carlos III de Madrid en 2000, toma contacto por vez primera con los medios de comunicación un año antes a través de la Agencia Efe, integrándose en su departamento de radio, redacción y locución de informativos. En el verano de 2001 se incorpora a Televisión Española como redactora del área de economía del Canal 24 Horas. Permanece durante casi un lustro en el ente público, desempeñando otras funciones relacionadas con esta materia, ya sea en el programa *Mercados y negocios* o en el espacio de información bursátil del *Telediario matinal*. Su paso por esta cadena se cierra con un importante logro, que condiciona su trayectoria posterior, al conducir durante dos años el informativo *Diario de América*, emitido simultáneamente en TVE Internacional y Canal 24 Horas. Tras esta etapa, que le permite familiarizarse con la cámara y el directo, es fichada a finales de 2006 por Antena 3, convirtiéndose en una presentadora habitual de sus informativos. Con una sonrisa amable y un estilo neutro pero eficaz, su imagen se asocia a partir de ese momento casi exclusivamente a los telediarios del canal privado, acompañando a profesionales de la talla de Matías Prats, Roberto Arce o Vicente Vallés, y pasando prácticamente por todas las franjas horarias, tanto en ediciones laborales como de fin de semana. Aparte de su permanente labor en *Antena 3 Noticias*, realiza de manera discontinua otras actividades en la web de la cadena, donde cuenta con dos espacios propios, *Detrás de la cámara*, que muestra los entresijos del trabajo televisivo, y *En la red con Mónica*, una sección de entrevistas que cambia posteriormente su nombre por el de *Fuera de contexto*. Además, colabora de modo ocasional en algunas publicaciones o programas radiofónicos. Al margen de su trabajo como periodista y presentadora de informativos, es muy activa en las redes sociales y cuenta con un perfil de Twitter muy seguido, donde también publica microcuentos. Es precisamente la buena acogida que reciben estos la que le anima a escribir las novelas *La luz de Candela* (2014) y *Olvidé decirte quiero* (2016), a las que sigue *El tiempo. Todo. Locura* (2017), una recopilación de sus exitosos relatos cortos que toma el título de uno de los más compartidos en la red.

Jorge Castillejo

Carta blanca
(DCo, Pirtel y Canal 9, 1992 – 1996)
Talk show

Programa de debates sobre temas de actualidad que se emitía los viernes por la noche en directo desde el estudio 1 de Burjassot. Estaba conducido por el pe-

riodista Josep Ramon Lluch, que anteriormente había sido director de la revista *El Temps* y jefe de programas de Ràdio 9. Aunque su experiencia previa en televisión se reducía al espacio *Mira quina lluna!* (1992), una tertulia con cuatro invitados que condujo en el mismo canal, rápidamente se hizo con el programa, hasta el punto que todavía hoy se lo identifica con el mismo. *Carta blanca* se convierte en poco tiempo en uno de los programas más populares de Canal 9, con picos de audiencia que alcanzaron el 40% de la cuota de pantalla. A este éxito contribuyeron tanto la elección de los temas a debatir, planteados desde la polémica, como de los invitados, algunos de ellos personajes públicos vinculados al mundo del corazón. A partir de las temporadas 1996-1997, ya con el Partido Popular en el gobierno valenciano y tras haber cambiado la dirección de RTVV, el espacio pasa a denominarse *Parle vosté, calle vosté* (Producciones 52 y Canal 9, 1996-1998). Con este nombre se mantiene en antena, conservando el mismo formato, dos temporadas más, en las que se acentúa su tendencia al espectáculo y el amarillismo. *Carta blanca* no era un programa concebido originalmente en RTVV. Su origen hay que buscarlo en *La vida en un xip* (DCo y Televisió de Catalunya, 1989-1992), un espacio de debates que durante tres años fue líder de audiencia en TV3. Presentado y dirigido por Joaquim Maria Puyal, un icono del periodismo catalán, *La vida en un xip* reunía en el plató a invitados, testimonios y público para hablar en torno a un tema de actualidad que era introducido previamente en una serie de ficción, *La granja*, centrada en las vivencias cotidianas de los propietarios de un bar y sus clientes. Este espacio se emitía justo después de la segunda edición del informativo para arrastrar a los espectadores al debate, que concluía con la emisión de los resultados de una encuesta realizada entre la población sobre el tema en cuestión. El entonces director de RTVV, Amadeu Fabregat, compró los derechos del programa catalán con el objetivo de adaptarlo a la televisión valenciana. Para ello, *Carta blanca* contó con la colaboración de parte del equipo encargado de *La vida en un xip*, como el escritor y guionista Jaume Cabré, que en las dos primeras temporadas se ocupó de coordinar al equipo de redactores que preparaba la documentación, localizaba expertos y también a posibles testimonios para montar los debates semana a semana. *Carta blanca* inicia sus emisiones el 16 de octubre de 1992, con un debate sobre el desempleo titulado "¿Quien no trabaja es porque no quiere?", que obtiene un 11,4% de cuota de pantalla. La dinámica del programa era sencilla, pues se basaba en tres premisas fundamentales: un tema de actualidad que se prestase a la polémica, la participación de los ciudadanos y el concurso de expertos en la cuestión sobre la que se discutía. De esta manera, el espacio centraba su atención cada semana en un asunto diferente que se debatía en directo, tanto por especialistas como por personas del público previamente seleccionadas para ofrecer su testimonio. También existía la posibilidad de participar telefónicamente, e incluso se habilitó un teléfono para que los aludidos pudieran entrar en directo, tal y como se recogía en la careta de entrada de *Carta blanca*. Para facilitar las dinámicas de participación del público y los espectadores, se buscaron temas de interés general considerados de impacto, como la prostitución, la homosexualidad, los videntes o la drogadicción, a veces planteados en forma de pregunta del tipo "¿Está satisfecho con su vida?", "¿Se puede vivir sin Dios?" o "¿El delincuente es una víctima de la sociedad?". Sea como fuere, la fórmula de *Carta blanca* se reveló rápidamente eficaz. No tardó en consolidarse como uno de los programas de mayor éxito de Canal 9, como reconoció el propio Fabregat en comparecencia parlamentaria. Durante sus cuatro temporadas se movió en torno al 20% de cuota de pantalla, a pesar de competir en franja horaria con uno de los programas míticos de Televisión Española, el famoso concurso *Un, dos, tres... responda otra vez* (Prointel y TVE, 1972-2014). Ejemplos de buena acogida fueron los programas dedicados a la prostitución, récord de audiencia en la primera temporada, o el que coincidió con el decimoquinto aniversario de la muerte del dictador Francisco Franco que, en opinión de su presentador, reveló que las heridas de la Guerra Civil aún estaban abiertas. El éxito del debate fue tal que se extendió a Ràdio 9, desde donde se atendían las llamadas de espectadores una vez finalizado el programa. *Carta Blanca* mantuvo el mismo esquema durante sus cuatro años de emisión, si bien se enriqueció con diferentes elementos, como conexiones desde el centro de datos o desde diferentes localidades valencianas, de las que encargaron periodistas que, con el tiempo, también serían caras conocidas de la televisión valenciana, como Clara Castelló, Ana Alarcón o Amàlia Garrigós. La nómina de invitados que acudió a *Carta blanca* en calidad de especialistas fue amplia y variada. Para los responsables del espacio era importante que se reflejaran diferentes puntos de vista sobre los temas a debatir, que se hiciera con total libertad y que, además, tanto expertos como ciudadanos de a pie pudieran discutir en situación de igualdad. Por el programa pasaron, entre otros, el cineasta Luis García Berlanga, el sindicalista Marcelino Camacho o el obispo Juan Antonio Reig Pla. Sin embargo, el programa fue conocido por dar cabida a otros personajes que, con el tiempo, se hicieron habituales del mundo del corazón y de la prensa rosa. Uno de ellos fue el pintor, escritor y comentarista en varios medios Juan Adriansens. Con

todo, es más conocido por la polémica que generó el tertuliano José-Apeles Santolaria de Puey, el popular padre Apeles, que llegó a convertirse en un icono del programa a pesar de haber participado tan solo en dos ediciones. La primera coincidió con la emisión número 100 de *Carta blanca*. Se trató del debate titulado "¿Existen personas capaces de adivinar el futuro?", en el que tuvo un enfrentamiento con la bruja catalana Aramis Fuster que se zanjó con un récord de espectadores. Su intervención provocó la queja del arzobispado de Valencia, que subrayó que el sacerdote no pertenecía a ninguna diócesis española y que se movía en los límites de la corrección religiosa. Otro de los personajes que pasaron por el plató del estudio 1 de Burjassot y que luego tuvo su recorrido en la denominada prensa del corazón fue la valenciana Bienvenida Pérez, la mujer que vendió en exclusiva al tabloide *News of the World* su relación extramatrimonial con un jefe del Alto Estado Mayor del Ejército británico estando casada con un diputado inglés. Su intervención fue en el programa sobre sexo y poder emitido en mayo de 1994, uno de los más vistos del año. La elección de los invitados no fue el único punto controvertido del programa. De hecho, la polémica acompañó a *Carta blanca* por el enfoque amarillista y tendencioso de sus debates, según palabras de sus detractores. Buena prueba de ello son los numerosos artículos, críticas y cartas al director que suscitó en sus cuatro años de existencia. En este sentido, el presentador del debate ha explicado en diversas entrevistas que se pidió la supresión del programa y su propia cabeza desde diversos sectores encabezados por el Partido Popular, en la oposición aquellos años. Pero también desde el diario *Las Provincias*, dirigido por la periodista María Consuelo Reyna, y por parte de escritores o críticos del mundo del espectáculo como Alfons Cervera, desde las páginas de *Levante*, o Concha Daroca. La emisión más polémica por sus repercusiones posteriores fue la del 7 de mayo de 1993, en la que un joven disfrazado aseguró en directo que pagaba a menores a cambio de obtener sus favores sexuales. La confesión provocó una investigación de la fiscalía del Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana para comprobar si los hechos eran constitutivos de delito. El director general de RTVV tuvo que comparecer en sede parlamentaria para dar explicaciones, e incluso el consejo de administración del ente público emitió un comunicado de disculpas que fue leído en el programa posteriormente. Otra edición polémica fue la emisión del 1 de octubre de 1993 sobre disminuidos físicos, que provocó las protestas de la Coordinadora de Disminuidos Físicos de Valencia acusando a *Carta blanca* de haber montado un espectáculo morboso a costa del colectivo, ya que el presentador habría preguntado en directo cómo mantenían relaciones sexuales. En fin, el programa del 21 de enero de 1994, sobre negligencias médicas, provocó las protestas de la junta directiva del Colegio Oficial de Médicos de Valencia por, a su juicio, tendencioso y humillante. Según esta asociación, los participantes en el debate a favor de los médicos eran minoría y, además, se identificó a facultativos de los se facilitaron nombre y apellidos sin respetar su presunción de inocencia. No todas las entregas fueron de este estilo. El presentador de *Carta blanca* destaca como uno de los programas más interesantes un especial emitido el 12 de mayo de 1994 dedicado al político Mihail Gorbatxov, artífice de la apertura de la Unión Soviética gracias a la Perestroika. El político solo acudió a los platós de Canal 9 y TV3. Con todo, no fue un programa de gran audiencia, ya que solo consiguió un 6,5% de cuota. *Carta blanca* duró cuatro años en antena. La entrega del 1 de marzo de 1996, titulada "¿Ser feliz no cuesta nada?", fue la última, ya con la periodista Amàlia Garrigós al frente. El presentador habitual del espacio había abandonado la conducción del debate al iniciarse la última temporada para ocuparse de la coordinación de contenidos del canal, labor en la que estuvo hasta enero de ese mismo año. En la temporada siguiente, el formato volvió, pero transformado en *Parle vosté, calle vosté* y con Josep Ramon Lluch de nuevo como presentador. Lluch ha comentado en diversas entrevistas concedidas a los medios que el nuevo espacio no dejó de ser una degeneración de lo que en su momento fue un gran programa, vivo y valiente. Por su parte, Amàlia Garrigós, otra cara histórica de RTVV, recuerda las palabras del presentador de *Carta blanca* al definir este espacio de debates como un portaaviones capaz de movilizar a cien personas en plató: una propuesta nueva para la sociedad valenciana, basada en el debate, que tuvo una gran acogida. Los que se pusieron al frente de la misma atribuyen gran parte de su éxito al hecho de que ponía a debatir en un plano igualitario a ciudadanos de a pie con expertos en un tema determinado. Para sus detractores, más que un coloquio moderado, era un guirigay que solo buscaba la polémica por la polémica.

Sonia González Molina

Fuentes

- Anchel Cubells, José María (2004). *Canal 9. Historia de una programación (1989-1995)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- Ferrando, Ramón (22/11/2013). "Josep Ramon Lluch: 'Cierran Canal 9 porque no le dan valor ni a la vertebración ni a la lengua". *Levante-EMV*.
- Partal, Vicent (9/11/2013). "*Carta blanca*, el meu pas per Canal 9". *Mails per a Hipàtia*.

- Lluch, Josep Ramon (16/10/2012). "*Carta blanca*, ara que fa 20 anys". *Levante-EMV*.
- Roselló, Josep (13/10/2013). "Jo em botava als comissaris polítics, jo treballava en la ràdio pública dels valencians i eixa era la meua brúixola". *Joseproselloblog-Perquè no hi ha vida sense comunicació*.

Cartelera Turia
(Valencia, 1964 –)
Revista cultural y de espectáculos

Nacida con el nombre *La Turia. Semanario Informativo de Espectáculos* el 27 de enero de 1964, desde el principio contiene la información sobre espectáculos y cultura de la ciudad de Valencia. En ese momento se publican en Valencia *Cartelera Bayarri*, con una detallada relación de todos los títulos estrenados en la ciudad, y *SIPE. Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos*, editada por Congregaciones Marianas de Valencia. Su primer equipo está formado por Miguel Zamit Torres —editor—, Pepe Aibar, Julio Guardiola, Enrique Pastor y Manolo Mantilla. Un año más tarde se incorpora a la redacción José Vanaclocha, que la dirige con posterioridad durante muchos años. Por lo que respecta al cine, pronto a la mera información de los estrenos la cartelera añade comentarios críticos, que en principio muestran cierta rebeldía o disidencia antifranquista para radicalizarse políticamente a finales de los años sesenta, en consonancia con el resto de sus contenidos. Esto le supone enfrentamientos con las instituciones censoras de la dictadura, que le abren diversos expedientes y le imponen multas. Poco tiempo más tarde da cabida en sus páginas a algunos "compañeros de viaje" del denominado "Nuevo Frente Crítico", como Juan Miguel Company o Pau Esteve. Ello conduce muchas de sus críticas hacia el análisis fílmico, sustentado en planteamientos cercanos al marxismo y la semiótica. La dificultad de hacer encajar estas propuestas con los intereses y el público objetivo propio de una cartelera suponen la marcha de los colaboradores mencionados a mediados de la década de los setenta y al regreso a una crítica más accesible, sin por ello dejar de lado el tono combativo e irritante de izquierdas que de alguna manera todavía mantiene, aunque bañado desde finales de los años ochenta de escepticismo e ironía. Con todo, fruto de esta época y de sus contradicciones es la publicación del volumen colectivo *Cine español. Cine de subgéneros*, coordinado por Equipo Cartelera Turia en 1975. Además de sus entregas semanales, *Cartelera Turia* saca a la calle algunos números especiales dedicados a diversos temas. Destacan los que coinciden con la celebración de los festivales de cine de la ciudad de Valencia. También, hasta la aparición de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana auspicia algunos ciclos y sesiones de cine. Desde 1992 organiza sus premios anuales, que prestan una atención preferente al medio cinematográfico. En estos han sido premiados personalidades como Luis García Berlanga, Javier Bardem, Julio Medem, Victoria Abril, Juan Echanove, El Gran Wyoming, Isabel Coixet o Emma Suárez. Además de los ya mencionados, por sus páginas han pasado firmas como las de Alfons Cervera, Casto Escópico, Eduardo Guillot, Fernando Lara, Antonio Llorens, Juan de Mata Moncho, José Enrique Monterde, Sigfrid Monleón, Abelardo Muñoz, Honorio Rancaño, Augusto M. Torres, Pedro Uris o Felipe Vega. Sus responsables a lo largo del tiempo han sido Miguel Zamit Torres, Salvador Chanzá Iborra, Pilar Izquierdo, José Vanaclocha y Vicente Vergara. *Cartelera Turia* ha tenido una importante implicación en todos los órdenes de la vida cultural valenciana, muchas veces desde la polémica —más o menos buscada y encontrada— y siempre con una actitud crítica con las instituciones públicas dedicadas a su gestión.

Jorge Nieto Ferrando

Casa Cuesta
(Films H.B. Cuesta, Valencia, 1905 – 1915)
Productora cinematográfica

Films H.B. Cuesta fue la primera productora valenciana. En sus diez años de existencia tuvo un papel esencial en la incipiente industria cinematográfica, entonces radicada en Barcelona, y contribuyó al aumento en la calidad de las producciones. Fue la empresa más representativa de su época, y su modelo fílmico estuvo basado en la cultura popular. Fundada por Blas Cuesta a mediados del siglo XIX, como tienda de coloniales que se amplió con el tiempo a la droguería y la farmacia, a finales de siglo ya se había introducido en las industria de la fotografía, del gramófono y del fonógrafo, inventos que ligaron el desarrollo tecnológico a la cultura y a los espectáculos. Los herederos de Blas Cuesta se fueron especializando cada uno en distintas tecnologías. Así, los hermanos Francisco y Federico se encargaron del gabinete fotográfico y organizaron el Salón Cuesta, el negocio que más se prolongó en el tiempo, pues se mantuvo hasta 1980. Los primeros contactos de la Casa Cuesta con el cinematógrafo se producen entre 1900 y 1904, al ceder sus fonogramas y gramófonos para espectáculos organizados por el fotógrafo Ángel García Cardona. Entre 1904 y 1905 la familia Cuesta se decide a participar de lleno en la nueva industria. En un

momento de creación y expansión de las salas de exhibición, el primer paso de los Cuesta en este negocio fue la creación de la sección dedicada a la venta y alquiler de material cinematográfico a una red de exhibidores que iba en aumento y de la que ellos mismos también formarían parte. El buen funcionamiento de la empresa alentó a dar el paso en la producción de películas. En esos momentos dos nietos del fundador continuaban con el negocio de la fotografía; solo un tercero, Antonio, se hizo operador cinematográfico y rodó una película de tres minutos (unos noventa metros de largo) titulada *El Tribunal de les Aigües* en 1905. La película gustó, se vendió en el extranjero y comenzó de esta forma su carrera como productor. La empresa creó la marca Films Cuesta —con una sonriente valenciana con un cesto de flores—, con laboratorios y una oficina para distribuir las películas. Con anterioridad a esta película ya había producido *Batalla de Flores*, realizada por Ángel García Cardona en agosto de 1905, y se estrenó el primer éxito internacional, *Eclipse de sol,* película rodada para exhibidores de Barcelona, París y Londres. Cuesta inició sus producciones, al igual que el resto de productoras españolas, con la realización de actualidades, género que tenía gran éxito y, dependiendo del interés de los acontecimientos, les suponía numerosos encargos para producir y distribuir. A la vez que filmaba acontecimientos sociales o políticos como la visita del Alfonso XIII a Valencia y a la Albufera en 1906 —*Viaje de S. M. a la Albufera* y *Regreso de S.M de la Albufera*—, la inauguración de la Exposición Regional y la parada militar y la *Exposición Nacional* (1910), se especializó también en películas taurinas. Casi todas sus cintas de no ficción las estrena en el Cine Moderno de Valencia, donde también proyecta las argumentales. La colaboración que Cuesta establece con el Cine Moderno tiene el objetivo de exhibir producciones dirigidas al mercado valenciano, como *Visita a Portaceli* (1911) o *Día de Pascua en Caro* (1912). Aprovechando la infraestructura que había reunido, entre 1907 y 1914 rueda también varias películas argumentales, entre ellas *El ciego de la aldea* (1906), *El pastorcillo de Torrente* (1909) o *Valencia desde el tranvía* (1909). La primera de ellas, el cortometraje rodado en Godella *El ciego de la aldea*, es un drama rural con motivos populares españoles. La mezcla de temas populares es una de las características de la productora hasta la década de los diez. Así, *Benítez quiere ser torero* (1909) parodia del mundo del toreo, y el bandolerismo es tratado en *Los siete niños de Écija o los bandidos de Sierra Morena* (1912), película en episodios de los que solo se estrenaron tres. A partir de la segunda década del siglo XX, Cuesta también intenta adaptarse a las nuevas exigencias de los espectadores: las películas de largometraje, los buenos decorados y los temas históricos. *La barrera número 13* (Joan Maria Codina, 1912), con escenas en interiores pero que evidencia una puesta en escena anticuada, no logra —tampoco sus películas posteriores— ponerse al nivel de las producciones que ya llegaban de otros lugares. En 1914 Films Cuesta estrena su última producción, *Amor y odio*, abandonando a partir de entonces sus negocios cinematográficos.

Nieves López-Menchero

Fuentes

- Blasco, Ricard (1981). *Introducció a la història del cine valencià*. Valencia: Ajuntament de València.
- Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.) (2010). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Castigo de Dios (Hipólito Negro, 1925)

Largometraje de ficción

Película escrita y dirigida por Hipólito Negro Olaria (1873-1945). En su "Revisión del cine levantino" publicada en *La pantalla* en 1929, Juan Piqueras se refiere a ella como *Justicia de Dios*, nombre que mantiene la historiografía clásica del cine español representada por trabajos como los de Juan Antonio Cabero y Fernando Méndez Leite von Haffe. Hipólito Negro, originario de Llucena, se traslada muy joven a trabajar en Castellón, y hacia 1896 prueba suerte como actor en la compañía del Teatro Princesa de esta ciudad sin demasiado éxito. Poco después se traslada a Faura, donde gestiona un almacén de naranjas y otros negocios, sin por ello renunciar a sus amplias inquietudes culturales y políticas —es republicano y posiblemente forma parte de la logia masónica que funciona en Faura en esos años—. Por un lado, continúa con su afición por el teatro y escribe una pieza teatral breve, *La mort del músic* (1923), que estrena en Valencia; por otro, es miembro y director de la banda de música de Faura, y también participa en el primer cine que se monta en el pueblo, donde hace de explicador comentando las películas proyectadas. Otro de sus grandes intereses es la teosofía. Desde 1919 entra en contacto con sociedades teosóficas y con personajes vinculados al espiritismo, como Enrique Suárez Puig y Bernardo Carboneras, y organiza en Faura sesiones espiritistas y clases de esperanto. En 1925 su interés por el mundo del cine lo lleva a emprender el rodaje de una película, *Castigo de Dios*, que él mismo escribe. Para financiarla cuenta con la participación económica de Catalina Gaspar Domènech, socia de Negro en algunos de sus negocios y que compartía

también su interés por el esoterismo y la teosofía. Para el rodaje, Negro vuelve a su pueblo natal, y la película se filma en Llucena y sus alrededores, además de algunos interiores en el —hoy desaparecido— Palacio de Parcent en Valencia. Entre los intérpretes está el mismo director, algún actor teatral y vecinos del pueblo de Llucena, además de introducir como reclamo para el público la participación de "Pepito el Soltero", hombre anuncio que se había hecho famoso en la ciudad de Valencia haciendo propaganda por las calles primero de cajas para tapar máquinas de coser —de donde le viene el su otro mote, "El Niño de los Cajones"— y después de todo tipo de productos. Este personaje participa en actividades festivas, como carnavales y fallas, y llega a lograr gran popularidad también fuera del ámbito valenciano. De la fotografía de la película se encarga el catalán Josep Gaspar Serra, el único profesional que participa en el film, pues contaba ya con una amplia experiencia cinematográfica y precisamente en ese momento trabajaba en el rodaje de *Moros y cristianos* (Maximilià Thous, 1926). *Castigo de Dios* está estructurada como un drama rural en cinco actos. Rómulo Robles (Hipólito Negro) es un rico cacique, temido por todo el pueblo. Su hijo Antón (Juan Sánchez) compite con Pablo (Juan Carboneras), criado del cacique e hijo de su ama de llaves Ana (señora Luján), por el amor de María (Elvira Cortés), hija de Roque, el alcalde. Durante un baile tradicional celebrado en la plaza del pueblo en fiestas, María prefiere a Pablo como pareja de baile frente a Antón, y el hijo del cacique provoca una pelea con su rival, que frena el padre Bruno, el cura del pueblo. Rómulo, enterado de los acontecimientos, trata de influir en el alcalde para castigar a Pablo, y busca un arma para presionar a Ana, a quien quiere seducir. Esa noche, Antón se cuela en la habitación de María con la intención de violarla, y solo la intervención de Pablo se lo impide. El alcalde, sin embargo, encarcela a Pablo cediendo a las presiones del cacique. Pablo consigue escapar de prisión por la torpeza y cobardía del alguacil (José María Gautier, "Pepito el Soltero"). Roque organiza la persecución del fugitivo. El cura, informado de toda la situación, mantiene una conversación con Roque en la cual le reprocha su comportamiento y le recuerda que ganó su fortuna con robos y asesinatos, consiguiendo que el cacique decida parar la persecución de Pablo. Aun así, la caza del fugitivo por el monte continúa encabezada por Antón. Cuando Pablo propone un enfrentamiento directo con Antón, este huye, y solo la intervención del padre Bruno impide que Pablo lo mate. Pablo queda libre de toda acusación y puede casarse con María. Rómulo ha quedado tan fuertemente impresionado por las acusaciones del padre Bruno que se ve constantemente atormentado por el recuerdo de sus crímenes y por la figura del cura, que se le aparece como un espíritu. Completamente fuera de sí y presa de las alucinaciones y del alcohol, Roque mata su hijo, confundiéndolo con el cura, y es detenido. La construcción narrativa de la película resulta un tanto confusa y poco fluida en ocasiones por el montaje y el uso de los carteles, si bien los recursos para la representación del pasado de Rómulo en *flashbacks* son eficaces. La puesta en escena en las escenas de interiores es muy tosca, con predominio de las tomas frontales desde una cámara fija, un planteamiento en este sentido bastante teatral. Más conseguidas están algunas escenas en exteriores de la persecución de Pablo. Un elemento relevante que singulariza *Castigo de Dios* respecto de otros films de ficción de producción valenciana de esos años, es que el film no apuesta por un imaginario regionalista y se aleja de los espacios y referentes básicos de este: la ciudad de Valencia y el paisaje de huertas y barracas. La película no presenta lugares o referentes reconocibles —solo para los habitantes de Llucena— ni indica en ningún momento donde transcurre la acción, puesto que el cartel inicial la sitúa "En uno de esos pueblos enclavados en lo más alto de la tierra", con lo cual plantea una representación en buena parte asimilable en cualquier espacio rural de España. Temáticamente el film explota recursos del drama rural, muy presentes al cine español del momento, como por ejemplo la figura antipática y hostil del cacique frente al "pueblo" o la salvaguarda de la honra sexual femenina como motor del conflicto dramático y fuente de inestabilidad para la comunidad. El único elemento cómico de la película recae en el personaje del alguacil, que aun así tiene un papel muy poco relevante, lo que desaprovecha la participación de "Pepito el Soltero", a pesar de que su nombre es el principal reclamo en los anuncios de la película en la prensa valenciana. La presencia de las visiones que atormentan Roque y el castigo que recibe por fuerzas sobrenaturales encaja bien con las ideas teosóficas de Hipólito Negro. Más chocante con estas creencias y con las simpatías republicanas del director es el papel mediador y positivo del cura. En la película hay también una cierta exploración del folclore en la secuencia de la fiesta del pueblo con la presencia de vestidos, peinados y bailes tradicionales. *Castigo de Dios* se estrena en el Gran Teatro de Valencia el 18 de enero de 1926 y está una semana en cartel, con una acogida más que tibia. En 1932 la distribuidora Exclusivas Nelson se interesa por su distribución en el ámbito español, pero parece que apenas tuvo vida comercial, aunque sí se proyectó a menudo en Llucena, por ejemplo en las fiestas del pueblo. Con la excepción de Josep Gaspar, ninguno de los participantes en la película vuelve a intervenir en un rodaje cinematográfico. Negro continúa compaginando sus negocios con la producción cultural, y escribe alguna

pieza teatral breve como *El gat de Chesinto* (1927), *Buñols i falles* (1931) o *Cómo se vive después de muerto* (1934), además de un libro centrado en la vida de la espiritista Bernardo Carboneras, *Una nueva vida* (1934). Con la proclamación de la Segunda República recupera su actividad política y hace discursos en defensa del ideario republicano en Faura y, durante la Guerra Civil, es juez de paz en el pueblo. Los últimos meses del conflicto traslada su residencia a Valencia, y cuando este acaba el tribunal especial de represión de la masonería y el comunismo abre una causa judicial contra Negro por delito de masonería, que es finalmente sobreseída. La película está desaparecida durante décadas, hasta que en 1988 una copia encontrada en casa de la hija de Catalina Gaspar en Faura es depositada en Filmoteca de la Generalitat Valenciana y restaurada por esta institución en colaboración con Filmoteca Española. La restauración se estrena el 28 de mayo de 1990, con un acompañamiento musical compuesto por Julián Llinás. *Castigo de Dios* nace del interés de un personaje polifacético y singular como es Hipólito Negro, y es un buen ejemplo de la tendencia en el País Valenciano de los años veinte hacia las producciones impulsadas y realizadas por particulares ajenos a la industria cinematográfica. A pesar de sus deficiencias técnicas y artísticas, el film representa bien el modelo del drama rural que se desarrolla en la producción cinematográfica española del momento y, en un sentido más amplio, entronca con preocupaciones sociales y temas presentes en la cultura de las primeras décadas del siglo.

Marta García Carrión

Fuentes

- Arrando, Sergi (2006). "El músic, director, actor i escriptor Hipólito Negre i Olaria (1873-1945)". *Llogarets. Revista d'estudis de Faura*, 1, pp. 15-53.
- Del Rey, Antonia (1999). "La pasión obstinada del primer cine valenciano". *Archivos de la Filmoteca*, 33, pp. 77-92.
- Ginés, Pep (1989). "*Castigo de Dios*, un 'párrafo aparte' en la producción cinematográfica valenciana de 1925". *Archivos de la Filmoteca*, 1, pp. 64-77.
- Lahoz, Nacho (1997). "*Castigo de Dios*". En Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español, 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, pp. 49-51.

Catalá, Paco
(Francisco Catalá Ibáñez, Alfara del Patriarca, 1945)

Actor

También acreditado como Francisco Caralá, Francisco Catala, Paco Catala, Patxi Catala, Francisco Catalá o Pachi Catalá, cuenta con más de cien películas en su filmografía, en la mayor parte de las cuales tiene intervenciones secundarias o como característico. Ha trabajado en todo tipo de títulos y géneros, y a las órdenes de algunos de los directores más destacados del cine español. Debuta en "El asfalto", célebre episodio emitido en 1966 de la serie televisiva *Historias para no dormir* (TVE, 1964-1968), creada por Narciso Ibáñez Serrador. Tras varios trabajos en cine sin acreditar, su nombre aparece por primera vez en la pantalla grande en *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975). Se especializa en personajes de ambientes marginales y de extracción humilde gracias a unos rasgos físicos muy característicos. Compagina títulos populares —*La loca historia de los mosqueteros* (Mariano Ozores, 1983), *El Cid cabreador* (Angelino Fons, 1983), *Serpiente de mar* (Amando de Ossorio, 1984)— con películas de directores emergentes que componen el nuevo paisaje del cine español con la llegada de la democracia: *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1981), *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981) o *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982). En la década de los ochenta es imprescindible en las adaptaciones de clásicos literarios como *1919, crónica del alba* (Antonio José Betancor, 1983), *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985), *Luces de bohemia* (Miguel Ángel Díez, 1985) o *El río que nos lleva* (Antonio del Real, 1989), así como en éxitos de público como *El caso Almería* (Pedro Costa, 1984), *El Lute, camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987) o *La vida alegre* (Fernando Colomo, 1987). En su condición de actor todoterreno también interviene en películas tan dispares como *Pasodoble* (José Luis García Sánchez, 1988), *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988), *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991) y *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993). Continúa su trayectoria en la década de los noventa con una nueva generación de directores que debutan en el panorama nacional, entre los que destacan Mariano Barroso —*Mi hermano del alma* (1994)—, Icíar Bollaín —*Hola, ¿estás sola?* (1995)— o Enrique Urbizu —*Cuernos de mujer* (1995)—, y enlaza con el presente con títulos como *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007), *La conjura de El Escorial* (Antonio del Real, 2008), *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleón, 2009) o *Neckan* (Gonzalo Tapia, 2015). En televisión cuenta con una extensa carrera que va desde *Curro Jiménez* (TVE, 1976-1979) hasta *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-), pasando por *Turno de oficio* (TVE, 1986-1987), *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993-1997), *Querido maestro* (Telecinco, 1997-1998), *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002) o *La que se avecina* (Telecinco, 2007-). Ha aparecido igualmente en miniseries como *Lorca, muerte de un poeta* (Juan Antonio Bardem, 1987-1988), *La forja de un re-*

belde (Mario Camus, 1990)*, Los jinetes del alba* (Vicente Aranda, 1991) y *El Quijote de Miguel de Cervantes* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1991).

Alejandro Herráiz

Chulià, Franciso (Francisco Chulià Baixauli, Sedaví, 1937 – Valencia, 2011)

Productor, guionista y actor

Perteneciente a una familia industrial con tradición en el sector del mueble, estudia en la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.) de Madrid, donde obtiene el título por la especialidad de Interpretación en 1965. Con anterioridad a esta fecha había dirigido un cortometraje documental sobre las Fallas de Valencia titulado *La Traca a València* (1964), producido por Intercine P. C., empresa dedicada casi exclusivamente a la producción de cortometrajes de autores como José Grañena Martínez o José Antonio Duce. Se inicia en sus primeros papeles como actor participando en diversos cortometrajes académicos de sus compañeros en la E.O.C., como *Trotín Troteras* (Antonio Mercero, 1962), *Sin amanecer* (Pere Balañá, 1962), *Días de justicia* (Santiago San Miguel, 1964) o *Clara* (José Manuel Gutiérrez Sánchez, 1965). Tras esta experiencia previa, en 1967 se incorpora al cine profesional como intérprete en *Los amores difíciles* (Raúl Peña, 1967) y crea la empresa Nova Cinematográfica, dedicada a la producción de largometrajes realizados por antiguos alumnos de la E.O.C. que ensayan las propuestas temático-formales del Nuevo Cine Español. Así, acomete la producción de *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1968), *Historia de una chica sola* (Jordi Grau, 1969), *El cronicón* (Antonio Giménez Rico, 1969), *Me enveneno de azules* (Francisco Regueiro, 1969), *Las gatas tienen frío* (Carlos Serrano, 1970) o *Liberxina 90* (Carlos Durán, 1970), último film de la productora dado que provoca la clausura fulminante de la empresa por la prohibición de la censura y la retirada de cualquier tipo de ayuda oficial. Tras el cierre de Nova Cinematográfica, se dedica algunos años a la publicidad para posteriormente, en 1977, fundar otra empresa, Anem Films, con la que retoma la actividad en la producción cinematográfica entre 1982 y 1987, estableciendo desde ese momento su sede social en Madrid. Bajo el soporte de Anem Films y el apoyo del también valenciano Alfonso Ronda, socio cofundador de la empresa, llega a producir films como *Caray con el divorcio* (Juan Bosch, 1982), *Pares y Nones* (José Luis Cuerda, 1982), *Soldados de plomo* (José Sacristán, 1983), *Coto de caza* (Jorge Grau, 1983), *Dos mejor que uno* (Ángel Llorente, 1984), *La vieja música* (Mario Camus, 1985), *La jaula* (*La gabbia*, Giuseppe Patroni Griffi, 1986), *Amanece como puedas* (Antoni P. Canet, 1987), *Cautivos de la sombra* (Javier Elorrieta, 1993), *Demasiado caliente para ti* (Javier Elorrieta, 1996) o *Pacto de brujas* (Javier Elorrieta, 2002). Como hombre de cine, Francisco Chulià poseía un espíritu inquieto que lo llevó a desempeñar diferentes funciones en el sector profesional cinematográfico. Además de su obra como actor y productor, es autor del guion de *Las gatas tienen frío* (Carlos Serrano, 1970), lo que evidencia su capacidad para asumir muy diversos roles en la profesión.

Roberto Arnau Roselló

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

CIFESA (Compañía Industrial Film Española, S.A., Valencia, 1932 – 1961)

Productora y distribuidora

Manuel Casanova Llopis (Valencia, 1874 – 1949) fue un industrial del aceite de semillas de cacahuetes que se enriqueció durante la prosperidad económica sobrevenida con la I Guerra Mundial. Como pujante empresario con propiedades diversificadas en la hostelería, las inmobiliarias, la automoción, la banca y otras actividades, incluidas las editoriales, compra a principios de marzo de 1933 la mayoría de las acciones de CIFESA. La empresa había sido creada el 15 de marzo de 1932 en Valencia por Vicente Trénor Arróspedi, Alfonso de Campos Arjona, conde de Moraleda, José Capilla y Ricardo Trénor Santmenat con un capital social de un millón y medio de pesetas. La operación de Manuel Casanova culminaría en abril de 1934, cuando el empresario valenciano se hizo con el control total de la marca, desde entonces presidida por él con sus hijos Vicente y Luis como vicepresidentes. La justificación de esta adquisición por parte del adinerado hombre de negocios no es solo su afición al cine, sino también y especialmente la de su hijo Vicente Casanova Giner (Valencia, 1909 – Biarritz, 1995). El joven y emprendedor ingeniero pasa de hecho a dirigir la empresa más importante de la industria española del cine, tanto por su larga trayectoria como por su capacidad de producción, pues el balance supera el medio centenar de largometrajes. A estas circunstancias debe añadirse la ambición artística e industrial de los títulos de su filmografía y las diversas

aventuras cinematográficas emprendidas por la productora y distribuidora en diferentes países. El instinto comercial del primogénito de la familia Casanova se evidencia con rapidez en su nueva dedicación. En octubre de 1933, el empresario llega a un acuerdo con el gerente J.H. Seidelmann para la distribución en exclusiva del material de la Columbia en España, que hasta entonces distribuía la United Artists y estaba en un momento de auge gracias al éxito de las comedias de Frank Capra. Este primer acuerdo comercial le permite hacerse con la totalidad del accionariado de la empresa, que pasa a ser controlada por Vicente Casanova el 26 de enero de 1934. El consiguiente espaldarazo económico sienta las bases de la participación de CIFESA en la producción cinematográfica. Al principio lo hace con timidez, pues su primera actividad es la distribución de la comedia de enredo titulada *El novio de mamá* (Florián Rey, 1933), protagonizada por Imperio Argentina, tras haber adquirido el compromiso de sufragar el rodaje de la misma. Probablemente inducido por Florián Rey y la citada actriz, Vicente Casanova Giner decide producir el primer título para CIFESA, *La hermana San Sulpicio* (1934), un *remake* sonoro de la famosa película muda de 1927 con la que debutara Imperio Argentina y triunfara su director a partir de una popular novela de Armando Palacio Valdés. Este film, también protagonizado por el cómico Miguel Ligero, recrea los amores de un médico gallego y una novicia andaluza. El estreno supone el primero de los múltiples éxitos que la productora obtiene durante la Segunda República. A pesar de que el coste de producción ascendió a trescientas cincuenta mil pesetas, los historiadores consideran que *La hermana San Sulpicio* es el primer éxito comercial del cine sonoro español. Sus características indican las futuras líneas de la política de producción de la empresa: un cine de calidad formal, rodado por directores fogueados y de tirón popular —Florián Rey, Benito Perojo y, en menor medida, Eduardo García Maroto— en películas sobre temáticas populistas —adaptaciones de novelas folletinescas y zarzuelas— y con intérpretes que configuran un sistema de estrellato propio de la casa, que contó con un noticiario impreso y cuidó al máximo la proyección periodística de su actividad. La sólida y moderna orientación de CIFESA como empresa repercute en el conjunto de películas producidas durante el período republicano, cuyo éxito le permitió no solo una consolidación en el mercado español, sino también la apertura de sucursales en varios puntos del extranjero, especialmente en América Latina —Santiago de Chile, La Habana, Buenos Aires, México—, donde sus películas gozaron de gran predicamento. Frente a la opción más modesta desde el punto de vista económico que representa la empresa Filmófono de Ricardo Urgoiti, con Luis Buñuel al frente, la marca y el sello de CIFESA se caracterizan por el populismo temático, el catolicismo, el conservadurismo y el *glamour* de un incipiente *star system* nacional formado por figuras como Imperio Argentina, Estrellita Castro, Miguel Ligero, Manuel Luna o Ricardo Núñez. La productora y distribuidora pronto cuenta, además, con un público fiel por la relativa competencia del cine norteamericano, que por entonces debe exhibirse en versión original subtitulada y que en consecuencia queda un tanto relegado en las preferencias populares. Directores complementarios entre sí como el ya citado Florián Rey o Benito Perojo, que también aporta a su pareja artística, Estrellita Castro, ya han consolidado su trayectoria, ejemplifican la voluntad de la empresa de abarcar cualquier posibilidad de talento y concitan el interés de los espectadores. Sus películas ofrecen la novedad en España de una buena factura cinematográfica, unos presupuestos dignos por el respaldo financiero y, especialmente, unos argumentos acordes con los gustos populares. Si *La hermana San Sulpicio* está basada en un relato de temática religiosa que se torna una edificante historia de amor, la segunda producción de CIFESA es más atípica, pero igualmente exitosa: *Rumbo al Cairo* (Benito Perojo, 1934). Se trata de una comedia musical con aires cosmopolitas y un hábil planteamiento argumental, que se articula en torno a los equívocos de personalidades y unos diálogos brillantes firmados por Edgar Neville con su habitual sentido del humor, que había ajustado al ritmo de la comedia norteamericana tras su estancia en Hollywood. Otras cintas de esta época producidas por la empresa valenciana y que jalonan uno de los momentos comerciales más brillantes de la historia del cine español son *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), con la popular pareja compuesta por Miguel Ligero e Imperio Argentina en la segunda versión del argumento concebido por el dramaturgo Joaquín Dicenta para una producción del cine mudo fechada en 1925, *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1935), sobre la homónima tragedia grotesca de Carlos Arniches estrenada con éxito en 1925, la célebre *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) —la zarzuela de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega ya había sido adaptada al cine mudo en 1921—, que conserva una sorprendente frescura gracias a su renovadora puesta en escena, y *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1935), un film notablemente conservador que es la segunda adaptación de la folletinesca novela homónima de Enrique Pérez Escrich. La primera de las cuatro películas citadas tuvo una versión inicial de 1925, que ya supuso un gran éxito para la productora de Joaquín Dicenta, el responsable del argumento, pues su *Nobleza baturra* puede considerarse, según algunos historiadores, como una de las películas más rentables del cine español, dada la comparación

entre su coste de producción y sus ganancias. Esta circunstancia no pasaría inadvertida a la familia Casanova y se repitió con la versión de CIFESA, que utiliza los mismos mimbres para esta exaltación del espíritu aragonés. La segunda película, basada en la obra de un autor de garantía como Carlos Arniches, demuestra la sabiduría de Benito Perojo a la hora de adaptar con un criterio amplio sus referentes teatrales o literarios. *La verbena de la Paloma*, una zarzuela "tratada a la americana", es para muchos la obra maestra de su director y tuvo una fervorosa acogida crítica. En lo referente a *El cura de aldea*, CIFESA cubre con esta película el flanco más conservador del público, en un afán por satisfacer todas las expectativas posibles del momento que se pudieran traducir en una operación rentable. Las cinco películas se convierten en grandes éxitos populares y, salvo en algunos sectores de la crítica militante, son bien recibidas porque ejemplifican las posibilidades de un cine español absolutamente competitivo. Los resultados de la taquilla permiten la expansión de la empresa valenciana para abrirse camino en el mercado hispanoamericano y establecer las citadas sucursales, que se extendieron a ciudades como París, Berlín y Manila. No obstante, y al margen del reconocimiento dispensado a la zarzuela adaptada por Benito Perojo con un insólito despliegue de medios para el cine español, los dos films de esta época más apreciados por la crítica son *La hija del penal* (Eduardo García Maroto, 1935), hoy desaparecida, con diálogos de Miguel Mihura para una parodia de los folletines, y *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), de nuevo con la pareja de Miguel Ligero (Regalito) e Imperio Argentina (Trini). Esta adaptación de la comedia homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén fue realizada con un presupuesto de quinientas veinte mil pesetas —muy elevado para la época—, y se convierte en la película más taquillera en España antes, durante (en los dos bandos) y después de la Guerra Civil, aunque en marzo de 1937 fuera retirada de los cines en el territorio republicano tras tomar partido Florián Rey por los militares sublevados. Las canciones interpretadas por Imperio Argentina, con música del maestro Juan Mostazo y letras de Ramón Perelló y Ródenas, fueron decisivas en estos resultados y se han incorporado de manera destacada a la historia de la copla. *Morena clara* es una apología de la alegría de vivir que tuvo un enorme éxito no solo por su calidad, sino también por su oportunidad, su tono alegre y conciliador entre ricos y pobres, payos y gitanos, en unos momentos tan crispados como los que atravesaba el país. Según el historiador Fèlix Fanés, el éxito de la productora a lo largo de esta primera etapa se basa en una férrea estructura empresarial, que aporta estrategias financieras y de expansión de negocio a un sector cinematográfico habitualmente acostumbrado a la improvisación, la picaresca y las aventuras arriesgadas. Vicente Casanova y su equipo supieron planificar un trabajo encaminado al éxito.

En julio de 1936, CIFESA ocupaba un puesto preeminente en el panorama cinematográfico español, y no solo por el volumen de su producción o por sus afortunadas operaciones de distribución, sino por una circunstancia más decisiva aún: había logrado que el cine nacional traspasara las fronteras y, además, sus películas comenzaban a competir ventajosamente en España con las producciones de las potentes casas norteamericanas. El conflicto bélico paralizó su vertiginoso auge durante el período republicano. Pese al republicanismo conservador de la familia Casanova —el patriarca estaba vinculado a la Derecha Regional Valenciana (DRV), integrada en la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) de Gil Robles—, Vicente Casanova y sus hermanos rápidamente se adhieren a los sublevados para salvaguardar sus intereses empresariales, así como por la amistad que mantenían con Luis Lucia, Juan de Orduña, José Luis Sáenz de Heredia, Fernando Delgado y otros cineastas relacionados con los golpistas. La familia Casanova abandona Valencia apenas comenzada la guerra. Tras pasar por San Sebastián, dirige la empresa desde Sevilla, mientras que los estudios cinematográficos de Madrid permanecen en el territorio republicano y los valencianos pasan a depender de un consejo obrero, que saca adelante varios documentales en apoyo de los milicianos y tres números del llamado *Noticiario CIFESA*. Desde Sevilla Vicente Casanova encarga al director Fernando Delgado films de propaganda a favor de los sublevados como *Ir a por lana*... (1935), *Entierro del general Mola* (1937), *Santander para España* (1937), *Oviedo y Asturias para España* (1937), *Homenaje a las brigadas de Navarra* (1937) o *Bilbao para España* (1939). Alfredo Fraile también rueda para la productora otras películas del mismo tono propagandístico, como *La gran victoria de Teruel* (1938) o *Sevilla rescatada* (1937), mientras que Luis Armiñán firma los dos últimos de un total de diecisiete documentales de CIFESA producidos durante la guerra: *El cuerpo del ejército de Galicia* y *El desfile de la Victoria en Valencia*, ambos de 1939. Asimismo, el posicionamiento político de los responsables de la productora y el director impide el estreno, por su orientación progresista, de *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, 1936), una película basada en la homónima obra de Alejandro Casona, que fuera estrenada en noviembre de 1935 causando una notable polémica por su apuesta a favor de la renovación pedagógica y la modernización de las instituciones represivas. CIFESA optó por asumir las enormes pérdidas que supuso esta importante producción nunca estrenada de más de un

millón de pesetas y con el protagonismo de Ana María Custodio y Rafael Rivelles. Durante la guerra y a pesar de los reiterados anuncios, se evitó el estreno en la zona republicana por su escasa rentabilidad en el marco de unas exhibidoras socializadas. Al finalizar la contienda, la productora entregó el negativo de *Nuestra Natacha* al Departamento Nacional de Cinematografía, el cual prohibió la difusión del film, ahora desaparecido tras un incendio en los almacenes donde se depositó. A pesar de las dificultades logísticas y de personal, Vicente Casanova consigue la continuidad de la empresa desde su sede en Sevilla y culmina el rodaje de *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1936). La película basada en la homónima comedia de los hermanos Álvarez Quintero (1907) era una plataforma para el lucimiento de la nuera de Juan Negrín, la popular Rosita Díez Gimeno, pero el trabajo quedó interrumpido en Córdoba al iniciarse la guerra. La situación fue motivo de graves problemas para el cuadro artístico y técnico vinculado al bando republicano, que sufrió la delación de colegas como el actor Fernando Fernández de Córdoba. La película se estrenó en 1939 con un montaje de circunstancias y un reparto parcialmente distinto donde ya no figuraba la citada actriz. Mejor suerte tuvo la adaptación de la zarzuela *La reina mora*, que se termina de rodar durante el verano de 1936 y se estrena en la zona republicana con un título menos provocador dadas las circunstancias: *La Alhambra* (Eusebio Fernández Ardavín, 1937). Vicente Casanova también llega a acuerdos con los estudios de la UFA de Berlín y los de Cinecittà (Roma). Esta circunstancia le permite esquivar las carencias de infraestructuras en España y desarrollar un programa de coproducciones con ambos países. El gallego Noberto Soliño, antiguo representante de CIFESA en Cuba, funda en Berlín a finales de 1936 en colaboración con el nazi Johann W. Ter la Hispano-Films-Produktion, que se registra en la cámara de comercio de la capital alemana el 9 de marzo de 1937. El primero aporta los equipos artísticos propios de la productora valenciana, mientras que el segundo proporciona la infraestructura y el capital económico, aparte de facilitar las relaciones políticas en un marco de colaboración hispano-alemán. La empresa participada por Vicente Casanova y la UFA produce tres películas dirigidas por Benito Perojo y protagonizadas por una Estrellita Castro siempre determinante en la orientación de las historias: *Suspiros de España* (1938), *El barbero de Sevilla* (1938) y el sainete *Mariquilla Terremoto* (1939). La filmografía de la Hispano-Films-Produktion se completa con otras dos películas dirigidas por Florián Rey para el lucimiento de Imperio Argentina —*Carmen, la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939)—, así como un montaje a partir de material cinematográfico elaborado por los republicanos que el alicantino y falangista Joaquín Reig Gosálbez convierte en propaganda franquista con el título de *España heroica. Estampas de la Guerra Civil/ Helden in Spanien* (1938), coproducido con la empresa alemana Bavaria Filmkunst. Todas estas producciones, a excepción del documental por su valor como arma de propaganda, se estrenaron en España después de la contienda, aunque con una desigual respuesta de una crítica por entonces celosa hasta el delirio ante cualquier desviacionismo de lo que debía ser el cine de la Victoria. Mientras tanto y en Italia, Saturnino Ulargui es quien lleva el peso de las coproducciones de 1939 y 1940, pero los historiadores no descartan la participación personal de Vicente Casanova en las negociaciones.

La adhesión de CIFESA a los vencedores de la Guerra Civil no evita tensiones y desencuentros con los sublevados, pero resulta muy beneficiosa para la continuidad de la empresa y su expansión durante los años de la Victoria. Pese a la difícil situación de una industria cinematográfica inmersa en una etapa de penuria y desconcierto por la falta de protección oficial, la ausencia de estudios bien equipados y la destrucción generalizada en un régimen aislado, que no dispone de material cinematográfico ni de divisas para importarlo, la empresa de la familia Casanova sale airosa. Tras el final de la guerra, CIFESA se lanza a una nueva ampliación de capital hasta totalizar los seis millones de pesetas. La operación se realiza en agosto de 1939 y, en julio de 1941, la cantidad aumenta hasta los dieciocho millones, lo que la convierte de hecho en la primera empresa de producción española. El ritmo de crecimiento es vertiginoso y, con el fin de dotar a sus películas de suficientes recursos, en octubre de 1942 CIFESA llega hasta los veinticinco millones en ampliaciones cubiertas por los accionistas. La vinculación con el poder político es indudable y un requisito para el éxito. Una de las primeras iniciativas de la empresa fue regalar un proyector al general Franco y financiar el montaje de su sala cinematográfica privada en la residencia oficial de El Pardo. Tras finalizar *Los cuatro robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939), una disparatada e ingenua comedia basada en un argumento del ajusticiado Pedro Muñoz Seca, CIFESA se vuelca en la producción de películas con referentes populistas y literarios acordes con los nuevos tiempos: *La Dolores* (Florián Rey, 1940), la primera versión sonora de una historia protagonizada por Concha Piquer que ya contaba con dos anteriores en el cine mudo, *La marquesona* (Eusebio Fernández Ardavín, 1940), una película ambientada en el mundo del flamenco que se pone al servicio de la por entonces idolatrada Pastora Imperio, *La gitanilla* (Fernando Delgado, 1940), segunda adaptación de la novela ejemplar de Miguel de

Cervantes que cuenta de nuevo con el protagonismo de Estrellita Castro, y *Boy* (Antonio Calvache Gómez, 1940), la segunda adaptación de la novela homónima del padre Coloma, convertido en referente del nacionalcatolicismo, entre otras. Gracias al amparo de la legislación con la que el franquismo controla la actividad cinematográfica, CIFESA alcanza unas cotas de popularidad y desarrollo industrial similares a las del período republicano, aunque con una filmografía que evidencia el nuevo clima político. La productora establece una sólida organización del trabajo, a imitación de la implantada en los grandes estudios norteamericanos y cuenta con un plantel técnico y artístico contratado en exclusiva. Sus circunstancias laborales carecen de parangón en el mundo cinematográfico de aquella España. Según Fèlix Fanés, CIFESA se apoya en la colaboración con otras productoras, como la de Aureliano Campa Morán. Bajo la denominación "Aureliano Campa para CIFESA", el cineasta madrileño realiza una serie de películas, sobre todo comedias de bajo coste, dirigidas prioritariamente por Ignacio F. Iquino y Ramón Quadreny, de algunas de las cuales también es guionista —*Alma de Dios* (1941), de Iquino, *La chica del gato* (1943), *Mi enemigo y yo* (1944) y *Una chica de opereta* (1944), de Quadreny—. La colaboración de las productoras se concreta en diversas fórmulas: la distribución de películas de producción ajena, la coproducción para adquirir los derechos de distribución en exclusiva y la producción simultánea de dos films, uno de bajo coste y otro más ambicioso, para diferentes circuitos. Las películas de la posguerra son films ligeros o del género folclórico con estrellas taquilleras, melodramas que acusan la impronta ideológica de la época, comedias dirigidas al público mayoritario y producciones dedicadas a la exaltación de los vencedores. Los títulos más destacados son la comedia de enredo ¿Quién me compra un lío? (Ignacio F. Iquino, 1940), la delirante historia de *El difunto es un vivo* (Ignacio F. Iquino, 1941) —ambas producidas por Aureliano Campa y luego adquiridas por CIFESA—, una nueva adaptación de un texto de los hermanos Álvarez Quintero, *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942), la comedia *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942) a partir de una novela de Wenceslao Fernández Flórez, la comedia musical *Torbellino* (Luis Marquina, 1941), con Estrellita Castro, el film bélico ¡Harka! (Carlos Arévalo, 1941) y la tierna comedia *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943), basada de nuevo en una obra del citado novelista gallego, que por entonces era un valor seguro de cara a la censura y la clasificación de las autoridades cinematográficas para conseguir las subvenciones. La comedia más lujosa de la época, en la línea del cine italiano de los "teléfonos blancos", es *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943). Alfredo Mayo y Amparo Rivelles encarnan a un matrimonio de conveniencia que, naturalmente, acaba siéndolo por amor. La película que mejor representa el clima de exaltación militar de los vencedores es ¡A mí la Legión! (Juan de Orduña, 1942), con un Alfredo Mayo en la cima de su popularidad e icono varonil de la Victoria. El historiador y analista Alfons García Seguí considera que CIFESA durante el período 1939-1945 retoma los viejos géneros españoles, basados en tópicos regionalistas, pero repudiando la crítica social que pudieran contener durante la Segunda República. También reformula la comedia urbana, tildada de cosmopolita, ante la posibilidad de que constituya un vehículo de introducción de costumbres extranjerizantes, en conflicto con los valores morales y religiosos de España. El marco establecido por los vencedores tenía unas reglas de obligado cumplimiento. En cualquier caso, la marcha ascendente de CIFESA se evidencia con las cifras de producción: en 1939 solo son dos los largometrajes, pero pasan a ser siete en 1940, once un año más tarde y quince en 1943. A pesar de estas cifras, la empresa no se atreve a construir sus propios estudios y arrienda instalaciones preexistentes por varias temporadas. El riesgo de dar un salto en el vacío permanecía, incluso cuando todo parecía empresarialmente sólido. Durante los años 1943 y 1944, CIFESA obtiene nuevos éxitos gracias a una modesta película de espionaje con la que debuta el director valenciano Luis Lucia, *El 13-13* (1943), que hasta entonces había trabajado para la empresa como directivo y asesor jurídico, a *El clavo* (Rafael Gil, 1944), a partir del relato homónimo de Pedro Antonio de Alarcón, y a *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944), una comedia puesta al servicio de la pareja de moda compuesta por Rafael Durán y Josita Hernán. La fórmula alcanza indudables cotas de calidad en el prestigioso título de Rafael Gil y parece tan consolidada como el *star system* propiciado por CIFESA.

No obstante, la empresa inicia su decadencia a mediados de aquella década. Las razones son diversas y de problemática concreción: la situación política a partir de la derrota del Eje en la Segunda Guerra Mundial —CIFESA sufre el bloqueo de sus películas en el mercado internacional provocado por el aislamiento del régimen franquista—, los excesivos e injustificados gastos de producción con un aumento exponencial a partir de 1942, algunos planes demasiado ambiciosos y la diversificación en múltiples proyectos, aparte de la competencia en el mercado español de los productos norteamericanos, cuya distribución ya no controla como en tiempos de la República. Estas circunstancias descapitalizan progresivamente la compañía y ocasionan una grave situación financiera. Valga como botón de muestra que, en un escrito firmado por Vicente Casanova y remitido a la Subcomisión Reguladora de la

Cinematografía con fecha del 11 de marzo de 1950, el productor cifra en quince millones de pesetas las pérdidas ocasionadas por la inclusión de CIFESA en la lista negra de las empresas vinculadas al Eje, que fue elaborada en 1945 por los vencedores de la guerra. La respuesta de Vicente Casanova a estos problemas es inmediata: frente a la producción de numerosos films de escaso presupuesto, apuesta por proyectos ambiciosos y políticamente amparados, que promuevan la nostalgia por un pasado imperial acorde con el imaginario colectivo del franquismo. La nueva línea empresarial también es una forma de competir con quien, en la segunda mitad de los años cuarenta, se estaba convirtiendo en el mayor peligro para la firma valenciana, el gallego Cesáreo González y su Suevia Films. Así, tras una superproducción de "interés nacional" como *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948), con un reparto encabezado por Rafael Rivelles y Juan Calvo para una versión demasiado apegada a la mentalidad oficial de la época, surgen varias superproducciones históricas capaces de marcar toda una época del cartón-piedra en el cine español: *Locura de amor* (1948), que lanza a una desconocida Aurora Bautista al estrellato, *Agustina de Aragón* (1950), con la misma fórmula para garantizar un éxito de aires patrióticos, y *La leona de Castilla* (1951), a partir de un guion del valenciano Vicente Escrivá que adapta en esta ocasión una obra original de Francisco Villaespesa sobre la venganza que la mujer y el hijo del ejecutado comunero Padilla emprenden contra los enemigos del mismo. Los tres melodramas históricos fueron dirigidos por un Juan de Orduña eficiente a la hora de imprimir un estilo peculiar a estos ejemplos del cartón-piedra con temática cuya historicidad es tan discutible como propia de la perspectiva franquista. La respuesta del poder político fue muy favorable a estas propuestas, que también contaron con un éxito de taquilla por su factura cinematográfica y resultaron ser un buen negocio para CIFESA. No obstante, el riesgo asumido era excesivo, pues cualquier fracaso en estas películas de gran presupuesto podía suponer la quiebra de la productora. La circunstancia concurrió en dos proyectos: la frustrada biografía de Santa Teresa y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), donde el actor portugués Antonio Vilar encarna a Cristóbal Colón en un despliegue de medios al servicio de la visión triunfalista del descubrimiento de América. Las autoridades franquistas no otorgan a esta película todas las ayudas esperadas, como ya había sucedido con otro film del siempre eficaz y habilidoso Luis Lucia, *La duquesa de Benamejí* (1949), una película de aventuras ambientada en la Sierra Morena de los bandidos generosos que contó de nuevo con el protagonismo de Amparo Rivelles, en esta ocasión junto al galán de moda Jorge Mistral. El descalabro financiero de CIFESA es inmediato, pues las pérdidas económicas de algunas de estas películas resultan considerables e imposibles de subsumir con los beneficios de otras. Así, entre las citadas *La leona de Castilla*, *Don Quijote de la Mancha*, *Alba de América* y films como *Lola, la piconera* (Luis Lucia, 1951), con el protagonismo de la Juanita Reina que tanto gustaba al general Franco, o la comedia sentimental *Una cubana en España* (Luis Bayón Herrera, 1951), se pueden estimar las pérdidas en más de ocho millones de pesetas, mientras que los ingresos en estos últimos años solo ascienden a cuatro millones. De hecho, CIFESA desde 1952 ya no produce en solitario, sino que aparece siempre en operaciones de coproducción, en títulos donde asume la parte más importante de la producción a cambio de la contrapartida de la distribución. La crisis financiera se agrava en lo sucesivo y, sin el apoyo de otras épocas dispensado por el régimen franquista, incluso con desencuentros o polémicas, en 1954 CIFESA, por primera vez desde el final de la guerra, no reparte beneficios entre sus accionistas. En 1956, la deuda de la productora con el Banco Rural asciende a cincuenta millones de pesetas, lo que provoca que la entidad financiera pase a controlar el consejo de administración de la empresa. Tras una querella interpuesta por un grupo de accionistas contra los hermanos Vicente y Luis Casanova por "apropiación indebida de bienes, falsedad y estafa", que concluye con una condena a ambos en marzo de 1963, CIFESA se ve abocada al descalabro definitivo en 1964. El primero de los hermanos, el verdadero artífice de esta trayectoria, decide abandonar España para terminar en la Costa Azul. El final se produce al culminar un período de agonía en el que la productora subsiste gracias al éxito aislado de películas como *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), que se compra a bajo precio a un director afín a la empresa e incapaz de advertir las posibilidades comerciales de su propia obra. El taquillazo de la cupletista interpretada por Sara Montiel y la importación de algunas películas extranjeras permiten la continuidad de CIFESA hasta que desaparece definitivamente en 1964, aunque durante los tres años siguientes sobrevive como distribuidora ya con el nombre de Cinematografía Española Sociedad Corporativa (Cinesco). El modelo de producción en el que triunfó la empresa de la familia Casanova había quedado superado, en paralelo con lo sucedido en otras cinematografías nacionales y fruto también de errores que se evidenciaron cuando el poder político dio la espalda. No obstante, queda una amplia filmografía con títulos brillantes en ocasiones e imprescindibles a menudo para conocer el cine español que durante décadas gozó del respaldo de los espectadores.

Juan Antonio Ríos Carratalá

Fuentes
- Álvarez Berciano, Rosa, Sala Noguer, Ramón (2000). *El cine en la zona nacional, 1936-1939*. Bilbao: Mensajero.
- Castro de Paz, José Luis (coord.) (2006). *Rafael Gil i Cifesa. El cinema que va marcar una época (1940-1947)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Fanés, Félix (1982). *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institut Alfons el Magnànim.
- Fanés, Fèlix (1989). *El cas Cifesa: Vint anys de cinema espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat.
- Franco, Josep (2000). *Cifesa, mite i modernitat. Els anys de la República*. Valencia: L'Eixam
- Gubern, Román (1977). *El cine sonoro de la II República*. Barcelona: Lumen.
- Gubern, Román (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española.
- Nicolás Meseguer, Manuel (2004). *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ríos Carratalá, Juan A. (2010). *El tiempo de la desmesura. Historias insólitas en torno al cine y la Guerra Civil*. Barcelona: Barril & Barral.
- Sánchez Vidal, Agustín (1991). *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: CAI.
- VV.AA. (1990). "Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso". *Archivos de la Filmoteca,* 4.

5 Films (Valencia, 1975 – 1993)

Productora cinematográfica

Durante los estertores del franquismo, Bautista Soler Crespo, un conocido empresario natural de Turís (1929), dedicado a la construcción y que posee salas de exhibición en Alzira, se asocia con el productor catalán Enrique Esteban Delgado (Barcelona, 1920-1988) para fundar 5 Films. Esteban había montado en 1949 Este Films. Producción e Importación de Películas con el cineasta Germán Lorente. Tras diversos avatares, el tándem Esteban-Lorente acababa de recuperar músculo financiero gracias al rodaje de *Los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, Richard Lester, 1973). La política de producción de la nueva empresa va a consistir en el cultivo de films de categoría *S* o de cintas políticamente extremistas propias de la turbulenta Transición. Durante una primera etapa, distribuye las producciones de 5 Films José Miguel Baixauli Alfonso. Lorente ejerce como productor ejecutivo y primer director, concretamente de *Sensualidad* (1975), *Strip-tease* (1976), coproducida con la francesa Europex, y *La violación* (1977). A continuación promueven dos polémicas películas de Javier Aguirre, *Acto de posesión* (1977), con Lotus Films y la mexicana Pelimex, y *Carne apaleada* (1978), de nuevo con Lotus. Esta última es boicoteada por sectores conservadores, que la tildan de proetarra. A pesar de estos problemas, Soler volverá a confiar en Aguirre, que lo reconoce como uno de los mejores productores con quienes ha trabajado en toda su carrera, más de una década después, con motivo de *La diputada* (1988). La segunda época de la empresa se abre con *El alcalde y la política* (Luis María Delgado, 1979), a la que siguen las coyunturales adaptaciones de Fernando Vizcaíno Casas llevadas a cabo por Rafael Gil *La boda del señor cura* (1979), *Hijos de papá* (1980) y *... Y al tercer año, resucitó* (1980). La paródica *Que nos quiten lo bailao* (Carles Mira, 1983), con Ascle Films y Profilmar, a la sazón distribuidora, pone el colofón a la trayectoria de la productora en los primeros compases de la restauración democrática. La empresa tan solo vuelve a la actividad con la citada *La diputada* y con su despedida, ¡Dispara! (1993), con Arco Films y la italiana Metrofilm, la adaptación de un relato de Giorgio Scerbanenco a propuesta del productor italiano Galliano Juso a Carlos Saura. A pesar de abandonar la producción, la saga de los Soler —continuada por el hijo del patriarca, Juan Bautista Soler Luján— mantiene durante varias décadas la vinculación con los negocios inmobiliarios y de exhibición cinematográfica, tanto en Madrid como en Valencia. Ya en 2004, fundan 5 Films Distribución.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes
- García Santamaría, José Vicente (2015). *La exhibición cinematográfica en España. 50 años de cambios*. Madrid: Cátedra.
- Gregori, Antonio (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Perucha, Julio (1998). "Soler, Bautista". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, p. 829.
- Riambau i Möller, Esteve (2005). "Esteban i Delgado, Enric". En Romaguera i Ramió, Joaquim (dir.). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 244.
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.

Cinema Jove / Festival Internacional de Cine de Valencia (Valencia, 1986 –)

Festival de cine

Organizado por la Generalitat Valenciana, es uno de los eventos cinematográficos más longevos de cuantos se celebran en nuestra comunidad, a la par que uno de los más reconocidos en el Estado, pese a realizarse con

un presupuesto ajustado y claramente inferior al de otros festivales de su mismo nivel. Nace directamente relacionado con políticas culturales orientadas a desarrollar la creatividad en el ámbito escolar, pero crece, y sus secciones competitivas se modifican hasta convertirse en una plataforma internacional para cineastas llegados desde los cuatro puntos cardinales. Se caracteriza, como su propio nombre indica, por centrar su mirada en un cine pretendidamente joven, ya no tanto por la edad de sus autores como por el tono arriesgado, inquieto e innovador de sus respectivas propuestas fílmicas. Y el hecho de que dependa directamente del gobierno autonómico hace que se vea afectado a la fuerza por los sucesivos relevos políticos. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con el otro gran festival de la comunidad —la Mostra de València - Cinema del Mediterrani, vinculada al consistorio de esta capital—, Cinema Jove logra que su identidad sea respetada en las distintas legislaturas y mantiene una línea coherente, de manera que los diferentes equipos organizadores introducen una serie de modificaciones o mejoras, pero no alteran el sentido primigenio y básico del certamen. Con todo, en su recorrido se diferencian claramente tres etapas, asociadas a los distintos nombres que ocupan la dirección del mismo: Mario Viché (1986-1996), José Luis Rado (1997-1999) y Rafael Maluenda (2000-2016).

Los orígenes de Cinema Jove se remontan a 1985, cuando los docentes Adolfo Bellido y Mario Viché organizan una proyección de películas escolares en el salón de actos de la Conselleria de Cultura y Educación, pues el organismo cuenta con certámenes de artes plásticas o teatro, pero no cinematográficos. Un año después se crea oficialmente desde el Servei de Joventut de esta conselleria, bajo gobierno del Partit Socialista del País Valencià (PSPV-PSOE), el I Certamen de Cine y Vídeo Juvenil de la Comunidad Valenciana —nombre con el que se bautiza inicialmente—, y queda bajo la dirección de Mario Viché, si bien Adolfo Bellido constituye un elemento fundamental. El evento surge con un fin claramente pedagógico: respaldar la labor docente que se efectúa en multitud de centros educativos de la comunidad, favorecer el debate y el acercamiento de los estudiantes a las herramientas audiovisuales y ofrecer un foro adecuado para que estos presenten sus trabajos realizados, como antesala a la importante cita anual que supone el Festival de Cine Infantil de Gijón. De ahí que se desarrolle durante el mes de junio, coincidiendo con el final del curso académico, fecha que se mantiene a lo largo de su historia. Aunque la convocatoria obtiene una respuesta aceptable, los comienzos son muy modestos, limitándose a unas jornadas de cine escolar que al principio se llevan a cabo en la Universidad Laboral de Cheste. En el certamen destacan nombres como los de Raúl Díez, Manuel Jiménez del Llano o Miguel Bardem —que se dedicarán posteriormente a la realización—, y se homenajea al Festival de Cine Independiente de Elche y al de Quart de Poblet, eventos ya consolidados con los que no se pretende competir. La cuarta edición, correspondiente a 1989, resulta clave. El festival adopta el nombre por el que será conocido en lo sucesivo, Cinema Jove, y da un importante paso adelante, que tiene que ver claramente con cambios políticos y condicionantes externos. Así, coincidiendo con la llegada de Enrique Soriano a la Dirección General del Servei de Joventut, y con la desaparición del Festival Infantil de Gijón, se establece al margen del encuentro docente una nueva sección oficial que permite la participación de directores por libre. En esta categoría de experiencias abiertas pueden competir españoles de 16 a 26 años, y la duración de las obras presentadas, grabadas indistintamente en vídeo, Súper 8 ó 16 milímetros, no debe exceder los 30 minutos. Entre los participantes figuran Juanma Bajo Ulloa o Pablo Llorens, cuyas respectivas creaciones obtienen menciones de un jurado compuesto, entre otros, por Luis García Berlanga y Ricardo Muñoz Suay. El primer premio, con una dotación económica de 300.000 pesetas (1.800 euros), es para *Absit* (Juan José Díaz Cantero, 1987). Al año siguiente, Bajo Ulloa vuelve a concursar con el cortometraje *El reino de Víctor* (1990), a la vez que Santiago Segura presenta su primer trabajo como director, *Relatos de la medianoche* (1990). El jurado, que incluye a Fernando Trueba, duda entre premiar un producto profesional o un vídeo aficionado. Finalmente el galardón, que asciende ya al millón de pesetas (6.000 euros), es para el primero, pero el festival se plantea crear a partir de entonces dos secciones oficiales que, destinadas respectivamente a cine y vídeo, cuenten con jurados y palmarés independientes. En 1991 se producen nuevas modificaciones. Con el nombramiento de Joan Calabuig —que viene de presidir un organismo internacional de las juventudes socialistas— como director general del Institut Valencià de la Joventut (IVAJ), Cinema Jove amplía sus fronteras y reúne tres festivales en uno. Por un lado, están el certamen de vídeo y el primigenio encuentro de grupos escolares, que siguen siendo de ámbito nacional. Por otro, una muestra de cine, que abre su sección competitiva al extranjero y a los largometrajes, admitiendo obras de cualquier nacionalidad y duración, y elevando la edad máxima de los directores a 30 años. La novedad se ve arropada por la Liga Francesa de Educación, que pone en marcha un gran programa a nivel europeo para fomentar la producción audiovisual desde una perspectiva muy joven. Esta primera sección oficial internacional llega a contar

con producciones de doce países diferentes, resultando vencedor el largo ruso *The Mission of Raoul Wallenberg* (Alexander Rodnyansky, 1991). En 1992 la competición aún experimenta un nuevo cambio, de modo que en el apartado cinematográfico se distinguen dos categorías específicas, según se trate de largometrajes o cortometrajes, en las que ganan respectivamente la mexicana *La mujer de Benjamín* (Carlos Carrera, 1991) y la española *Entretiempo* (Santiago García de Leániz, 1992). Mario Viché fija así la estructura definitiva del festival, que se mantiene durante casi toda la década: dos secciones oficiales de cine dedicadas a largometrajes y cortometrajes internacionales, otra para trabajos españoles realizados en vídeo —que, coordinada por Ángela Molina, abarca también videocreación, grafismo electrónico e infografía—, y el habitual encuentro nacional de escolares. El festival se transforma sustancialmente. Los tres escasos días que duran las primeras ediciones se extienden a una semana. Las sedes se sitúan en el edificio Rialto y el Centro Cultural Bancaja, y tanto las películas de la oficial como las sesiones especiales van acompañadas del "tabalet i dolçaina". Durante esa época los largometrajes ganadores son el estadounidense *Laws of Gravity* (Nick Gómez, 1992), el francés *À la belle étoile* (Antoine Desrosières, 1993), el noruego *Ti kniver i hjertet* (Marius Holst, 1994) y el inglés *Revuelta en Boston* (*Boston Kickout*, Paul Hills, 1995). Pero el formato corto es la gran estrella del festival, que recibe el apoyo de la nueva Radiotelevisió Valenciana (RTVV) y de Canal +, primordial por repercutir en la difusión de algunos títulos presentados en un certamen donde se dan cita jóvenes cineastas como Santiago Segura, Álex de la Iglesia, Chus Gutiérrez, Álvaro Fernández Armero o Javier Fesser. Además se programan ciclos paralelos, mesas redondas y retrospectivas, prestando especial atención a la producción independiente, las nuevas tendencias creativas, la animación o los frutos de algunas escuelas de cine extranjeras. Y se homenajea a prestigiosas figuras del séptimo arte, entre las que destacan Roger Corman, Manoel de Oliveira, Budd Boetticher o Basilio Martín Patino. Otras iniciativas emprendidas en esta primera etapa de Cinema Jove son un reconocimiento honorífico llamado "Un futuro de cine", destinado a intérpretes que empiezan a despuntar en el panorama español —Icíar Bollaín, Gabino Diego, Ariadna Gil o Karra Elejalde—, y el Mercado Internacional del Cortometraje, surgido para potenciar la promoción y comercialización de este formato de difícil distribución. En este aspecto, resulta fundamental la labor de Piluca Baquero, que conoce el festival por participar en él como cineasta primeriza. Años más tarde, coincide en Cinema Jove con otros jóvenes productores y crean la Asociación de Nuevas Productoras (ANP), que pasa a convertirse en la Asociación de Productoras Independientes. Con su impulso se inaugura en 1994 un primer ensayo, llamado Vídeo a la Carta, con dos únicos compradores, Canal Plus España y Canal Plus Francia, pioneros en el apoyo a la idea. En años sucesivos el mercado crece y se convierte en una plataforma donde los productores consiguen vender sus cortos.

En 1996, como consecuencia de un cambio de gobierno en la Generalitat Valenciana, Mario Viché es destituido como director de Cinema Jove, tras once años al frente del mismo. El encargado de tomar el relevo es José Luis Rado, que proviene de una familia de origen centroeuropeo vinculada a la exhibición cinematográfica y el mercado del vídeo. Desde la primera edición que dirige, correspondiente a 1997, adopta importantes transformaciones relacionadas con la imagen del festival, pues, en su opinión, requiere un cambio tras más de una década de andadura. De ese modo, surge el logotipo del ojo con la doble pupila, y se bautiza a los premios como Luna de Valencia, aspectos que dan al certamen una estética más adulta. Por un lado, se apuesta por la profesionalización y se suprime la sección de vídeo, considerando que existen ya otros certámenes consolidados que dan cobertura a este formato. Por otro, se mantienen determinadas señas de identidad, como el Encuentro de Grupos Escolares o el "Un Futuro de Cine", que reciben Elena Anaya, Fele Martínez y María Esteve, y se consolida el Mercado Internacional del Cortometraje, que se convierte en uno de los pilares más sólidos del festival. De hecho, durante mucho tiempo constituye el único evento de estas características en España, siendo un indiscutible referente al que llegan a asistir hasta setenta compradores internacionales. Asimismo pone en marcha las proyecciones al aire libre en los Jardines de los Viveros y potencia la edición de publicaciones. Durante el trienio que José Luis Rado permanece en el puesto, reciben el máximo galardón, dotado ya con 3 millones de pesetas (18.000 euros), el largometraje danés *Den attende* (Anders Ronnow Klarlund, 1996), el croata *Mondo Bobo* (Goran Rusinovic, 1997), el franco-iraní *Fasl-e panjom* (Rafi Pitts, 1997), el sueco *Descubriendo el amor* (*Fucking Amal*, Lukas Moodysson, 1998) y el italiano *Ospiti* (Matteo Garrone, 1998). Entre los ciclos paralelos que se programan destaca el "Encuentro de directores españoles en torno a su ópera prima", que congrega en 1997 a casi una veintena de los más importantes cineastas patrios, entre los que figuran Miguel Picazo, Pilar Miró, Ricardo Franco, Gonzalo Suárez, Joaquín Jordá, Fernando Trueba, Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem —estos dos últimos se reúnen en Valencia tras más de dos décadas sin hablarse—, lo que permite hacer una foto para la historia. Por otra parte, y con la ayuda de Sigfrid Monleón como secretario técnico, se rinde

homenaje al director y dibujante Kevin Smith o a Paulo Branco, uno de los productores europeos más importantes y arriesgados del momento. Y se recupera la obra integra de clásicos como Valerio Zurlini —restaurada por la Cineteca italiana y proyectada por primera vez al completo en España— o José Giovanni, figura primordial en el cine negro francés, que retorna al certamen unos años después. Además se da especial cobertura a la producción audiovisual valenciana —muy presente desde los inicios del evento—, organizando una retrospectiva en torno al cine independiente de los años setenta, y otra dedicada a la animación.

Tras la edición de 1999, José Luis Rado abandona este cargo para dedicarse en exclusiva a la dirección del Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC). Su sucesor es, a partir del cambio de milenio, Rafael Maluenda, realizador de cortometrajes que forma parte del anterior equipo del festival y conoce bien el sector. El nuevo director de Cinema Jove prosigue con la fórmula empleada, pero a la vez subraya la internacionalización y exige en las bases para la competición de largometrajes la imposibilidad de haberse estrenado en salas comerciales españolas —hasta entonces basta con no haberlo hecho en la Comunidad Valenciana, requisito que se mantiene para la sección de cortos—. Un par de años más tarde se apuesta por la *première* nacional, requiriendo no solo que no se hayan estrenado comercialmente, sino que tampoco se hayan exhibido en otros festivales o eventos del territorio español. Estas condiciones potencian la selección oficial de largos, convertida en la auténtica columna vertebral del certamen, que pone el ojo sobre una nueva generación de talentos, como son Cristian Mungiu, Radu Jude, Andrew Dominik o Ramin Bahrani. Durante esos primeros años la Luna de Valencia va a parar a *Pizza King* (Ole Christian Madsen, Dinamarca, 1999), *Sanam* (Rafi Pitts, Irán, 2000), *Go yan i rul boo tak hae* (Jeong Jae-Eon, Corea del Sur, 2001), *Elina - Som om jag inte fanns* (Klaus Härö, Suecia, 2002), *On the corner* (Nathaniel Geary, Canadá, 2003), *Der wald vor lauter baü* (Maren Ade, Alemania, 2004) y *Ryna* (Ruxandra Zenide, Rumania, 2005). Desde el mismo momento de su llegada, Rafael Maluenda aplica otras novedades al festival valenciano. De entrada, y con el fin de integrarlo más en la ciudad, traslada las ceremonias de inauguración y clausura al Hemisférico de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, aunque solo se celebra allí esa primera edición, pasando luego al Teatro Principal. Ese mismo año 2000, coincidiendo con el centenario de Luis Buñuel, decide homenajearlo de un modo distinto y, como los directores que compiten entonces en Cinema Jove no deben tener más de 35 años, se reúnen los títulos del cineasta aragonés que podrían haber competido en el certamen de haber existido cuando él los dirigió. La mini-retrospectiva se bautiza como "El joven Buñuel" y se repite en posteriores ediciones. Convertida en sección fija con el nombre de "El joven...", perdura mientras existe el condicionante de la edad en la sección oficial, destinándose a Claude Chabrol, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, François Truffaut, Steven Spielberg, Roman Polanski y Sergio Leone. Con la desaparición en 2008 del límite de edad como requisito para competir, esta sección pierde sentido y es sustituida por otra, llamada "Cuadernos de rodaje", en la que cineastas actuales escogen las películas que más los han influido. Entre los directores que pasan por ésta figuran Enrique Urbizu, Daniel Monzón, Nacho Vigalondo o Rodrigo Cortés. Por otro lado, Rafael Maluenda mantiene el habitual "futuro de cine" —que recogen Silvia Abascal, Marta Etura, Miguel Ángel Silvestre, Álvaro Cervantes, Michelle Jenner o Daniel Grao, entre otros muchos—, y dedica programas temáticos a la producción balcánica, a las nuevas corrientes argentinas o al cine independiente argentino. Mención aparte merece el ciclo "Can(nes) celled", organizado en 2008, que recupera los títulos seleccionados para competir en el Festival de Cannes de 1968, forzado a cancelarse a los pocos días por la revueltas del mayo francés. Se pone también especial esmero en los homenajes, combinando retrospectivas de figuras veteranas con otras más breves, que repasan las incipientes trayectorias de autores jóvenes. Entre las primeras, pueden citarse las de George Sidney, Richard Lester, Stephen Frears, Jirí Menzel o Jacques Doillon. Entre las segundas, Thomas Vinterberg, Álex de la Iglesia, Guillermo del Toro, Laurent Cantet, Lone Scherfig o Ruben Östlund. Por lo que respecta a la presencia del cortometraje durante la época en que Rafael Maluenda dirige Cinema Jove, por su competición pasan realizadores tan prometedores como Alberto Rodríguez, Santiago Amodeo, Koldo Serra, Daniel Sánchez Arévalo, Jorge Torregrossa o María Trénor. Además, se crea una sección paralela, "Panorama valenciano", con el fin de ofrecer una ventana a los títulos locales que no resultan seleccionados. Y como aliciente para la producción, desde el Mercado Internacional del Cortometraje se crea en 2002 un premio a proyectos, que otorga 18.000 euros sobre un guion para realizarlo, con el apoyo de Canal Plus, Canal 9 y empresas audiovisuales como Pecera Estudio. El galardón adopta posteriormente el nombre de Premio Proyecto Corto, y se mantiene incluso después de que las primeras reducciones en el presupuesto del festival provoquen en 2009 la supresión del Mercado del Corto. Finalmente, se le concede especial relevancia al cine de animación que, además de estar muy presente en la

sección oficial de cortos, es objeto de ciclos paralelos. Así, se homenajea a artistas clásicos como Georges Pal o Karel Zeman, junto a otros artesanos que, en la era del progreso y el 3D, siguen usando técnicas tradicionales como señas de identidad, como ocurre con los maestros Piotr Dumala, Caroline Leaf, Kyle Cooper, Joanna Quinn o Ferenz Cakó, entre otros. Conforme avanza el nuevo milenio, Cinema Jove —al amparo del Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia desde que en el año 2002 el IVAJ pasa a depender de la Conselleria de Bienestar Social y encauza su acción hacia otro tipo de servicios— se consolida. Con la nueva denominación de Festival Internacional de Cine de Valencia, se adapta a las nuevas tecnologías y a su impacto en la comunicación y la propia producción audiovisual. Y sigue descubriendo a innovadores e inquietos autores a través de su sección oficial, cuya Luna de Valencia ganan sucesivamente *Miehen työ* (Aleksi Salmenperä, Finlandia, 2007), *Sügisball* (Veiko Ounpuu, Estonia, 2007), *Élève libre* (Joachim Lafosse, Bélgica-Francia, 2008), *Galerianki* (Kasia Roslaniec, Polonia, 2009), *Siberia mon amour* (*Sibir. Monamur*, Slava Ross, Rusia, 2011), *El vendedor* (*Le vendeur*, Sébastien Pilote, Canadá, 2011), *Milosc* (Slawomir Fabicki, Polonia, 2012), *Cherry Pie* (Lorenz Merz, Suiza, 2013), *Emek* (Sophie Artus, Israel, 2014) y *Anas tshovreba* (Nino Basilia, Georgia, 2016). No obstante, llaman la atención dos cuestiones sintomáticas. Primera, la práctica ausencia durante casi una década de títulos españoles —salvo los casos de *El kaserón* (Pau Martínez, 2008) y *Ártico* (Gabriel Velázquez, 2014)— en la sección oficial de largos, algo que no ocurre en la categoría de cortos. Y segunda, la casi nula difusión que tienen en nuestro país las películas ganadoras, a pesar de que la dotación económica del premio, que alcanza los 30.000 euros, está destinada exclusivamente a la distribución en España. Esto último denota la importancia que le concede el certamen a la comercialización de estas películas y la necesidad de eventos como este, convertidos en el único conducto para acceder a un cine de compleja visibilidad. A finales de 2016, tras dos ediciones claramente afectadas por recortes presupuestarios y cambios políticos, Rafael Maluenda es cesado como director de Cinema Jove. En la edición de 2017, en que dirige el festival Carlos Madrid, se alza como ganadora *The Wound* (John Trengove, Sudáfrica, 2017).

Jorge Castillejo

Fuentes

- Castillejo, Jorge; Llorens, Antonio (eds.) (2010). *25 años inquietos: Cinema Jove Festival Internacional de Cine 1986-2010*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Castillejo, Jorge (24/06/2015). "30 años de historia: Entrevista a José Luis Rado". *Diario del Festival Internacional de Cine de Valencia*, pp. 4-5.
- Castillejo, Jorge (22/06/2015). "30 años de historia: Entrevista a Mario Viché". *Diario del Festival Internacional de Cine de Valencia*, pp. 4-5.

Ciudad de la Luz (Alicante, 2005 –)

Estudios cinematográficos

Ciudad de la Luz es un complejo de platós cinematográficos y edificios de apoyo diseñado por Gary Bastien y ubicado en el paraje de Aguamarga, a siete kilómetros de la ciudad de Alicante. Ocupa una extensión de 11.000 m^2, en la que se distribuyen diversas instalaciones: platós, oficinas, almacenes, talleres, etcétera. En cuanto a las características técnicas de los estudios cabe mencionar que los platós 3 y 4 tienen 2.340 m^2 cada uno de ellos, interconectados por una "puerta elefante" de 24 m de ancho por 8 de alto. Tienen unas medidas de 59,5 x 39,5 m, poseen una altura libre de metros y cuentan con un tanque interior inundable de 10 x 10 x 3 m de profundidad, además de estar dotados de conexión de fibra óptica y una potencia eléctrica instalada de hasta 2.000 kW. Por otra parte, los platós medianos 1, 2, 5 y 6 disponen de 1.620 m^2 y están interconectados por "puerta de elefante" de 10 m de ancho por 8 de alto. Cada plató tiene unas medidas de 45 x 36 m y una altura libre de 12,5 m, y están dotados de un tanque interior inundable de 10 x 10 x 3 m de profundidad, además de conexión de fibra óptica y potencia eléctrica instalada de hasta 1.250 kW. Ciudad de la Luz cuenta con un *backlot*, zona de rodaje en exteriores, de 12 ha con horizonte natural, dotado de suministro eléctrico, tomas de agua, fibra óptica y telecomunicaciones, que se divide en dos áreas diferenciadas para posibilitar rodajes simultáneos: el *backlot* 1, de 4,2 ha, y el *backlot* 2, de 7,8 ha. Éste último dispone de un foso de 100 x 80 m con una profundidad de 1,20 m y un foso interior de 30 x 30 m y 4 de profundidad. En su cara sur tiene un *green screen* de 12 m de altura, ampliables a 20 m, y 120 de longitud. El foso del *backlot* 2 también cuenta con horizonte natural alineado con la línea de la costa, posee un tanque para tomas acuáticas, con profundidad máxima de 5,20 m en el interior, y tiene un sistema de generación de oleaje, cañones y toboganes de agua. El conjunto se complementa con edificios dotados de camerinos, salas de maquillaje, peluquería, almacenes y oficinas con todos los servicios para la producción. Los estudios disponen de tres edificios de apoyo de 3.000 m^2 conectados con los platós. A estos hay que añadir edi-

ficios independientes, con más de 11.000 m^2 de talleres de construcción de decorados, oficias de decoración y almacenes. Asimismo, Ciudad de la Luz cuenta con una sala de proyección con aforo para treinta y cinco personas equipada con un proyector de 35 mm, un proyector Barco Digital 2K y conexión con fibra óptica con el laboratorio Kodak Cinelabs Spain, así como una sala de posproducción para edición digital Avid Adrenaline. El complejo cinematográfico también incluía el Centro de Estudios Ciudad de la Luz, un centro de formación relacionado con el sector audiovisual. La idea de Ciudad de la Luz se debe al cineasta Luis García Berlanga, quien durante más de 25 años albergó el proyecto de construir unos estudios de cine en la Comunidad Valenciana. Conocedor de los mecanismos de la industria cinematográfica, su planteamiento pasaba por levantar un entramado audiovisual en Sagunt, lugar que, por sus comunicaciones, podía acercar a los profesionales del sector de Valencia, Barcelona y Madrid. No obstante, la intervención de Eduardo Zaplana, expresidente de la Comunidad Valenciana, obliga a construir los estudios en la ciudad de Alicante, al tiempo que se emplea el nombre de Ciudad de la Luz —en referencia a Lucentum, denominación que recibía la ciudad ibero-romana sobre la que se erige la actual Alicante—, en lugar del propuesto por Berlanga, "Estudios Blasco Ibáñez", que tenía mayores connotaciones cinematográficas y culturales valencianas. En 2004 la Generalitat Valenciana, presidida por Francisco Camps, se hace con el control del proyecto, relevando a Berlanga del consejo de administración de Ciudad de la Luz y relegándolo a un cargo honorífico. Los estudios están promovidos por la sociedad Ciudad de la Luz, sociedad anónima unipersonal constituida el 2 de noviembre del año 2000 con capital público dependiente de la Generalitat Valenciana. En un primer momento la Generalitat aporta el 75% del capital a través de la Sociedad Proyectos Temáticos de la Comunidad Valenciana (SPTCV); el 25% restante proviene de Aguamarga Producciones SL, que más adelante se denominará Aguamarga Gestión de Estudios SL, sociedad destinada a gestionar rodajes en los estudios y que cuenta entre su consejo de dirección con los productores de cine José Luis Olaizola y José Antonio Sainz de Vicuña, ambos del círculo cercano a Berlanga. En julio de 2004, la propia Generalitat pasa a controlar la sociedad Aguamarga, por lo que desde ese momento Ciudad de la Luz es 100% de capital público. La gestión del complejo cinematográfico recae en José María Rodríguez Galant (2006-2009) y Elsa Martínez Mercado (2009-2011), ninguno de los cuales tenía relación previa con la industria cinematográfica ni con su gestión. Con José Antonio Escrivá, el último director general del complejo, se inicia su proceso de desmantelamiento. Durante los años de funcionamiento de Ciudad de la Luz, la errática dirección de sus responsables deja pasar de largo rodajes en los que están interesados cineastas de fama mundial como Roman Polanski o Ridley Scott. Otras producciones de menor envergadura también fracasan, como el proyecto de Pepón Sigler *King Conqueror*, sobre la vida de Jaume I, o el biopic *Aníbal*, encabezado por Vin Diesel. Con todo, el primer año de funcionamiento de los estudios se ruedan películas como *La dama boba* (Manuel Iborra, 2006), *Arritmia* (Vicente Peñarrocha, 2007), *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2006) o *El camino de los ingleses* (Antonio Banderas, 2006). A estas hay que añadir *Todas las canciones hablan de mí* (Jonás Trueba, 2010) y *Nacidas para sufrir* (Miguel Albaladejo, 2009), así como una serie de producciones de gran repercusión, tales como *Manolete* (Menno Meyjes, 2006), *Astérix en los Juegos Olímpicos* (*Astérix aux jeux olympiques*, Thomas Langmann y Frédéric Forestier, 2008), *Su majestad Minor* (*Sa majesté Minor*, Jean-Jacques Annaud, 2007), *Io, Don Giovanni* (Carlos Saura, 2009) o *Tetro* (Francis Ford Coppola, 2009), así como otras de dudosa calidad como *The garden of Eden* (John Irvin, 2008), *Mi vida en ruinas* (*My Life in Ruins*, Donald Petrie, 2009) o *Triage* (Danis Tanovic, 2009). Algunos de los éxitos de taquilla de la década han recurrido al complejo cinematográfico para el rodaje de algunas escenas, como *Prometheus* (Ridley Scott, 2012) o *Lo imposible* (*The Impossible*, Juan Antonio Bayona, 2012). En este último se emplea por primera y última vez en el tanque acuático, para la escena que recrea el tsunami que asoló las costas de Tailandia en 2004. La historia además cuenta con la presencia de actores internacionales como Ewan McGregor y Naomi Watts. Tras el rodaje de esta película en los estudios de cine de Ciudad de la Luz, se hacen públicos los problemas económicos de Aguamarga Gestión de Estudios, que, debido a su falta de liquidez, entra en concurso de acreedores en diciembre de 2011. El conflicto venía de lejos, ya que en 2010 Ciudad de la Luz demanda a Aguamarga Gestión de Estudios por incumplimiento de contrato al no haber gestionado suficientes rodajes. Al mismo tiempo se inicia un proceso judicial en el que esta sociedad reclama a Ciudad de la Luz el pago de diez millones de euros. La posibilidad de llegar a un acuerdo entre ambas partes fracasa, y en mayo de 2012 Ciudad de la Luz bloquea el empleo de las instalaciones para efectuar rodajes cinematográficos. Por sentencia judicial, en 2013 Aguamarga tiene que abonar la cantidad de 1,2 millones de euros a los estudios y desalojar las instalaciones, si bien hasta finales de 2014 se resiste a abandonarlas, hecho que se produce por mandato judicial. Este no es el único problema. En 2014 se hace público que el Tribunal General de la

Unión Europea confirma que las ayudas concedidas por la Generalitat Valenciana a Ciudad de la Luz son ilegales. Por tanto, el Gobierno de España es emplazado a recuperar los 265 millones de euros invertidos en los estudios de cine. La sentencia venía a concluir una investigación iniciada por la Comisión Europea a raíz de la denuncia de los estudios Pinewood de Londres. En todo caso, desde sus inicios Ciudad de la Luz demuestra ser fuente de problemas e inconsistencias, llegando a generar hasta 84 millones de euros en pérdidas entre 2004 y 2010. Durante la construcción del complejo fueron adjudicadas obras sin un control preciso y se elevaron los costes de las mismas hasta alcanzar esos 265 millones de euros. De igual manera, hasta el 80% de los contratos generados para poner en marcha el complejo se adjudican sin concurso público. A ello se suma el gasto de cerca de 1,5 millones de euros en promocionar el proyecto entre 1998 y 2002. El proyecto original de Berlanga no solo contemplaba la creación y puesta en funcionamiento de unos estudios cinematográficos, sino que preveía también la creación de un centro de formación donde se enseñaran "los oficios del cine", tal y como él mismo los definía, para poder posteriormente poner en valor las instalaciones cinematográficas. El centro de estudios es concebido para ofertar estudios audiovisuales. Siguiendo la idea original de Berlanga, Ciudad de la Luz subscribe un acuerdo de adscripción con la Universidad Miguel Hernández de Elche (UMH) para regular la oferta educativa de dicho centro de estudios. Se implanta la licenciatura en Comunicación Audiovisual —posteriormente grado— y se diseñan cursos de Dirección Cinematográfica, Edición y Montaje, Fotografía y Arte Dramático. Ciudad de la Luz encarga a la empresa italiana Nueva Universidad del Cine y la Televisión (NUCT) la gestión del centro de estudios, que fracasa en su gestión en menos de un año. Tras un periodo a cargo de la fundación Quorum de la UMH, el centro pasa a ser controlado por la fundación Centro de Estudios Ciudad de la Luz. Finalmente, en 2014 el centro de estudios cierra sus puertas, siendo absorbido el alumnado del grado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Miguel Hernández de Elche. En la actualidad el Centro de Estudios Ciudad de la Luz se encuentra en proceso de liquidación, si bien en el verano de 2016 ha sido sede de cursos de verano de la Universidad de Alicante. Y lo mismo sucede con todo el conjunto del complejo cinematográfico, que, tras varios intentos infructuosos por subastarlo, se encuentra a la venta por lotes, sin que pueda aventurarse que en algún momento se le dé un empleo relacionado con el mundo audiovisual.

Daniel Carlos Narváez Torregrosa

Fuentes

- Carvajal, Doreen, Minder, Raphael (9/9/2010). "First a Building Spree, Now the Ax Is Falling". *The New York Times*.
- "Cronología de las películas rodadas en los platós de Ciudad de la Luz" (23/10/2015). *La Vanguardia*.
- "La UE sentencia que las ayudas a la Ciudad de la Luz fueron ilegales" (3/7/2014). *El Mundo*.
- Llopis, Guille (16/11/2015). "Ciudad de la Luz: de la aventura al drama en 36 cintas". *ABC*.
- Moltó, Ezequiel (10/9/2007). "Sombras en Ciudad de la Luz". *El País*. *Comunidad Valenciana*.

Civic Producciones (Valencia, 1992 – 1997)

Productora cinematográfica

Civic supuso una de las primeras experiencias profesionales en el campo de la producción cinematográfica de María Pilar (Piluca) Baquero Navarro, figura destacada del audiovisual valenciano, no únicamente por su participación en diferentes productoras locales —Malvarrosa Media, Tráfico de Ideas o Trastorno— o su colaboración con el festival Cinema Jove, sino también por su labor de conservación y desarrollo en el Archivo Val del Omar situado en el Museo Reina Sofía de Madrid. Baquero se forma exhaustivamente en la Escuela Videomax y en el Rhodes College de Memphis. A su regreso a Valencia se asocia con María Cristina Esteban Pérez y Amparo Guillem Martínez —también valenciana— para poner en marcha una empresa de producción compleja, capaz de encarar tanto material publicitario o corporativo como diferentes producciones cinematográficas de mayor enjundia. Su primer trabajo de largo recorrido es *Ojalá, Val del Omar* (María Cristina Esteban Pérez, 1994), un documental de una hora de duración en el que se aprovecha la cercanía familiar de Piluca Baquero —sobrina del cineasta— para reivindicar la vida y la obra de su tío. Escapando de las habituales hagiografías y de los estilemas habituales del género, la propuesta está más cerca de la experimentación, de la ficcionalización y del ensayo con respecto a las técnicas exploradas por Val del Omar, hilvanándose a través de una suerte de relato confesional locutado por Juan Diego. También encara la producción de diferentes documentales rodados en 35 milímetros, entre los que se puede destacar ¿Te pasa algo? (Piluca Baquero, 1995) o *Acuérdate del frío* (Joaquín Ojeda de Haro, 1995). Del mismo modo, apadrina algunos de los primeros trabajos de un por aquel entonces desconocido Sigfrid Monleón, que gracias al apoyo del Civic pudo desarrollar sus dos primeros cortometrajes: *De los caníbales* (1995) y *Si llegas o es regreso* (1995). El canto de cisne de la productora es su proyecto más

ambicioso: *Killer Barbys* (Jesús Franco, 1996). A medio camino entre el terror patrio de serie Z y el homenaje velado al cine pop popularizado —entre otros— por Richard Lester, la película propone una fantasía *gore*-musical pensada principalmente para el lucimiento del grupo que daba título a la cinta —una formación de punk gallego que despuntaba humildemente bajo el auspicio de Toxic Records—, y un emergente Santiago Segura que rubrica una de las interpretaciones más esperpénticas de su carrera. Rodada en Cullera y con partitura de apoyo firmada por Sexy Sadie, la cinta no consiguió alcanzar los resultados de taquilla esperados. Con el tiempo ha terminado por ser reivindicada como una pequeña pieza de culto por los seguidores del género, hasta llegar a contar con una secuela, ya sin producción de Civic, firmada también por Jesús Franco en 2002: *Killer Barbys contra Drácula*. Civic puede ser recordada como un propicio caldo de cultivo para muchas de las carreras que han ido despuntando posteriormente en el mundo del audiovisual valenciano. No solo el ya citado Monleón o la propia Baquero trabajaron en sus filas, sino que además contó con otros nombres como la directora televisiva Inma Torrente, entre otros alumnos vinculados con la Escuela Videomax.

Aarón Rodríguez Serrano

Fuentes

- Crusells, Magí (2008). *Directores de cine en Cataluña: De la A a la Z*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra.
- Russo, Eduardo A. (2010). "Val del Omar. El que ama, arde". *Carta*, 1, pp. 62-66.

Claver, Queta (Enriqueta Claver Delás, Valencia, 1932 – Alcorcón, 2003)

Actriz

Hija de la también actriz Enriqueta Delás, estudia teatro, declamación y danza en el Conservatorio de Valencia, donde ingresa como meritoria en la compañía de Rafael Rivelles y estrena con esta en 1950 *Un crimen vulgar*, de Juan Ignacio Luca de Tena. Se traslada a Madrid e inicia su carrera como vedette en la revista *Cinco minutos nada más*, a la que siguen *A vivir del cuento*, *La chacha*, *Rodríguez y su padre* o, entre otras, *Ana María*, para decantarse más tarde por el teatro con obras de Joaquín Calvo Sotelo (*Micaela*), Jacinto Benavente (*El nido ajeno*), José María Pemán, Antonio Buero Vallejo (su papel en *El sueño de la razón* le vale la Medalla de Oro de Valladolid), Lauro Olmo (*La condecoración*), Jaime Salom (*Las que tiene que alternar*, *Culpables*, *La playa vacía*, *El corto vuelo del gallo*), etcétera. Sus papeles en *La noche de los cien pájaros* y *La casa de las chivas*, también de Salom, le reportan un gran prestigio profesional y varios premios. Con su propia compañía de comedias estrena *No lo cuente, por favor* y *La vil seducción*. En 1960 debuta en el cine de la mano de José María Elorrieta en *La bella Mimí*, que marca el inicio de su nutrida carrera cinematográfica. Si bien es cierto que a menudo en papeles secundarios, trabaja para directores como Pedro Lazaga —*El vikingo* (1972), *El chulo* (1974) y *Estoy hecho un chaval* (1977)—, Francesc Betriu —*Corazón solitario* (1973) y *Sinatra* (1988) —, Pedro Masó —*Una chica y un señor* (1974) y *Las adolescentes* (1975)—, Luis García-Berlanga —*Tamaño natural* (1974)—, Mariano Ozores —*Los pecados de una chica casi decente* (1975), *Nosotros, los decentes* (1976) y *El recomendado* (1985)—, Eloy de la Iglesia —*Los placeres ocultos* (1977), *El sacerdote* (1978), *El diputado* (1979) y *Otra vuelta de tuerca* (1985)—, Ángel del Pozo —*El hijo es mío* (1978) y *Extraño matrimonio* (1984)—, Vicente Escrivá —*El virgo de Visanteta* (1979), *Visanteta, esta-te queta/Gata caliente* (1979) y *Montoyas y Tarantos* (1989)—, Mario Camus —*La colmena* (1982)—, Vicente Aranda —*Tiempo de silencio* (1986)—, Fernando Fernán-Gómez —*El viaje a ninguna parte* (1986)—, Antoni P. Canet —*Amanece como puedas* (1988)—, José Luis Cuerda —*Amanece, que no es poco* (1989)— o Pilar Miró —*Beltenebros* (1991)—, entre otros. Su última aparición en pantalla grande es *Mala yerba nooo* (Rafael Mendizábal y José Luis Sánchez Codina, 2001). Como muchas actrices y actores de su generación, encuentra en la televisión un importante medio de expresión, y durante décadas podemos verla en producciones como *Suspiros de España* (TVE, 1974-1975), *Novela* (1963-1978), *Curro Jiménez* (TVE y Telestar, 1976-1979), *Goya* (RAI, TVE y Toledo, 1985), *Recordar, peligro de muerte* (TVE, 1986), *Crónicas urbanas* (TVE, 1991-1992), *Compuesta y sin novio* (Antena 3 Televisión, 1994), *Encantada de la vida* (Antena 3 Televisión, 1993-1994), *Función de noche* (TVE, 1994-1997), *Ada Madrina* (Antena 3 Televisión y Lotus Films, 1999-2000) o *El comisario* (Telecinco, Bocaboca Producciones y Estudios Picasso, 1999-2009).

Inma Trull

Climent, Joaquín
(Joaquín Climent Asensi, Requena, 1958)
Actor

Actor de larga trayectoria profesional, se ha convertido en un rostro habitual de televisión, muy reconocido por el público gracias a su participación en series de éxito como *El comisario* (Telecinco, 1999-2009), *Física o química* (Antena 3, 2008-2011) o *Amar es para siempre* (TVE y Antena 3, 2005-). En los primeros años de su andadura interpretativa se pone a las órdenes de Miguel Narros en el Teatro del Arte, con la puesta en escena de clásicos como *Seis personajes en busca de autor*, *El rey Lear* o *Don Juan Tenorio*. A lo largo de su carrera ha combinado siempre la disciplina teatral —trabajando con directores de la talla de Adolfo Marsillach o José Luis Alonso— con su participación en el cine y en la televisión. Curiosamente, su debut televisivo se produce en 1982, con dos adaptaciones para *Estudio 1* (TVE, 1965-1984) de las obras antes citadas de Luigi Pirandello y José Zorrilla bajo la dirección del propio Narros. A esto le sigue un pequeño papel en "El caso del cadáver descuartizado", episodio de *La huella del crimen* (TVE, 1985) dirigido por Ricardo Franco. Aparece por primera vez en la pantalla grande en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988) como policía en el anuncio televisivo del detergente Ecce Homo. Continúa interviniendo en pequeños papeles en varias comedias como *Amanece como puedas* (Antoni P. Canet, 1988), *Miss Caribe* (Fernando Colomo, 1988) y *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989). Se pasa al drama en *La noche más oscura* (José Luis García Sánchez, 1991), crónica de los últimos fusilamientos decretados por Franco en 1975, con lo que demuestra su amplio registro. Vuelve con Almodóvar en *Kika* (1993) y colabora con Luis García Berlanga en *Todos a la cárcel* (1993). En la década de los noventa alterna sus intervenciones en cine y en televisión de forma regular: entre las primeras destacan ¿De qué se ríen las mujeres? (Joaquín Oristrell, 1997), *El color de las nubes* (Mario Camus, 1997), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) o la despedida cinematográfica de Berlanga, *París Tombuctú* (1999); entre las segundas, sus apariciones en *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-1995), *Querido maestro* (Telecinco, 1997-2008) y, sobre todo, *El comisario* (Telecinco), donde interpreta al policía Pascual Moreno en más de cien capítulos entre 1999 y 2007. En años posteriores sigue trabajando a buen ritmo, compaginando sus apariciones en cine y en televisión. Ha intervenido en películas como *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), *La suerte dormida* (Ángeles González Sinde, 2003), *Salvador* (Manuel Huerga, 2006), *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010), *B* (David Ilundain, 2015), *Cien años de perdón* (Daniel Calparsoro, 2016) o, más recientemente, *Pieles* (Eduardo Casanova, 2017), *El bar* (Álex de la Iglesia, 2017) y *Cuando dejes de quererme* (Igor Legarreta, 2018). En televisión ha aparecido en series como la producción de TV3 *Infidels* (2009-2011), las de TVE *Gran Reserva, el origen* (2013) o *Seis hermanas* (2015-2016) o la de Cuatro *Ciega a citas* (2014).

Alejandro Herráiz

Codina, Joan Maria
(Miravet, Tarragona, 1870 – Barcelona, 1936)
Director, técnico y empresario

Su primera actividad en la industria cinematográfica es como representante comercial en Barcelona de la valenciana Casa Cuesta, según la mayoría de las fuentes desde que esta inicia su actividad como productora de películas en 1905. En 1908, Josep Maria Bosch, nuevo gerente de la productora Films Barcelona, le propone participar en la realización del próximo proyecto de la compañía junto a Fructuós Gelabert. Codina codirige así su primera película, *Maria Rosa* (Fructuós Gelabert y Joan Maria Codina, 1908), que adapta la obra teatral de Àngel Guimerà. Con esta película Films Barcelona continúa con la línea de adaptaciones del teatro catalán, y concretamente de su dramaturgo más prestigioso, que había iniciado con *Terra baixa* (1907). Unos años más tarde dirige para Films Barcelona una nueva versión de *Maria Rosa*, *Lucha de corazones* (1913), película estructurada en tres actos. El film cuenta de nuevo con Gelabert como director de fotografía y con la interpretación de los mismos actores que habían protagonizado la versión de 1908 —Josep Claramunt, Carlota de Mena y Llorenç Adrià—, pero en este caso Codina elabora un guion que se distancia notablemente del texto teatral y compone una película con recursos más puramente cinematográficos y modernos. Su relación con la Casa Cuesta parece intensificarse en los primeros años diez, si bien sobre esta cuestión hay todavía innumerables lagunas y contradicciones. Según el grueso de la historiografía, a partir de 1911 es requerido por la compañía en Valencia y pasa de ser su representante a su director principal, desplazando en el puesto a Ángel García Cardona. Según esta interpretación, es él el director de todos los films argumentales de la compañía hasta 1914, incluyendo *Los siete niños de Écija o los bandidos de Sierra Morena* (1911-1912), *Amor de bestia* (1912), *El tonto de la huerta* (1912), *La barrera número 13* (1912), *La lucha por la divisa* (1913), *El lobo de la sierra* (1913) y *El Caín moderno* (1914). Sin embargo, en recientes

investigaciones el historiador del cine Nacho Lahoz insiste en que su presencia como realizador para Cuesta solo está confirmada por fuentes de la época para *La barrera número 13*, fuentes en las que él sigue apareciendo con frecuencia únicamente como representante. *La barrera número 13*, restaurada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, aborda uno de los temas centrales en la producción de la compañía valenciana, el espectáculo de los toros. Si con *Benítez quiere ser torero* (Ángel García Cardona, 1910) la Casa Cuesta da por primera vez protagonismo a la tauromaquia en un film de ficción desde una perspectiva cómica, la película de Codina plantea un drama de amor y honor entre un torero y una bailaora. Para las secuencias taurinas se recurre al amplio material de archivo de los reportajes de corridas de toros filmados por la Casa Cuesta. En 1914, Codina impulsa la constitución de Catalonia Films, una asociación de cuatro productoras, Cuesta, Films Barcelona, Solá y Peña y Tibidabo Films, para la distribución de sus películas. Catalonia Films produce una única película, que dirige él, *Lucha contra el destino* (1914), último título de ficción en que estuvo implicada la Casa Cuesta. Por confirmar está también su participación como director en *La herencia de la culpa* (1914), producción de Tibidabo Films. En 1915 es contratado como director artístico para Condal Films, productora recién creada por Arturo Carballo y Bernardo Prades. A pesar de su corta vida (apenas un año), la compañía produce tres films dirigidos por él. Los dos primeros, *Pasionaria* (1915) y *Pacto de lágrimas* (1915), son melodramas consagrados a su protagonista, la célebre bailarina Tórtola Valencia, quien da con ellas el salto a la pantalla grande —tras el rodaje de *Pasionaria*, la Condal anuncia otro título con la bailarina, *Noche toledana*, que no llega a realizarse—. La Condal consigue para ambas una amplia distribución nacional e internacional y son éxitos de público. La siguiente producción que lleva su firma es concebida como una nueva película de la serie de Tórtola Valencia con una gran inversión económica, pero la bailarina rechaza participar en ella y es sustituida por la actriz Vina Velázquez. Así nace *El signo de la tribu* (1915), una película de aventuras en tres episodios —"Las dos huérfanas", "El calvario de la virtud" y "Crimen y expiación"—, protagonizada por dos hermanas huérfanas que viven en un campamento de gitanos que sufre el asalto de unos bandoleros fugitivos. La fotografía de los tres films que realiza para la Condal, uno de los elementos más destacados por la crítica del momento, corre a cargo de Joan Solà Mestres. Ante la falta de concreción de nuevos proyectos de la Condal Films, inicia su colaboración con Albert Marro y la Hispano Films con *Los misterios de Barcelona* o *Barcelona y sus misterios* (Albert Marro y Joan Maria Codina, 1915-1916), película de ocho episodios que adapta el exitoso folletín de Antonio Altadill *Barcelona y sus misterios* (1880). Con esta película la Hispano Films se aleja del cine histórico y los dramas para abordar el cine de aventuras y misterio siguiendo la estela de los seriales de productoras francesas como *Los misterios de París* (*Les mystères de Paris*, Albert Capellani, 1912) o *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913-1914). El film alcanza un éxito extraordinario y es el punto de partida —aunque él mismo había ensayado ya antes el modelo con *El signo de la tribu*— para los films por episodios en la producción barcelonesa. En 1918 es contratado por Joan Solà y Alfred Fontalas, propietarios de la productora Studio Films, para sustituir a Domènec Ceret como director para la compañía. En pleno apogeo de los seriales en la producción catalana, Studio Films decide centrarse en las películas en episodios, y en apenas dos años Codina dirige hasta seis títulos en este formato: *Codicia* (1918), con catorce episodios, *Mefisto* (1918), con doce episodios, *El protegido de Satán* (1918), con catorce episodios, *La dama duende* (1918), con seis episodios, *El botón de fuego* (1919), con diez episodios y *Las máscaras negras* (1919), en seis episodios. *Codicia*, *Mefisto* y *El protegido de Satán* cuentan con la actriz barcelonesa Lola París y desarrollan argumentos folletinescos y sentimentales. En *La dama duende*, *El botón de fuego* y *Las máscaras negras* las aventuras se nutren de detectives, sociedades secretas y bandas criminales organizadas, haciéndose eco de los populares seriales criminales y detectivescos de la cinematografía francesa. Además de las películas de episodios, dirige para la Studio el largometraje *El otro* (1919), con la colaboración de Eduardo Zamacois, escritor de novelas cortas, quien también participa como intérprete. *El otro* adapta la novela homónima de Zamacois (1910) y es un drama psicológico con elementos del género de terror. La película tiene problemas con la censura y no se estrena hasta mediados de los años veinte. Algunas fuentes indican que Codina también participó en el rodaje de reportajes para la *Revista Studio*, noticiario de la productora Studio Films que llega a tener más de cincuenta números entre 1918 y 1920. A finales de 1919, y con una Studio Films en crisis, la productora contrata al actor de origen inglés Aurelio Sidney —nombre artístico de Aurèle Labat—, que protagoniza y codirige con Codina las películas ¡Mátame! (1920) y *El león* (1920). Studio tenía previsto filmar tres películas más con este tándem, pero la muerte repentina del actor a mediados de 1920 trunca esta posibilidad. A partir de este momento, que coincide con la crisis de la producción cinematográfica barcelonesa, Codina abandona la dirección de películas y retoma su papel empresarial en la industria cinematográfica. A través de la empresa

Exclusivas Codina-Gelabert distribuye *La puntaire* (Fructuós Gelabert, 1928), última película del pionero catalán. Joan Maria Codina es una figura imprescindible en la cinematografía catalana de los años diez. Su principal aportación al cine valenciano viene por su relación con la Casa Cuesta, una vinculación todavía llena de incógnitas que solo la aparición de nueva documentación podría solventar.

Marta García Carrión

Fuentes

- Lahoz, Nacho (2010). "Films H. B. Cuesta y la construcción de un cine popular. Una revisión historiográfica". En Lahoz, Nacho (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español, 1896-1920*. València: Ediciones de la Filmoteca, pp. 297-311.
- González, Palmira (1987). *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Institut del teatre.
- González, Palmira (1997). "*Lucha de corazones*". *Secuencias,* 7, pp. 15-17.
- González, Palmira (2002). "Los quince primeros años del cine en Cataluña". *Artigrama,* 16, pp. 39-74.
- Tienda, José Antonio (2010). "J. M. Codina. Una sombra tras la cámara". En Lahoz, Nacho (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español, 1896-1920*. València: Ediciones de la Filmoteca, pp. 437-445.

Coello, Vicente (Vicente Coello Girón, Valencia, 1915 – Madrid, 2006)

Guionista

Licenciado en Derecho, se introduce en el cine como crítico de *Las Provincias* y otros diarios de la ciudad de Valencia. En 1946 funda con José Ángel Ezcurra y Ángel A. Jordán el semanario de espectáculos y cine *Triunfo*, en el que ejerce de subdirector cuando en 1948 comienza a publicarse en Madrid. Junto a ambos firma en 1942 el guion de *Tercera escuadra*, premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), aunque no llega a rodarse. Un año después los tres son responsables de los guiones de *Fallas en Valencia* y *Valencia antigua y moderna*, dirigidas por Arturo Ruiz-Castillo. No obstante, su prolífica carrera despunta en la primera mitad de la década de los cincuenta, cuando coescribe los guiones de *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), adaptación de la novela de Luis Coloma, *La laguna negra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1952), *Once pares de botas* (Francisco Rovira Beleta, 1954) o *La chica del barrio* (Ricardo Núñez, 1956), y, sobre todo, a partir de 1955, momento en que comienza a colaborar con la empresa Aspa Producciones Cinematográficas, de Vicente Escrivá, con quien ya había trabajado en el guion de *Pequeñeces*. Todas sus aportaciones a esta productora están firmadas junto a Escrivá, y esto es así tanto en su primera etapa en esta como en la segunda. En la primera coescribe *Recluta con niño* (1955), *Los ladrones somos gente honrada* (1956), adaptación de la obra de teatro homónima de Enrique Jardiel Poncela, la coproducción con Italia *La Cenicienta y Ernesto* (1957) y *El tigre de Chamberí* (1958), todas ellas dirigidas por Pedro L. Ramírez. Para este director también escribe, ya fuera de Aspa, *Fantasmas en la casa* (1959) y *Llama un tal Esteban* (1959). Tras más de una década en la que trabaja sobre todo para AS Films, Hesperia, Pedro Masó y Filmayer, donde ocupa un puesto de responsabilidad, coescribe *Cateto a babor* (Ramón Fernández, 1970), *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971), *Vente a ligar al oeste* (Pedro Lazaga, 1972), *No firmes más letras, cielo* (Pedro Lazaga, 1972), *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973), *Una abuelita de antes de la guerra* (Vicente Escrivá, 1974) y *El señor está servido* (Sinesio Isla, 1975), títulos que son producidos por Aspa y Filmayer. Su paso por As Films, tras la escisión de esta empresa de Aspa, supone también un cambio en sus compañeros habituales. De hecho, prácticamente todas las películas en las que interviene están dirigidas por José María Forqué: *Maribel y la extraña familia* (1960), adaptación de la obra homónima de Miguel Mihura, *091. Policía al habla* (1960), *Usted puede ser un asesino* (1961), basada en la obra de Alfonso Paso, la coproducción con Argentina *El secreto de Mónica* (1961) y *Accidente 703* (1962). Las excepciones son *Crimen para recién casados* (Pedro L. Ramírez, 1959) y *Vuelve san Valentín* (Fernando Palacios, 1962). También en estos momentos comienza a cofirmar con Pedro Masó, con el que coescribe habitualmente, junto a José María Forqué como director, en su etapa en Hesperia y en la propia productora de Masó. Así sucede, para la primera, en *Atraco a las tres* (1962), *El juego de la verdad* (1963) y *Casi un caballero* (1964), a las que hay que añadir, *Tres de la cruz roja* (1961) e *Historias de la televisión* (1965), dirigidas respectivamente por Fernando Palacios y José Luis Sáenz de Heredia. Esta última ya está coproducida por Hesperia y Pedro Masó. La pareja Coello-Masó también firma en esos momentos algunos de los títulos de la productora del último. Es el caso de *Operación embajada* (Fernando Palacios, 1963), *Vacaciones para Ivette* (José María Forqué, 1964), guion premiado por el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) y por el Sindicato Nacional del Espectáculo, *La familia y uno más* (Fernando Palacios, 1965), *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1967) y algunas de las películas de Pedro Lazaga en la época: *La ciudad no*

es para mí (1966), *Nuevo en esta plaza* (1966), *Operación Plus Ultra* (1966), *Los guardiamarinas* (1966), *El turismo es un gran invento* (1968), *No le busques tres pies...* (1968) y *Abuelo made in Spain* (1969), las cinco últimas coproducidas con Filmayer. En esta última empresa, además de retomar sus colaboraciones con Escrivá, continúa escribiendo para el director Pedro Lazaga —*Hay que educar a papá* (1971), *El padre de la criatura* (1972), *El abuelo tiene un plan* (1973), *Estoy hecho un chaval* (1976), *El alegre divorciado* (1975) y *Vaya par de gemelos* (1977)—, al que se une Mariano Ozores, otro estajanovista de la comedia de los años sesenta y setenta, con títulos como *Cómo está el servicio* (1968), *Manolo la nuit* (1973), *El calzonazos* (1974), *Jenaro, el de los catorce* (1974) y *Es peligroso casarse a los 60* (1980). En Filmayer también es corresponsable de los guiones de *Coqueluche* (Germán Lorente, 1970), *La ultima señora Anderson* (Eugenio Martín, 1971), *La tía de Carlos* (Luis María Delgado, 1981), *Loca por el circo* (Luis María Delgado, 1982) y *Todo es posible en Granada* (Rafael Romero-Marchent, 1982). Como puede apreciarse, si bien hizo incursiones en diferentes géneros, sin duda Vicente Coello fue un especialista en la comedia, pasando por todos los adjetivos que puedan añadirse a esta en el cine español bajo el franquismo y la Transición —costumbrista, desarrollista, sexy, etcétera—, siempre enraizada en la tradición cómica española, más en concreto en cierta actualización de los personajes, las situaciones y los diálogos de inspiración sainetesca y, en algún caso, en el vanguardista "humorismo" de "La Otra Generación del 27".

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.
- Rubio Alcover, Agustín (2013). *Vicente Escrivá. Película de una España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Coleccionismo cinematográfico

La palabra coleccionismo indica la práctica de coleccionar, de formar una colección sobre algo: un conjunto ordenado de cosas, por lo común de una misma clase y reunidas por su especial interés o valor. Ese especial interés o valor viene determinado en su mayor parte por diferentes circunstancias de ámbito artístico, histórico o social. Por lo que respecta al coleccionismo cinematográfico, este está compuesto por la obra cinematográfica realizada y por todos los objetos que rodean a la realización, producción, distribución y proyección de la misma. Con ello hablamos no solo de la propia película para proyectar de 35 mm y sus respectivas copias o másteres, ya sea registrada en nitrato de celulosa o acetato, sino de objetos tales como carteles, *postcards*, programas de mano, *pressbooks*, fotografías promocionales —con o sin autógrafo—, fotografías de rodaje, bandas sonoras en vinilo y cd, partituras musicales, *atrezzo*, guiones, vestuario, diapositivas, fotocristales, cromos, novelas cinematográficas, revistas de cine, libros, entrevistas registradas a personajes del mundo cinematográfico, películas en diferentes formatos, diferente material de *merchandising* temático, como muñecas, tazas, platos, marcos, vestidos temáticos, zapatos, juguetes móviles, etcétera. A su vez, dada la estrecha relación existente entre la fotografía y el cinematógrafo, podemos ver incluidas en diferentes colecciones museísticas objetos pertenecientes al período considerado precinematográfico; objetos ópticos como la Linterna Mágica, el Zootropo, el Praxinoscopio, el Kinetoscopio, el Taumatropo, el Fenakistiscopio, la Cámara Estereoscópica, el Fantascopio y las Fantasmagorías, entre otros. Todos ellos permiten comprender el largo proceso temporal que supuso la invención del cinematógrafo, e ilustran el interés que el ser humano siempre tuvo por conseguir imágenes en movimiento. Todos estos objetos representan solo algunos ejemplos dentro de una tipología que puede resultar de lo más variada, siempre en relación con el mundo de la imagen en general y del cine en particular. El coleccionismo cinematográfico nace, como podemos suponer, con la invención del propio medio. El impacto de la comunicación pública de su invento fue tal que supuso un antes y un después en la concepción conocida del mundo, aunque sus propios creadores, los hermanos Lumière, no le concediesen una especial utilidad, pues lo consideraban un mero divertimento. Uno de esos primeros espectadores fue George Méliès, que pasaría a la historia como uno de los más grandes directores de cine de la historia. Así, los hermanos Lumière y el propio Meliès podrían considerarse los primeros coleccionistas, dado que a la vez que generaban producciones guardaban objetos relacionados con ellas, pero no fueron conscientes de ello. También existe una estrecha relación entre el coleccionismo cinematográfico y el interés por la preservación del pasado del medio. Así lo evidencia el nacimiento de las filmotecas, instituciones cuyo fin es principalmente la conservación, recuperación y difusión del patrimonio cinematográfico. La apertura de archivos especializados en Estocolmo (1933), Berlín (1934), Londres y Nueva York (1935) o Bruselas (1938) y la creación en 1938 de la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF), desencadena

un movimiento a favor de la conservación, la recuperación y la restauración de películas cuyo resultado es la supervivencia de parcelas extensísimas de la historia del cine. Ello coincide con la consolidación de una valoración diferente del cine y de su aceptación en el ámbito de la cultura, favorecido por la percepción que del medio tienen las vanguardias estéticas. La relación de estas instituciones con el coleccionismo cinematográfico es innegable y perdura hasta la actualidad. De hecho, los coleccionistas son esenciales para obtener información que permita la recuperación física de las películas, o como mínimo aspectos relacionados con su vida comercial; especialmente de las producidas con anterioridad a 1929, pues se calcula que, de este periodo, se ha perdido más del 80% de la producción mundial. Durante mucho tiempo las películas no tuvieron consideración de productos artísticos susceptibles de ser conservados, sino de productos comerciales. Una vez acabada su vida útil en las ferias o salas de proyección, eran vendidas para reutilizar el material del que estaban compuestas —nitrato, por ejemplo— para convertirse en objetos diversos, como peines por ejemplo. Algunos pioneros como Henry Langlois, futuro fundador de la *Cinémathèque*, recorrieron con pocos medios las ferias o chatarrerías para adquirir latas de películas y todo el material relacionado con el medio cinematográfico, lo que permite apreciar el fuerte vínculo entre el coleccionismo y las filmotecas.

En España este movimiento de preservación tardó en materializarse. Filmoteca Nacional (actual Filmoteca Española) se funda en 1953, siendo su primer director y posterior presidente, el periodista, crítico e historiador Carlos Fernández Cuenca (1904-1977), que coleccionaba objetos cinematográficos. También encontramos numerosos coleccionistas que se han dedicado, más o menos profesionalmente, al mundo del cine. Es el caso de Tomàs Mallol i Deulofeu (1923-2013), director de cine amateur, de documentales y fotógrafo, que desde finales de los años sesenta comienza a reunir en su domicilio una colección de aparatos y objetos cinematográficos y de precine, con posterioridad convertidos en el Museu del Cinema de Girona-Col·lecció Tomàs Mallol, actualmente la institución más conocida de estas características en toda España. También en Cataluña encontramos la colección de Roger Biosca, con fotografías de anuncios publicitarios protagonizados por estrellas de cine, aparecidos en publicaciones norteamericanas. En la actualidad Josep M. Queraltó, miembro de la European Film Academy, de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Miembro de Honor de la Acadèmia del Cinema Català, es uno de los coleccionistas de material de cine más importantes de Europa. Ha reunido durante casi cuarenta años más de 20.000 piezas relacionadas con la técnica cinematográfica. En Madrid también encontramos a Carlos Jiménez, exhibidor cinematográfico, con una colección reunida a lo largo de cerca de cincuenta años y fundador del primer museo de cine profesional y tecnológico de España. En 2006 recibió el premio a la mejor labor de difusión del cine en España, concedido por la revista de cine profesional *Cineinforme*, en colaboración con la Federación de Empresarios de Cine de España. También es destacable el director Basilio Martín Patino, con una de las mejores colecciones de objetos precinematográficos de España. Especialmente relevante es el trabajo de la editorial El Gran Caid, que durante diez años publicó la revista *AGR. Coleccionistas de Cine*, dedicada como su nombre indica al coleccionismo. Cada número contenía varios reportajes escritos por historiadores, críticos, directores o actores, y sobre todo material gráfico como carteles, fotografías, programas de mano, *pressbooks*, catálogos, facsímiles, recortables e, incluso, algunas entregas incluían encartado un póster de un cartel clásico en gran tamaño. Actualmente es una web denominada Archivo AGR.

En el caso de Valencia, también es tardía la toma de conciencia respecto a la recuperación y conservación. Desde la llegada del cine a nuestra comunidad, y con el nacimiento de la primera productora valenciana, la Casa Cuesta, sabemos que se genera material publicitario relativo a sus producciones y a las que vienen del exterior, pero no hay información relativa a la existencia de un movimiento de recuperación. La ausencia de una estructura industrial cinematográfica no genera las condiciones adecuadas para ello. Con la excepción de aquellos profesionales que guardan material relativo a sus producciones, como es el caso del director valenciano Maximilià Thous o Emilio Pechuán Giner, pionero en la exhibición de cine, apenas existe interés en valorar el cinematógrafo más allá de su condición de elemento económico. El crítico valenciano Juan Piqueras es uno de los pioneros en darle a la obra cinematográfica un valor cultural más cercano a lo que se aprecia en Europa en los años treinta. El nacimiento de la importante productora valenciana CIFESA, generadora de algunos de los títulos más emblemáticos del cine español e introductora de un modelo de negocio paralelo a la mera producción, al crear un *star system* emulando al norteamericano, genera numerosos objetos promocionales que le proporcionaron un importante beneficio. Es de destacar también en esta etapa el trabajo de pintores y cartelistas de la talla de Josep Renau, José Peris Aragó y Rafael Raga, cuyos carteles cinematográficos son muy cotizados en la actualidad dentro del mundo del coleccionismo. No obstante, la creación de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana en 1986 permite dar visibilidad

al coleccionismo valenciano. Desde esta institución se realiza una política de recuperación y conservación del patrimonio cinematográfico valenciano, no solo de las películas, sino de todos aquellos objetos relacionados con la concepción de las mismas. Gracias a ello se han preservado legados tan importantes como los de Maximilià Thous o Gori Muñoz. Más allá de los organismos públicos, algunas colecciones privadas son de enorme interés. Dentro del mundo de los profesionales del cine, podemos hablar del director Luis García Berlanga, del empresario artístico Enrique Fayos o de la familia Pechuán, pionera en las salas de exhibición, ya que comenzaron en el mundo del cine en los años veinte. Fuera del panorama profesional, es destacable la figura de Juan Monsell que, en la actualidad, posee la mayor colección de proyectores de Valencia; Antonio Domínguez, un cinéfilo valenciano que reunió una colección de más de 7.500 títulos que incluye casi todo el cine europeo en versión original entre 1945 y 1985; Rafa Marí, con una colección de programas de mano, películas en DVD y revistas de cine; o Santiago Hernández, con más de 6.000 guías de cine. Un caso a destacar es el de Juan Saiz, editor de bandas sonoras con el sello Saimel, el más antiguo y prestigioso de nuestro país, a través del cual ha publicado multitud de partituras de compositores españoles como José Nieto, Eva Gancedo y, últimamente, antológicas reediciones ampliadas de italianos como Ennio Morricone o Riz Ortolani. Además de coleccionista cinematográfico, es el propietario de la tienda Rosebud, con todo lo que uno pueda imaginar sobre el mundo del cine, lugar de reunión de coleccionistas. En Valencia también se celebran varios encuentros entre coleccionistas cinematográficos, como el CIFICOM, un salón internacional de cine, ficción y coleccionismo, especializado en ciencia ficción y que ya se encuentra en su sexta edición, o la Feria del Coleccionismo Discográfico y Cinematográfico.

Las nuevas tecnologías, en concreto las redes sociales y webs especializadas, han abierto un espacio que parecía limitado a críticos y especialistas. Cada vez es más habitual encontrar espacios en Facebook donde compartir información y material relativo al cine clásico, especialmente el norteamericano, cuya hegemonía es indiscutible; foros públicos y privados donde personas de todo el mundo muestran sus colecciones y realizan intercambios o compras. Por otra parte, en la actualidad se genera un volumen muy superior de elementos susceptibles de ser coleccionables. Desaparecidas las guías y los programas de mano clásicos en los estrenos de las salas de cine, y sustituidos por la información en la web, actualmente el *merchandising* de los estrenos más destacados ocupa el principal interés de las nuevas generaciones de coleccionistas. El gusto por el coleccionismo se ha transformado en una nueva fuente de negocio para la industria cinematográfica. Atrás quedaron los tiempos donde se podían solicitar por correo fotos de las estrellas o se guardaba el programa de la sesión de la tarde. Nuevos tiempos y nuevos modos, pero la misma pasión, el cine.

Raquel Zapater

Fuentes

- Muñoz Suay, Ricardo (dir.) (1991). *Jornadas: Historia y Arqueología del cine: Tomo 1*. Valencia: Universidad Menéndez Pelayo / Generalitat Valenciana.
- Sánchez-Biosca, Vicente; Benet Ferrando, Vicente J. (dir.) (1996). *Jornadas: Memoria y arqueología del cine*. Valencia: Universidad Menéndez Pelayo / Generalitat Valenciana.
- Borde, Raymond (1991). *Los archivos cinematográficos*. Valencia: Ediciones Filmoteca.
- Javier Frutos, Francisco (1993). *Artilugios para fascinar: colección Basilio Martín Patino*. Salamanca: Filmoteca de Castilla y León / Semana Internacional de Cine de Valladolid / Universidad de Salamanca.
- VV.AA (1988). *Valencia Late: 1 Imagen Cinematográfica*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Blasco, Ricard (1981). *Introducció a la Historia del Cine Valencià*. Valencia: Ajuntament de Valencia.
- Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.) (2010). *A propósito de Cuesta: escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Colina, José Luis (José Luis Colina Jiménez, Madrid, 1922 – Madrid, 1997)

Guionista y periodista

Aunque nacido en Madrid, su familia se traslada a Valencia durante su niñez, para que su padre, el exfutbolista y seleccionador nacional en los años 1924 y 1925 Luis Colina, ejerza como secretario técnico del Valencia Club de Fútbol, entre 1928 y 1956. Amigo desde la infancia de Luis García Berlanga, empieza estudios de Derecho al tiempo que inicia su carrera como periodista en 1943 en *La Jornada* de Valencia, *Cuenca* y, ya en Madrid y tras dejar inacabados los estudios, en *Arriba*. En la capital, según propia atribución gracias a su pluma fácil, escala rápidamente en la profesión. Prueba el medio radiofónico, primero en Radio SEU y, desde 1945, en Radio Nacional de España. También colabora en la revista *Mundo Hispánico*, dirigida por Alfredo Sánchez-Bella, con una "Dimensión creadora de la Generación de 1936" (19, 1949). Mientras, por encargo expreso de Vicente Casanova, contribuye sin acreditar a la redacción de varios guiones de CIFESA —como

Agustina de Aragón o *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1950 y 1951, respectivamente)—, simultanea sus estudios de realización en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), que comienza en 1951 y también abandona, con la jefatura de programas de Televisión Española, que ocupa desde las emisiones en pruebas, iniciadas en 1952. Bajo su primer mandato, que se extiende hasta 1958, se crea el primer equipo de profesionales del ente público, que se nutre de compañeros de promoción en el I.I.E.C. Emparejado profesionalmente con Luis Lucia hasta la retirada de ambos, con quien mantiene una estrecha amistad, se especializa en la escritura de guiones de vocación popular, con especial querencia por el folclore, el musical, la comedia, el drama histórico y la religiosidad popular: *Cerca de la ciudad* (1952), *Gloria Mairena* (1952), con Ricardo Blasco, *La hermana San Sulpicio* (1952), con Manuel Tamayo, *Aeropuerto* (1953), con José López Rubio y Enrique Llovet, *Jeromín* (1953), *Un caballero andaluz* (1954), con Jesús María de Arozamena, *La hermana Alegría* (1954), con Luis Fernández de Sevilla, *Morena Clara* (1954), *Esa voz es una mina*, *La lupa* y *El piyayo*, las tres de 1955 y con Vicente Llosá, *La vida en un bloc* (1956), con el mismo coguionista, *Ha llegado un ángel* (1961), *Tómbola* (1962), *Rocío de La Mancha* (1963), con José María Palacio, *La novicia rebelde* (1971), con Manuel Tamayo, y *Entre dos amores* (1972). A la carrera de Berlanga contribuye en tres títulos tan destacados como *Novio a la vista* (1954), con Juan Antonio Bardem y Edgar Neville, *Los jueves, milagro/Arrivederci, Dimas* (1957), con Alessandro Continenza, y *Plácido* (1961), con José Luis Font y Rafael Azcona, que lo sustituirá como guionista de cabecera del director. Al reparto de tareas habitual entre Colina y Berlanga, consistente en la puesta en común y el subsiguiente reparto equitativo de la redacción, le sucederá un esquema de trabajo distinto, en virtud del cual recae en Azcona toda la responsabilidad de la escritura propiamente dicha. A lo largo de su trayectoria como guionista, participa también en los libretos de *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952), con José Santugini, *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953), *El torero* (René Wheeler, 1954), con diálogos de Juan Antonio Bardem, *Congreso en Sevilla* (Antonio Román, 1955), con José Santugini, Pedro de Juan y Antonio de Lara, *Familia provisional* (Francisco Rovira Beleta, 1955), cofirmado con Luis García Berlanga a partir de un libreto de 1952, *Dos novias para un torero* (Antonio Román, 1956), *Buen viaje, Pablo* (Ignacio F. Iquino, 1959), *Las dos y media y... veneno* (Mariano Ozores, 1959), con Alfonso Paso, *Las estrellas* (Miguel Lluch, 1960), *Trampa para Catalina* (Pedro Lazaga, 1961), con José María Palacio, ¿Dónde pongo este muerto? (Pedro L. Ramírez, 1961), con Manuel Ruiz Castillo, *El último verano* (Juan Bosch, 1961), con Manuel Vela. y *El sol en el espejo* (Antonio Román, 1962), con Antonio Vich. A principios de los años sesenta trabaja para la IFISA de Ignacio F. Iquino como supervisor de guiones. En 1961 redacta asimismo la sinopsis de un guion desarrollado en inglés por el especialista estadounidense Sig Herzig (1897-1985), el año de despedida profesional de este último. Tenido por persona afecta al régimen franquista, regresa en 1962 a TVE, para la que produce las primeras retransmisiones teatrales, y se hace cargo de su delegación en Roma entre 1966 y 1967. En 1992 se jubila. Cinco años después, fallece en accidente de tráfico tras haber sufrido un derrame cerebral al volante.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Comas, Àngel (2003). *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes.
- Colina, José Luis (1996). "Éramos tan jóvenes, Luis". *Nickel Odeon*, 3, p. 34.
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.
- Torreiro Gómez, Casimiro (1998). "Colina, José Luis". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, pp. 238-239.

Colombo, Luis (Luis Colombo Fernández-Durá, Alicante, 1949)

Director de fotografía y director

Desde su adolescencia se siente atraído por la filmación de imágenes. En la finca familiar de Aigües (Alicante), su padre —también llamado Luis Colombo—, gran aficionado al cine *amateur*, le cede la pequeña cámara de 8 milímetros para realizar cortometrajes. En compañía de su hermano Alfredo y su primo Alberto llevan a cabo uno de romanos con esclavos, titulado *El romance de Sisebuto*. Las localizaciones de dicho corto fueron los bancales situados en la zona posterior de la finca familiar "Villa Palma" de Aigües. Este mismo lugar sirve más tarde para los *sets* del cortometraje *Entre las llamas* (2006). De joven se suscribe a las revistas de cine y, con los emolumentos obtenidos por su trabajo como recepcionista en dos hoteles de Benidorm (Acapulco y Copacabana) cuyo propietario era su padre, se pone en contacto con un montador de No-Do para adquirir una cámara de 35 milímetros. Una vez hechos los estudios en la Escuela de Cine de Madrid, arranca

en 1975 su andadura profesional como operador de cámara en NO-DO y en Televisión Española. En esta época realiza documentales y cortometrajes, algunos de ellos galardonados en diversos festivales, además de intervenir en *Solo ante el streaking* (José Luis Sáenz de Heredia, 1975), *Los tres mosqueteros* (Richard Lester, 1976) y *Mondo Cannibale* (Jesús Franco, 1981). Una vez abandonada su etapa de colaboración en Aitana, el programa informativo de la delegación de la Comunidad Valenciana en Televisión Española, se integra en el equipo de operadores de cámara de Radiotelevisión Valenciana. A pesar de los reconocimientos y de su larga trayectoria, ha tenido no pocas dificultades para ejercer como realizador cinematográfico. Hasta la fecha solo ha podido dirigir dos películas, *Comando Terrorista* (1990) y *Crotón El Grande* (*The Great Croton*, 2011). Realizada con muy pocos medios, la primera fue producida por la empresa Dragica Steiner-Vurosic y en su reparto destacan Draguy Steiner, Giuliano Trujillos, Alex Aparissi, Aldo Sambrell, Alfonso Saura, Edith Stenberger o Cuco Caballero, entre otros intérpretes. Los responsables del guion fueron Javier Moreno, Miguel Lizondo y el propio Luis Colombo. La película intenta combinar el género de aventuras, la acción y la política. Esta producción fílmica apenas tuvo repercusión. Ello obedeció, en gran medida, a las enormes limitaciones que debió superar, pues fue realizada de forma prácticamente artesanal. En la segunda, *Crotón El Grande*, también asume la dirección de la fotografía. En verdad este film fue realizado inicialmente por Jacinto Molina (Paul Naschy), también responsable del guion y de la producción, con quien Colombo tuvo una gran amistad. Es, pues, en este marco genérico de las películas de Naschy donde *Crotón El Grande* se inscribe. Desgraciadamente, su fallecimiento durante el proceso del rodaje obligó a Luis Colombo a terminarla. El largometraje mantiene los rasgos esenciales del subgénero español, mediante el maridaje narrativo del horror con la temática nazi, la acción y la violencia. Damián Varea hizo el papel de Crotón, la actriz Silvia Galde encarnó a Cloe, Ricardo Pastor interpretaba a Gedeón y Alfonso Dorbe fue el personaje de Baltanabás. La sombra del maleficio parecía regresar de nuevo, ya que en 2007, bajo la misma productora con sede en Benidorm —Naschy Team— y creada por el mítico actor, Luis Colombo intervino como operador de cámara y director de fotografía en *Empusa*. La película fue dirigida parcialmente por Carlos Aured, pero a causa del infarto que este sufrió en pleno proceso de filmación, Paul Naschy tuvo que encargarse de acabarla. Los protagonistas fueron Antonio Mayans, María Jesús Solina y el propio Naschy. El argumento gira en torno a un estudiante de ocultismo que se dedica a practicar diversos métodos para luchar contra el rito de las vampiras femeninas conocidas como *empusas*. La película estuvo inacabada durante cuatro años. Al margen de estas incidencias, Luis Colombo ha realizado también varios *making-off* de películas que fueron llevadas a cabo en Ciudad de la Luz: *La Dama boba* (Manuel Iborra, 2006), *Canciones de amor en Lolita's Club* (Vicente Aranda, 2007) y *El camino de los ingleses* (Antonio Banderas, 2006). Por otra parte, es propietario de una importante colección (*Colombo's Colection*) de cámaras y equipos de cine.

Pablo Ferrando García

Fuentes

- López García, Pedro (2011). *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. San Vicente: Editorial Club Universitario.

Colp d'ull (Canal 9, 1996 – 2003)

Programa cultural

Colp d'ull fue un programa cultural con vocación de entretenimiento caracterizado por su imagen moderna, su ritmo ágil y una oferta de contenidos muy variada y de relevante originalidad. Producido por Televisió Valenciana (TVV), estuvo en antena desde 1996 hasta 2003, período en el que se emitieron un total de 293 programas. Su objetivo, tal como declaró Rafael Alborch, su director, fue ofrecer a través de un formato coherente y dinámico el reflejo de la actualidad creativa, de una manera básicamente visual y sin complejos, accesible para la audiencia. En este sentido, su formato innovador y su esencia basada en acercar al público la creación cultural, retratándola desde un punto de vista diferente, hacen de *Colp d'ull* uno de los programas culturales referentes en la historia de Canal 9. Su presentadora fue Maria Josep Poquet, que contaba con una larga trayectoria en el canal autonómico gracias a su puesto como presentadora del informativo *Notícies 9*. Asimismo, era reconocida por su defensa de los derechos de los trabajadores y ser activista sindical. Años más tarde, en 2012, fue una de las principales participantes en el boicot de Canal 9 organizado por los trabajadores de la cadena para protestar contra el expediente de regulación de empleo que afectaba a alrededor de 1.300 trabajadores. *Colp d'ull* fue reconocido en multitud de ocasiones, y obtuvo diversos galardones entre los que se encuentra el premio al mejor programa de televisión de la *Cartelera Turia*, el segundo Premio Nacional de Periodismo Nous Llenguatges o el Premio de la Crítica, entregado por el Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana de la Universitat de València.

Asimismo, quedó finalista en la última edición de los Premios Möbius Barcelona Multimedia gracias al trabajo realizado en la edición de un CD-Rom que recogía los primeros programas emitidos entre octubre de 1996 y diciembre de 1997. Este soporte se lanzó como parte de la estrategia de modernización tecnológica de Canal 9. Su objetivo era permitir al espectador acercarse a las distintas secciones del programa y conocer al completo alguna de las múltiples entrevistas realizadas a personalidades como Álex Francés, Equipo Límite, Wim Wenders, Eduardo Haro Tecglen, Manuel Vázquez Montalbán, Gore Vidal o José Saramago. A pesar de que solo se realizó esta edición, este CD-Rom contiene una documentación cultural valiosísima. En lo que se refiere a la audiencia, el programa tuvo una buena acogida en sus siete años de emisión, llegando incluso a alcanzar los 140.000 espectadores y el 32% del *share* en algunos de sus programas. *Colp d'ull* compartió la parrilla de Canal 9 con otros programas culturales como *El Faro de Alejandría*, *La casa de la mirada* o *Museus de la Comunitat Valenciana*. Sin embargo, su estilo lo hizo destacar considerablemente sobre el resto. Con una duración de treinta minutos y una periodicidad semanal, cada programa estaba centrado en un personaje relacionado con el teatro, el cine, la literatura, la fotografía o la música. La presentadora introducía a los protagonistas en su entorno —su estudio de trabajo, su barrio, etcétera—, grabando cada edición del programa en una localización distinta. El estilo era informal, con entrevistas muy cercanas que permitían conocer detalladamente al personaje. El formato combinaba la conversación entre entrevistadora y entrevistado con imágenes fijas o imágenes de archivo que mostraban las obras y el trabajo de los artistas. La apuesta por la originalidad a la hora de aproximarse a los protagonistas fue una constante. En este sentido, destaca, por ejemplo, el espacio dedicado a Luis Lasheras, un taxista valenciano aficionado a la fotografía, que posteriormente se profesionalizó en este sector, grabado en su vehículo mientras conducía por las calles de Valencia. Este tipo de formato pasó posteriormente a ser recurrente en otros programas como *Callejeros Viajeros* (Mediaset España y Cuatro, 2009-2013) o *Españoles por el Mundo* (New Atlantis y TVE, 2009-2015). Una de las temáticas centrales y más frecuentes en el programa fue la música, seguida de la literatura y la información cinematográfica. Asimismo, en cuanto a los personajes invitados, *Colp d'ull* destacó por primar la presencia de aquellos procedentes de la Comunidad Valenciana —de hecho, la lengua vehicular del programa era el valenciano—, aunque también participaron artistas de otros puntos de España y de Europa. Pese a la calidad del programa y a las buenas cifras de audiencia, *Cop d'ull* fue cancelado por Canal 9 en mayo de 2003, tres semanas antes de que finalizara la temporada y teniendo ya más de veinte reportajes grabados previstos para su emisión. La decisión cogió por sorpresa tanto al público como a los propios trabajadores. Diversas voces denunciaron motivos políticos tras el cierre del programa. De hecho, se relacionó con los ceses y reubicaciones que afectaban a aquellos trabajadores que habían mostrado su desacuerdo con el proceso de privatización de la cadena o que tenían alguna vinculación con organizaciones o partidos de izquierda. Justamente, el productor y director del programa, Rafael Alborch, fue quien organizó la fiesta de fin de campaña del PSPV en Valencia. Por otro lado, Maria Josep Poquet fue la primera firmante del manifiesto contra la privatización de RTVV. Desde la dirección de RTVV no se ofrecieron explicaciones a la cancelación de *Cop d'ull*. Por el contrario, pronto se cubrió su espacio en la parrilla con el programa *Dame un beso que me dure toda la vida*, creado y presentado por Victoria Vera y producido por la productora madrileña Veryvary. Este ya había estado en antena tiempo atrás, pero no consiguió una audiencia relevante. Además, era uno de los programas de producción externa más cara, puesto que cada entrega costaba 84.000 euros. En marzo de 2013, en el marco del ERE puesto en marcha por RTVV, se llevó a cabo la reemisión de diversos programas de *Cop d'ull* en Canal Nou Dos.

Andreu Casero-Ripollés

Fuentes

- Bono, Ferran (25/4/1998). "Canal 9 edita su programa más innovador, *Colp d'ull*, en CD-Rom". *El País*.
- Garrido, Lydia (31/5/2003). "Canal 9 retira de la programación el innovador espacio *Colp d'ull*". *El País*.
- *Levante-EMV* (1/3/2013). "Canal 9, líder en redifusión". *Levante-EMV*.
- Sánchez Castillo, Sebastián (2008). *Desarrollo de contenidos digitales en la difusión audiovisual del patrimonio histórico-artístico valenciano*. Valencia: Universitat de València [Tesis doctoral].

Company, Juan Miguel (Juan Miguel Company Ramón, Valencia, 1948)

Crítico, analista e historiador

Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat de València, donde imparte clases de Historia y Teoría del Cine, es también ensayista, crítico e historiador. Sus primeros textos aparecen en la *Cartelera Turia* (1971-1974), en el diario *Levante* (1973-1974), en la revista *Dirigido por* (1976-1977) y en la

guía de ocio *Qué y Donde* (1977-1978). Sus artículos chocan frontalmente con el impresionismo y la gacetilla, gestos dominantes en la crítica cinematográfica de la época, y trabajan sobre cuestiones formales y de puesta en escena. Fue uno de los fundadores de la revista *Contracampo* (1979-1987), publicación que supuso un decisivo "campo de maniobras" para que se curtiera una corriente esencial en la crítica cinematográfica y en la cultura española. Sustentados en criterios básicos —el cine como discurso referencial, la política como forma de práctica crítica y la teoría fílmica para desbordar la vacuidad, teórica y política, del avatar cinéfilo—, sus textos en aquella plataforma se decantan hacia el melodrama, el cine pornográfico y el cine español bajo el franquismo, y hacia cineastas como Francesc Betriu o Vicente Aranda. Algunos ejemplos significativos se recopilaron en dos libros: *El aprendizaje del tiempo* (1995) y *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine* (2007). Su primer libro, *Ingmar Bergman* (1981), descompone el monótono cliché de realizador "metafísico y angustiado a la búsqueda de Dios y de la Trascendencia" que le había atribuido la crítica católica. Publica después *La realidad como sospecha* (1987), que obtiene el Premio Ciudad de Valencia de Ensayo, donde vincula el cine y la novela naturalista del siglo XIX, una escritura compleja y de gran coherencia simbólica que debía ser abordada, cinematográficamente, más allá de la trama o lo temático, desde su construcción formal. Ese nudo teórico se abre más en *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico* (1987). Obtiene el Premio de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) a la mejor compilación del año 2003 por el monográfico "El cine y las pasiones del alma", publicado en el número 686 de la revista *Arbor*. Su investigación del cine español adquiere mayor dimensión en *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40* (1997), así como en su participación en la *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (1997) y en el *Diccionario del Cine Español* (1998). Es uno de los fundadores de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) en 1998. En 1999 prepara la edición crítica del cuento de Carmen Baroja *Martinito, el de la Casa Grande* (1999). Son muy destacables sus intervenciones en diferentes centros y universidades —Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, University of Nebraska-Lincoln, la Universidad Simón Bolívar de Caracas o la Universidad de Buenos Aires— y ll la dirección de cursos y seminarios sobre aspectos monográficos del cine español, subrayando especialmente los celebrados en el Colegio de España en París —"Le cinéma de la II République espagnole" y "La vérité et les límites de la fiction: à la découverte dés réalisateurs espagnols d´aujourd´hui" (2006-2007)— y los que tuvieron lugar en el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología entre los años 2001 y 2008. En 2014 publica *Hollywood. El espejo pintado (1910-2011)*. Como docente universitario ha formado a no pocos historiadores, críticos y cineastas. Su escritura teórica y crítica contiene muchos rasgos de la cultura francesa y elementos discursivos de la semiótica o el psicoanálisis, pero siempre con una muy precisa atención a la "forma literaria". Todo ello materializa el conjunto de una obra esencial para pensar y analizar el hecho cinematográfico.

Vicente Ponce

Con el culo al aire (Carles Mira, 1980)

Largometraje de ficción

El director valenciano Carles Mira apostó por cultivar un cine autóctono en todos los sentidos (temática, producción, localización, equipos técnicos y artísticos...). El empeño arrostró numerosas dificultades por la carencia de una infraestructura empresarial que contara con apoyos institucionales, y los resultados, a pesar de una notable continuidad a lo largo de la década de los ochenta, fueron desiguales. *Con el culo al aire* constituye el mejor ejemplo de las posibilidades de esta opción del director, en sintonía con lo sucedido por entonces en diferentes ámbitos autonómicos, y contó con el apoyo del público, que disfrutó con una película irreverente calificada por el responsable del guion y la dirección como "patética, emotiva y divertida". ASCLE Films, productora de Carles Mira inscrita por entonces en Barcelona, contó con la madrileña Globe Films para sacar adelante una producción modesta, en la que también participó la valenciana Estudios Andro, hasta ese momento dedicada a la realización de documentales y la publicidad. La diferente procedencia de las empresas revela la debilidad de los recursos autóctonos, debiéndose recurrir a las industrias barcelonesa y madrileña para resolver aspectos esenciales como el montaje, la dirección de fotografía y el trabajo en laboratorio. A pesar de que el boicot eclesial y político a *La portentosa vida del Padre Vicent* (Carles Mira, 1978) impidió que el debut cinematográfico del director tuviera una adecuada carrera comercial, las tres empresas consiguen reunir un presupuesto de poco más de veinte millones de pesetas para sacar adelante una película coral rodada en diferentes localizaciones de Valencia. El éxito popular de *Con el culo al aire* atrajo a más de ochocientos mil espectadores, especialmente

en Valencia, con una recaudación en taquilla que superó los ciento cuarenta millones de pesetas. Carles Mira nunca volvería a tener un éxito artístico y comercial semejante al de este film, que determinó la orientación de buena parte de su carrera posterior. El protagonista de *Con el culo al aire* es el tímido Juan Solbes (Ovidi Montllor), al que Liliana (Eva León), la vocalista que ameniza las fiestas patronales de su pueblo, humilla en represalia por el comportamiento de otros hombres que asisten al espectáculo. Al finalizar el mismo, Liliana se disculpa y la pareja termina haciendo el amor. Juan pierde así la virginidad y, a causa de la impresión, decide encerrarse en un palomar, ya que no quiere tratar con nadie más. La familia del felizmente traumatizado llama al párroco, la Guardia Civil y otras fuerzas vivas del pueblo que intentan convencerlo, pero su insistencia en el aislamiento le conduce al manicomio. Allí Juan pronto comprueba el autoritarismo de sor Angustias (María José Arenós), que hace honor a su nombre al frente de quienes encarnan la frenopatía. El joven conoce al Papa Luna (Joan Monleón) y a Agustina de Aragón (Caco Senante), otros dos internos de probada salud mental que lo convencen para que adopte la personalidad de una Fallera Mayor: "Aquí no se trata de lo que nosotros creamos o dejemos de creer, sino de lo que ellos crean. Y si ellos creen que tú crees que eres uno de sus momiones, estás salvado", afirma el personaje de Joan Monleón. El objetivo es disimular su condición de marginados o heterodoxos, y así congraciarse con quienes han convertido el manicomio en una caricaturesca metáfora del franquismo. Los episodios de los internos se suceden en tono de farsa y con notas escatológicas hasta provocar la electrocución de sor Angustias. Ante el previsible castigo por lo sucedido, Juan y varios de sus compañeros se fugan, encuentran a Liliana y, en compañía de la vocalista, forman un grupo de salsa que actuará en las fiestas populares, ahora presididas por un cura progre (Antonio Gades), aunque tan cura como el de las iniciales fiestas patronales. El país ha cambiado bajo la atenta mirada de la autoridad y todos reconocen que, si no fuera por Liliana, se quedarían con las ganas… de tomar café. La canción final, compuesta por Caco Senante, es una invitación al optimismo que preside una película probablemente superficial, pero divertida, irreverente y capaz de contagiar su vitalismo al espectador. La labor de los intérpretes resulta esencial en este sentido. Ovidi Montllor ya había participado con el mismo acierto en el anterior título de Carles Mira, y Joan Monleón se convertiría en un asiduo de su filmografía, en compañía de intérpretes como Rosita Amores y otros que aportan el humor del sainete autóctono junto al mundo de la revista (Eva León), dos de los referentes del director en su apuesta por la cultura popular para llegar a un amplio público. Carles Mira presentó *Con el culo al aire* como el resultado de una reflexión tras experimentar que, con motivo de la explosión de un artefacto en el cine de Alcoi donde se proyectaba su primera película, "las autoridades seguían en su sitio y nadie nos hacía caso", señalaba en una entrevista publicada en *El País*. La causa de esta actitud le parecía evidente: "El franquismo nos había creado una serie de fantasmas, que nos asustaban y que están ahí. La película es un intento, o una oportunidad, para que nos podamos reír de esos fantasmas. Una fiesta en la que el espectador puede transgredir, siquiera por unos momentos, el orden establecido". En las mismas declaraciones, Carles Mira apostaba por el concepto de la fiesta como articulador de una película que resultaría determinante para el resto de su filmografía: "Fiesta en la que, con mucho alcohol, empiezas perdiendo el miedo a tus fantasmas interiores y se acaba haciendo aguas sobre el pedestal de los *valores eternos*". La consiguiente liberación se disfruta con la sonrisa de un público cómplice y dispuesto a recibir como agua de mayo esta propuesta que, en buena lógica, fue considerada por *ABC* como "desmadrada y burda". La reacción del periódico monárquico era previsible y hasta deseable, pues Carles Mira manifestó que no había pretendido "hacer una película de lucha, sino una película de transgresión que ponga en la picota ciertos valores". La provocación estaba servida, pero con la risa irreverente y satírica que caracterizó buena parte de la filmografía del valenciano.

Juan Antonio Ríos Carratalá

Fuentes

- Carles Mira: 'Mi cine pretende ser nacional, festivo, popular y con raíces culturales en el esperpento'. Hoy se estrena su segundo largometraje titulado *Con el culo al aire*" (11/08/1980). *El País*.
- Costa, Jordi (2001). *Carles Mira. Plateas en llamas*. Valencia: Fundación Municipal de Cine – Mostra de València.

Cope Valencia (Valencia, 1965 – 2016)

Emisora de radio

En sus más de cincuenta años COPE se ha convertido en un referente en la radio de proximidad para la sociedad valenciana, y ha hecho de la fe y del servicio a la ciudadanía sus señas de identidad. Su origen se sitúa en la apuesta de la Iglesia por la radiodifusión. Tras la Guerra Civil, el matrimonio de conveniencia establecido entre el franquismo y la Iglesia católica al

primero para salir del ostracismo y a la segunda para conseguir impregnar de su moral la vida cotidiana de los españoles. Los medios de comunicación en manos de la Iglesia adquirieren un nuevo protagonismo. En concreto la radio, caracterizada por su lenguaje directo y cálido, por unos requisitos técnicos sencillos y una comunicación interpersonal, pero también masiva, se vislumbra como un instrumento poderoso al servicio de ese nuevo orden, una maquinaria que puede ponerse al servicio de la acción pastoral. Entre mediados de los años cuarenta y principios de los cincuenta empiezan a aflorar en toda España de modo espontáneo las emisoras parroquiales fuera del control de la jerarquía eclesiástica y de la legalidad. Son emisoras de poca entidad y escasos recursos que emiten en onda corta y en onda media creadas por sacerdotes, a los que se suman jóvenes laicos pertenecientes a Acción Católica Española (ACE), un movimiento seglar dependiente de la jerarquía eclesiástica vinculado a asociaciones y entidades civiles de distinto carácter nacido en los años veinte, cuyo objetivo es colaborar en sus planes pastorales para restaurar la proyección en la vida pública del espíritu del cristianismo. La Iglesia consigue convertir a las recién creadas emisoras en púlpitos modernos. Así, decide organizar una red a partir de la infraestructura existente de emisoras parroquiales. De este modo la Cope (Cadena de Ondas Populares Españolas) se suma a otros proyectos religiosos europeos similares, como Radio Vaticana, creada en 1931, la portuguesa Radio Renascença, nacida en 1937, o la holandesa KRO, fundada en 1929.

Por lo que respecta a la Región Valenciana (en terminología de la época), es el sacerdote y periodista Juan Friedland Prats quien inicia este apostolado a través de las ondas, al ser el fundador de la primera emisora de radio parroquial en Planes, Alicante, en 1952, con el indicativo Radio Santa María de Planes. Trasladado a Alzira como párroco, funda e impulsa la emisora parroquial EAK-56 Radio Popular de Alcira. Entre las primeras voces de la emisora destacan las de Ramiro Planelles, Manolo Tomás y Miguel Ángel Saiz. Posteriormente, y con la finalidad de ampliar su influencia, se decide inaugurar los estudios de Radio Popular de Alcira en Valencia y mandar la señal, a través de un radioenlace, hasta la localidad de La Ribera. De este modo aumentan los ingresos por publicidad y la emisora se convierte en una auténtica empresa que supera en captación de audiencia a su competidora más directa, la Cadena Ser, que intentó comprarla a golpe de talonario. Posteriormente, en 1965, Radio Popular de Valencia aprovecha todo el patrimonio levantado por la emisora alcireña. Mientras llega ese momento, a las emisoras parroquiales mencionadas se van uniendo otras localizadas mayoritariamente en la provincia de Valencia. La cifra alcanzada ronda la cuarentena. Una de las emisoras más significativas junto a la de Alzira fue la de la pedanía de Castellar, próxima a Valencia, puesta en funcionamiento en 1955. Funciona tan bien que los promotores religiosos dejan su dirección en manos de un equipo entre cuyos integrantes destaca como locutor el joven Enrique Ginés Martínez, quien alcanzaría una enorme popularidad con el programa *Discomóder*, creado en 1961. Entre las fórmulas en la programación de mayor éxito en las radios parroquiales en estos primeros años encontramos programas de discos dedicados y el rosario radiado. Las peticiones de discos y las intenciones que se leían durante el rezo costaban dinero a los oyentes, lo que se sumaba como fuente de ingresos a los obtenidos por publicidad. La necesidad de reorganizar el mapa de la radiodifusión en España desde mediados de los años cincuenta, donde las emisoras confesionales emergentes conviven con las vinculadas a empresas del sector privado —Unión Radio (SER)—, las emisoras del Movimiento —Red de emisoras del Movimiento (REM), Cadena Española Sindical (CES) y Cadena Azul de Radiodifusión (CAR)— y las emisoras del Estado —Radio Nacional de España (RNE)—, conduce a la elaboración del Plan Nacional de Radiodifusión (1958) y del Plan Transitorio de Ondas Medias (1964), y a la necesidad de someterse igualmente a las directrices marcadas por las Conferencias Internacionales de Radiodifusión. Recordemos, además, que en 1948 el *Plan de Copenhague* fija por primera vez las pautas en materia de radiodifusión en Europa, y que España acata las decisiones adoptadas en este en aras de no generar interferencias. Otra normativa importante es la aprobada en 1959 por el Convenio Internacional de Telecomunicaciones, firmado en Ginebra, que había establecido las bandas atribuidas en la zona europea. Todas estas disposiciones afectan a las emisoras parroquiales, numerosas y de baja potencia —oscilaban entre los 20 y los 100 vatios, semejantes a las de los radioaficionados—, muy alejadas de lo establecido por los acuerdos internacionales. La primera consecuencia del Plan Nacional es la declaración de la radiodifusión en OM y en FM monopolio del Estado, por lo que este tiene la exclusividad en la puesta en marcha de emisoras. Se aprueba, además, la transición a la FM, por la que las emisoras locales de OM debían transformarse en emisoras en frecuencia modulada. Esta decisión afecta directamente a la Iglesia y a sus cerca de 200 emisoras en OM distribuidas por todo el territorio, dada la escasez de receptores de FM en el mercado y la disminución en el área de cobertura, que suponen una pérdida para las emisoras en relación a los derechos adquiridos. Con vistas a la obtención de las

autorizaciones administrativas y a la negociación de las asignaciones de frecuencias, se constituye en 1956 una Comisión Episcopal de Cine, Radio y Televisión que declara como prioridad la elaboración de un registro de las emisoras religiosas españolas existentes. El difícil proceso de negociación finaliza con la firma de un acuerdo-protocolo entre el Estado y la Iglesia. Esta última se acoge al cambio de frecuencia prescrito por la ley, pero solicita que se garantice el funcionamiento en OM de determinadas estaciones radiodifusoras. Las emisoras de la Iglesia, denominadas por aquel entonces Red de Emisoras Diocesanas de la Iglesia, son contempladas como entes autónomos en el seno de una organización que buscará centralizar su control, y cuyo objetivo es conseguir la legalización de las emisoras, al tiempo que la creación de un marco de funcionamiento para todas ellas que normalice y homogenice la programación, los equipos técnicos y la gestión. En 1959 la Dirección General de Radiodifusión aprueba finalmente las Bases de la Red de Emisoras de la Iglesia. Esta abandona la posibilidad de crear más emisoras, gana más potencia para las estaciones —dos kilovatios de potencia máxima— y se somete al control del Estado a cambio de legalizar las ya existentes. Para ello se pone en marcha un proceso de fusión promovido por el secretario nacional de la Comisión Episcopal. Como consecuencia, algunas dejan de salir al éter por decreto, y las restantes quedan unificadas bajo el indicativo de Radio Popular, al que se añade el nombre de la población desde la que emiten. Cuando las emisoras parroquiales desaparecen muchos de sus más destacados profesionales pasan a Radio Popular. El acuerdo establece la concesión de 180 emisoras de FM, aunque todas las emisoras diocesanas pueden seguir emitiendo en OM hasta el 31 de octubre de 1965 gracias a un permiso provisional sujeto a la presentación de un proyecto de desarrollo en FM. Las emisoras pasan a depender directamente de la autoridad diocesana o de la Comisión Episcopal, pero se someten a lo que marquen las disposiciones legales para el ejercicio de la actividad radiodifusora. Se acuerda, además, la creación de un Departamento Nacional de Programación y se aprueba igualmente el logotipo o marca visual de la cadena, así como el indicativo sonoro de las emisoras. El nombre evoluciona desde RES-DEI (Red de Emisoras al Servicio de Dios) al de COPE (Cadena de Ondas Populares Españolas).

Es en este complejo entramado en el que Radio Popular de Valencia (EAK 5 Radio Popular) echa a andar el 1 de julio de 1965 de la mano del locutor Manolo Tomás y del pasodoble "Valencia", y bajo las órdenes de José María Cruz Román, maestro, titulado en Periodismo y técnico de radiodifusión, quien está al frente de la emisora hasta 1991. Los estudios provisionales estaban instalados en la calle José Siurana 5, y otras dependencias en la calle Pascual y Genís 11, en pleno centro de la ciudad. La emisora queda cimentada sobre la base de las de Castellar y Alzira al aprovecharse tanto de sus recursos técnicos como de parte de su capital humano. Avanzada la ordenación del mapa radiodifusor y superados los primeros problemas económicos gracias a una buena gestión, Radio Popular Valencia experimenta una intensa transformación en pocos años. En poco tiempo es la emisora más oída en Valencia capital, por delante de las otras ofertas radiofónicas, lo que la lleva a una rivalidad enconada con la Cadena Ser, la otra radio privada valenciana, tanto por la audiencia como por la publicidad. En la década de los setenta está integrada por treinta trabajadores, y la programación descansa sobre las noticias locales y los contenidos religiosos, motivados por las diferentes festividades, celebraciones y eventos. Junto a este ingrediente nuclear en la cadena religiosa, empieza a ganar presencia el contenido musical relacionado con la música pop y ligera, que sustituye a unos géneros tocados de muerte como el serial o radionovela y el teatro radiado. También el deporte, los contenidos educativos y los de carácter solidario ganan peso en la parrilla. Entre los nombres de algunos de los espacios de mayor éxito destacan *Al ritmo del trabajo*, *Cada canción un recuerdo*, *Dos cuartillas para la radio*, *Tertulia de artistas*, *Discomóder* y *Hora 25*, un espacio que alterna las llamadas de los oyentes con la música. Desde el prisma de la radio-beneficencia resaltan igualmente las operaciones radiofónicas de auxilio, así como su cobertura de las catástrofes naturales. Uno de los grandes éxitos de la Cope fue la programación emitida a través de la emisora alcireña el 14 de octubre durante la Riada de 1957. Por lo que respecta a la faceta informativa de Radio Popular de Valencia, verdadero sostén de la programación, evoluciona desde la férrea censura, pasando por la época del aperturismo y de la libertad vigilada marcada por la ley, hasta la llegada de la ansiada libertad para informar con el Real Decreto de 1977. La cita informativa abarcaba desde las 9 de la mañana hasta las 22 horas, con la emisión a las horas en punto de los radiodiarios o boletines informativos, verdadera columna vertebral del flujo informativo. A ese cometido se incorporan los informativos de mediodía y tarde, así como la creación del primer informativo regional de la Comunidad Valenciana en 1976. Tras la legalización y la adaptación a la FM de las estaciones de la cadena propiedad del Episcopado católico español, los años setenta traen también el proceso de creación de Radio Popular S.A., Cadena de Ondas Populares Españolas, una entidad mercantil en la que se integran las emisoras de la Cope y que mantiene una programación de carácter apostólico, a la vez que comercial, con el

objetivo de invertir el balance negativo del conjunto de emisoras de la cadena, reducir los costes de producción y mejorar la calidad del producto radiofónico. El turno de la estación valenciana llega el 1 de julio de 1980. La conversión de la cadena en una sociedad anónima trae aparejada la consiguiente pérdida de autonomía para Radio Popular de Valencia, la disminución de su influencia social, política y cultural, tanto en el ámbito local como regional, y finalmente la pérdida de su soberanía en el panorama valenciano. A ello se suman otras dificultades como la coexistencia con nuevas emisoras comerciales debido a la expansión de la oferta radiofónica valenciana como consecuencia del Plan Técnico de Radiodifusión Sonora de 1978. Pese a todo, del conjunto de las emisoras valencianas de la cadena, la de Valencia es la mejor posicionada con un patrimonio mayor que el del resto de emisoras de la Cope y una rentabilidad histórica incuestionable. Desde el punto de vista de la dirección y jefatura de la emisora, la década está marcada por la continuidad, y no es hasta los años noventa cuando se producirán modificaciones provocadas por un firme ánimo modernizador. Sin embargo, los cambios en la parrilla debidos a la emisión en cadena, con la pérdida de tiempo local, sí comportan la reestructuración de la programación y de la plantilla. De ser una "radio total", autónoma, rentable, de vanguardia y local, pasa a convertirse en una delegación de la emisora central con consecuencias rotundas sobre los contenidos e igualmente en el terreno económico. Su reglamento de régimen interno, que implica un reparto del 50% de los beneficios entre los trabajadores, queda derogado, los ingresos por publicidad local merman y una nueva visión empresarial acaba por instaurarse. En el ámbito nacional, el proceso de conversión de una cadena confesional en una apuesta también económicamente viable económicamente se extiende a lo largo de varios años, y lleva a asumir un cambio radical en la programación de la cadena, que pasa por la decisión de contratación de estrellas de la comunicación, con al menos el fichaje de tres comunicadores de prestigio nacional. La emisora valenciana de OM es la que absorbe la mayoría de los espacios radiofónicos nacionales. Paralelamente a este proceso de integración en la Cadena de Ondas Populares españolas, Radio Popular de Valencia sigue intentado tomar el pulso a su entorno más inmediato. Las inundaciones de octubre de 1982 ejemplifican cómo, cuando la catástrofe es la noticia, la radio está para contarlo. Durante la pantanada de Tous, la radio se hace servicio y, con una unidad móvil recién estrenada, el periodista Salvador Barber transmite un mensaje de aliento a la población. Fue la única emisora que pudo llegar a los pies de la presa y corroborar de primera mano la ruptura de sus muros. Pero además, la estación valenciana ha dado cuenta de citas deportivas y taurinas, de intensas noches electorales con la llegada de la Transición, y posteriormente de la autonomía, y asimismo de intentonas golpistas. Durante el fallido golpe de estado del 23-F de 1981, el bando militar se leyó primero en Radio Valencia, la emisora rival, y posteriormente en la Cope, algo que el director de Radio Popular, Cruz Román, reprochó a los militares que se personaron en la radio. La lectura del bando de Milans del Bosch se emitió en OM cada 30 minutos, mientras que en la FM la suerte y la valentía del equipo humano hicieron posible que esta fuera la única emisora de radio que estuviera dando noticias sobre lo que sucedía durante la "noche de los transistores", y que esa noche la Cope no enmudeciera. A la dirección entre 1991 y 1998 de Joan Soler, que supone la llegada de la información política a los informativos y la implantación de la opinión mediante el género de la tertulia, sigue la de Francisco Temprano entre los años 1998 y 2000. Se acomete en ese período la informatización de la gestión y de la producción. Con Sergio Peláez como director, entre el año 2000 y el 2014 se ponen en marcha dos nuevos productos: Rock FM y MegaStar FM, así como la remodelación profunda de los estudios y la consolidación de la regionalización. Desde 2014 Borja Rodríguez asume el cargo de director general de Cope Comunidad Valenciana.

Àngels Álvarez Villa

Fuentes

- *50 Aniversario COPE Valencia. 1965-2015*. Valencia
- Moreno Bustos, Isabel (2016). *De Radio Popular de Valencia a COPE Valencia. 50 años de servicios informativos (1965-2015)*. Valencia: Universidad CEU-Cardenal Herrera [tesis doctoral].
- Sánchez Redondo, Isabel (2001). *Historia de la COPE (1950-1983). Una radio diferente*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- Vallés, Antonio (coord.) (2000). *Historia de la Radio Valenciana (1925-1998)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- Álvarez, Àngels, Rius, Inmaculada, Vallés, Antonio (ed.) *Enrique Valor Benavent. Una historia de la radio valenciana en tiempos convulsos* [Inédito].

Cortesina, Helena (Valencia, ¿1904? – Buenos Aires, 1984)

Directora, actriz y bailarina

De fecha de nacimiento dudosa —hay documentos en los que consta que se quitaba años—, nombre real desconocido —en el padrón municipal de Valencia no

figura nadie con el apellido "Cortesina"— y artístico confuso —aparece acreditada indistintamente como "Elena" y "Helena"—, la primera mujer en haber dirigido una película en España según la historiografía oficial constituye un apasionante enigma. De belleza racial —morena, con los ojos negros, la nariz aguileña y de un metro sesenta y cinco de estatura, según su propia descripción—, se inicia en la escena como bailarina clásica en la primera adolescencia, junto a sus hermanas Angélica —madre con el cantante uruguayo Roberto Fugazot de la también actriz Diana Cortesina— y Ofelia. Pronto deriva hacia el teatro de variedades y el *music-hall*, donde desarrolla una imagen más moderna, de mujer liberada. Con la Compañía del Teatro Lírico Reina Victoria (Madrid), protagoniza el primer *striptease* (parcial) de la historia del teatro español, en la obra *El príncipe carnaval* (1920). En 1920 encabeza el reparto de *La inaccesible*, de José Buchs, y al año siguiente repite con este en *La venganza del marido*. Todavía en 1921, rueda, con la efímera compañía Cortesina Films, su única película, *Flor de España o la leyenda de un torero* (1922), codirigida por el coguionista de la misma, José María Granada, que no ve la luz hasta dos años después. Abandona el cine por el teatro al enrolarse en la compañía del dramaturgo Gregorio Martínez Sierra, en la que forma pareja sentimental con el escenógrafo Manuel Fontanals, una relación que dura tres lustros, desde principios de los años veinte hasta el estallido de la Guerra Civil, y de la que nace en 1923 una hija, Rosa María, que muere siendo todavía una niña. Sus primeras experiencias hispanoamericanas datan de los años treinta, cuando actúa con la compañía de Martínez Sierra en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires, con Catalina Bárcena como primera dama. Pasa a formar parte de la compañía de Lola Membrives, con la que se convierte en la intérprete original de varios grandes papeles escritos por Federico García Lorca, como el de la Novia de *Bodas de sangre*, así como de las versiones de *Mariana Pineda* y *La Zapatera prodigiosa* dirigidas por el propio autor en España, y de las representaciones de *Amor de don Perlimplín con Elisa en su jardín* y de *Así que pasen cinco años* en Argentina. A su regreso de una gira en Argentina en 1936, embarazada de un hijo, Juan Manuel Fontanals —*Globito* por nombre artístico, futuro camarógrafo de la televisión pública bonaerense Canal 7—, que su marido no reconoce como suyo, se consuma la ruptura de la pareja. Tras el estallido de la guerra, se exilia en Argentina, donde, tras aparecer en la versión cinematográfica de *Bodas de sangre* (Edmundo Guibourg, 1938), participa en films de Luis Saslavsky —*La dama duende* (1945) y *Camino del infierno* (1946), codirigida esta última con Daniel Tinayre—, Julio Saraceni —*Los tres mosqueteros* (1945)—, Luis Moglia Barth —*María Rosa* (1946)—, Daniel Tinayre —*A sangre fría* (1947)—, Carlos Torres Ríos —*La niña de fuego* (1952)— o Leopoldo Torre Nilsson —*El ojo de la cerradura* (1966)—. Simultáneamente, desarrolla una dilatada carrera sobre las tablas, primero en la compañía de Joaquín García León y Manuel Perales, especializada en las comedias populares de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y en los sainetes de Carlos Arniches, y luego con su propia compañía, junto con Andrés Mejuto. Tan solo regresa a España para el rodaje del musical *Intriga en el escenario* (Feliciano Catalán, 1953). A pesar de las circunstancias atenuantes, como su más que probable falseamiento del año de nacimiento o el hecho de contar con la codirección del guionista, el de Helena Cortesina es un caso digno de estudio, por su extrema precocidad y su feminismo *avant-la-lettre*.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Monterde, José Enrique (2011). "Cortesina, Helena". En *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, vol. II, pp. 894-895.
- Pérez Perucha, Julio (1998). "Cortesina, Helena". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, p. 255.
- Peralta Gilabert, Rosa (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos.
- Saura, Norma (2013). *Los españoles en el cine argentino. Entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo 1936-1956* (Tesis Doctoral). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Createle Producciones/TV ON Producciones (Valencia, 1998 –)

Productora audiovisual

Createle Producciones se constituye el 16 de marzo de 1998 en Valencia y funciona de manera regular hasta su cese, fechado el 20 de febrero de 2009 en el Registro Mercantil de Valencia. Estuvo compuesta por un grupo de profesionales del contexto valenciano liderado por Paloma Mora, que posteriormente da continuidad a esta empresa inicial en una nueva etapa bajo la denominación TV ON Producciones. Si bien es cierto que Createle/TV ON se especializa en formatos de entretenimiento, en los últimos años, pese a las inclemencias del sector, ha asumido retos de una notable complejidad: telefilms, cortometrajes de animación de gran presupuesto, largometrajes con recorrido internacional, una muestra propia de cine —la Muestra Internacional de Cine Cerámico (MICICE)— e incluso una empresa asociada destinada a atender las demandas en el consumo

audiovisual de diversos colectivos con discapacidades sensoriales, ON Accesibles, creada en 2011 y que actualmente cuenta con el apoyo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Dentro de los primeros trabajos como Createle, destaca *The Other Shoe* (Guillermo Escalona y Joan Cuevas, 2003), un largometraje coproducido entre la empresa de Paloma Mora, Ficciones del sur y The Family Productions. La cinta, rodada en Brooklyn en Betacam Digital, ganó los premios a la mejor dirección y al mejor actor en la Mostra de València-Cinema del Mediterrani de 2003, y participó en el Festival de Roma de 2004. También bajo la marca de Createle se estrena en 2005 la serie de ficción para Canal 9 *En el aire*, compuesta por trece episodios de una hora de duración. Este tipo de colaboraciones con Canal 9 —entre otras televisiones— alcanza su cénit con el telefilm *Comida para gatos* (Carlos Pastor, 2008), coproducido, entre otras productoras, junto a la también valenciana Gaia Audiovisuals y el IVAC. En la segunda etapa de la empresa ve la luz su primer largometraje: *De espaldas al mar* (Guillermo Escalona, 2008). Rodada en la ciudad de Valencia, en vídeo digital de alta definición, la película se vale de un tono íntimo para retratar la existencia de tres mujeres en un drama urbano. Esta misma idea se repite, con variaciones, en dos largometrajes posteriores: *Un suave olor a canela* (Giovanna Ribes, 2012) y la más reciente *El amor no es lo que era* (Gabriel Ochoa, 2013). La presencia de las producciones de TV ON en el circuito de festivales ha ido aumentando con cada nueva cinta. Estos dos largometrajes han sido proyectados en El Cairo, Canadá, Colombia o México, además de en el Festival de Málaga, la SEMINCI de Valladolid o el Festival de Alicante. Uno de los últimos trabajos relevantes de TV ON Producciones es el cortometraje *El Criptozoólogo* (Vicente Mallois, 2015), una pieza de animación rodada en *stop motion* que ha contado con el apoyo de CulturArts-IVAC y del programa MEDIA (Europa Creativa), así como de Canal Plus y de Movistar Plus. Se trata de uno de los proyectos más ambiciosos del audiovisual valenciano, que ha participado en los festivales de Málaga o de Cannes (sección Short Film Corner) de 2016. La empresa también ha participado en la producción del largometraje *Brava* (Roser Aguilar, 2016) y del documental *Tierra quemada* (Silvia Quer, 2017).

Aarón Rodríguez Serrano

Crespo, Xavier
(Xavier Crespo Rico, Monòver, 1957)
Productor

Cursa estudios de Gestión Empresarial y Política Fiscal y se titula como Técnico Especialista en Imagen y Sonido en la ciudad de Torrent. Durante un tiempo trabaja como jefe de compras en el sector industrial del calzado. Sin embargo, el hecho de haber crecido en un entorno familiar relacionado con las salas de cine conduce su vocación hacia el sector audiovisual. Comienza una serie de colaboraciones con emisoras de radio y televisión locales, hasta la llegada de la televisión autonómica a la Comunidad Valenciana. Coincidiendo con la apertura de RTVV en 1989, Xavier Crespo empieza a trabajar en el departamento de Informativos. Su vinculación con la entidad se articula en dos etapas. En la primera, asume tareas de producción durante tres años, y en la segunda, a partir de mediados de los años noventa, ejerce como productor en el departamento de Programas, donde promueve contenidos de carácter cultural, como *Colp d'ull* (1996-2003). En esta etapa, también asume funciones de dirección, concretamente para el programa *Nits temàtiques*. En 1992 funda su propia productora, en origen dedicada a la producción y distribución teatral, aunque pronto incorpora las obras audiovisuales a su catálogo de producciones. La empresa pasa por diferentes formas jurídicas hasta constituirse como DACSA Produccions en 2000. La productora impulsa la formación de la asociación Productors Audiovisuals Valencians (PAV) y se incorpora a la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE). Actualmente, DACSA Produccions forma parte de la asociación de productores independientes AVANT. Con esta empresa, Crespo emprende la producción de obras audiovisuales para cine, televisión y multimedia. Entre sus trabajos destacan los largometrajes y cortometrajes, los telefilms y los documentales. En 1996 produce su primer largometraje, *Tabarka* (Domingo Rodes), seleccionada en diversos festivales nacionales e internacionales. Otros largometrajes destacados son *Faltas leves* (Jaume Bayarri y Manuel Valls, 2006), premio Tirant al mejor largometraje, a la dirección artística y al montaje, *La zona* (Rodrigo Pla, 2007), seleccionada y premiada en más de veinticinco festivales nacionales e internacionales, *Entre esquelas* (Adán Martín, 2008), Biznaga de Plata, premio del Público y premio Alma al mejor guion novel en el Festival de Málaga, premio a la mejor banda sonora y premio al mejor guion en la Mostra de València - Cinema del Mediterrani, *Orson West* (Fran Ruvira, 2011), premio Òpera Prima del Col·legi de Directors/res de Catalunya en 2013, y *El Capitán Trueno y el Santo Grial* (Antonio Hernández, 2011). Su largometraje más reciente es *Mil coses que faria per tu* (Dídac Cervera, 2016), en el que Crespo es director de producción. Por otra parte, la producción de telefilms ha estado vinculada a las televisiones autonómicas. Para la Federación de Organismos o Entidades de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA) produce ¿Dónde está? (Juan Carlos Traver, 2002) y,

de forma conjunta para RTVV y Televisió de Catalunya, *Estocolmo* (Orestes Lara, 2004), *El cruce* (Juan Carlos Claver, 2004), *Eletroshock* (Juan Carlos Claver, 2005) y *Presuntos implicados* (Enric Folch, 2006). Entre sus documentales destacan *Iberia* (Carlos Saura, 2005), Goya a la mejor dirección de fotografía, *La sombra del Iceberg* (Raúl M. Riebenbauer y Hugo Doménech, 2007), premiado como mejor documental iberoamericano en el II Festival DOCSDF de México y mejor documental español de temática social en el DOCSUR de Canarias, y *Cómicos* (Ana Pérez y Marta Arribas, 2009). Xavier Crespo es uno de los productores más prolíficos del sector audiovisual valenciano, que él considera que tiene un gran potencial de desarrollo y consolidación. Para ello defiende la necesidad de estimular y diversificar las fórmulas de financiación, el apoyo por parte de las instituciones públicas y el diseño de estrategias a medio y largo plazo para la configuración de un sector estructurado, estable y próspero.

Jéssica Izquierdo-Castillo

Cuerpo a la carta (Alicia Puig, 2007)

Telefilm

Cuerpo a la carta es un "vidas cruzadas" sobre "la presión que ejerce la sociedad con la imposición de la belleza", en palabras de Alicia Puig, su directora. Irene descubre que su marido, Álvaro, publicista de profesión, mantiene una relación con una joven modelo de una campaña publicitaria de su agencia. A raíz de esto decide recurrir a la cirugía estética, en un intento de recuperar la atención de su pareja y su autoestima. Su hija adolescente, obsesionada con su escasez de pecho, recurre a prácticas ilegales para realizarse una intervención de aumento al margen de sus padres. Irene tiene dos amigas: Alicia y Raquel. La primera está obsesionada con la edad y su aspecto físico, y es adicta a la cirugía plástica; la segunda, escultora de profesión, trata de reconstruir su vida después de una separación sentimental en la que sus problemas de sobrepeso han sido un factor decisivo. Coproducida por Indigomedia y Fénix PC para Canal 9 y TV3, *Cuerpo a la carta* se rueda a lo largo de cuatro semanas en localizaciones de Valencia y de poblaciones cercanas como Paterna o Bétera. La película supone el estreno en el formato largometraje para televisión de su directora, tras dos cortometrajes galardonados en distintos festivales, *No pienso volver* (2001) y *Eva en blanco y negro* (2003), y una larga carrera como realizadora en Canal 9. La temática de *Cuerpo a la carta* resulta clara y directa: sacar a la luz la tiranía que imponen los cánones de belleza —dietas de adelgazamiento, cirugía, prácticas ilegales, intervenciones en personas jóvenes, etcétera—, y cómo ejercen presión social y psicológica sobre las personas y las consecuencias graves y trágicas que pueden llegar a desencadenar. Resulta elogiable que el guion de Alicia Puig y Ana Chacón nunca busque el efectismo, la truculencia o un marcado dramatismo a la hora de exponer las diferentes tramas, que se alternan en un equilibrio bien mantenido, sin que unas adquieran más presencia que otras, un defecto común en este tipo de narraciones. Los personajes son contemplados desde una perspectiva empática y resultan creíbles, en especial el trío de mujeres adultas, con Neus Asensi a la cabeza, quien se aparta de su registro cómico habitual. La puesta en escena se adecua a las intenciones del guion. El trabajo de Alicia Puig es funcional y ágil, imprimiendo el ritmo adecuado a las secuencias y manteniendo el interés. Algunos efectismos que se incluyen están justificados por la situación, como el desmayo de la adolescente en la discoteca, mostrado a cámara lenta y con un efecto de distanciamiento irreal. Al margen de esto, la película se caracteriza por una realización sobria y precisa, atenta a los personajes y a sus circunstancias. Mención especial merece el trabajo de Miguel Llorens, excelente director de fotografía en títulos como *L'arbre de les cireres* (Marc Recha, 1998), *Bala perdida* (Pau Martínez, 2002) o *La hermandad* (Julio Martí Zahonero, 2013). En *Cuerpo a la carta* crea una gama de colores personalizada para cada uno de los personajes que refleja su estado de ánimo: tonos cálidos en penumbra para el personaje de Irene, que adjetivan su confusión; blancos y grises de tonalidad fría para el personaje de Neus Asensi, adicta a la cirugía, que evocan el ambiente de las clínicas de estética; o exteriores cálidos para el personaje de Raquel, el único que logra encontrar el equilibrio en la historia. El tratamiento fotográfico, junto a la cuidada dirección artística, dirección de actores y puesta en escena, hacen de *Cuerpo a la carta* un telefilm muy interesante, superior a la media de títulos de este formato. La película consiguió el premio del público en el Festival Nacional de Cine y Ficción para Televisión de Málaga de 2008.

Alejandro Herráiz

D

De colores
(Rafa Montesinos, 2003)
Telefilm

Glory es una mujer cubana que llega a Alicante huyendo de una serie de asuntos turbios en los que se ha visto envuelta, arrastrada por su exnovio, un delincuente buscado por la policía. En Alicante comparte alojamiento con otra chica cubana y consigue un puesto de trabajo en el mercado. Trata de integrarse en su nuevo ambiente, pero sufre algunas muestras de intolerancia por su condición de inmigrante. Conoce al hijo de una compañera del mercado, un chico tímido y amable, que se interesa por ella, pero esconde una personalidad turbia e inestable. Aunque Glory trata de dejar atrás su etapa anterior, el pasado la persigue y amenaza con desestabilizar su nueva vida. Con producción de Trivision para Radiotelevisió Valenciana (RTVV) y rodaje a lo largo de un mes en localizaciones de Valencia y Alicante, se trata del primer largometraje de ficción para televisión del director Rafa Montesinos, tras cortometrajes como *Cicuta* (1998), *El ladrón de multas* (1999) y *Marionetas de plomo* (1999) y una notable carrera como realizador televisivo y publicitario. Con guion de un debutante Miquel Peidró, posterior especialista en telefilms —*Las palabras de Vero* (Octavi Masià, 2005), *Sprint especial* (Juan Carlos Claver, 2004) o *Vida de familia* (Llorenç Soler, 2007)— y series televisivas —*El secreto de Puente Viejo* (Boomerang TV, Ida y Vuelta P.F. y Antena 3 Televisión, 2011-)—, la película trata el problema de la inmigración desde el punto de vista de una mujer que desea abandonar los ambientes marginales en los que está inmersa por su condición de extranjera ilegal. Pero también muestra el problema desde el comportamiento y las actitudes de determinadas personas que provoca la llegada de Glory en una comunidad cerrada. Su director aborda la película con marcado oficio, dispuesto a narrar la historia de la forma más directa y concisa. En determinadas escenas de transición, recurre a planos de tono documental de los ambientes callejeros de barrios con población inmigrante para contextualizar la historia y pegarla a una realidad presente. El punto de vista del narrador mantiene en todo momento una distancia de respeto frente a los personajes, sea cual sea su papel en la trama. Sirve como ejemplo la escena de presentación de Glory, ejerciendo de prostituta en Madrid: la cámara se sitúa a espaldas de la protagonista, sentada a horcajadas sobre un cliente en una habitación en penumbra. Como será una constante en la filmografía de su director, los actores realizan un meritorio trabajo, componiendo con credibilidad una amplia gama de papeles. Mención especial merecen el veterano Emilio Gutiérrez Caba, que sale airoso manejándose en lengua valenciana, la protagonista, Yalitza Hernández, o Fran Nortes, que compone al introvertido personaje que desata la tragedia. Destacan también Ángela Castilla o el cubano Vladimir Cruz, actor de la exitosa *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993). Resulta destacable el trabajo de fotografía, a cargo de Javier Quintanilla, especialmente en localizaciones nocturnas con un arriesgado uso de las sombras, atípico en este tipo de producciones televisivas. Este contraste de luz y oscuridad también posee una carga simbólica en la atmósfera de la película, puesto que determinados personajes y acciones que amenazan a Glory se mueven en escenarios nocturnos: los ambientes marginales en los que la protagonista ejerce la prostitución, su exnovio y la cita romántica que termina en violación. *De colores* obtuvo varios galardones, entre ellos, los premios al mejor telefilm en la Mostra de València – Cinema del Mediterrani de 2003, en los Premis Tirant de 2003 y en la séptima edición de los premios de la Academia de las Ciencias y las Artes de la Televisión.

Alejandro Herráiz

Deconstructeam
(Valencia, 2012 –)
Estudio de videojuegos

Estudio de videojuegos independiente con sede en Valencia centrado en la exploración de nuevas experiencias lúdicas y narrativas, y fundado por el progra-

mador, diseñador de juego y diseñador narrativo Jordi de Paco. El estudio está formado también por Marina González, diseñadora gráfica y artista, y Pablo Ruiz, encargado de la música y la banda sonora. Durante sus primeros dos años de vida, Deconstructeam se dedicó a probar conceptos de juegos en prototipos pequeños, que no llevasen más de un mes de desarrollo, lo que les permitió experimentar con la diversión e identificar las claves que mejor funcionan. Durante este periodo realizan trece juegos pequeños, pero es durante su participación en la Ludum Dare #26, un encuentro que tiene por objeto desarrollar un juego en setenta y dos horas a partir de un tema concreto, cuando dan con el prototipo de *Gods Will Be Watching*. El tema del encuentro era el minimalismo, y desarrollaron un videojuego de estética Pixel Art a partir de una sola pantalla basado en decisiones y dilemas éticos. El juego, un simulador de supervivencia en un entorno de ciencia ficción, tuvo muy buena aceptación, quedando en el segundo puesto como mejor videojuego y mejor ambiente, y recibió la atención de la prensa y una gran acogida por parte de los jugadores, lo que le llevó ganar también el premio a la mejor idea original en el Certamen hóPlay de 2013. A partir de ese momento, el estudio se vuelca en el desarrollo del juego completo, que financian a través de una campaña de *crowd-funding* respetando el espíritu del prototipo inicial, pero añadiendo una mayor complejidad ética y emocional al desarrollar nuevas situaciones de juego en siete capítulos con distintos niveles de dificultad. El jugador, encarnado en el sargento Burden, debe administrar los recursos a partir de la toma de decisiones nada fáciles, enfrentándose a puzles dramáticos, donde no solo cuenta el resultado, sino la aproximación ética al problema. El juego trata sobre la desesperación, la perseverancia y los sacrificios, donde el propio jugador sitúa las reglas del comportamiento. *Gods Will Be Watching* se estrena definitivamente en julio de 2014 y tiene una gran acogida, ganando también el Premio al Mejor Juego Debutante en el Gamelab de ese mismo año. El juego es desarrollado por Jordi de Paco, como diseñador, diseñador narrativo y programador, Jonathan Romero, como artista principal, Jorge Plaza como responsable del concepto artístico y artista, Marina González como diseñadora gráfica y artista y Pablo Ruiz como responsable de la música y la banda sonora. El juego situó al estudio Deconstructeam como un referente en el panorama nacional en innovación en experiencias narrativas y diseño de juego, hasta tal punto que actualmente es una de las empresas del sector más prestigiosas de la Comunidad Valenciana. Con posterioridad, la empresa ha presentado un nuevo producto, *The Red Strings Club*.

Marta Martín Núñez

DevilishGames (Alicante, 2000 –)

Empresa desarrolladora de videojuegos

DevilishGames es una empresa que durante los últimos años ha creado juegos para varias plataformas. Ha desarrollado más de ciento cincuenta títulos diferentes y se estima que ha llegado aproximadamente a cien millones de jugadores. La empresa trabaja en estos momentos en dos líneas de negocio: por un lado, los videojuegos publicitarios (*advergamings*) y educativos, bajo la marca Spherical Pixel; por otro, los videojuegos, con el sello DevilishGames, que distribuye a través de plataformas digitales como Google Play, App Store o Steam. La empresa ha desarrollado proyectos para grandes compañías internacionales como BBC, MTV Networks, Spil Games, King, LFP, Movistar, Euroliga de Basket, Famosa, Tuenti, Havas Media, Armor Games o Big Fish Games. El objetivo de DevilishGames se centra en crear productos innovadores, originales y de gran personalidad para llegar con ellos al mayor número de jugadores posible. Entre algunos de los juegos desarrollados por la compañía están *Roll Roll Pirate!* (2009), *Cubedroid* (2011), *Ninja Dog* (2011), *Shopping Mall Parking* (2012), *Shot Shot Pirate!* (2011), *Sky Kings Racing* (2012), *Zyl* (2012), *Sky Kings Wars* (2013), *Furfur & Nublo* (2013), *Virtual Kaiju 3D* (2014), *Super Sumo Rabbit* (2015) o *Fingertip Tennis* (2015).

Emilio Sáez Soro

Fuentes

- Devilishgames [https://www.devilishgames.com/]

Dicenta, Daniel (Daniel Dicenta Silva, Valencia, 1937 – Madrid, 2014)

Actor y doblador

Hijo del actor Manuel Dicenta y nieto del dramaturgo Joaquín Dicenta, nace durante la Guerra Civil y tiene una infancia compleja debido a la situación económica que atraviesa el país. Siguiendo la tradición familiar, debuta sobre los escenarios a finales de los años cincuenta y destaca enseguida como un intérprete eficaz, de apariencia gallarda y voz característica, que forja su carrera fundamentalmente en el teatro y la incipiente Televisión Española. En la pequeña pantalla interviene en numerosos espacios dramáticos, como *Estudio 1*, *Novela*, *Ficciones* o *Noche de teatro*, que le permiten adaptar a autores de la talla de Leon Tolstoi, Henry James, Tennessee

Williams, Eugene O'Neill o Anton Chejov. Peor suerte corre, sin embargo, en el medio cinematográfico, donde interpreta tan sólo papeles de escasa importancia en tres títulos: *La verbena de la Paloma* (José Luis Sáenz de Heredia, 1963), *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969) y *Rebeldía* (Andrés Velasco, 1978). No obstante, su perfecta dicción le permite dedicarse también al doblaje, siendo solicitado para este empeño a lo largo de varias décadas y poniendo la voz en castellano a innumerables personajes, algunos tan populares como el Freddy Krueger de varias entregas de *Pesadilla en Elm Street*. El injusto olvido al que le tiene sometido la industria del cine se ve resuelto cuando es requerido para protagonizar, junto a José Manuel Cervino, *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), intenso drama que recrea un escandaloso error judicial ocurrido en la España rural de principios del siglo XX. La película contiene su mejor interpretación, como Gregorio Valero, uno de los dos campesinos que, acusados de la muerte de un vecino desaparecido, son sometidos a salvajes torturas hasta confesarse autores del hecho y ser injustamente condenados. El propio actor sufre la fisura de dos costillas como consecuencia del verismo al rodar la escena de una paliza. El film de Pilar Miró se ve inmerso en un escándalo político de primera magnitud, siendo secuestrado durante más de un año, mientras la directora es objeto de un proceso militar por un delito de injurias a la Guardia Civil, causa que finalmente es sobreseída. Poco después participa en otro proyecto igualmente destacable, *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), documental que protagoniza su exmujer, la actriz Lola Herrera, con la que se había casado a finales de 1960 para separarse años más tarde. En esta película la pareja habla de su fracaso matrimonial y aborda sin tapujos los traumas y frustraciones de una generación educada en el franquismo. A partir de ese momento, sus intervenciones como actor se dosifican considerablemente, limitándose a aparecer en *Hablamos esta noche* (Pilar Miró, 1982), *La hija de Celestina* (Angelino Fons, 1983), *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983), *El rey y la reina* (José Antonio Páramo, 1986) y las series para Televisión Española *Turno de oficio* (1986), de Antonio Mercero, y *La forja de un rebelde* (1990), de Mario Camus. Tras desempeñar un corto papel en *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993) y prestar su voz como narrador en la producción valenciana *El sueño de Cristo* (Ángel García del Val, 1997), abandona definitivamente la interpretación, aunque sigue manteniendo su actividad como doblador hasta el año 2007. Es padre de la actriz y cantante Natalia Dicenta y del fotógrafo Daniel Dicenta.

Jorge Castillejo

D'Ocón, María Fernanda (María Fernanda Conejos Gómez, Valencia, 1937)

Actriz

Se forma en Madrid, en la Escuela Superior de Teatro, e inicia su actividad artística en el Teatro Universitario Español a la temprana edad de quince años. Con solo veinte años forma su propia compañía teatral, junto a su esposo Mario Antolín. Su carrera está marcada por cinco décadas de dedicación al teatro. Sus dotes actorales la convierten en una de las grandes de la escena española. La calidad de su trabajo ha sido reconocida con galardones tan importantes como el Premio Nacional de Teatro, otorgado en dos ocasiones, y el rol de primera actriz del Teatro Nacional María Guerrero durante una década (1966-1976), bajo la dirección de José Luis Alonso. Al mismo tiempo, cuenta con una relevante trayectoria audiovisual, tanto televisiva como cinematográfica. Debuta en el cine en 1954 con *El alcalde de Zalamea* (José Gutiérrez Maesso) y posteriormente participa en una decena de películas bajo la dirección de realizadores como Luis Lucia, en *Las 4 bodas de Marisol* (1967) y *Canción de juventud* (1962), Pedro Lazaga, en *El otro árbol de Guernica* (1969) o Luis Pérez Tristán, para quien protagoniza *Caminos de tiza* (1988), por la que es nominada al Goya a la mejor actriz. Sus vínculos con la pequeña pantalla son paralelos a las primeras emisiones de Televisión Española desde 1957 y a ciertos programas de éxito, lo que la convierte en un rostro familiar para los telespectadores españoles durante varias décadas. Protagoniza una de las primeras series televisivas, *Los Tele-Rodríguez* (1957-1958), emitida durante el primer año de existencia de la televisión en España. En los años sesenta y setenta interviene en un buen número de versiones televisivas de obras teatrales, en espacios como *Teatro de siempre* (1966-1972) o *Estudio 1* (1965-1984). Es particularmente destacable su interpretación de Benigna en la adaptación teatral para televisión (1977) de la novela *Misericordia* de Benito Pérez Galdós, un papel que había interpretado en 1972 en el Teatro María Guerrero de Madrid, en la adaptación teatral de Alfredo Mañas dirigida por José Luis Alonso. Por dicha actuación obtiene el Premio Miguel Mihura. María Fernanda D'Ocón es también la protagonista, junto a Narciso Ibáñez Menta, de un clásico del terror televisivo, "El televisor" (1974), un episodio especial de la popular serie *Historias para no dormir*, dirigida por Chicho Ibáñez Serrador, en el que se muestra por primera vez una visión crítica de la televisión desde la televisión. La actriz participa también en el programa infantil de carácter educativo *La mansión de los Plaff*, con guión de Gloria Fuertes y Juan Farias, emitido por Televisión Española entre 1979

y 1981. En él interpreta a la maestra Leocricia, quien hace de hilo conductor, junto a Valeriano Andrés en el papel de Juan Sebastián Plaff, de las anécdotas que viven los excéntricos personajes que pasan por el remoto castillo, hablando de temas poco usuales en este tipo de programas en la época como la música, la pintura, la naturaleza, el teatro o la danza. Desde 2000 ha intervenido ocasionalmente en algún episodio de series como *Dime que me quieres* (Cartel y Antena 3, 2001). En paralelo a una larga y prestigiosa carrera como actriz de teatro, la valenciana María Fernanda D'Ocón es un rostro familiar de la televisión española por su interpretación de algunos papeles memorables en programas de los años setenta y por haber participado en una decena de películas, una de las cuales le proporciona una candidatura a un Goya en 1988.

Rosanna Mestre Pérez

Dolç, Joan (Joan Dolç i Balaguer, Alboraia, 1956)

Productor, director y guionista

Originario de Alboraia, comienza los estudios universitarios de Filosofía, Filología y Ciencias de la Información sin llegar a concluirlos. Su experiencia se diversifica en distintos ámbitos de la comunicación, como el periodismo, la fotografía o la publicidad, aunque mantiene una relación permanente con el sector audiovisual a través de sus participaciones en diferentes films y su labor posterior como productor desde 2002. Como periodista inicia su andadura profesional en las cabeceras de *Diario de Valencia*, *Noticias al Día*, *Papers*, *Cartelera Turia*, *El Punt* o *Valencia Semanal*. En paralelo desarrolla su carrera literaria en catalán cultivando diferentes géneros, normalmente bajo el seudónimo de Trinitat Satorre. Junto a Rafael Arnal publica las novelas *Puta Misèria* (1986), posteriormente adaptada al cine por Ventura Pons (1989), que encarga los diálogos al propio Dolç, y *Amb la cua encesa* (1990). Ya en solitario publica las novelas *Els ulls de l'aranya* (1992), *La corbata colombiana* (1992) y *L'onanista ambiciós* (1994), para adentrarse después en el ensayo con *La pura veritat i altres mentides* (1996) o *El sentit comú i altres malentesos* (1999). Sus propios trabajos audiovisuales, más cercanos al género documental, se inician con *Cerro Testigo, memoria de Alberto Sánchez* (2001), producido por la empresa Origen de Projectes, pero desarrolla su actividad troncal como productor a partir de la puesta en marcha del proyecto empresarial de Malvarrosa Media en 2002. En esta empresa, propiedad de los hermanos Pedro y Carles Pastor, experimentados productores valencianos que habían fundado anteriormente Vicia Video de Valencia, Dolç es el responsable de la producción ejecutiva junto a Piluca Baquero (nieta del mítico inventor y cineasta español José Val del Omar) de los documentales *El fin de la algarabía* (Miguel Ángel Beltrán, 2002), *Rainig Bombs/Irak: Vivre sur les bombes* (Julio Fernández, 2003), *La Guardia Real en su historia* (Felipe González Rodero, 2003), *El darrer senyor dels Balcans* (Michel Favart, 2004), *Voz ao vento* (Ignacio Agote, 2004) y *El enigma Colón* (Lisa Harney, 2005), el telefilm *La madre de mi marido* (Francesc Betriu, 2004) o el largometraje de ficción *A ras de suelo* (Carles Pastor, 2005). Escribe los guiones de *La mort de ningú*. *L'enigma Heinz Ches* (*La muerte de nadie*. *El enigma Heinz Ches*, 2004), que también dirige, y *Cataluña-Espanya* (Isona Passola, 2009). En 2005 abandona Malvarrosa Media para iniciar su propia aventura empresarial con la productora de contenidos audiovisuales Gran Angular Indústries Culturals, con la que produce y dirige documentales para instituciones públicas del ámbito cultural, entre los que destacan *Renau, el arte en guerra* (2007), *Después de la alambrada* (2009), *Blasco Ibáñez en Hollywood* (2011), *Retrat d'un home que pinta* (2011), *La caída* (2013) o *Lissitzky* (2014).

Roberto Arnau Roselló

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Dos vidas (Emilio Poveda, 1951)

Largometraje de ficción

Película dirigida por Emilio Poveda para Sister Films —la empresa solo llevó a cabo, al parecer, esta producción— y distribuida por Rey Soria Films, cuenta con un guion del propio director y Antonio Abad a partir de un argumento del valenciano Alejandro Gaos. La interpretación corre a cargo de la elegante Patricia Morán, el galán Armando Moreno, la joven debutante María Rivas y la veterana de los escenarios Rosario García Ortega en sus principales papeles. La película, rodada en Valencia, se estrena en el cine Rex de Madrid el 1 de septiembre de 1952. La respuesta del público resultó decepcionante. La crítica fue dura con el debutante director de un drama que se consideró como teatro fotografiado, a causa de un guion poco cinematográfico por su concepción esencialmente literaria. Emilio Poveda procedía del cine de aficionados, y no vuelve

a dirigir largometrajes tras estrenar este olvidado melodrama. El argumento de *Dos vidas* recrea el drama amoroso que amarga la existencia de dos hermanas, por el egoísmo de una de ellas, y que se reproduce entre las dos hijas de estas; es decir, entre primas carnales enfrentadas por el amor de un hombre. Una de ellas, huérfana, es una especie de cenicienta a la que la otra muchacha de su misma sangre quiere arrebatar, y por fin arrebata, el novio, que encarna el actor valenciano Armando Moreno (1925-1994) en una de sus primeras y escasas intervenciones en el cine, porque pronto se haría mánager de su esposa, la actriz Núria Espert. No obstante, un trágico accidente provoca la muerte del joven y entonces ambas primas, la bondadosa Caridad y la apasionada Angélica, deciden ingresar en un convento. Dado el argumento romántico, con celos y pasiones que luego dejan paso al arrepentimiento y la expiación, y su nula repercusión crítica y popular, el atractivo de la película reside en su valor como documento por haber sido rodada en la Valencia de principios de los cincuenta.

Juan Antonio Ríos Carratalá

2000 Maniacos
(Valencia, 1989 –)
Revista de cine

2000 Maniacos es uno de los fanzines más reconocidos en el ámbito de la prensa cinematográfica alternativa. Manuel Valencia, su responsable, también ha dirigido *Mundo Canalla* y colaborado en otras publicaciones periódicas como *Nosferatu*, *Dezine*, *Fantastic Magazine* o *Invasión!*. La revista atiende al cine de terror, en especial al de serie B y al *gore*, al género fantástico y al pornográfico, siempre con un tono desenfadado y gamberro apreciable hasta en su abigarrado diseño, sin omitir secciones clásicas en este tipo de publicaciones, como las dedicadas a reseñar las principales revistas sobre cine fantástico, más aún si son fanzines, a los cómics o a la música popular. Por sus abarrotadas páginas aparecen noticias de actualidad, crónicas de festivales y críticas de películas, tanto de reciente estreno como algunos títulos clásicos y de culto, que en ocasiones protagonizan artículos independientes. Es el caso de *Mal gusto* (*Bad Taste*, Peter Jackson, 1987) (1, 1989), *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980) (2, 1989), *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955) (6, 1991), *Acción mutante* (Alex de la Iglesia, 1992) (11, 1992) o *Alien vs. Predator* (Paul W.S. Anderson, 2004) (32, 2004). También son frecuentes los reportajes sobre directores —Sam Raimi (1 y 6, 1989 y 1991), Russ Meyer (2, 1989), Joe Dante (4, 1990), Jesús Franco (7, 1991), Álex de la Iglesia (10, 1992), Peter Jackson (12, 1993), Bill Plympton (20, 1998) o Takashi Miike (32, 2004)—, personajes clásicos del cine de terror —Freddy Krueger (1, 1989) o los vampiros (4 y 16, 1990 y 1995), por ejemplo— y actores o actrices del cine fantástico y pornográfico —John Holmes (2, 1989), Traci Lords (5, 1990), Robert Englund (7, 1991) o Corey Feldman (38, 2008), protagonista este último de *Los Goonies* (*The Goonies*, Richard Donner, 1985), por citar unos pocos—, todo ello tratado con mucho humor y desparpajo. En ocasiones sus redactores llegan a componer entrevistas-ficción. Así sucede con la realizada a Béla Lugosi en el número 38 (2008). En los primeros números también destacan algunos reportajes por entregas, como los dedicados a "20th Fantasy Fox" o "La historia de Toontown", sobre las películas fantásticas de la Fox y el cine de animación respectivamente. Más adelante la revista apuesta por los glosarios, que abordan géneros, productoras especializadas en el cine de terror o, de nuevo, personajes clásicos de estas películas, las filmografías de títulos olvidados y de culto, así como por los artículos que tratan las novedades y el pasado del cine fantástico y pornográfico en distintas cinematografías como la mexicana (22, 1999) o la japonesa (32, 2004). Con el número 40 (2009), *2000 Maniacos* celebra su veinte aniversario, vida más que considerable para un fanzine. Ello se debe, además de a la habilidad y tenacidad de su director, a la vinculación que la revista ha tenido con algunos festivales como la Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián. *2000 Maniacos* puede considerarse en la actualidad el decano de los fanzines y sin duda ha contribuido de manera destacable —junto a otras cabeceras tan reconocibles como *Zineshock*, dirigida por Jaume Balagueró— al buen momento que han vivido este tipo de publicaciones desde la década de los noventa. Capaz de despertar tantos elogios como animadversiones, la revista ha creado escuela sobre todo por su atención al denominado *trash cinema*, donde sitúa el cine de terror y el pornográfico, la ligereza de muchos de sus contenidos, la búsqueda del impacto visual en sus páginas o la cinefagia desordenada y delirante que encierran. En su estela pueden situarse publicaciones como *Xacatrax*, *Imagen D.E.A.T.H.*, *Mundo Canalla* o *Invasión!*. Entre las firmas habituales que aparecen en la revista destacan las de Isabel Andrade, Piedras Blancas, Felipe Buzzanca, Carlos Durbán, Pedro Calleja, Borja Crespo, **C**asto Escópico, Paco Gisbert (Frank Lasecca), Jesús Palacios, Pedro Porcel, Jorge Riera ("Putokrio"), Manuel Romo**,** Sergio Rubio o Sandra Uve, además de las colaboraciones ocasionales de Carlos Aguilar, Jordi Costa o

Román Gubern, entre otros —en el monográfico "100 años de terror" (16, 1995), por ejemplo—.

Jorge Nieto Ferrando

Dossiers
(Canal 9, 1989 – 2013)
Programa de reportajes

Dossiers es uno de los programas decanos y de referencia de la televisión pública valenciana. Producido por los servicios informativos de RTVV para Canal 9, se dedicó a los reportajes en profundidad de temas de actualidad que se cubrían en clave valenciana. Aunque cambió bastante de emplazamiento en la parrilla televisiva a lo largo de su longeva existencia, su horario habitual de emisión fue los domingos por la noche, justo después del informativo. *Dossiers* fue un espacio de reportajes que apostó por la producción propia y que llegó incluso a desplazar a sus reporteros a sitios de interés en el extranjero, al igual que otros programas homólogos de televisiones nacionales —*Informe semanal* (Televisión Española, 1973-)— o autonómicas —*30 minuts* (Televisió de Catalunya, 1984-)—. Con todo, también estaba abierto a emitir propuestas de otras emisoras extranjeras o nacionales compradas a otras productoras o a la Federación de Organismos o Entidades de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA). A su vez, algunos de sus reportajes fueron emitidos con éxito en otros canales, como, por ejemplo, "Les pedres de l'ira", sobre la Intifada palestina, o "Brasil, infierno verde". *Dossiers* se mantuvo en antena de manera ininterrumpida desde el inicio de Canal 9 hasta el cierre de sus emisiones, en noviembre de 2013. Se lo considera como el buque insignia de los servicios informativos de la televisión pública valenciana, a pesar de la degradación del ente público en los últimos años de su existencia; una degradación que, inevitablemente, también afectó a este emblemático espacio en cuanto a su ubicación en la parrilla de programación, temas a tratar, equipo y línea editorial.

Dossiers arrancó sus emisiones el sábado 21 de octubre de 1989, después de la segunda edición del informativo *Notícies 9* y antes de la película de la semana. Al principio, se emitía de manera alterna; es decir, cada quince días, aunque tardó poco en adquirir su frecuencia semanal. Comenzó con un reportaje único de media hora, pero evolucionó hacia un programa contenedor de diversos reportajes, al estilo del citado *Informe semanal*. Así, se mantuvo durante la primera etapa de su existencia, que comprende desde los inicios de la televisión pública valenciana hasta la llegada al gobierno de la Generalitat Valenciana del Partido Popular (PP) a mediados de los años noventa. Fue, sin duda, el período más fructífero, con estabilidad en la parrilla de programación y una apuesta decidida por cubrir en profundidad aquellos temas de actualidad que pudieran ser de interés para los valencianos por su impacto o trascendencia. Con el cambio de gobierno autonómico, comienza una segunda etapa del programa, caracterizada, entre otras cosas, por los constantes vaivenes en cuanto al día y lugar de emisión y al formato. Por lo pronto, *Dossiers* fue trasladado a Punt 2, segundo canal de TVV que sirvió para recolocar a aquellos periodistas o espacios considerados incómodos por la nueva dirección. Durante esta etapa, el programa de reportajes también se llegó a emitir en viernes, e incluso durante una temporada fue mensual y no semanal. A su vez, los temas pasaron a ser más livianos y amables, de agenda. Se optó por propuestas con menos carga informativa, hasta el punto de que el comité de redacción de Canal 9 llegó a calificar al espacio como "instrumento de propaganda" a finales de los años noventa. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la emisión del reportaje "Cabanyal obert" en enero de 2010, centrado en la batalla política desatada por los derribos en el histórico barrio valenciano, que suscitó las críticas de la oposición y los sindicatos por manipulación, al estar compuesto prácticamente de manera exclusiva por declaraciones institucionales a favor de la actuación del ayuntamiento de la ciudad. La emisión tuvo una amplia repercusión en los medios, ya que se intentó que coincidiera, a modo de contraprogramación, con otro reportaje sobre el mismo tema en *Informe semanal*, presumiblemente menos tendencioso y más equilibrado. Finalmente, no se emitieron de manera simultánea, aunque el debate al respecto se mantuvo vivo. Por último, podemos hablar de una tercera etapa de *Dossiers*, que coincide con los últimos años de vida de RTVV. El veterano espacio se convirtió entonces en un programa más cercano al documental de larga duración, sin presentador, que al reportaje de actualidad que había sido su seña de identidad al principio. Así, en lo relativo al formato de *Dossiers*, el espacio sufrió bastantes variaciones a lo largo de su emisión, pasando del programa de reportaje único de actualidad a otro de varios reportajes —el más característico, con una duración de media hora y estructurado alrededor de tres piezas de unos aproximadamente diez minutos cada una, a las que daba paso un presentador/a— o incluso documental de épocas y personajes históricos, y a alternar la figura de presentador con un narrador en voz *over*.

Cuando *Dossiers* nació, tenía como objetivo principal ofrecer a los espectadores de una recién estrenada TVV

un análisis detallado de las noticias de actualidad ocurridas a escala nacional e internacional, desde la política hasta los deportes, la cultura, los desastres naturales o los conflictos bélicos. Quería ser testigo directo de los acontecimientos mundiales ocurridos en las últimas décadas. Si bien este fue su propósito principal, especialmente en la primera etapa, el programa también cubrió temas cercanos a la sociedad valenciana que hoy en día se identifican como de proximidad, y elaboró reportajes sobre cuestiones diversas consideradas de interés social. Entre los temas que se cubrieron en los años noventa, la mejor época de *Dossiers*, destacan la situación de los niños en Croacia, de la mujer en Argelia o en Somalia o de la monarquía británica. Ejemplos de temas locales son la pesca en Castellón o Moraira, los accidentes pirotécnicos o los incendios forestales. Respecto a los temas de interés humano pueden destacarse el SIDA, los abogados de oficio, el terrorismo o el desempleo. El cuarto bloque de reportajes reseñables de *Dossiers* lo constituyen los monográficos de personajes históricos, habitualmente vinculados al mundo cultural, como Manuel Broseta, Joan Fuster, Antonio Ferrandis o Joanot Martorell. Estas propuestas se dieron sobre todo en la última etapa del programa, en la que se viró hacia el documental de época.

En *Dossiers*, trabajaba una quincena de personas entre cámaras, periodistas, productores —tres personas en cada caso— y realizadores —cuatro, porque había un realizador jefe que daba las líneas maestras y armonizaba el producto final—, a los que había que añadir el director y el presentador. Para cubrir cada reportaje, se montaba un equipo de tres personas, formado por un cámara, un redactor y un realizador, al que se podía añadir un productor si era necesario algún desplazamiento, especialmente al extranjero. El trabajo comenzaba los lunes con la reunión de todo el equipo con los responsables —que podían ser tanto el director del programa como el jefe de informativos o el coordinador de informativos—, en la que se proponían los temas que podían ser interesantes en función de la actualidad y la trascendencia del suceso. Al final de la mañana, ya estaban seleccionados y asignados a los equipos correspondientes, por lo que se podía empezar con el trabajo de producción. Desde los martes hasta como máximo los viernes, se grababan los reportajes mientras que estos últimos días, sábados e incluso domingos por la mañana se reservaban para montar y, finalmente, por la noche, emitir. En la etapa en la que *Dossiers* era un programa mensual con un único reportaje, se funcionó con dos o a lo sumo tres equipos de periodistas, que trabajaban rotando a un mes vista. Este ritmo de trabajo podía alterarse si se decidía enviar algún equipo al exterior para cubrir temas de interés, como, por ejemplo, la catástrofe del huracán Mitch en Centroamérica, la caída del muro de Berlín o de la dictadura en Rumanía o la guerra en la antigua Yugoslavia. En estas ocasiones, era frecuente que el equipo desplazado no solo elaborase el reportaje para *Dossiers*, sino que también confeccionase diversas piezas para los informativos de la cadena, con lo que la carga de trabajo se multiplicaba. Por *Dossiers* pasaron como presentadores muchas de las caras más conocidas de la televisión pública valenciana. Entre otros, fueron conductores del programa Xelo Miralles, Salvador Caudeli, Lluís Motes, Clara Castelló, Joan Miquel Llopis, Vicent Juan, Rosa Brines o Lola Bañón. Entre sus directores están Josep V. Montesinos y Jesús Martínez.

Desde sus inicios, *Dossiers* se presentó como ejemplo de programa informativo de calidad en RTVV, hasta el punto de que, a pesar del deterioro evidente que sufrió la corporación pública valenciana, siempre se lo consideró un referente dentro los espacios de reportajes de la emisora. En sus primeros años, el que fuera uno de los directores del ente público, Amadeu Fabregat, hablaba de *Dossiers* en este sentido en sus diversas comparecencias parlamentarias en la comisión de control, en las que también apuntó que el éxito de público se debía a su estratégica situación en la parrilla: entre el informativo y la película del domingo. En cualquier caso, el programa tuvo al principio una buena acogida. En sus mejores momentos la cuota de audiencia rondó el 20%, cayendo en los peores hasta el 9%. *Dossiers* fue también el germen de otro programa de reportajes llamado *Crònica,* igualmente producido por RTVV, que nació cuando se comprobó que algunos de los temas previstos en *Dossiers* no disponían de tiempo suficiente para ser desarrollados en toda su extensión. *Crònica* se emitió a finales de la década de los noventa, era semanal y tenía una duración de media hora. Fue un programa del género de grandes reportajes. Las claves de la buena acogida inicial de *Dossiers* descansan en su capacidad para analizar la actualidad del momento y en la proximidad de los temas que se abordaron a la realidad valenciana, según explicó uno de sus directores, Jesús Martínez. Más concretamente, Martínez destacó entonces el esfuerzo de *Dossiers* por acercarse a los temas más cercanos e interesantes para el público valenciano, y valoró especialmente que en el espacio de reportajes se pudiera ampliar las noticias con material nuevo imposible de ofrecer en los informativos por cuestiones de tiempo. Se trataba, en definitiva, de bucear en aquello que hubiera sucedido, buscando las opiniones de los implicados y de los expertos, investigando las causas y las consecuencias e intentando siempre establecer el punto de conexión con la Comunidad Valenciana, con independencia de si el tema cubierto era nacional o internacional. En este sentido, era importante que TVV estuviera presente en estos

acontecimientos al mismo nivel que otras televisiones más consolidadas y con mayor recorrido. Por todo ello, en sus mejores años, *Dossiers* se configuró como un espacio competitivo y de referencia de los servicios informativos de TVV, a pesar de no contar con los medios de otras propuestas similares de las televisiones estatales. Este era un problema que limitaba también otras coberturas, como la de las elecciones, y los programas basados en invitados de renombre a los que había que pagar, como los de corazón.

El cierre de RTVV fue tan abrupto que el considerado simbólicamente como último reportaje de *Dossiers* ya no se pudo ver por antena en emisión tradicional, sino por el canal Youtube. Se trata del documental "Tres pedales compartiendo el silencio: Camboya y Laos", que narra el quinto viaje del ciclista y aventurero mallorquín José Luís García Guinard por estos dos países asiáticos entre octubre y noviembre de 2013. García Guinard es sordo de nacimiento y recorre países subdesarrollados o en vías de desarrollo visitando colegios que escolarizan a discapacitados auditivos y ofreciendo charlas. El director del reportaje y cámara del mismo, Julián Garrido, lo acompañó en su periplo. Se había acordado previamente que todo el material se emitiría en un especial de *Dossiers*, pero el cierre de RTVV los pilló en pleno viaje de retorno a Valencia, por lo que no pudo hacerse. Sin embargo, el director convocó a varios compañeros de la cadena que lo ayudaron a montar el reportaje —el ayudante de realización Julián Gómez—, elaborar el guion —la periodista Nuria Tirado— y locutarlo —el histórico de RTVV Abel Campos—. El resultado se presentó poco después en el Club Diari Mallorca, en Palma de Mallorca.

Sonia González Molina

Fuentes

- Aimeur, Carlos (16/4/2014). "Este es el último programa de Canal 9". *Culturplaza.com*.
- Anchel Cubells, José María (2002). *Canal 9. Historia de una programación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- Maroto, Voro (26/5/1999). "La redacción denuncia que el PP utiliza Canal 9 para hacer propaganda política". *El País*.
- RTVV (1999). "Dossiers, testimoni directe". *RTVV. La Revista*, 2.

Duato, Ana (Ana Consuelo Duato Boix, Valencia, 1968)

Actriz

Actriz de cine y televisión, debuta en la gran pantalla en 1987 con la película *Madrid*, de Basilio Martín Patino, aunque consigue mayor popularidad gracias a papeles protagonistas en algunas series en las que ha demostrado su versatilidad interpretativa. Está casada desde 1989 con el productor Miguel Ángel Bernardeau, del Grupo Ganga Productores, con el que ha trabajado en algunos de los proyectos más relevantes de su carrera. Su personaje más familiar para los telespectadores españoles es Merche, la protagonista de *Cuéntame cómo pasó* (Grupo Ganga Producciones y Televisión Española, 2001-), papel que ha interpretado desde 2001 casi en exclusividad durante las diecinueve temporadas emitidas hasta el momento. La serie recrea los últimos tiempos del franquismo y los años de la transición a la democracia a través de una familia de clase media-baja madrileña encabezada por los padres, que interpretan Ana Duato e Imanol Arias, con quien ya había trabajado en 1989 en un capítulo de *Brigada Central* (Pedro Masó Producciones y Televisión Española, 1989-1990). Su papel como madre de los Alcántara a lo largo de casi dos décadas ha sido reconocido con dos Fotogramas de Plata o al quedar semifinalista europea en los Premios Emmy International de 2005, entre otros galardones. En 2001 interviene en la miniserie *Severo Ochoa. La conquista de un Nobel* (Televisión Española) en el papel de esposa del científico, interpretado de nuevo por Imanol Arias, y bajo la dirección de Sergio Cabrera. En los años noventa interpreta a la veterinaria vocacional Clara Salgado, protagonista de la serie *Mediterráneo* (1999-2000), producida por Telecinco y dirigida por Miguel Ángel Bernardeau. En *Querido maestro* (Arán-Zeppelin, Estudios Picasso, Gestevisión y Telecinco, 1997-1998) actúa en un papel de reparto nuevamente junto a Imanol Arias. Otro trabajo destacable de su carrera es el papel de Irene Cerezo, que interpreta en veintinueve episodios (1995-1997) de *Médico de familia* (Estudios Picasso, Globomedia y Telecinco, 1995-1999) y por el que obtiene un Fotogramas de Plata en 1997. También es Paulina, protagonista, con Juanjo Puigcorbé, en la serie *Villarriba y Villabajo* (Gona Films y Televisión Española, 1994), interpretación que le proporciona una candidatura al Fotogramas de Plata como mejor actriz de televisión en 1995 en los veintiséis capítulos del primer proyecto televisivo de Luis García-Berlanga. La serie está inspirada en la cómica rivalidad entre los habitantes de dos poblaciones vecinas popularizada por una campaña publicitaria del lavavajillas Fairy. Tres años antes interpreta el papel de la madre de la niña protagonista en la serie infantil *Celia* (Televisión Española, France 2, Radiotelevisione Italiana, Zweites Deutsches Fernsehen y El Imán Cine y Televisión, 1992), una coproducción basada en los libros de Celia Fortún que fue adaptada por Carmen Martín Gaite y dirigida por José Luis Borau. Aunque la filmografía de la actriz valenciana es menos notoria que sus trabajos televisivos, cuenta

con varias interpretaciones en largometrajes, la mayoría en los años noventa. Entre ellas destacan los papeles protagonistas en *El color de las nubes* (1997) y *Adosados* (1996), ambos bajo la dirección de Mario Camus. Ana Duato es una actriz versátil que ha trabajado en drama y en comedia, en cine y en televisión, y se ha convertido en un rostro familiar gracias a sus interpretaciones en varias series de éxito, aunque seguramente permanecerá en la memoria colectiva por el papel de protagonista femenina en *Cuéntame cómo pasó*.

Rosanna Mestre Pérez

Durà, Pau
(Pau Durà Peiró, Alcoi, 1972)

Actor y director

Diplomado en 1993 por el Institut del Teatre de Barcelona en el campo de las artes escénicas, Durà cuenta con una sólida y amplia trayectoria teatral, con más de una veintena de trabajos en este ámbito. Su carrera se ha desarrollado y consolidado también en el mundo del cine y la televisión, donde ha intervenido en papeles principales en diversas series, telefilms y largometrajes. A principios de los años ochenta, con apenas diez años, hace su primera incursión actoral en una de las canteras alcoyanas del teatro infantil, el grupo Tesalin. De su amplia primera etapa como actor teatral pueden destacarse su debut en 1993 en los talleres de teatro del Institut del Teatre, donde con veintiún años se presenta como uno los nuevos valores de la escena catalana, o sus primeros pasos profesionales un año después, en el Teatre Regina, en diversos montajes del director italiano Carlo Formigoni de la compañía La Trepa. Pero si ha habido un espectáculo clave en su trayectoria teatral, ese ha sido *La nit just abans dels boscos* de Bernard-Marie Koltés, con dirección de Jaume Melendres, donde interpreta un texto-monólogo durante una hora y media. Su talento interpretativo también ha encontrado acomodo en la televisión, interviniendo en series para Televisió de Catalunya —*El joc de viure* (1997)*, Plats bruts* (El Terrat, 1999-2002)*, Psico-Express* (Dagoll Dagom, 2001), *Majoria absoluta* (2002-2004)*, Ventdelplà* (Diagonal TV, 2005-2010), *Infidels* (Diagonal TV, 2009-2011), *Ermessenda* (Lluís M. Güell, 2011) o *Merlí* (Nova Veranda, 2015-)—, Telecinco —*7 Vidas* (Globomedia, 1999-2006), *Periodistas* (Globomedia, 1998-2002), *El comisario* (Bocaboca Producciones y Estudios Picasso, 1999-2009), *Hermanos & detectives* (Cuatro Cabezas, 2007-2009), *Lex* (Globomedia, 2008) y *El Príncipe* (Plano a Plano y Mediaset, 2014-2016)—, Televisión Española —*Con dos tacones* (Bocaboca Producciones, 2006), *Hay que vivir* (Grupo Ganga Producciones, 2007), *Fuera de lugar* (Cuarzo TV, 2008), *Los misterios de Laura* (Ida y Vuelta, 2009-2014) o *Traición* (Bambú Producciones, 2017)—, Cuatro —*Cuenta atrás* (Globomedia, 2007-2008)—, Canal 9 —*Singles* (2008)—, Canal+ España —*Crematorio* (Mod Producciones, 2011)— o Movistar —*La zona* (2017)—. En su faceta como actor de cine cabe destacar la siguientes películas: *Un banco en el parque* (Agustí Vila, 1997), *Krampack* (Cesc Gay, 2000), *A ras de suelo* (Carlos Pastor, 2004), *Todo está en el aire* (David Ciurana y Ángel Penalva, 2005), *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Huerga, 2005), *El desconcierto* (Mar Coll, 2012), *Todos queremos lo mejor para ella* (Mar Coll, 2013) y *Reset* (Pau Martínez, 2015). Asimismo, ha participado en los telefilms *Això s'acaba* (Pol Requena, 1999), *La caverna* (Eduard Cortés, 2000), *Temps afegit* (Jesús Font, 2001), *La dona de gel* (Lydia Zimmerman, 2003), *Maigret, l'ombra cinese* (Renato De Maria, 2004), *El precio de una miss* (Carles Vila, 2005), *El cas de la núvia dividida* (Joan Marimón, 2006), *Presumptes implicats* (Enric Folch, 2007), *El monstruo del pozo* (Belén Macías, 2007), *Postitius* (Judith Colell, 2007), *Las 4 vidas de Carlos* (Antonio Cano, 2007), *Singles* (Julio Soriano, 2008) o *Asunto Reiner* (Carlos Pérez Ferré, 2009). Su labor interpretativa como protagonista en *El Monstruo del pozo* fue reconocida con el premio al mejor actor protagonista en el IV Festival de Cine de Alicante y con el Premio Tirant al mejor actor. Finalmente, ha rodado como director los cortometrajes *Praeludium* (2010) y *El audífono* (2011), así como el telefilm *Tocant el mar* (2011), y ha debutado como director con *Formentera Lady* (2018).

Quico Carbonell

E

Ediciones de la Filmoteca (Valencia, 1988 –)

Editorial

El sello editorial de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana dirigido por Nieves López-Menchero nace por iniciativa de Ricardo Muñoz Suay en 1988 con el objetivo de cumplir una de las funciones propias de las filmotecas: la difusión de investigaciones sobre el patrimonio audiovisual. En la actualidad, Ediciones de la Filmoteca mantiene activas las colecciones Textos, Documentos, Textos Minor y Cineastas. La primera de estas —junto con Documentos la más relevante— se nutre de tesis doctorales, contratos de investigación financiados por la propia filmoteca u otras instituciones cinematográficas y trabajos presentados directamente por historiadores e investigadores del cine y el audiovisual. Ya sea como libro colectivo o de autoría individual, sus propuestas se centran en diversos aspectos de la industria, las instituciones y las políticas cinematográficas, en la historia del cine valenciano, en cuestiones de teoría del cine, en el tratamiento de los diferentes movimientos cinematográficos, etapas del cine o géneros circunscritos a momentos concretos, en la cultura del cine, más específicamente en el análisis de la crítica y la reflexión cinematográfica, o en directores y otras personalidades relevantes de la historia del cine. Las cuestiones relativas a la cinematografía son abordadas desde el punto de vista histórico en trabajos como *El cas CIFESA. Vint anys de cinema espanyol (1932-1951)* (1989), de Félix Fanés, *Historia de la política de fomento del cine español* (1992, reeditado y ampliado en 2000), de Antonio Vallés Copeiro Del Villar, o *La censura del guion en España* (2000), de Rafael Heredero García. La historia del cine valenciano protagoniza *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano 1967-1975* (1999), de Abelardo Muñoz, *Los inicios del cinematógrafo en Alicante, 1896-1931* (2000), de Daniel Narváez, *Valencia, ciudad de cines, 1940-1950* (2000), de Miguel Tejedor, y *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX* (2004), de Carmen Pinedo Herrero. A estos trabajos hay que añadir algunas aportaciones centradas en el cine español de gran valor por su reflexión historiográfica, como *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (2002), de Santos Zunzunegui. Las cuestiones de corte teórico aparecen en *Teoría del montaje cinematográfico* (1991), de Vicente Sánchez-Biosca, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (1995), del mismo autor, o en *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), de Francisco Javier Gómez Tarín. En el caso de los movimientos o géneros son importantes los análisis del impacto de Mayo del 68 en el cine —*Los años que conmovieron el cinema. Las rupturas del 68* (1988), coordinado por Julio Pérez Perucha—, del cine negro —*El tiempo de la narración clásica. Los films de gánsters de Warner Bros (1930-1932)* (1992), de Vicente Benet—, del western producido en España entre los años cincuenta y sesenta —*Spanish Western. El cine del Oeste como subgénero español* (1954-1965) (2010), de Pedro Gutiérrez Recacha— y en especial los libros que componen la serie dedicada a los nuevos cines, ideada por José Antonio Hurtado, Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde, y publicada en coedición con el Festival Internacional de Cine de Gijón. Heredero y Monterde coordinan las tres primeras entregas —*En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (2001), *En torno a la "Nouvelle vague". Rupturas y horizontes de la modernidad* (2002), *Los "nuevos cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (2003)—, siendo responsables de la coordinación de *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano* (2004) Roberto Cueto y Antonio Weinrichter, de *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía* (2005) José Enrique Monterde en solitario, de *Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos (1955-1975)* (2006) José Enrique Monterde y Carlos Losilla y de *Paisajes y figuras: Perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)* (2007) Carlos Losilla. Todas estas publicaciones vinieron acompañadas por detallados ciclos de películas tanto en el Festival de Cine de Gijón como en la sede del Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC), y sin duda han contribuido a esbozar un pano-

rama detallado de la modernidad cinematográfica y de sus diferentes concreciones, que tiene como epílogo *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España* (2015), coordinado por José Enrique Monterde y Marta Piñol. Esta publicación engarza los nuevos cines con otra de las líneas de trabajo de la colección, la cultura del cine y la recepción crítica, que arranca con *Paisaje(s) del cine Mudo en España* (2008), de Joan Minguet Batllori, al que siguen los trabajos de Jorge Nieto Ferrando sobre las revistas de cine bajo el franquismo y la Transición con *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (2009) y *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)* (2013) o el dedicado por Aitor Hernández Eguíluz a la recepción del cine español en la prensa especializada de la II República, *Testimonios en huecograbado. El cine de la Segunda República y su prensa especializada (1930-1939)* (2009). En lo referente a las personalidades destacables en el campo cinematográfico, son importantes la aproximación a las figuras de los críticos Juan Piqueras y Ricardo Muñoz Suay —en este caso también técnico y productor— con los dos volúmenes de *Juan Piqueras. El "Delluc" español* (1988), de Juan M. Llopis, publicación con la que arranca la colección, y *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras* (2007), de Esteve Riambau —trabajo coeditado con Tusquets Editores—; o a directores como Bertrand Tavernier —*La vida, la muerte. El cine de Bertrand Tavernier* (1992), coordinado por Esteve Riambau y Casimiro Torreiro—, Budd Boetticher —*Budd Boetticher. Un caminante solitario* (1995), de Adolfo Bellido y Pedro Núñez Sabín—, Basilio Martín Patino —*Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad* (1996), también de Adolfo Bellido— o George Pal —*Las películas de George Pal* (2000), de Gail Morgan Hickman—. Desde finales de los años noventa, sin embargo, las aproximaciones a figuras relevantes del cine se han concentrado en la colección Cineastas —con trabajos sobre Rouben Mamoulian (2001), Cesare Zavattini (2002), Catherine Breillat (2004), Roberto Rossellini (2005), Stephen Frears (2008), Albertina Carri (2009) y Woody Allen (2009)— y en Textos Minor —José Giovanni (1998), Vicente Blasco Ibáñez (1998), Francesc Betriu (1999), Paulo Branco (1999), Basilio Martín Patino (2006) y Hans Ruedi Giger (2008)—. Textos Minor también recoge las publicaciones derivadas del seminario "Clásicos del cine español", celebrado con carácter anual entre 2003 y 2011, dedicado al análisis desde diferentes perspectivas de películas centrales en el canon cinematográfico español: *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980), *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), *La caza* (Carlos Saura, 1966), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984), *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1966) y *Furtivos* (José Luis Borau, 1975). Los dos primeros seminarios y sus correspondientes publicaciones son coordinados por Julio Pérez Perucha y los siguientes por Roberto Cueto. Ello no obsta para que algunos libros dedicados al análisis fílmico se hayan publicado en otras colecciones, como *La pantalla subliminal. Marcelino Pan y Vino según Vajda* (2003), de Anne-Marie Jolivet, en Textos.

La colección Documentos mantiene los mismos intereses y contenidos que las otras colecciones. Así, encontramos aproximaciones a la industria, las instituciones y las políticas cinematográficas —*Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)* (2001), de Emeterio Diez Puertas, *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las 'Conversaciones de Salamanca'* (2006), coordinado por Jorge Nieto Ferrando y Juan Miguel Company, *Constructores de ilusiones. La dirección artística cinematográfica en España* (2010), coordinado por John D. Sanderson y Jorge Gorostiza, o *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español, 1896-1920* (2010), coordinado por Juan Ignacio Lahoz— o a personalidades reconocibles en la historia del cine: *Orson Welles. Una España inmortal* (1993), de Esteve Riambau, *Orson Welles. España como obsesión* (1993), de Juan Cobos, *Fritz Lang* (1995), coordinado por Bernard Eisenschitz y Paolo Bertetto, *La escenografía del exilio de Gori Muñoz* (2002), de Rosa Peralta Gilabert, *Andrei Tarkovski. Vida y obra* (2003), de Rafael Llano Sánchez, *La producción cinematográfica en España. Vicente Sempere* (1935-1975) (2009), de Isabel Sempere, *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (2011), coordinado por José Luis Castro de Paz y Jorge Nieto Ferrando, y *Vicente Escrivá. Película de una España* (2013), de Agustín Rubio Alcover. La diferencia con las anteriores colecciones reside en la extensa documentación que acompaña a las investigaciones. Esto puede apreciarse bien con el ejemplo de tres publicaciones: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961* (1993), de Carlos F. Heredero, *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"* y *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. El primero supone una contribución esencial análisis del cine español de los años cincuenta, a lo que se añade un dosier documental con la relación de películas producidas en esa década con sus correspondientes días de estreno en Madrid, ya sean producciones españolas o coproducciones, una filmografía de los directores en activo en estos momentos, cuadros sobre la evolución de la producción y la coproducción, sobre los costes de las películas o aquellas que recibieron créditos sindicales, así como la relación de

películas de "Interés Nacional", de las premiadas por el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), por el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) o por los festivales cinematográficos internacionales. No falta tampoco el número de salas de exhibición en cada capital de provincia o una cronología sobre las distintas leyes y disposiciones que afectaron a la cinematografía en esos momentos. *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"* recoge una antología exhaustiva de diferentes textos, publicados en revistas culturales y cinematográficas o inéditos, que muestran el ambiente cultural y estudiantil que arropó las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, la atención que suscitó el cine italiano de posguerra, planteado en ocasiones como modelo para el cine español, el aliento que supusieron películas como *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951), *Bienvenido Mister Marshall* y *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1952), las ponencias presentadas en las jornadas y su repercusión posterior, en especial la incidencia que tuvieron en la política cinematográfica de los años sesenta. En fin, *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* contiene una extensa relación de críticas y otros textos publicados que permiten apreciar la valoración de la obra de este cineasta a lo largo del tiempo, así como carteles de sus películas, fotografías de sus rodajes, una entrevista que concedió a Nancy Berthier poco antes de su fallecimiento o fragmentos de las notas para el guion de su último proyecto inconcluso, *El último caído*, dedicado a Francisco Franco.

Gracias a la revista *Archivos de la Filmoteca*, que también edita, y a la evolución de las distintas colecciones de libros —publicados en muchas ocasiones en coedición o con la colaboración de otras filmotecas, festivales de cine o diferentes instituciones cinematográficas—, centradas siempre en aquellas investigaciones que difícilmente encuentran espacio en las editoriales privadas, Ediciones de la Filmoteca se ha consolidado como una referencia en el ámbito de los estudios sobre cine. Esto lo demuestra la presencia de sus publicaciones en las bibliotecas de las principales universidades del mundo o el hecho de ser la editorial que más premios concentra de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). Así, los trabajos premiados por la AEHC han sido los libros de compilación *Bienvenido Mister Marshall… 50 años después* y *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*, el libro monográfico *La producción cinematográfica en España. Vicente Sempere*, y los capítulos de libro "Historias naturales e historias morales. El nuevo documental americano", de María Luisa Ortega (en *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*), "Iluminar y procesar: La miel en los ojos", de José Luis Rubio Munt, y "Metáforas del conocimiento", de José Enrique Monterde (ambos en *El espíritu de la colmena… 31 años después*), "'Films H. B. Cuesta' y la construcción de un cine popular", de Juan Ignacio Lahoz Rodrigo (en *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español, 1896-1920*), y "El imposible ayer. *La verbena de la Paloma*", de José Luis Téllez (en *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*). A estos trabajos premiados hay que añadir el Premio Muñoz Suay de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y el Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias a *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*.

Jorge Nieto Ferrando

Ediciones de la Mirada (Valencia, 1994 – 2001)

Editorial

Ediciones de la Mirada aparece en 1994 por iniciativa de Jesús Rodrigo García, y está activa hasta 2001. Se propone como un sello editorial independiente —es decir, sin subvenciones ni el apoyo de grandes grupos editoriales o instituciones— dedicado al estudio de la imagen audiovisual y del cine. El centro de la editorial es la revista *Banda Aparte*, que llega a publicar 21 números. A partir de ésta aparecen las colecciones sobre cine Contraluz. Libros de cine, Banda Aparte Imágenes, Banda Aparte Películas, y Travelling. Libros de cine. La primera recoge ensayos de teoría del cine y análisis textual centrados en los aspectos expresivos y narrativos del medio cinematográfico —*La oscura naturaleza del cinematógrafo. Raíces de la expresión audiovisual* (1996), de Luis Alonso García, *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos* (1998), de Norberto Mínguez Arranz, y *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine* (1999), de Jean-Louis Leutrat—, en ocasiones a partir del análisis de películas concretas como *La ventana indiscreta* (*Rear Window*) —*La representación de la mirada. La ventana indiscreta (A. Hitchcock, 1954)* (1997), de Mercedes Miguel Borrás— o *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992) —*Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis* (2000), de Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate—, sin renunciar a cuestiones historiográficas —*Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine* (1999), de Vicente J. Benet—. Con el tiempo comienza a abordar también la obra de cineastas. Así, en 2000 —el año más prolífico de la editorial—, publica

Wim Wenders. Fragmentos de un cine errático, de Alfonso Palazón Meseguer, *La memoria de las imágenes. Textos de la emoción, la lógica y la verdad, con escritos del propio* Wim Wenders compilados Luis Alonso García y Alfonso Palazón Meseguer, *Buñuel. Espejo y sueño*, de Xavier Bermúdez, *Chris Marker. Retorno a la inmemoria del cineasta*, editado por Nuria Enguita Mayo, Marcelo Expósito y Esther Regueira —con motivo de la exposición dedicada al director francés que tuvo lugar en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona entre diciembre de 1998 y enero de 1999 y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo entre marzo y abril de 1999—**,** o *Jean Eustache. El cine imposible*, coordinado por Miguel Ángel Lomillos y Jesús Rodrigo. A estos hay que añadir la coordinación en 2001 por parte de Marcelo Expósito de *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. La colección se completa con *La última mirada. Testamentos fílmicos* (2000), de Domènec Font. Este sugerente trabajo contiene análisis de las películas que, a juicio de su autor, resumen desde la madurez la concepción del cine de directores como Carl Theodor Dreyer, Orson Welles, Billy Wilder o François Truffaut. El libro es reeditado y actualizado por Ediciones de la Filmoteca en 2006. La segunda colección, Banda Aparte Imágenes, contiene trabajos colectivos dedicados a la obra de directores como Marguerite Duras —*Marguerite Duras. El cine del desgarro* (1997), coordinado por Jesús Rodrigo García—, Arturo Ripstein —*El cine de Arturo Ripstein. La solución del bárbaro* (1998), coordinado por Jesús Rodrigo García— y Jacques Tati **—***Jacques Tati. Humor y cine moderno* (1999), coordinado por Carlos Cuéllar—**,** con la excepción del último volumen que publica, *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis* (1999), coordinado por Arturo Lozano Aguilar. Como puede apreciarse, después de este último volumen la colección confluye con Contraluz-Libros de Cine. Banda Aparte Películas, como su nombre indica, aborda el análisis detallado de películas. Solo publica tres volúmenes, centrados en *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) **—***Eyes Wide Shut. Los sueños diurnos* (1999), de Hilario J. Rodríguez—**,** *Existenz* (David Cronenberg, 1999) —*Existenz. El placer de lo siniestro* (2000), de Francisco López Martín— y *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) —*Sleepy Hollow. El goce infantil de lo sobrenatural* (2001), de Carlos Cuéllar—. Finalmente, Travelling Libros de Cine publica un único volumen en 1998, *La vida imaginaria. Artículos sobre cine*, de José Manuel Benítez Ariza, colección de ensayos sobre diversos aspectos del cine. Ediciones de la Mirada recoge y actualiza las inquietudes del denominado "Nuevo Frente Crítico" en los años setenta, expuestas en las revistas *Film Guía* —su segunda etapa—, *La Mirada* y *Contracampo*, y concretadas en el País Valenciano en editoriales como Fernando Torres Editor, los primeros libros editados por la Mostra de València - Cinema del Mediterrani y Ediciones de la Filmoteca y, en cierta medida, en publicaciones periódicas como *Els Quaderns de la Mostra* o *Cuadernos de Cine*. Su efímera vida, en gran medida debido a su independencia respecto a las instituciones culturales y académicas —lo que no quita que una parte importante de sus autores formen parte de la universidad—, ha tenido continuidad con Shangrila Ediciones, cuyo origen es la revista *Shangrila*, con colecciones como Contracampo, Trayectos, Encuadre, Hispanoscope, Intertextos, Play-Doc, The Searchers o Materiales, que son desde 2010 una referencia ineludible en los estudios sobre cine.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Nieto Ferrando, Jorge (2007). *Cincuenta años de libros y revistas de cine en Valencia*. [Trabajo de investigación inédito financiado por Biblioteca Valenciana entre junio y diciembre de 2007 en el marco de las becas para el estudio del mundo editorial valenciano]
- Rodrigo García, Jesús (2000). "Ediciones de la Mirada". *Métodos de Información*, 7/38-39, pp. 61-63.

Emisoras de radio municipales

A principios de los años noventa, se regula un fenómeno ya presente como movimiento de iniciativa social desde hacía bastante tiempo, el de las radios municipales, unas emisoras de titularidad pública gestionadas directamente por los ayuntamientos o bien a través de las sociedades municipales creadas al efecto. El triunfo del modelo comercial en la radiodifusión valenciana acentúa todavía más la necesidad de reivindicar espacios públicos para la información social, y con ello se incrementa la presión para la regulación de las emisoras municipales. En la década de los ochenta los ayuntamientos de la Comunidad Valenciana empiezan a solicitar la concesión de las emisoras municipales o se embarcan directamente en su creación, ya sea como promotores de los proyectos o apoyando las iniciativas sociales surgidas en sus poblaciones. Así, en septiembre de 1985, inmediatamente después de producirse el traspaso de competencias en materia de medios de comunicación social entre la administración central y la administración autonómica valenciana, la Dirección General de Medios elabora un listado con una docena de solicitudes de emisoras de FM efectuadas por ayuntamientos entre 1980 y 1985. Este listado se completa con una relación de poblaciones que ya disponen de

emisoras instaladas por sus respectivos ayuntamientos, lo que demuestra la importancia que iba adquiriendo el fenómeno de la radio municipal. Así, al margen de haber solicitado o no la correspondiente frecuencia, a finales de 1985 se detecta la puesta en marcha de una docena de emisoras municipales: Monòver, Agost, Castalla, Torrevieja, Manises, Morella, Onda, Vila-real, Alzira, Quart de Poblet, Cullera, Bunyol y Gàtova. El proceso no había hecho más que empezar. A partir de ese momento, y hasta la aprobación de su normativa reguladora —Ley 11/1991, de 8 de abril, de Organización y Control de las Emisoras Municipales de Radiodifusión Sonora—, se incrementan las solicitudes de emisoras municipales. Antes de su regulación, dichas emisoras, al igual que las culturales y educativas, aparecían como posibilidad en el Decreto 40/1989, de la Generalitat Valenciana, en cuyo artículo octavo se habla de la posibilidad de conceder la gestión indirecta de emisoras de FM a las corporaciones locales. En ese caso, debían inspirarse en los principios de promoción y defensa de la lengua propia, objetividad e imparcialidad en la información, respeto al pluralismo político, social o religioso, protección de la infancia y la juventud, etcétera. Sin embargo, en este decreto no se contempla la financiación a través de espacios publicitarios en la programación, aspecto que sí se tiene en cuenta en la regulación definitiva. El artículo sexto de dicho Decreto establecía que un ayuntamiento, en caso de resultar concesionario del servicio de radiodifusión, tenía la obligación de presentar, anualmente, ante la Dirección General de Medios de la Generalitat Valenciana, un informe de la intervención que acreditase la existencia de las partidas presupuestarias necesarias para llevar adelante el proyecto. A finales de 1986 la Dirección General de Medios analiza la situación y se centra en los municipios de entre 10.000 y 100.000 habitantes, lo que significa que la Generalitat Valenciana preveía en ese segmento de población la mayoría de las solicitudes. El listado elaborado por los servicios técnicos incluía todas las poblaciones con este nivel de habitantes y señalaba, asimismo, aquellas ciudades que ya disponían de otras emisoras autorizadas. Además, se incluían aquellas poblaciones de menos de 10.000 habitantes que habían solicitado ya una emisora municipal y aquellas otras que, a pesar de no haberlo hecho, se consideraba que podían hacerlo debido a su entidad e importancia. Al final, en el caso de Alicante, la mitad de las solicitudes eran de municipios de más de 10.000 habitantes —Alcoi, Elda, Almoradí, Cocentaina, Ibi, Monòver y Novelda—, de los cuales los dos primeros ya disponían de emisoras en la población, mientras que la otra mitad correspondía a municipios de menos de 10.000 habitantes —Agost, Albatera, Benissa, Bigastre, Castalla y Saix—. En el caso de Valencia, había solicitudes de cuatro poblaciones por encima de los 10.000 habitantes —Alzira, Carlet, Quart de Poblet y Cullera—, siendo Alzira la única población con otras emisoras de radio, mientras que tan solo una población por debajo de 10.000 habitantes, Ayora, solicitó emisora municipal. La década de los noventa trajo la tan esperada regulación de las emisoras municipales, que adquieren así carta de naturaleza frente a lo que se venía denominando emisoras locales, un mismo término que engloba distintos modelos de gestión —públicos y privados— y diferentes grados de implicación en el municipio donde se presta el servicio de radio. Por ello, el concepto de radio local podía referirse tanto a una emisora ubicada en el municipio, pero que servía de punto de emisión a la programación de una cadena nacional, como a las emisoras promovidas por grupos de ciudadanos entusiasmados con su potencial como medio de expresión social —las radios comunitarias—. También nos podemos referir con el concepto de "radio local" a la mayoría de las radios pirata, que buscan la identificación del público con el proyecto y necesitan de la publicidad local como fuente irrenunciable y segura para su financiación. La expresión "radio local" no permite diferenciar las características de la radio municipal como modelo de radio pública frente a otros fenómenos de radio local privada. El concepto de la radio local no se puede equiparar ni con la radio municipal —la radio local puede ser de gestión pública o privada— ni con el concepto de radio pública, ni tampoco se puede llegar a definir según el ámbito geográfico, ya que la mayoría de emisoras locales lo son de grandes cadenas de ámbito nacional y se limitan a reproducir la programación estatal. Por tanto, parece que debemos concluir que la radio local sería aquella que posee una cobertura municipal o comarcal, realiza una programación eminentemente local y no está participada por grandes cadenas de ámbito estatal: si el titular del servicio es un ente público estamos ante una emisora municipal y mientras que si el titular del servicio es un ente privado estamos bien ante una emisora comercial, con ánimo de lucro, bien ante una emisora cultural o educativa, sin ánimo de lucro. Tras la aprobación de la Ley 11/1991, de 8 de abril, de Organización y Control de las Emisoras Municipales de Radiodifusión Sonora, los municipios tenían un referente claro para elaborar sus proyectos y debían adaptarlos a la normativa legal. En su exposición de motivos, esta normativa trata de ampliar y de dar cobertura con el servicio radiofónico de carácter local a grandes zonas del territorio que carecían de ella. Para ello se fija un marco jurídico en el que los ayuntamientos asumen la gestión de estas emisoras de titularidad municipal. El trámite previsto es el de la concesión administrativa a los diferentes

ayuntamientos, que deben organizar y gestionar las emisoras según la Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local. Esto supone elegir entre una gestión pública y directa del consistorio municipal, que también puede darse a través de un organismo autónomo del propio ayuntamiento, o bien una gestión privada e indirecta, por medio de una sociedad mercantil con capital íntegramente municipal. El control sobre el funcionamiento de la emisora lo ejerce el pleno municipal, con un criterio básicamente democrático y que implica a todos los grupos políticos en la labor de supervisión de estas emisoras, ya que, como afirma la propia ley, "la pretensión última es la de facilitar a los ciudadanos unos medios de comunicación radiodifundidos, de carácter local, que amplíen el marco de la pluralidad informativa, garantizando al mismo tiempo la libertad de expresión reconocida y amparada en nuestra Constitución". En cuanto a la financiación, se resuelve con la posibilidad de que los ayuntamientos o las empresas municipales accedan al mercado publicitario, contando además con el apoyo de la financiación pública, prevista en la Ley Reguladora de las Haciendas Locales. Esto reavivó la polémica de la doble financiación de los medios públicos y, obviamente, desató las críticas de las empresas privadas de radiodifusión, inmersas en una etapa de fuerte competitividad en el mercado radiofónico. Sin embargo, era la única posibilidad para que muchos ayuntamientos, fundamentalmente los más pequeños, pudieran hacer frente a los gastos que suponían la puesta en marcha de una emisora municipal y su funcionamiento posterior con unos mínimos criterios de calidad técnica y solvencia profesional. Junto a la financiación, también son importantes las programaciones. Se trata de una radio al servicio del ciudadano, próxima a sus problemas y a su realidad, e integrada en su municipio. Para ello es preciso realizar una programación autónoma y de interés social, que no siempre coincide con los intereses comerciales. De hecho, la norma establece la prohibición taxativa de que las emisoras municipales formen parte de otras cadenas radiofónicas, pero plantea la posibilidad de que se emitan conjuntamente programas producidos por las propias emisoras municipales o la programación de otras cadenas públicas, lo que supone, en la práctica, que pueden convertirse, durante una parte de su emisión, en reemisores de Radio Nacional de España o de las respectivas cadenas autonómicas, en este caso de Ràdio 9. Así, las emisoras municipales pueden mantener unos mínimos de calidad sin perder su carácter de emisoras públicas, y cumplir las exigencias mínimas de tiempo de emisión, que en el caso de la Comunidad Valenciana se fija en ocho horas diarias. Finalmente, la ley plantea que las concesiones administrativas para la prestación de este servicio público sean otorgadas bien por el Gobierno bien por los órganos ejecutivos de aquellas comunidades autónomas que tengan transferidas las competencias en esta materia, por lo que el Gobierno valenciano reguló, a partir de ese momento, el proceso de concesión de estas emisoras en su ámbito geográfico. Así, a la norma estatal le siguió la normativa autonómica, desarrollada a principios de 1992 mediante el Decreto 34/1992, de 2 de marzo, del Gobierno valenciano, por el que se regula el procedimiento de concesión de emisoras municipales de radiodifusión sonora. En él se establecen los requisitos para el proceso concesional de las emisoras municipales por parte del Gobierno valenciano, a través de la Dirección General de Medios de Comunicación Social. A las características del modelo radiofónico municipal se añade la defensa y promoción del valenciano y se plantean los pasos a seguir para acceder a la concesión administrativa, delimitando las funciones asignadas a cada una de las administraciones implicadas en el proceso. La Generalitat Valenciana se hace cargo de recibir las solicitudes y de pedir a la administración del Estado la asignación de frecuencias, así como de aprobar o de denegar la concesión provisional de la emisora municipal. Una vez que se ha reservado la frecuencia y el Gobierno valenciano ha aprobado la concesión provisional, se inician los trámites técnicos del proyecto, que son competencia del Estado y que deberán ser aprobados por la Dirección General de Telecomunicaciones. Si se cumplen los plazos estipulados y los proyectos se adaptan a la legalidad vigente, tan solo resta ejecutar las obras y las instalaciones, que deberán ser también revisadas por el órgano competente de la administración central. Una vez culminado este largo proceso, a la Generalitat Valenciana le queda refrendar, en su caso, la concesión definitiva al ayuntamiento.

Juan José Bas Portero

Fuentes

- Bas Portero, Juan José, Martínez Gallego, Francesc Andreu (2000). "Radio, autonomía, municipalismo y concentración (1989-1998)". En Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.). Historia de la radio valenciana (1925-2000). Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U.
- Vallés Copeiro del Villar, Antonio (1994). "La regulación de la radio local en la Comunidad Valenciana". En VV.AA. Comunicació Local a la Comunitat Valenciana. València: Federació Valenciana de Municipis i Províncies.

Entre Naranjos (Josefina Molina, 1998)

Miniserie

Miniserie de tres capítulos de noventa minutos cada uno dirigida por Josefina Molina para Televisión

Española (TVE). Es la adaptación televisiva de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez, uno de los grandes éxitos editoriales del novelista, publicado en 1900 por el editor valenciano Francesc Sempere i Masià y que se inscribe en su ciclo de novelas valencianas junto a *Arroz y Tartana* (1894), *Flor de Mayo* (1895), *La barraca* (1898) o *Cañas y barro* (1902), obras todas ellas que han conocido, asimismo, su adaptación para televisión entre 1978 y 2008, ya sea para TVE o Radiotelevisió Valenciana (RTVV). Esta historia de amor con trasfondo social fue llevada al cine por primera vez en 1914, en una modesta producción de Hispano Films, dirigida por Alberto Marro y protagonizada por Juan Argelagués, Conchita Gach y Marina González. A esta le siguió la célebre *El torrente* (*The Torrent*, Mauritz Stiller y Monta Bell, 1926) para la Metro-Goldwyn-Mayer, protagonizada por Ricardo Cortez y Greta Garbo, en su primer trabajo para la industria de Hollywood. La historia está ambientada en la ciudad de Alzira a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la explotación del cultivo de la naranja comienza a generar un potente comercio gracias a su exportación internacional. A Alzira regresa el flamante abogado Rafael Brull (Toni Cantó), hijo del cacique, alcalde y jefe del partido conservador en la comarca, Ramón Brull (Germán Cobos), un político mujeriego y sin escrúpulos que delega la administración de la hacienda familiar en su esposa, doña Bernarda (Mercedes Sampietro), quien gobierna casa y negocio con tanta firmeza como pocos miramientos. A la muerte de Ramón, el joven y soñador Rafael, más amante de las artes y las letras que de la política y el trabajo, es empujado a suceder a su padre en el liderazgo del partido conservador, siempre bajo la tutela de doña Bernarda y de don Andrés (José Manuel Cervino), el hombre de confianza de los Brull y muñidor de las lealtades y alianzas políticas atesoradas por el viejo cacique y que proporcionan a su hijo acta de diputado en Madrid. Sin embargo, el encuentro entre Rafael y Leonora (Nina Agustí), una bella diva del "bel canto" que también regresa a la ciudad que abandonó con su padre de niña, pone en peligro el futuro planificado para el joven Brull. Leonora se instala en la hacienda familiar que su tía posee en Alzira tras una agitada vida de éxitos artísticos y amores tormentosos; diríase que es la encarnación de un personaje literario, tan ajustado al exaltado gusto de Rafael. Tras las primeras reticencias por parte de la joven que, desengañada de las pasiones del gran mundo, pretende poner distancia al febril ímpetu de Rafael, el arrebato amoroso entre ambos se desata. La determinación de doña Bernarda y los buenos oficios de don Andrés, consiguen finalmente refrenar el rebelde deseo de Rafael, quien se aviene a un matrimonio conveniente y sin amor. En la adaptación de este relato de amor, costumbrista y social, el guion de Jesús Martínez León y de la propia Josefina Molina recoge con bastante fidelidad y respeto estos tres rasgos de la novela, si bien apuesta por una ilustración del original muy convencional y un tanto distante. Así, la adaptación adolece de emoción y se deleita morosamente en una selección de episodios escogidos. La dirección de arte, a cargo de Javier Fernández, así como el vestuario de Pedro Moreno y la dirección de fotografía de Lorenzo Cebrián, generan un ambiente apropiado de época que la dirección se encarga de poner en valor en extensas secuencias acompañadas por la música original del veterano Pepe Nieto. El elenco, encabezado por el actor valenciano Toni Cantó y la cantante y actriz Nina Agustí, está arropado por la solvencia de veteranos actores y actrices de amplia trayectoria nacional como Mercedes Sampietro, José Manuel Cervino, Fernando Conde o Neus Asensi. No menos notable es la presencia de los escasos actores y actrices valencianos que participaron en la serie, relegados en su mayor parte a encarnar personajes muy secundarios. Es el caso del prematuramente desaparecido actor y dramaturgo de Vilafranca Carles Pons o los de Pep Cortés, Juli Mira, Alfred Picó y Empar Ferrer. La producción de la miniserie corrió a cargo de Cartel (Creativos Asociados de Cine y Televisión), aunque fue firmada por su productora asociada valenciana Intercartel, con Eduardo Campoy como productor ejecutivo, Miguel Perelló como productor asociado y Mario Pedraza como director de producción. Con el antecedente de *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* (Luis García Berlanga, 1997), producida por Central de Producciones Audiovisuales y Antea Films para Canal 9 Televisió Valenciana y TVE, *Entre Naranjos* fue la segunda de una serie producciones financiadas por la Generalitat Valenciana a través de la Dirección General de Medios de Presidencia, fruto de un convenio suscrito en 1994 entre la institución valenciana y TVE para el "fomento de la producción audiovisual valenciana" (sic). Dicho convenio fue revocado por la primera en 2004, coincidiendo con la profunda reforma de TVE impulsada por el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, para pasar a firmarse un protocolo similar con RTVV, hasta entonces fuera del acuerdo —la participación de RTVV en la miniserie de Berlanga fue como coproductor de TVE, al margen del convenio—. La presencia apenas testimonial de técnicos y artistas valencianos en esta, como en otras miniseries producidas a la luz del mencionado convenio, así como el hecho de que menos de la mitad de las dieciséis semanas de rodaje hubieran tenido lugar en el País Valenciano, explican la contestación con la que, en términos de industria, fueron acogidas estas producciones por el sector audiovisual autóctono.

Francesc Picó

Escalona, Guillermo
(Guillermo Escalona Ponce, Sagunt, 1971)
Productor, director y guionista

Estudia Ciencias Económicas en la Universitat de València y participa en la revista universitaria de cine *Los 400 golpes*, donde conoce a un grupo de apasionados por el cine con los que traba una amistad basada en la afinidad por sus respectivos intereses cinematográficos. Abandona la universidad en tercer curso de carrera para matricularse en la Escuela de Guionistas de Valencia, puesta en marcha por Joan Álvarez, director de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana en esos momentos. Durante los veranos de 1992 y 1993 cursa un taller de guion en el que recibe clases de profesionales consagrados como José Luis Borau, Rafael Azcona, David Mamet o Frank Daniel. Poco después se establece provisionalmente en Barcelona para estudiar guion en el Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (C.E.C.C.) de Héctor Fáver, pero, tras pasar las pruebas de selección en Madrid, consigue una beca para estudiar Dirección en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, en Cuba. De vuelta a Barcelona escribe el guion del cortometraje *Camí de tango* (Paula Canals, 1994) y, con una nueva beca de extensión de estudios de la Generalitat de Catalunya, se matricula en la New York Film Academy. Permanece en Nueva York durante seis años. Allí funda en 1997 The Family Productions, su primera productora. Desarrolla una polifacética carrera profesional trabajando como asistente de cámara en los films de ficción *Edge of Seventeen* (David Moreton, 1998), *La ciudad* (David Riquer, 1998), *From a High Place* (Ken Richardson, 1998), *A Change of Climate* (Chris Robertson, 1999) o *All the Wrong Places* (Martin Edwards, 2000), y como miembro del departamento de sonido en *Rendezvous in Samarkand* (Tim Bridwell, 1999) o *2 Birds with 1 Stallone* (Bret Carr, 2002). También se hace cargo de la producción de, entre otras, *The Sunshine Deli and Grocery* (Sean Sandler, 2000), en la que interviene también como actor, *Time's Up* (Cecilia Barriga, 2001), en la que participa además como asistente de dirección (director de la segunda unidad), o *The Other Shoe* (2003), donde ejerce como coguionista y codirector con Joan Cuevas. No abandona, sin embargo, las tareas de producción, con los documentales *El juego de Cuba* (Manuel Martín Cuenca, 2001) y *Cuzco 1999* (Donal O'Ceilleachair, 2002). Se traslada a Chile para dirigir la segunda unidad en el film *Mi mejor enemigo* (Alex Bowen, 2005), y más tarde a Argentina para participar como actor del largometraje *Doble filo* (Ezio Massa, 2006). De nuevo en España, crea la productora Desperta Films para dirigir el largometraje de ficción *De espaldas al mar* (2008), con guion suyo, e inmediatamente regresa a Estados Unidos para establecerse definitivamente en Los Ángeles con una nueva empresa, La Panda, con la que se concentra en la producción de, entre otras, *Inside the Box* (David Martín Porras, 2013), *El maestro del brindis* (*Toastmaster*, Eric Boadella, 2014), *Our Boys* (Leonardo Ricagni, 2013), *10.000 km* (Carlos Marqués-Marcet, 2014), *People you May know* (JC Falcón, 2016) o *Como la espuma* (Roberto Pérez Toledo, 2016).

Roberto Arnau Roselló

Escenarios
Revista Cinematográfica y demás Espectáculos
(Valencia, 1926 – 1966)
Revista de cine

Nacida como continuación de *La Reclam Cine* y dirigida por Vicente Soto Lluch, cambia en varias ocasiones de subtítulo —*Revista Cinematográfica, Teatral, Taurina y Deportiva*, *Revista Cinematográfica y demás Espectáculos*, *Revista Cinematográfica. Diario de Espectáculos Rigurosamente Independiente*— y de periodicidad, publicándose en algunos momentos cada diez días y en otros con carácter semanal e incluso como diario. Se tiene constancia de que llegaron a publicarse como mínimo 1.466 números entre octubre de 1926 y julio de 1966. Mantiene la línea editorial y el cariz de los contenidos de su predecesora, centrados sobre todo en la información cinematográfica, las noticias de rodajes, las semblanzas de actores y actrices, los argumentos novelados, las crónicas cinematográficas de distintas ciudades españolas y de las diferentes cinematografías internacionales, la moda femenina y las denominadas en un principio "pruebas de películas", lo que poco más tarde son ya definitivamente críticas o reseñas. Algunas de estas películas merecen una mayor atención por parte de la revista, y protagonizan artículos independientes con carácter publicitario. También puede apreciarse cierto interés por los debates generados con la llegada del cine sonoro. Entre las crónicas destacan las provenientes de Estados Unidos —en la sección "Desde Hollywood"— y, a principios de los años treinta, de los estudios de Joinville. Son estas crónicas y las aproximaciones a las estrellas las que se imponen con el tiempo en la revista. Se suceden así noticias sobre la vida sentimental de las estrellas, y artículos, supuestamente escritos por estas, en los que dan todo tipo de consejos a los lectores y lectoras o narran sus experiencias en el fabuloso mundo del cine. *Escenarios* también contiene breves secciones dedicadas al teatro, los deportes y la información taurina, y no duda en algunos momentos

en apartar los textos sobre cine para dedicar números casi en exclusiva a los toros —sucede, por ejemplo, en verano de 1933 y 1936— o a las Fallas. A mediados de 1934 (197-259) *Escenarios* se convierte en un diario de unas pocas páginas bajo el subtítulo *Diario de Espectáculos Rigurosamente Independiente*. Puede apreciarse en estos momentos un mayor interés por las vicisitudes de la industria cinematográfica española. A partir del número 260 regresa a la periodicidad semanal y amplía el número de páginas. Mantiene el interés por la industria cinematográfica, compartido con los textos dedicados a las estrellas y el comentario de los estrenos, y atiende a las principales películas españolas del momento, reproduciendo a lo largo de varios números los debates que genera su recepción. Así sucede con títulos como *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934) (265-266, 1934), *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934) (268-273, 1934) o *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) (323-329, 1935-1936). En verano de 1936 la revista anuncia una nueva etapa donde la información taurina, deportiva y teatral ocupa un mayor espacio, cambio que no se produce hasta que vuelve a publicarse a mediados de los años cuarenta, y la conduce, en un camino inverso al seguido por su predecesora *La Reclam*, hacia la revista de espectáculos con secciones como "Escenario deportivo", "Escenario taurino" y "Escenario teatral". Los contenidos cinematográficos no difieren sustancialmente de las etapas anteriores, aunque ocupan un espacio menor. En momentos puntuales —los comienzos de las temporadas o los repasos anuales a los estrenos, por ejemplo—, sin embargo, vuelven a recuperar su protagonismo perdido. Tanto *Escenarios* como *La Reclam* constituyen piezas clave para conocer la historia del cine en Valencia, sobre todo en los años veinte y treinta. A ello hay que añadir la singular ubicación de ambas publicaciones a medio camino entre la prensa de espectáculos y la cinematográfica, primando unos contenidos y otros en determinados momentos, casi siempre en función de las exigencias de la actualidad. No menos relevante es el hecho de que *Escenarios* es una de las pocas cabeceras que se publica a los dos lados de la trinchera que supone la Guerra Civil.

Jorge Nieto Ferrando

Escrivá, Javier
(Javier Escribá de Scorcia y Vergés, Valencia, 1930 – Medina del Campo, 1996)

Actor

Descendiente de dos sagas de la nobleza italiana y española, empieza su carrera como actor gracias al director escénico José Tamayo, que le ofrece un pequeño papel en una gira teatral. A consecuencia de una errata de impresión, su apellido aparece en un cartel mal escrito —Escrivá en lugar de Escribá— y desde entonces decide utilizar este nombre artístico. Integrado ya en la compañía del Teatro Español, empieza a interpretar textos clásicos y enseguida debuta en el cine, en la comedia coral *La rana verde* (Josep Maria Forn, 1957). Su segunda aparición en las pantallas, como protagonista de *Molokai* (Luis Lucia, 1959), adquiere una gran trascendencia. El misionero belga consagrado a los leprosos que encarna le procura el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (C.E.C.) y lo lleva incluso a ser recibido en audiencia por el Papa Juan XXIII. A la vez, lo conduce a una serie de personajes de buenas intenciones en historias de trasfondo moral o religioso, como *Milagro a los cobardes* (Manuel Mur Oti, 1961) o *Isidro el labrador* (Rafael J. Salvia, 1963). A mediados de los sesenta, se aleja temporalmente del cine y se dedica con mayor intensidad a la escena, donde cosecha grandes triunfos con la compañía Lope de Vega. Tras este paréntesis teatral, en 1970 debuta como actor en un dramático de Televisión Española, dando vida a otro santo, José de Calasanz. Y al año siguiente protagoniza una serie, *Visto para sentencia* (Alfredo Castellón, 1971), en la que interpreta a un fiscal que le da una enorme popularidad. A partir de este éxito televisivo, emprende una nueva e intensa etapa cinematográfica, muy ligada al nombre de Pedro Lazaga, que lo dirige en *El vikingo* (1972), *El chulo* (1973), *El amor empieza a medianoche* (1973) o *En la cresta de la ola* (1974). Encarna a Cervantes en *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1972) e interviene en una producción internacional, *Viajes con mi tía* (*Travels with My Aunt*, George Cukor, 1972), donde comparte una secuencia de coqueteo con la misma Maggie Smith. Su atractivo físico, con ojos azules y ademanes elegantes, lo encasilla en papeles de seductor y de hombre de negocios, siempre trajeado y educado. Su máximo esplendor como actor coincide con la época de la Transición, interpretando a individuos mujeriegos, atormentados, infieles o engañados en una larga lista de películas, entre las que destacan *Tormento* (Pedro Olea, 1974), *Las bodas de Blanca* (Francisco Regueiro, 1975) o *La noche de los cien pájaros* (Rafael Romero Marchent, 1976). Por otro lado, borda el rol de aristócrata perverso, llevando su sadismo al límite con el profesor universitario de *Juego de amor prohibido* (Eloy de la Iglesia, 1975) o el cacique andaluz de *La espuela* (Roberto Fandiño, 1976). El resto de los títulos en los que participa se reduce principalmente a productos de destape que no le aportan grandes satisfacciones como intérprete. Tal vez por esa razón se distancia del cine en

las décadas siguientes. Graduado en Genealogía, Heráldica y Derecho Nobiliario, se dedica entonces a la subasta de joyas, obras de arte y antigüedades, aunque sigue apareciendo de manera esporádica en la pantalla. Así, interpreta a galanes otoñales en las series *Segunda enseñanza* (TVE, 1986), de Pedro Masó, o *Yo, una mujer* (Antena 3, 1996), de Ricardo Franco, y se mete en la piel de personajes históricos, como el ilustrado Bernardo de Iriarte en *Goya* (TVE, 1985), de José Ramón Larraz, el general Primo de Rivera en *La forja de un rebelde* (TVE, 1990), de Mario Camus, o el sultán Abu Nasr Saad en *Réquiem por Granada* (TVE, 1991), de Vicente Escrivá. A mediados de los noventa vuelve a pisar los escenarios e incluso dirige un montaje teatral, titulado *Una noche con Clark Gable*, en Nueva York. Poco después, fallece en un trágico accidente de automóvil en el término de Medina del Campo.

Jorge Castillejo

Escrivá, Vicente (Vicente Escrivá Soriano, Valencia, 1913 – Madrid, 1999)

Productor, guionista y director

Vicente Escrivá tuvo una infancia desdichada, a causa de la temprana y traumática pérdida del padre y la madre. Criado con parientes y conocidos de procedencia rural y mentalidad conservadora, cursa sus primeros estudios como becario de las escuelas de los hermanos jesuitas, y llega a ingresar en el seminario. Compagina los cursos del bachillerato, que se prolongaron hasta más allá de la veintena, con su trabajo como dependiente de farmacia y con la militancia en el sindicalismo católico. En esta dedicación, transita de las actividades recreativas durante su primera juventud, en los años veinte, a la agitación política antimarxista, bajo la Segunda República. Tras el estallido de la Guerra Civil, pasa en la clandestinidad los primeros meses. Llamado a filas, ejerce como miliciano de la cultura. Sus servicios como quintacolumnista, en el último tercio del conflicto bélico, le sirven de trampolín en la postguerra, cuando es premiado con el nombramiento como jefe provincial de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS de Valencia. Comienza entonces una etapa de ascenso acelerado, en la que contrae matrimonio, ve publicadas sus primeras obras escritas —de corte apologético-propagandístico: *3 conferencias nacional-sindicalistas*, *Seis retablos hispánicos de la Madre Teresa de Jesús*— y pone en marcha múltiples negocios privados, a partir de su cargo público —como la inscripción a su nombre de una emisora pública, Radio Mediterráneo, y la inmediata venta de la misma a Ángel Ezcurra Sánchez—. Apartado de la política local por orden del jefe provincial del Movimiento, Adolfo Rincón de Arellano, emigra a Madrid como jefe de emisiones para Latinoamérica de Radio Nacional de España en el Exterior. Se refugia en el periodismo escrito —en *Arriba*, cabecera nacional de FET y de las JONS— y radiofónico. Como director de dramáticos, reorienta su carrera hacia la escritura de ficción, donde obtiene sus primeros reconocimientos —las hagiografías *Tomás de Villanueva, Arzobispo del Imperio* y *Jornadas de San Juan de Ribera, Patriarca y Virrey*; la biografía *Jornadas de Miguel de Cervantes*, Premio Nacional de Literatura; las novelas *Una raya en el mar* y *Un hombre en la tierra de nadie*—. Prueba fortuna en el medio escénico, con seis obras teatrales escritas en colaboración con otros tantos dramaturgos: *La semilla en la piedra*, con Fernando Segovia, *Yo soy una sombra*, con José Vicente Alamá, *Más vale el silencio*, con Vicente Llosá, *El amor ha bajado del cielo*, con Vicente Vila-Belda, *Después de la niebla*, con Manuel Pombo Angulo, y *Dios con nosotros*, con Armando Ocano. Estas obras cosecharon desigual fortuna.

De esta época datan sus primeras tentativas en el guion —de hecho, *Yo soy una sombra* procedía de un guion inédito escrito a medias con el historiador y crítico valenciano Juan Luis Alborg—. Emparejado con un compañero de Radio Nacional de España, José Rodulfo Boeta, firma otro libreto no filmado, aunque premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, *Españoles sobre Italia*, para debutar con *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1949). El éxito de la misma le vale un contrato a sueldo de CIFESA, bajo cuyo sello colabora en la escritura de los guiones de *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), con Vicente Coello y Ángel Jordán, *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), a partir de un argumento de Ángel Fernández Marrero y Clemente Pamplona, y *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951). Sin embargo, la prohibición por censura de su versión de *Cañas y barro* motiva su sustitución por Manuel Tamayo, y su consiguiente marcha de CIFESA. Decidido a controlar el resultado de su labor como guionista —y a disfrutar de sus posibles beneficios económicos—, Escrivá funda Aspa Films con un amigo de infancia, el javiense Ramón Llidó. Acometen la producción de *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), merced a la cual empiezan a aquilatar el filón del cine católico, y siguen con *La señora de Fátima* (1951), primer título de su fructífera asociación artística con el director Rafael Gil. Tras un divertimento como *De Madrid al cielo* (Rafael Gil, 1952), formando nuestro hombre tándem con el libretista gallego Ramón D. Faraldo, y con el respaldo

como distribuidora de la Suevia del todopoderoso Cesáreo González, Escrivá y Gil enlazan algunas de las muestras más representativas del cine religioso español de los años cincuenta —*Sor Intrépida* (1952), *La guerra de Dios* (1953), *El beso de Judas* (1953)— con títulos del ciclo anticomunista en los primeros compases de la Guerra Fría como *Murió hace quince años* (1954) o *El canto del gallo* (1955). Para esta última, Escrivá y Llidó ya habían dado el siguiente paso en su ambicioso proyecto empresarial, a través de la fundación de una distribuidora, As Films, en manos del segundo de ellos. No obstante, desde un primer momento se topan con dificultades, tanto por la proximidad de Escrivá a elementos críticos surgidos de las entrañas del Régimen —Torcuato Luca de Tena, director monárquico del diario *ABC* y autor de la obra en que se basaba *La otra vida del capitán Contreras* (Rafael Gil, 1955)—, como por desavenencias con el organismo estatal que se encargaba de la tasación del coste de producción de las películas, el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía (SOEC). Aspa opta por la diversificación de la producción, con dos líneas simultáneas y claramente diferenciadas: una de prestigio y personal, con pretensiones internacionales, a cargo de Rafael Gil —*La gran mentira* (1956), *Un traje blanco/Il grande giorno* (1956), los proyectos de *El Cid*, *La diosa y el genio*, sobre la relación entre Goya y la duquesa de Alba, y *El gran almirante*, sobre Cristóbal Colón y el descubrimiento de América—, y otra comercial, para cuya dirección se promociona al hasta entonces ayudante Pedro L. Ramírez —*Recluta con niño* (1955), *Los ladrones somos gente honrada* (1956), *El tigre de Chamberí* (1958), escrita junto a Vicente Coello y bajo el seudónimo de "Antonio Vies"—. Los cambios legislativos que limitan la cuantía de las ayudas estatales a la producción, el divorcio entre Aspa y As Films —como consecuencia de la ruptura entre Escrivá y Ramón Llidó—, y el agotamiento de la relación con Rafael Gil —que se despide y monta su propia empresa productora, Coral Films—, dan al traste con sus propósitos. Decantándose por el posibilismo, Escrivá redobla sus esfuerzos para coproducir con Italia —*La Cenicienta y Ernesto/La regina della povera gente* (Pedro L. Ramírez, 1957), *Esta chica es para mí/La mina* (Giuseppe Benatti, 1958), *Soledad* (Enrico Gras y Mario Craveri, 1959), a la vez que vende los derechos de guiones comerciales a empresas pujantes del momento, como PROCUSA, ligada al Opus Dei —*El gafe* (Pedro L. Ramírez, 1958)—, o Europea de Cinematografía —*El príncipe encadenado* (Luis Lucia, 1960), con José Rodulfo Boeta—. Cuando recupera músculo financiero, Escrivá trata de reeditar la política productiva dual, con la línea alimenticia depositada en manos de otro canterano de Aspa Films, como Ramón *Tito* Fernández —¡Ahí va otro recluta!, *Aquí están las vicetiples* y *Margarita se llama mi amor* (las tres de 1960)—, y la de prestigio controlada personalmente por él, con *Salto a la gloria* (León Klimovsky, 1959), rodada en Valencia, y sus primeras experiencias como realizador: el cortometraje *Pescadores de Jávea* (1957), el largometraje *El hombre de la isla* (1959), rodada también en la comarca de la que era oriundo, y la adaptación de Gaston Baty *Dulcinea* (1962), una coproducción hispano-italo-alemana que se iba a saldar con un fiasco en taquilla.

Tras el colapso de Aspa Films, Escrivá solo logra salir a flote poniéndose al servicio de terceros en calidad de guionista —¡Aquí mando yo (Rafael Romero Marchent, 1966), para su exdirector de fotografía reconvertido en exitoso productor, Alfredo Fraile—. Cuando regresa a la producción, lo hace con una mentalidad absolutamente práctica, reaprovechando los esquemas de sus viejos triunfos del cine religioso, en coproducción con México —*Sor Ye-yé* (Ramón *Tito* Fernández, 1967), *Johnny Ratón* (Vicente Escrivá, 1969)—. Mientras obtiene nuevos réditos gracias a la venta de derechos de adaptación de sus antiguas películas en México —*Las amiguitas de los ricos* (José Díaz Morales, 1968), *Primera comunión* (1968)— y a la coproducción de productos de consumo, como el *spaghetti western Llego, veo, disparo/I tre che sconvolsero il West (Vado, vedo, sparo)* (Enzo G. Castellari, 1969), en el triple rol de guionista, director y productor de vehículos de cantante, suscribe un contrato con Rafael Martos, *Raphael*, con quien rueda consecutivamente *El golfo* (1968), *El ángel* (1969) y *Sin un adiós* (1970). Un acuerdo con Filmayer, a través de su excolega el periodista y guionista valenciano Vicente Coello, da paso al siguiente periodo de su filmografía, abonado a las comedias populares, firmadas por Ramón *Tito* Fernández —*Cateto a babor* (1970)— o por Pedro Lazaga —*Vente a Alemania, Pepe* (1971), *Vente a ligar al oeste* (1972), ¡No firmes más letras, cielo! (1972)—. Su vuelta tras las cámaras con la erótica *Aunque la hormona se vista de seda* (1971) provoca que Aspa emprenda un ciclo productivo en el que sus socios se alternaban en función de su tono: los productos más dignos con Filmayer —*Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973), *Una abuelita de antes de la guerra* (Vicente Escrivá, 1974), *El señor está servido* (Sinesio Isla, 1975)— y las comedias de destape con el apoyo de la Warner Española de José Antonio Sáinz de Vicuña, con o sin su empresa de producción Impala —*Polvo eres…* (Vicente Escrivá, 1974), *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975)—. Este periodo, no obstante, tampoco está exento de dificultades, como demuestran los agónicos procesos administrativos de *La curiosa* (Vicente Escrivá, 1972) y *Un curita cañón* (Luis María Delgado, 1974), a partir de un guion de "Antonio Vies" vendido a Talía

Films. El final de la dictadura coincide con un nuevo intento de ampliar su radio de acción, a través de la coproducción *La Lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976), compartida con Impala y la italiana Primex. Tras reincidir en el cine sexy de consumo —*Niñas... ¡al salón!* (Vicente Escrivá, 1977)—, el distanciamiento entre Escrivá y Sáinz de Vicuña, debido al proyecto frustrado de *La gran barrera*, redujo las posibilidades de Aspa, que se repliega en la prestación de servicios en una coproducción internacional rodada en Almería (*Clayton Drumm/China 9, Liberty 37/Amore, piombo e furore*, Monte Hellman y Tony Brandt, 1978), y en el cine de las nacientes autonomías con el díptico valenciano *El virgo de Visanteta* y *Visanteta, esta-te queta/Gata caliente* (Vicente Escrivá, 1978 y 1979, respectivamente), a partir del sainete de Josep Bernat i Baldoví. En la Transición a la democracia, Escrivá ensaya un intento de dignificar su obra y ponerla al día de los cambios sociológicos y políticos que está viviendo el país y él mismo —la ley del divorcio, que se proyecta en *Esperando a papá* (1980)—. Una vez más, su fracaso, sumado a su falta de entendimiento con los gestores públicos, le obliga a poner la empresa en *standby*. Tras ver frustrados sus intentos de rodar *El amo*, a partir de Blasco Ibáñez, o su visión de El Cid, con el respaldo de la Generalitat Valenciana, logra salir a flote de la mano del novelista Vázquez-Figueroa con una nueva coproducción con Italia, *Tuareg/Tuareg. Il guerriero del deserto* (Enzo G. Castellari, 1983), y con un cineasta cercano a la entonces directora general de Cinematografía Pilar Miró, Roberto Bodegas —*Matar al Nani* (1988), film pionero en el tratamiento de la guerra sucia—. Su último largometraje comercial fue *Montoyas y Tarantos* (1989), el remake de la película de Rovira-Beleta. A pesar de que fue preseleccionada por la *Academia* de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España para representar a España en la carrera por el Oscar a la mejor película de habla no inglesa, las malas críticas recibidas impulsaron a Escrivá a concentrar sus esfuerzos en el medio televisivo, primero con el serial histórico *Réquiem por Granada* (1990), para Televisión Española, del que publica una novelización homónima en la editorial juvenil SM, y luego con cuatro telecomedias de situación para la recién inaugurada cadena privada Antena 3, a cual más exitosa: *Lleno, por favor* (Aspa Cine-Video S.L., 1993), protagonizada por Alfredo Landa, ¿Quién da la vez? (Antena 3 Televisión, 1995) y *Este es mi barrio* (Aspa Cine-Video S.L., Antena 3 Televisión, 1996-1997), ambas con José Sacristán encarnando al rol central, y *Manos a la obra* (Aspa Cine-Video S.L., 1998-2001). En sus últimos años, los sinsabores del fracaso de uno de sus proyectos más ambiciosos, el musical teatral *La maja de Goya* (1996), con música de Fernando Arbex, que le aboca a la ruina, así como el alejamiento de varios de sus hijos y el cáncer de próstata que le fue diagnosticado, se alternaron con algunos tímidos reconocimientos públicos —el premio de la Mostra de València— y, sobre todo, con el prolongado e indiscutible éxito popular de sus propuestas televisivas.

Por la calidad de su obra, Vicente Escrivá, seguramente, no pertenece a la primera división de la historia del cine español. Sin embargo, tanto por la versatilidad de su propio perfil —productor, guionista y director, amén de la casi interminable lista de dedicaciones que había desempeñado antes de recalar en el medio audiovisual, en algunas de las cuales persistió: periodista en prensa escrita y de radio, propagandista político y religioso, ensayista, biógrafo, novelista, dramaturgo, etcétera— como por la diversidad, rayana en la contradicción, de los géneros que cultivó, siempre ligados al aire de los tiempos —el cine *de estampita*, el anticomunista, la comedia popular y de consumo, el film de autor, la moda de las películas *de cantante*, el cine del desarrollismo y del destape, la *sitcom*—, y, por último, lo dilatado de su trayectoria, resulta casi indiscutible que constituye una figura única, cuyo estudio es de una elocuencia casi sin parangón para comprender el devenir de la cinematografía nacional.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Hernández, Marta (1998). "Escrivá Soriano, Vicente". En Borau, José Luis (ed). *Diccionario del cine español (1896-1996)*. Madrid: Alianza, pp. 318-319.
- Lobo, Abel (1991). "Vicente Escrivá: 'El cine debe apoyarse en un sólido sustrato cultural'". En Lahoz, Ignacio (ed.). *Historia del Cine Valenciano*. Valencia: *Levante-El Mercantil Valenciano*, 1991, pp. 298-300.
- Meseguer, Manuel María (1975). *16 personajes palmo a palmo*. Barcelona: Dopesa.
- Rubio Alcover, Agustín (2013). *Vicente Escrivá. Película de una España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Vizcaíno casas, Fernando (1970). *Diccionario del cine español*. Madrid: Editorial Nacional.

Espí, Julio
(Julio Espí Prats, Valencia, 1891 – 1986)
Actor

Actor de teatro especializado en tipos cómicos populares. A lo largo de los años veinte y treinta trabaja sin cesar en los teatros de la ciudad de Valencia, frecuentemente en la compañía encabezada por el actor Pepe Alba. El propio Espí escribe también alguna pieza teatral. Su primera participación en el mundo del cine

es en 1933 en *El faba de Ramonet* (Joan Andreu, 1933), película hablada en valenciano que lleva a la pantalla el tipo de sainete que el actor estaba acostumbrado a representar en los escenarios. En ella, Espí interpreta al célebre Ramonet del título, un joven con pocas luces y mucha afición por las chicas jóvenes y la fiesta. Acompañado por Paco Fernández, con quien ya había compartido en ocasiones anteriores escenario en la compañía del teatro Novedades de Valencia y que interpreta al señor Chuano, protagoniza toda una serie de gags que combinan humor visual y chistes, en los que Espí hace gala de una gestualidad muy exagerada. La película es un gran éxito en la ciudad, y Espí vive su momento álgido de popularidad mientras se incorpora a la compañía de Vicente Carceller, Nostre Teatre. Durante la Guerra Civil permanece en Valencia, y actúa en zarzuelas y en *València a palpes*, de Francisco Barrachino, sainete bilingüe de contenido político antifascista y con cierto tono valencianista que se mantiene en escena desde diciembre de 1936 hasta la toma de la ciudad por las fuerzas franquistas. En 1941 Espí inicia el proyecto de *Viaje fallero*, mediometraje que iba a dirigir el actor Eduardo Gómez "Gometes" con producción de Joan Andreu y en el que hubiera compartido protagonismo con Pepe Alba. El proyecto, sin embargo, no llega a realizarse, y en las décadas siguientes continúa con su actividad teatral en Valencia. Casi cuarenta años pasan hasta que Espí vuelve a tener contacto con el mundo del cine, con su participación en la comedia *Con el culo al aire* (Carles Mira, 1980), el segundo largometraje del director. Dentro de un reparto amplio y variopinto que incluye figuras tan dispares como Ovidi Montllor, Joan Monleón, Caco Senante o Rosita Amores, Espí tiene un papel secundario interpretando a Felipe II o, más bien, a un paciente del psiquiátrico donde transcurre la película que adopta el rol del dicho rey. En junio de 1983, recibe en Valencia una de las medallas de oro de la Asociación Provincial de Promotores y Asesores del Espectáculo. Julio Espí es fundamentalmente un actor teatral, y son solo dos sus intervenciones en cine, pero ambas son películas de éxito, y representativas ambas de sendas formas de desarrollo de la comedia cinematográfica valenciana. Su papel en la película de Joan Andreu lo marcó hasta tal punto que en su lápida en el cementerio de Valencia tras su nombre se puede leer "el faba de Ramonet".

Marta García Carrión

Fuentes

- Bellveser, Ricardo (2012). *Teatre popular i art compromés a València, capital cultural de la República*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Costa, Jordi (2001). *Carles Mira. Plateas en llamas*. València: Mostra de Cine/Fundación Municipal de Cine.
- Pérez Perucha, Julio (1991). "El cine durante la II República y la guerra civil". En Lahoz, Nacho (dir.). *Historia del cine valenciano*. València: Levante-EMV, pp. 101-113.

Esteban, Cristina (María Cristina Esteban Pérez, Matarrubia, 1951)

Directora y productora

Coguionista y directora de *Ojalá, Val del Omar* (1994), un arriesgado docudrama en 35 mm sobre la vida y obra del cineasta experimental granadino José Val del Omar, cuyo tributo contribuyó a la difusión de esta figura excepcional del cine español, por aquel entonces poco popularizada. La película apenas tuvo recorrido comercial, si bien se presentó en los festivales de Venecia, Sitges, Cinema Jove, Mostra de València – Cinema del Mediterrani, Cádiz y Alcalá de Henares. En este último fue distinguida con una Mención Especial del Jurado. También recibió el galardón a la mejor ópera prima en los IV Premis Turia de 1995. La carrera profesional de Cristina Esteban destaca, no obstante, por ser la impulsora de empresas audiovisuales valencianas, de acuerdo con su formación en Ciencias Económicas y Empresariales, especialidad en la que es licenciada. Entre dichas empresas cabe mencionar Videomax, una escuela y productora de vídeo que funda en 1988 y con la que realiza más de trescientas producciones, la mayoría de corte publicitario. Con parte del equipo de Videomax, constituye dos años después otra productora valenciana, Civic, que, junto a la anterior, avalan el documental mencionado sobre Val del Omar, el cual contó también con ayudas de la Generalitat Valenciana y del Ministerio de Cultura, a través del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

Rebeca Romero Escrivá

Estudios Tabalet (Valencia, 1977 – 2012)

Estudios de grabación, sala de doblaje y sonorización

E. G. Tabalet, fundado por Lluís Miquel Campos en 1977, surge como el primer estudio de sonorización y doblaje de la Comunidad Valenciana. Inicialmente su actividad se centra en la grabación musical —en sus estudios se registraron, por ejemplo, *Humitat relativa* (1979), de Remigi Palmero, o *Quan el mal ve d'Almansa* (1979), de Al Tall—, aunque fue ampliando sus servicios

con la creación en 1987 de EGT, su propio sello discográfico dedicado a la música clásica y contemporánea, dirigido por Paco Bodí. Bajo este sello se publican *Obras de Tárrega y Ausencia* (Claudio Marcotulli, 1989), *Moros i cristians* (La Xafigà, 1993) o una *Historia de la música de la Comunidad Valenciana* en doce volúmenes (1992-1994) que recoge la herencia musical popular valenciana y en cuya grabación participaron artistas como Paco Muñoz, Josep Lluís Valldecabres, Carraixet, Tica Grau y diversas orquestas musicales como la Banda Municipal de Valencia, el Cor de Cambra Lluís Vich de Valencia, la Capella de Ministrers, la Orquesta Municipal de Valencia o la Escolanía de Nuestra Señora de Los Desamparados. En 2002, Tabalet funda Zebra Records, su sello discográfico especializado en música pop-rock independiente, dirigido por Vicente Martínez, que comienza su andadura con el artista escocés Nice Man y edita a emergentes artistas valencianos como Siwel o Euro-Trash Girl. Ante las dificultades para mantener el proyecto, en 2003 Zebra comienza a funcionar como editora musical, cambio de planteamiento con el que intenta aportar una respuesta global a las necesidades de sus clientes, gestionando derechos y asesorando a los artistas, así como buscando nuevas vías de comercialización y producción musical a través de la publicidad o del cine. De forma paralela a su trayectoria musical, Tabalet empieza a principios de la década de los ochenta en el campo de la publicidad con la sonorización de *spots* para televisión, publirreportajes y vídeos promocionales para empresas como Mercadona, Famosa o Publipress. Más tarde, amplía su campo al doblaje y la sonorización de largometrajes, cortometrajes, series animadas y teleseries para diferentes productoras y distribuidoras —entre ellas Televisión Española—. Al respecto, Tabalet es responsable en 1984 del segundo doblaje en la historia de una película al valenciano: *El terror* (*The Terror*, Roger Corman, 1963). La puesta en marcha de Canal 9, así como la progresiva aparición de los canales privados, supone el arranque de una auténtica industria del doblaje en la Comunidad Valenciana, en la que Tabalet ocupa un lugar destacado. Además de encargarse de la sonorización de largometrajes como *La vida es eso que pasa mientras tú estás haciendo otra cosa* (Lluís Rivera Herráez, 2002), *A ras de suelo* (Carlos Pastor Moreno, 2005), *40 años y un día* (Salvador Dolz, 2007) o *La mala* (Lilian Rosado y Pedro Pérez Rosado, 2007), Tabalet ha participado en la producción de algunos largometrajes relacionados con la música. Así, coproduce *Martini, il valenciano* (Miguel Perelló, 2008), *biopic* basado en la vida del compositor y músico Vicente Martín i Soler, y *La simfonia de les grues* (Giovanna Ribes, 2006), sobre la obra y vida del compositor Jesús Salvador "Chapi", que obtuvo el premio Tirant a la mejor película valenciana (2006) y el otorgado a la mejor directora en la Mostra de València-Cinema del Mediterrani (2006), además de presentarse en diversos festivales internacionales como Sitges (2006) o el III Festival de Documentales de Caracas (2007). Fruto de la penosa situación económica del sector audiovisual valenciano a comienzos de la segunda década del nuevo siglo, Tabalet tuvo que presentar un concurso de acreedores en 2012, desapareciendo así una referencia ineludible del doblaje en la Comunidad Valenciana.

Javier Moral

Fuentes

- Játiva, Juan Manuel (12/10/2012), "Tabalet, el silenci dels sons". *El País*
- García Valencia, Alfons (8/5/2012). "El doblaje se queda sin voz". *Levante-EMV.*

Exelweiss
(Valencia, 1996 –)
Empresa desarrolladora de videojuegos

Fundada en 1996 por José Vicente Pons, Exelweiss es una empresa especializada en un amplio sector del mercado del *software* de entretenimiento y educativo, y una de las pioneras en el desarrollo de videojuegos en la Comunidad Valenciana. Dentro de estos ámbitos ha creado productos orientados a la educación en seguridad vial y en consumo, juegos para móvil, el portal web para juegos Mundijuegos.com, juegos publicitarios (*advergamings*), juegos para máquinas recreativas y videojuegos para PC. Entre los juegos desarrollados por esta compañía cabe citar *La fuga* (1996), *Sleep Walker PC* (1999), *Beach Head* (2000 y 2002), *Tiger Hunt* (2002), *El desafío de Worky* (2005-2006), *Stress Attack* (2007), *Livingstone Lost Again* (2007), *Shin Chan Sports* (2008), *House* (2008) y *Hamster loco* (2008).

Emilio Sáez Soro

Fuentes

- Exelweiss [http://www.exelweiss.com/]

Ezcurra, José Ángel
(José Ángel Ezcurra Carrillo, Orihuela, 1921 – Madrid, 2010)
Periodista, editor y productor

Cursa estudios de Derecho en la Universidad de Valencia, aunque pronto —a principios de los años cuarenta—

comienza a ejercer el periodismo como crítico de cine en el diario *Las Provincias* de Valencia y como corresponsal de *La Vanguardia* en la misma ciudad. También trabaja en estos momentos para Radio Mediterráneo, emisora que dirige en 1943 y que abandona en 1946. En esta última fecha funda junto a los críticos y guionistas Vicente Coello y Ángel A. Jordán el semanario *Triunfo*, que desde 1948 se publica en Madrid. Es el responsable de sus dos épocas: la primera como revista de espectáculos y cinematográfica, pionera en su orientación casi en exclusiva al culto a las estrellas, y por tanto cercana a la prensa del corazón que comienza a desarrollarse en esos momentos, y la segunda como publicación de información general, siguiendo el modelo de grandes magazines como *Paris Match* o *Life*. En esta segunda etapa *Triunfo* se convierte en el medio de expresión de la oposición antifranquista y de la lucha por la democracia. Sus intervenciones en la prensa cinematográfica especializada son igualmente importantes. Edita a mediados de los años cincuenta la revista *Objetivo*, cuando a partir de su número 5 (1955) Juan Fernández Figueroa —director de Índice, de cuyas páginas cinematográficas se había desgajado la publicación— decide deshacerse de ella. Poco tiempo más tarde, en 1961, funda y edita *Nuestro Cine*. Ambas publicaciones se caracterizan por la defensa del realismo —naturalista y neorrealista la primera y crítico la segunda— y apostar por la regeneración del cine español, ya sea destacando el valor de las figuras de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga o, más tarde, dando apoyo al Nuevo Cine Español y a la Escuela de Barcelona. A principios de los años sesenta es responsable de la revista dedicada a la promoción del cine español *Cinespaña*. También fue editor de cabeceras tan importantes como *Primer Acto*, *Hermano Lobo* o *Tiempo de Historia*. En lo referente a sus actividades en la creación y producción cinematográfica, ya en 1943 escribe junto a Vicente Coello y Ángel A. Jordán los guiones de *Fallas en Valencia* y *Valencia antigua y moderna*, documentales dirigidos por Arturo Ruiz-Castillo. En 1948 crea la productora Focofón, responsable de un único largometraje: *La vida encadenada* (Antonio Román, 1948). Cuatro años más tarde funda, con un capital de dos millones y medio de pesetas, Producciones Cinematográficas Teide, bajo cuyo sello se realizan las películas *Puebla de mujeres* (Antonio del Amo, 1952), *El pescador de coplas* (Antonio del Amo, 1953) o, coproducida con la empresa italiana Fortuna Films, *Expreso de Andalucía* (Francisco Rovira-Beleta, 1956). Debido al fracaso comercial de esta última, pone en venta la empresa, siendo adquirida por Josep Maria Forn en 1958. Más allá de estas incursiones en la industria, Ezcurra ha sido reconocido sobre todo como periodista. Su amplia y diversa trayectoria en este campo fue premiada en 2003 con la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya y en 2009 con el Premio Miguel Moya de la Asociación de la Prensa de Madrid.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Alted, Alicia, Aubert, Paul (eds.) (1995). *Triunfo en su época*. Madrid: Casa de Velázquez/Pléyades.
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

F

faba de Ramonet, El
(Joan Andreu Moragas, 1933)
Largometraje de ficción

Primera película rodada en valenciano, adapta la obra teatral de mismo título, una revista musical escrita por Lluís Martí Alegre e Ismael Serneguet y estrenada en Valencia el 31 de enero de 1933. Martí y Serneguet son dos escritores teatrales especializados en sainetes cortos en valenciano, el modelo teatral más popular en el País Valenciano desde finales de siglo XIX. Pocos meses después de su éxito en el teatro, Lluís Martí entra en contacto con el director y operador cinematográfico Joan Andreu para la realización de la adaptación cinematográfica. Martí, hombre conservador, muestra a lo largo de su vida gran interés en la difusión en la cultura popular en valenciano, especialmente como escritor teatral —en abril del 1936 es nombrado presidente de la Sociedad Valenciana de Autores—, pero también impulsando el uso de la lengua en los modernos medios de comunicación, como la radio, puesto que tuvo un papel importante en el desarrollo del programa *La mitja hora dels autors valencians*, en Unión Radio Valencia, y el cine. La película es producida por Andreu Films, y el mismo Lluís Martí colabora con Joan Andreu en las tareas de dirección. Con un presupuesto muy bajo, el film se rueda en Valencia en apenas dos semanas y con posterioridad es sincronizado el sonido en los Estudios Ruta de Barcelona. Durante años se consideró que la película estaba perdida, hasta que Ricard Blasco recuperó una copia. *El faba de Ramonet* tiene una duración de mediometraje, si bien parece que la copia que se conserva está incompleta y falta alguna secuencia, como, por ejemplo, una escena de la pesca *del bou* que, según la prensa de la época, fue filmada con pescadores. El film está protagonizado por Ramonet (Julio Espí), un joven con pocas luces aficionado a perseguir a las chicas. Para tratar de reencarrilarlo, su madre, Rosario (Carmen Casesnoves), pide ayuda al señor Chuano (Paco Fernández) a cambio de pagarle dinero. Con la intención de espabilar a Ramonet, Chuano lo lleva a una sala de fiestas, donde actúa cantando y bailando una joven valenciana que se hace llamar Pepita "la Malagueña" (Conchita Reyes). Ramonet no tarda a montar una escena y sale a bailar en mitad del espectáculo, incomodando a la joven. Su comportamiento hacia "la Malagueña" despierta la animadversión de su novio, que se queda con las ganas de darle una lección al joven. Chuano lleva a Ramonet al Club Náutico, donde la pareja no tarda a meterse de nuevo en problemas y acaban en el mar. En el merendero de la playa, el novio de la bailarina junto con unos amigos cantantes de flamenco lo esperan para vengarse y darle una paliza. Sin embargo, Rosario llega antes que su hijo, y consigue engañarlos haciéndoles prometer que no le harán daño. Se trata de una película muy teatral tanto en su estructura narrativa como en la puesta en escena, y su lenguaje cinematográfico es bastante pobre, con una omnipresencia de tomas frontales, que dan a menudo la impresión de estar ante teatro filmado, y movimientos de cámara bastante toscos. A esto se añade un deficiente sonido, derivado en buena medida del procedimiento de sonorización empleado, puesto que la película se rodó muda y se sonorizó después mediante el sistema de sincronización con discos, un sistema que ya apenas se utilizaba en 1933. El film es en buena medida una sucesión de cuadros o *sketches* cómicos, que se desarrollan mayoritariamente en interiores —salvo algunas escenas urbanas en Valencia y las secuencias en la playa— en los cuales el tipo de personajes, situaciones y chistes remiten directamente al sainete valenciano más estereotipado, con un humor que resulta incluso zafio. Además de la precariedad económica y del escaso tiempo dedicado al rodaje, hay que decir que fue Martí, un hombre de teatro sin ninguna experiencia en el lenguaje cinematográfico, quien se encargó de buena parte de las cuestiones artísticas del film. Los intérpretes principales, Julio Espí y Paco Fernández, eran rostros conocidos de la escena teatral valenciana pero tampoco habían trabajado en el cine, e incorporan el registro y la gestualidad propios de un actor de teatro. *El faba de Ramonet* se anuncia ya en los títulos de crédito como el "primer film hablado en valenciano" —si bien, curiosamente, lo pone en castellano—, aunque también se habla castellano e incluso un poco de italiano; y, sobre todo, son en castellano todas las canciones del

film. A pesar de su deficiente sonorización, la música juega un papel importante en la película, con varios números musicales que, al igual que en la obra teatral, fueron compuestos por el hermano de Lluís Martí, José Martí "Toko". Las melodías son todas de cariz popular: un pasodoble acompaña a los títulos de crédito, los números de la sala de bailes son un cuplé, un baile con claqué y una canción andaluza, y se interpreta una canción flamenca en el merendero de la playa. Todos hacen referencia a la cultura nacional popular española, sin ninguna especificidad valenciana. De hecho, la película incluye una cierta sátira del predominio del andalucismo musical, desde el personaje de "la Malagueña", que es en realidad una chica valenciana que se hace pasar por andaluza, a la actitud de sorna hacia el flamenco de la madre de Ramonet. El film se estrena en Valencia en noviembre de 1933 simultáneamente en tres salas (Lírico, Coliseum y Royal Cine), y fue un gran éxito de público, amortizando rápidamente su —escaso— presupuesto. Parece claro que la película consiguió atraer a un público parecido al que acudía masivamente a ver sainetes en valenciano. También la mayor parte de la prensa valenciana aplaudió la realización de un film en valenciano, si bien desde plataformas valencianistas fue criticado por su baja calidad técnica y por llevar a la pantalla el modelo más estereotipado y tosco del teatro en valenciano, con lo cual se interpretó que hacía poco por la valorización cultural de la lengua. El rodaje de la película fue el primer contacto directo con el mundo del cine para Luis García Berlanga, que acompañó a su tío Lluís Martí durante el rodaje del mismo. La importancia de *El faba de Ramonet* está en su carácter pionero en el uso de la lengua catalana en el cine, precisamente en los primeros años de implantación del cine sonoro en España. Después de *El faba de Ramonet* solo se rodaría otra película en catalán, en Cataluña, *El café de la marina* (Domènec Ciruela, 1934), que recurre al sistema de la doble versión, una en castellano y otra en catalán, siguiendo lo que habían hecho muchas productoras norteamericanas y europeas. El film de Ciruela atravesó problemas económicos, y la experiencia de rodar en catalán no se repitió. A la imposición de las lógicas del mercado que tienen como marco el Estado-nación se añadiría después el periodo de la dictadura franquista, que no favorece precisamente el rodaje en otras lenguas que no fueran el castellano. Este carácter pionero convirtió años después a la película en un referente para la reivindicación del cine y de la cultura en valenciano. El 10 de mayo de 1969, en una sala de Televisión Española en Madrid, se hace una proyección de la copia localizada por Blasco, en una sesión privada a la cual asistente nombres tan destacados del mundo del valencianismo como Vicent Ventura y Joan Fuster, entre otros. Precisamente después de la proyección se constituye la Colla Tirant lo Blanch, asociación que agrupó el mundo del nacionalismo cultural valenciano catalanista y su entorno residente en Madrid o que visitaba la capital. El 9 de octubre de 1984, dentro de una programación especial de TVE para la Comunidad Valenciana impulsada desde la Generalitat, *El faba de Ramonet* fue proyectada por primera vez en televisión, precedida de un coloquio sobre el cine valenciano con la participación de Luis García Berlanga, Ricard Blasco y Juan Miguel Company, entre otros. Años después, la película fue proyectada también por Canal 9. Además de ser el único film de ficción del periodo de la Segunda República que se desarrolla íntegramente en espacio valenciano, esta es la primera película hablada en valenciano y, durante más de cuarenta años, el único título en esta lengua filmado al País Valenciano.

Marta García Carrión

Fuentes

- Blasco, Ricard (1981). *Introducció a la història del cinema valencià*. València: Ajuntament de València.
- García Carrión, Marta (2015). *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. Catarroja: Afers.
- Pérez Perucha, Julio (1991). "El cine durante la II República y la guerra civil". En Nacho Lahoz (ed.). *Historia del cine valenciano*. València: Levante-EMV.
- Romaguera i Ramió, Joaquim (1992). *Quan el cinema comença a parlar en català: 1927-1934*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català.

Fabregat, Amadeu (Amadeu Fabregat i Mañes, Torreblanca, 1948)

Director de Radiotelevisió Valenciana

Sin lugar a dudas, Amadeu Fabregat es una figura polémica, que cuenta con numerosos detractores y críticos. Con anterioridad a su nombramiento como director de Radiotelevisió Valenciana (RTVV), Fabregat desarrolla una intensa actividad como periodista en diferentes diarios y revistas de Cataluña y del País Valenciano, como *Avui*, *Serra d'Or*, *Gorg* o *Las Provincias*. En 1977 es fundador y director de publicaciones de *Valencia Semanal*, revista dirigida por la desaparecida Pilar López Surroca, que sufre varios atentados de la extrema derecha local. Paralelamente a su trabajo como periodista, Fabregat destaca también en el campo de la creación y crítica literaria. En 1973 recibe el premio Andròmina de narrativa por su novela *Assaig d'aproximació a "Falles folles fetes foc"*, obra literaria que recibió críticas muy

positivas, entre otros, de Joan Fuster —quien subrayó la modernidad de la novela, un auténtico "hito" en el panorama literario de la época—. En 1974, Manuel Sanchis Guarner encarga a Fabregat la compilación de una antología poética de jóvenes poetas valencianos, que titula *Carn fresca. Poesia jove del País Valencià*, reeditada en 2015. También destaca su faceta como ensayista político, con la publicación de *Partits polítics al País Valencià* (1976) y *Converses extraparlamentàries* (1978), trabajos periodísticos que le ayudaron a crear vínculos importantes con el *establishment* político valenciano de la Transición. Pero, sin duda, Amadeu Fabregat es conocido principalmente por haber sido el primer director general de RTVV, cuyo nombramiento se produce el 5 de abril de 1988, más de un año antes del inicio de sus emisiones regulares, que comenzaron, oficialmente, el 9 de octubre de 1989. Fabregat había trabajado anteriormente en la antigua Radiocadena Española, después integrada en Radio Nacional de España, donde participó en las primeras emisiones en valenciano. En 1984, el director de Televisión Española (TVE), Ramón Criado —antiguo compañero de Fabregat en Radiocadena—, le nombró director del centro regional del canal público en la Comunidad Valenciana (Aitana). Como han señalado diversos autores, RTVV siguió el modelo corporativo de Radiotelevisión Española, tendencia habitual en la mayoría de las televisiones autonómicas que integraban la Federación de Organismos o Entidades de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA). La gestión de Fabregat al frente de RTVV tuvo como eje central la lucha por la audiencia, para lo cual promovió la producción de programas sensacionalistas y populistas, postergando la función de servicio público y, al mismo tiempo, dando la espalda al sector audiovisual valenciano, que no obtuvo la confianza de la cadena. Dicha gestión también ha sido calificada por muchos como autoritaria y personalista. Muestra de ello son sus disposiciones sobre el uso de la lengua propia. Aunque la ley de creación de RTVV de 1984 indicaba expresamente el mandato de que la RTVV sirviera al propósito de la promoción de la lengua y cultura valencianas, lo cierto es que su cumplimiento quedó bastante comprometido desde sus primeros años. En agosto de 1990, Fabregat confecciona una lista de 543 palabras que prohíbe utilizar a los redactores, obligando a recurrir a otros vocablos en su lugar —"deport" en lugar de "esport", "ret" en lugar de "xarxa", "sello" en lugar de "segell", "servici" en lugar de "servei", etcétera—, en contra de las políticas de normalización impulsadas desde la Conselleria de Educación y desde las universidades. Con la llegada de Eduardo Zaplana al gobierno de la Generalitat en 1995, Fabregat es destituido, y pasa a formar parte del Consell Valencià de Cultura por designación del Partit Socialista del País Valencià (PSPV), entre 1996 y 2002. En 1996, Amadeu Fabregat crea Bacavia Producciones Audiovisuales, empresa especializada en la realización de estudios de mercado y consultoría sobre programación televisiva. No deja de ser sorprendente que eligiera el término "Bacavia", palabra que pocos saben que designa a los "Países Catalanes". Asimismo, Fabregat mantiene una participación en la productora La Granota Groga, junto a Josep Ramon Lluch, uno de sus antiguos colaboradores en RTVV, en los años en que esta cosechó grandes audiencias, con programas polémicos, incluso broncos, que sentaron las bases de la programación que tiempo después se multiplicaría. En 2006, crea la Fundación Amadeu Fabregat Mañes, cuyo principal objetivo es "la promoción y difusión con carácter general de la Cultura de la Comunidad Valenciana en todas sus vertientes", así como "la catalogación y conservación de la obra periodística y literaria de Amadeu Fabregat", "por su relevancia cultural". Todavía hoy, en un artículo firmado por Fabregat donde rinde homenaje a su amigo y colaborador Joan Monleón, "Senyora, li ha tocat la clòtxina" (*Levante*, 29/12/2009), sigue defendiendo el modelo de televisión populista, mediocre y carente de sentido de servicio público que contribuyó a crear.

Javier Marzal Felici

Fuentes

- Anchel Cubells, José María (2004). *Canal 9. Historia de una programación (1989-1995)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- Bas Portero, Juan José (2000). *El naixement de la radiotelevisió autonómica valenciana (1978-1989). Antecedents, gestació i constitució*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona [Tesis doctoral].
- Bustamante, Enrique (2006). *Historia de la radio y la televisión en España. Una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.
- Quilez Sánchez, Rafael (1990). *Canal 9-TVV. Por un modelo valenciano de televisión pública*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].

Falcó, Daniel (Daniel Falcó Gil, Monòver, 1890 – Valencia, 1944)

Productor

Nacido en Monòver en 1890, Daniel Falcó da sus primeros pasos en el mundo de la tauromaquia como matador de toros, con el apodo de Alegret, y algo más tarde como empresario de la Plaza de Toros de Albacete. Se traslada como recaudador de Hacienda a Valencia, donde en 1927 aspira a ser empresario del coso

valenciano, y en febrero de 1933 funda la compañía Producciones Cinematográfica Españolas Falcó y Cía, más conocida como Procines, junto a Eduard Beltrán y Aureliano Campa. Inicialmente la empresa se dedica a labores de distribución de películas a una escala más bien reducida en comparación con la poderosa CIFESA, con la que intenta competir en una clara desigualdad de fuerzas. Procines cuenta en diciembre de 1934 con ocho títulos en circulación, aunque da el salto muy pronto cuando comienza a producir películas, asociándose para ello con Salvador Pont Ripoll, periodista de *El Mercantil Valenciano* conocido también con el apodo de "Alarcón" en su época de promotor de combates de boxeo. En esos momentos, y con la colaboración desde París de Juan Piqueras, Procines Falcó empieza a distribuir películas extranjeras descartadas por la madrileña Filmófono. La primera película producida por Procines es *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934), basada en una zarzuela con música del maestro José Serrano. La cinta es un éxito, lo que anima a la empresa a producir un año después *Los claveles* (Santiago Ontañón, 1935), otra zarzuela con música del maestro Serrano y guion de Eusebio Fernández Ardavín. La productora abre, además, una sucursal en Barcelona, situada en la Ronda de Sant Pere. Ese mismo año, en una entrevista a la revista *Cinegramas*, Daniel Falcó asegura que su plan es "ir produciendo sin pausas, sistemáticamente. Y queremos que nuestra labor abarque todos los aspectos de la cinematografía, sin limitarse exclusivamente a un solo tipo de películas"; es decir, abordar otros géneros, como el documental y los dibujos animados. Sin duda, los planes de Falcó Gil —calificado en el artículo de *Cinegramas* como "inteligente, decidido y tenaz, con una visión rápida, segura y moderna de las cosas"— son muy ambiciosos, e incluyen la producción de cortometrajes y la distribución de sus películas en América y en Europa. La realidad es, sin embargo, bien distinta. El estallido de la Guerra Civil interrumpe la actividad de Procines, que no obstante consigue finalizar *El suspiro del moro* (Antonio Groziani, 1937), estrenada con el título de *La Alhambra*. La producción de la compañía de Daniel Falcó, cuyos responsables se pasan a la zona nacional durante el conflicto, se reanuda a partir de 1939, al igual que su actividad como distribuidora, volviendo a abrir la sede de Barcelona. Procines estrena films extranjeros como *Alondra* (Carl Lamac, 1936) y *La vida de La Boheme* (Geza von Bolváry, 1937), ambas protagonizadas por Martha Eggert. Su primera película producida tras la Guerra Civil es *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939), protagonizada por la pareja formada por Josita Hernán y Rafael Durán. El éxito de esta cinta hace que a la productora, que pasa a ser una sociedad anónima, se incorporen nuevos socios, entre los que se encuentran dos paisanos de Falcó: Silvino Navarro Rico, propietario de la fábrica de jabones Lagarto y constructor, y José Corbí Navarro, excomandante de ingenieros jubilado por la Ley Azaña, terrateniente y constructor. La compañía cambia de nombre, y pasa a denominarse Producción Cinematográfica Española (Procines). Además de Navarro y Corbí, también llegan otros representantes del comercio y la industria valenciana, como Luis Santonja Mercader, III Marqués de Villagracia, un terrateniente de Biar cuya familia controla buena parte de la actividad económica del Alto Vinalopó. Más que aportar estabilidad a la empresa, los nuevos socios provocan tensiones, como consecuencia de unos planteamientos industriales divergentes. Daniel Falcó, que se mantiene como jefe de producción, quiere centrar los esfuerzos en producir películas, mientras que el resto apuesta por la distribución. Tras el fracaso económico que supone la producción de *Mari Juana* (Armando Vidal, 1941) y de *Un marido barato* (Armando Vidal, 1941), Procines da carpetazo a la producción de films hasta 1944 y se centra en distribuir películas nacionales o de productoras de Hollywood, como MGM, United Artists y Warner. La situación se salda con la salida de Falcó, que en 1942 pone en marcha una nueva productora: Falcó Films. *La niña está loca* (Alejandro Ulloa, 1942) es la primera película que produce con su nueva compañía, y *Qué familia* (Alejandro Ulloa, 1943), la segunda y última. El fracaso de estos dos films y el prematuro fallecimiento de Daniel Falcó en 1944 ponen fin a la efímera historia de la empresa.

Pedro López García

Fuentes

- Álvarez Berciano, Rosa, Sala, Ramón (2000). *El cine en la zona nacional*. Bilbao: Editorial Mensajero
- Blasco, Ricard (1981). *Introducció a la història del cine valencià*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- García Fernández, Emilio (2002). *El cine español entre 1896 y 1939*. Barcelona: Ariel.
- Gubern, Román (1977). *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen.
- Lahoz, Nacho (ed.) (1991). *Historia del cine valenciano*. València: Levante-EMV.
- López García, Pedro (2011). *Alicantinos en el cine, cineastas en Alicante*. Alicante: Editorial Club Universitario.

fallera mecánica, La
(Lluís Fernández, 1974)
Cortometraje

La fallera mecánica es un film único en la historia del cine valenciano. Iconoclasta, provocador, crítico,

transgresor e irreverente, produjo un impacto considerable en la sociedad valenciana de los años setenta, sobre todo en el ámbito fallero y en el regionalismo político. Se trata del primer cortometraje dirigido por Lluís Fernández, miembro activo en esos momentos del cine independiente valenciano y fundador de varios locales (Capsa 13 y Christopher Lee) que aglutinaban a buena parte de la cultura *underground* de la ciudad, artistas y cineastas con los que compartía motivaciones estéticas y políticas. El film, cuyo título está inspirado en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), se rodó en formato Súper 8 mm., en color y con sonido magnético, y contó con la participación de los actores Vicente Suberviola y Paco Cano en los papeles respectivos de fallera y chulo. Si bien la película ha desaparecido o no se encuentra localizable, la información que nos ha llegado permite considerarla un experimento pornográfico-subversivo, que trata de ridiculizar las Fallas y el regionalismo conservador a través de la transgresión ético-estética de algunos de sus símbolos de referencia ideológica. Argumentalmente puede describirse como la historia de un travesti que se disfraza de fallera y es nombrado fallera mayor de Valencia. Mientras mantiene relaciones sexuales con el chulo en una habitación y llega al orgasmo, los petardos explotan por encima de la cama y un grupo de falleras canta con guitarras al son de la *mascletà* en el dormitorio. Como tiene que acudir al nombramiento y a la recepción oficial con el alcalde, la fallera usa una motocicleta Mobylette para recorrer la ciudad, recibiendo durante todo el trayecto muestras de un profundo respeto y admiración popular. Desde el punto de vista formal, combina elementos propios de la cultura pop con experimentos narrativos como la doble pantalla, aunque deja entrever un tratamiento técnico amateur, llevado a cabo por personas ajenas a las técnicas profesionales. Aunque gozó de mucha popularidad en los circuitos culturales marginales durante las Fallas de 1975, el film no resultó polémico hasta que un año más tarde, en marzo de 1976, *Ajoblanco* publicó un dosier especial dedicado a las Fallas. En el contexto social de la denominada "batalla de Valencia", enfrentamiento político-identitario que caracterizó la Transición política en la región, el número 10 de esta revista, editado —para delirio de la derecha regional anticatalanista— en Barcelona, contenía, entre otros, un artículo del periodista valenciano Amadeu Fabregat titulado "Arte fallero: *La fallera mecánica*", en el que, tomando como base el film de Fernández, criticaba la domesticación de la fiestas por el conservadurismo más reaccionario. Este texto provocó la explosión en cadena del regionalismo conservador, ofendido por las afirmaciones del artículo, con terribles consecuencias para *Ajoblanco*: la revista fue clausurada durante cuatro meses y se le impuso una multa de 250.000 pesetas, todo ello acompañado de decenas de artículos en su contra, cartas con insultos y descalificaciones y amenazas de bomba.

Roberto Arnau Roselló

Fuentes

- Ariño, Antonio (1992). *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas*. Barcelona: Anthropos.
- Muñoz, Abelardo (1988). *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano 1967-1975*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Ribas, Pepe (2011). *Los setenta a destajo: Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA.

Fernández, Pepín
José Fernández Bayot (Astorga, 18¿? – Valencia ¿?, 1946)

Director, actor, guionista y productor

Actor de teatro, se instala en Valencia tras su boda con la popular actriz Amparo Ferrer, y desde mediados de los años diez es una figura habitual en diferentes compañías teatrales de la ciudad. También dirige la compañía que actúa en el teatro Ruzafa y, como muchos otros actores teatrales valencianos del momento, escribe él mismo alguna pieza para la escena. Es el caso de *Mi torero* (1922), sainete musical coescrito con Morell y con música del maestro Lleó. En 1924 entra en contacto con el operador y director cinematográfico Joan Andreu e inicia una intensa actividad en el mundo del cine, que compagina con su exitoso trabajo sobre los escenarios de Valencia. La primera película en la que interviene es *La barraqueta del nano* (Joan Andreu, 1924), estrenada en el Lírico de Valencia el 29 de setiembre de 1924, un mediometraje en el que interpreta a Bienvenido, un tipo cómico de hombre aficionado a la juerga y a las mujeres, papel para el que Fernández despliega todo un repertorio de gestualidad teatral muy exagerada. A esta sigue, continuando su colaboración con Andreu, *Cipriano comendador* (Joan Andreu, 1924), película en dos partes estrenada el 3 de diciembre de 1924 en el Gran Teatro de Valencia. En el reparto acompañan a Fernández su esposa, Amparo Ferrer, Dolores Fora, Amparo Piquer y Juan Baldoví. Esta película no se conserva y sabemos poco de ella, más allá de que se inspira en Cipriano, personaje cómico creado por el actor, periodista y bailarín barcelonés Miquel Mas en 1917 en una serie de películas realizadas por la productora catalana Momo Films, con títulos como *El monedero de Cipriano* (Ramón de Baños, 1917) o *Cipriano, bailarín*

a pesar suyo (Alfons Tormo, 1917). Se trata así de un film corto cómico que descansa en la vis humorística del actor, como dejan claro los eslóganes que lo publicitan, tales como "¿Quiere usted olvidar pesadumbres?" o "Curación radical de la hipocondría viendo a Pepín Fernández". Su colaboración con Joan Andreu se estrecha con la creación entre ambos de la compañía Film Artística Valenciana para la producción de films. Su primera producción es una adaptación de zarzuela, *La trapera* (Joan Andreu, Pepín Fernández y Emilio Guerrero, 1925), rodada entre Madrid y Valencia. En ella, además de actuar, Fernández tiene una implicación directa en la realización. La siguiente producción de Film Artística Valenciana es *La mà del mico* (Joan Andreu, 1926), que adapta la obra de teatro de Salvador Vilaregut y en la que de nuevo Fernández participa también como actor. Ninguna de estas dos películas alcanza los resultados económicos esperados, y la sociedad con Andreu se disuelve. Fernández crea también la productora Fervallduch —aparece con esta fórmula en la prensa, si bien algunas fuentes escriben su denominación como Fer-Vall-Duch—, con Josep María Vallterra y Tomás Duch, farmacéutico de profesión y operador cinematográfico hasta ese momento amateur. En una entrevista con Luis Gómez Mesa en *Popular film* en mayo de 1928, Duch menciona la serie cómica en cuatro partes *Min y Max* (1924-1925) como la primera producción en la que participa como operador. Los títulos de esta serie se estrenan en Valencia entre diciembre de 1924 y octubre de 1925, y parte de la historiografía atribuye su dirección a Pepín Fernández, pero este dato no está confirmado. La primera producción Fervallduch es *Los niños del hospicio* (1926), que adapta el melodrama homónimo de Gonzalo Jover y Salvo Valentí, estrenado en 1905. Además de la producción, Pepín Fernández dirige, escribe el guion y actúa. Rodada en Valencia íntegramente, Fernández utiliza el estudio situado en la calle San Valero para filmar interiores, y algunas escenas están rodadas en la Casa de la Misericordia. La película cuenta el drama de Angelina (Amparo Ferrer) y Berta (M. Victoria Rivera), dos mujeres de diferente posición social pero que comparten haber sido engañadas por un pintor estafador (Manuel Chavarri), de quien tienen sendos hijos que acaban criándose juntos en el hospicio. Con una trama plagada de elementos folletinescos como hijos ilegítimos, confusiones de identidad y asesinatos, la película se resuelve felizmente proporcionando a los dos niños familias estables. Fernández interpreta al leñador apodado "Zampabollos", que juega un papel mediador decisivo en la resolución del conflicto melodramático. Junto con la participación de su esposa, Amparo Ferrer, habitual en las producciones en las que dirige Fernández, en la película actúa también su hijo, Pepito Fernández, que interpreta a Luciano, uno de los niños. La película se estrena el 4 de octubre de 1926 en el cine Lírico de Valencia y el 18 de octubre en el Monumental de Madrid, y consigue ser distribuida en otras regiones. Para el rodaje de la siguiente producción Fervallduch, *Por fin se casa Zamora* (Pepín Fernández, 1927), de nuevo con el tándem Fernández-Duch en dirección y fotografía, utilizan los estudios de la calle Doctor Sumsi de Valencia, además de exteriores en otras localidades valencianas, aragonesas e italianas. El film es una comedia romántica de enredo cuyo principal atractivo radica en la presencia del conocido futbolista Ricardo Zamora, junto al que interpretan los papeles principales los componentes del matrimonio Fernández-Ferrer. La participación en un rodaje cinematográfico del guardameta, convertido ya en una estrella de masas e icono nacional, generó gran expectación y eco mediático. Con la unión de dos de los espectáculos modernos más populares del momento, fútbol y cine, y el uso de una celebridad nacional, Fernández muestra su voluntad de llegar al público nacional, alejándose esta vez de los referentes teatrales. Tras pases en pruebas en Valencia y en Barcelona, la película se estrena en el cine Callao de Madrid el 22 de septiembre de 1927 y en el Gran Teatro de Valencia el 10 de octubre. A pesar de que sus dos producciones consiguen una notable distribución, Fervallduch no realiza más películas. Pepín Fernández produce en solitario, a través de la empresa Valencia Film, su siguiente película, *Justicia divina* (1928). Según la prensa, el film se basa en la obra *Secretos de confesión*, seguramente el drama de Gonzalo Jover estrenado en 1902, si bien se introdujeron algunos cambios impuestos por la censura eclesiástica. Lo cierto es que en sus anuncios en prensa aparece como "Aprobada por la censura eclesiástica", lo que no es habitual. El guion, escrito por el propio Fernández, aborda el drama que ha de afrontar un sacerdote por guardar el secreto de confesión, y está interpretado por Avelino Nieto junto a Amparo Ferrer y Pepín Fernández. En este film Fernández cambia a Duch como responsable de la fotografía por el experimentado operador italiano Giuseppe Sessia, colaborador habitual de Mario Roncoroni. La película se rueda en Valencia, utilizando de nuevo los estudios de la calle Doctor Sumsi, y en varias ciudades francesas e italianas, incluyendo el Vaticano. *Justicia divina* se estrena el 3 de enero de 1929 en el Olympia, donde está una semana, y después también en otros territorios. Parece que Pepín Fernández tiene en 1928 otro proyecto cinematográfico, titulado *Bricadeira y compañía*, que adaptaría un sainete y para el que contaría de nuevo con Sessia como responsable de fotografía, pero no parece que llegara a terminarlo. A partir de ese momento, se desliga en buena medida del mundo del cine y se centra en el del teatro como director

y primer actor de una compañía de zarzuela de Valencia, ocupación que continúa durante los años de la Guerra Civil. Entre 1924 y 1928, Pepín Fernandez desarrolla una intensa actividad como actor, productor, director y guionista abordando géneros diversos, una labor siempre marcada por la precariedad de la industria cinematográfica valenciana del momento. Su formación y experiencia como actor teatral marcan su interpretación en el cine, al menos en *La barraqueta del nano*. Más difícil aún de valorar resulta su trabajo como director y guionista, pues solo se conservan algunos fragmentos de dos de las películas que dirigió, *La trapera* y *Justicia divina*.

Marta García Carrión

Fuentes

- Blasco, Ricard (1981). *Introducció a la història del cinema valencià*. València: Ajuntament de València.
- *Los niños del hospicio* ("Biblioteca Los Grandes Films de La novela semanal cinematográfica"). Barcelona: Bistagne (s. f.).
- Pérez Perucha, Julio (1991). "El cine durante la II República y la guerra civil". En Nacho Lahoz (ed.): *Historia del cine valenciano*, València: Levante-EMV, pp. 101-113.
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Fernando Torres Editor (Valencia, 1973-1985)

Editorial

Dirigida por Fernando Torres, puede considerarse una de las principales editoriales de los años setenta y principios de los ochenta en los ámbitos de las ciencias sociales y de las humanidades, con publicaciones dedicadas al derecho, la sociología, la política, la comunicación, la estética y el cine, aunque tampoco descuida la creación literaria con una colección sobre poesía o la publicación en 1984 de las obras galardonadas en los premios literarios "Ciutat de València". Las publicaciones sobre cine de Fernando Torres Editor se articulan a través de cuatro ejes básicos: la reflexión teórica, el cine político, el cine y la cinematografía españoles y la aproximación a algunas películas y directores. Pueden apreciarse también tres etapas en la editorial. La primera, entre 1973 y 1975, está circunscrita a la denominada "crítica progresista" —también "socialdemócrata" o "social-gacetillera"—, afianzada en las páginas de la revista *Triunfo*. En esta destacan los trabajos dedicados a François Truffaut (1974), Jean Renoir —*Mi vida, mis films* (1974)—, Orson Welles (1973) o Charles Chaplin (1974), los dos últimos firmados por André Bazin. De esta etapa son importantes también *Aventuras y desventuras de* La prima Angélica (1974), de Diego Galán, un repaso a las distintas vicisitudes con la censura estatal y paraestatal que padeció la película de Carlos Saura, uno de los directores defendidos por la crítica progresista y cuestionados por el denominado "Nuevo Frente Crítico", y en especial los libros colectivos *Siete trabajos de base sobre el cine español* (1975), coordinado por Fernando Lara, y *Cine español, cine de subgéneros* (1975), coordinado por Equipo *Cartelera Turia*. En el primero se abordan cuestiones relacionadas con la economía y las instituciones cinematográficas, el tratamiento de temas como el amor en el cine, el análisis, de corte estructuralista, de *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973) o aproximaciones al pasado —"El cine político español", de Diego Galán— y al presente y el futuro del cine español, intentando sentar las bases de lo que debe ser con la llegada de la democracia. Más singular y contradictorio es *Cine español, cine de subgéneros*, ya que su análisis de los géneros hispanos —el terror, el western, la comedia erótica y el musical— incluye aportaciones cercanas a la crítica progresista con propuestas ya situadas en el "Nuevo Frente Crítico". Este último es el caso de "El rito y la sangre. Aproximación al subterror hispano", de Juan Miguel Company. Estas contradicciones pueden apreciarse ya con anterioridad en las páginas de la propia *Cartelera Turia*, exacerbadas hasta tal punto de suponer el abandono de sus páginas de Juan Miguel Company y Pau Esteve. De hecho, cuando aparece *Cine español, cine de subgéneros* la ruptura ya se ha materializado, por lo que puede considerarse el epílogo de la efímera incursión del "Nuevo Frente Crítico" en la revista dirigida por José Vanaclocha. Con todo, sin duda el trabajo más relevante en esta etapa es *El cine español en el banquillo* (1974), coordinado por Antonio Castro, que recoge entrevistas a directores tan diferentes como José Luis Borau, José María Forqué, Pedro Lazaga, Juan Antonio Bardem, Francisco Regueiro, Rafael Gil o Juan de Orduña, lo que permite componer un mapa bastante sugerente de las diferentes maneras de entender el cine español desde la posguerra hasta los años setenta, a partir de las opiniones de sus protagonistas y sin discriminaciones ni excesivos juicios previos de carácter político o ideológico. Lo singular de este trabajo es su repercusión posterior, dado que una vez atemperados los ánimos y superado el carácter franquista atribuido por los críticos y analistas más combativos a todo el cine producido bajo el franquismo ya sea por afecto, defecto o inconsciencia de sus responsables, se ha vuelto la mirada desde el análisis fílmico y el replanteamiento de los supuestos historiográficos hacia el cine ideológicamente denostado, y en concreto

a muchos de los directores entrevistados por Antonio Castro.

En la segunda etapa (1975 y 1978) Fernando Torres Editor se convierte en una de las plataformas del denominado "Nuevo Frente Crítico" —no en vano Julio Pérez Perucha, Pau Esteve y Juan Miguel Company forman parte de su consejo de edición—, cuyos críticos se caracterizan por suscribir el nuevo paradigma teórico sustentado en el materialismo histórico y en el instrumental de la semiótica que desde la década de los sesenta están revolucionando la crítica y el análisis cinematográfico en Europa, así como por el enfrentamiento al idealismo, a la cinefilia y a la crítica impresionista, y buscar el rigor y la cientificidad en sus aproximaciones al cine y a la cinematografía. Ello no quita, sin embargo, que aparezcan algunos textos de referentes críticos anteriores como Guido Aristarco, en concreto su *Eisenstein/Dovjenko. Tragedia atea y romanticismo revolucionario* (1975). En esta etapa la editorial publica *Cine español. Ida y vuelta* (1976), de Javier Maqua y los hermanos Carlos y David Pérez Merinero, libro de características similares al de Antonio Castro, aunque mucho más reivindicativo y con cineastas más del gusto del "Nuevo Frente Crítico": Javier Aguirre, Álvaro del Amo, Jaime Chávarri, Eloy de la Iglesia, Francisco Regueiro o Antoni Ribas. El libro ya recurre con claridad a la terminología althusseriana y se propone como un enfrentamiento a todo tipo de crítica idealista, dentro de esta a la social-gacetillera o a la centrada en la subjetividad autoral —el director se considera ahora un agente dentro del Aparato Cinematográfico del Estado—, situándose en la línea mantenida por los Pérez Merinero en *Cine español, algunos materiales por derribo* (1973), suplemento de la revista *Cuadernos para el Diálogo*, *Cine y control* y *Cine español: una reinterpretación* (1976), publicados en otras editoriales. Con todo, lo más destacable de este momento es la reorientación hacia la reflexión teórica y las relaciones entre el cine y la política. Así, además de algunos trabajos de carácter más general dedicados a la reflexión sobre la comunicación social, la sociología o la estética, aparecen publicaciones como *Contribuciones al análisis semiológico de film* (1976), coordinado por Jorge Urrutia, con aportaciones de Sergei M. Eisenstein, Roman Jakobson, Pier Paolo Pasolini, Erwin Panofsky o Christian Metz, o *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa-ideológica* (1976), de Francisco Llinás y Javier Maqua. Como suele ser frecuente en muchos textos del "Nuevo Frente Crítico", este último trabajo recurre a la metodología propia de la semiótica para desentramar la ideología subyacente en algunos géneros cinematográficos. Los nuevos referentes teóricos, además, hacen evolucionar la crítica hacia el análisis fílmico, tal como puede apreciarse también en *Frenesí / Psicosis. Elementos básicos para una teoría de la práctica fílmica* (1978), de Jean-François Tarnowski. En lo que respecta al cine político, aparecen *El Cine de Allende* (1974), de Francesco Bolzoni, los dos volúmenes de *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood* (1977), de Guy Hennebelle, o *Chile. El cine contra el fascismo* (1977), de Patricio Guzmán y Pedro Sempere. Finalmente, además del mencionado *Cine español. Ida y vuelta*, sobre cine español destaca *Del cinema como arma de clase* (1975), de Carlos Pérez Merinero, que aborda la revista dirigida por Juan Piqueras *Nuestro Cinema*, publicada en los años treinta, y de enorme repercusión en la crítica de izquierdas posterior. El objetivo de este trabajo es enraizar en la Segunda República las nuevas propuestas críticas saltando por encima de los diferentes idealismos, ya provengan del realismo naturalista o crítico o de la cinefilia autoral, que habían ido tomando cuerpo bajo el franquismo desde la década de los cincuenta.

Tras unos años en que apenas se publican libros directamente relacionados con el cine, la tercera etapa de Fernando Torres Editor arranca en 1982 manteniendo la apuesta por el rigor analítico, aunque atemperando los posicionamientos ideológicos. En esto, de nuevo, sigue de cerca la evolución de los críticos y analistas situados con anterioridad en el marco del "Nuevo Frente Crítico", muchos de ellos ubicados ahora en el mundo académico. En esos momentos publica sobre todo en coedición con la Mostra de València - Cinema del Mediterrani. Sus trabajos acompañan y amplían los ciclos y retrospectivas organizados por el certamen, con propuestas tan relevantes como los tres volúmenes de *Introducción al neorrealismo italiano* (1982-1983), coordinado por Lino Micciché —todavía esenciales para aproximarse el movimiento italiano—, *El Cine yugoslavo. Historia, filmografía y crítica* (1983), coordinado por Josep Pons y Honorio Rancaño, y *Fernando Fernán Gómez* (1984), de Diego Galán y Antonio Llorens. Con todo, también destaca por su participación en la edición de la revista *Quaderns de la Mostra*.

La prematura muerte de Fernando Torres en enero 1985, a la edad de 43 años, supuso el cierre de un sugerente proyecto editorial que ha dejado una impronta imborrable en editoriales posteriores, sobre todo en las orientadas al mundo académico en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades. Supo convertirse en una de las principales vías de divulgación de los planteamientos teóricos, analíticos y críticos fraguados a finales de los años sesenta, y que se concretan en las actividades de los colectivos Marta Hernández y F. Creixells y en las publicaciones periódicas *Film Guía* —su segunda época—, *La Mirada* o *Contracampo*. Su influencia puede apreciarse en numerosas editoriales,

pero especialmente en los primeros volúmenes que publica Ediciones de la Filmoteca y en Ediciones de la Mirada.

Jorge Nieto Ferrando

Ferrada, Gustavo (Gustavo Ferrada, Lavall, Borriana, 1963)

Productor

Nacido en Borriana en 1963, estudia en el Colegio Salesiano y en el Instituto Jaume I de su localidad natal. Se licencia en Ciencias de la Imagen por la Universidad Complutense de Madrid y cursa el Master of Arts en Televisión, Radio y Cine en la Newhouse School of Public Communication de la Syracuse University (Nueva York). También es diplomado en Dirección Fotográfica por el Taller de Artes Imaginarias de Madrid (TAI). Es miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y de la European Film Academy (EFA). Como productor, forma parte de la Asociación Estatal de Cine (AEC). Inicia su carrera en Televisión Española, como ayudante de dirección entre octubre de 1989 y junio de 1990 en su delegación de Mallorca. En 1991 se establece como director *free-lance* y cinematógrafo, hasta que en 1993 se incorpora al servicio de compras cinematográficas de Canal+. Después de tres años y medio, se traslada a la productora Sogecine y a Sogetel como director del área de producción. Allí trabaja durante once años. Entre 2007 y 2010 vuelve a Televisión Española en Madrid, esta vez como director del área de Cine. En septiembre de 2010 funda su propia productora, Convoy Films, con la que se encarga del diseño y producción de cine y ficción audiovisual. También ejerce funciones en las áreas de estrategia y comercialización cinematográfica. A través de Convoy Films desarrolla trabajos de consultoría para empresas como Vodafone o DTS-Distribuidora de Televisión Digital, y actividades de producción ejecutiva en colaboración con compañías como Plural-Jempsa, Spa Studios y Atresmedia Cine. Ha participado como productor y/o productor ejecutivo en *A los que aman* (Isabel Coixet, 1997), *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1998), ganadora de varios premios, entre ellos el Goya a los mejores efectos especiales, *Lágrimas negras* (Ricardo Franco, 1999), *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999), que obtuvo un Goya, *Besos para todos* (Jaime Chávarri, 2000), premiada con el Goya al mejor maquillaje y/o peluquería, *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), ganadora de dos premios Goya, *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), galardonada con el Oso de Cristal y una mención especial en el Festival Internacional de Cine de Berlín, *Al sur de Granada* (Fernando Colomo, 2003), premiada con el Goya a la mejor música original, *Crimen Ferpecto* (Álex de la Iglesia, 2004), varias veces nominada y galardonada, *El camino de los ingleses* (Antonio Banderas, 2006), *Cándida* (Guillermo Fesser, 2006), *The Pelayos* (Eduard Cortés, 2012), ganadora de la Biznaga de Plata al mejor montaje en el Festival de Málaga, y *Futbolín* (Juan José Campanella, 2013), Goya al mejor largometraje de animación, entre otras películas. Sus últimos trabajos son *Thi Mai* (Patricia Ferreira, 2017), largometraje de ficción producido por Amor en Vietnam, AIE, Es Docu, Tripictures y Atresmedia Cine, y *Klaus*, un proyecto de animación dirigido por Sergio Pablos para Spa Studios y Atresmedia Cine.

Jéssica Izquierdo-Castillo

Ferrandis, Antonio (Antonio Ferrandis Monrabal, Paterna, 1921 – Valencia, 2000)

Actor

Los personajes ternuristas que encarna a principio de los ochenta en *Verano azul* y *Volver a empezar* eclipsan la trayectoria de un actor camaleónico, que se entrega en cuerpo y alma a un oficio por el que se siente atraído desde niño, cuando protagoniza una representación escolar titulada *El Rapacillo*. De orígenes muy modestos, ejerce como maestro en su Paterna natal durante la Guerra Civil, al tiempo que experimenta creciente interés por la interpretación. Trabaja como actor aficionado en grupos teatrales locales, compaginándolo con su labor como oficinista, y debuta profesionalmente con la compañía de Antonio Vico en 1950. Instalado ya en Madrid, emprende una andadura escénica con José Tamayo en el Teatro Español, que simultanea con sus primeras y breves intervenciones cinematográficas, en películas como *Carne de horca* (Ladislao Vajda, 1953), *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) o *El hombre de la isla* (Vicente Escrivá, 1959). A partir de 1960 prosigue su ascendente y esencial trayectoria teatral en la compañía titular del María Guerrero, bajo la dirección de José Luis Alonso. Interviene en montajes de importantes dramaturgos —Calderón de la Barca, Giraudoux, Ionesco, Arniches, Jardiel Poncela, Pirandello o Benavente, entre otros—, en los que asume cada vez cometidos de mayor envergadura y obtiene un merecido reconocimiento como intérprete. Durante toda esa década compagina su intensa actividad sobre las tablas con apariciones en la pantalla grande y en la pequeña. En la incipiente Televisión Española trabaja fundamentalmente con su autor más fecundo, Jaime de Armiñán,

que le ofrece el protagonista de *Galería de esposas* (1959-1960). En esta serie interpreta, con fino toque humorístico, un muestrario de sufridos maridos. Se convierte así en un actor fijo en los espacios de Armiñán —compuestos por historias sueltas e independientes que nunca sobrepasan la media hora de duración—, representando perfectamente al hombre medio español con problemas cotidianos. Su temprana calvicie posibilita además que encaje en papeles de mayor edad de la que en realidad tiene. Ambos coinciden en cientos de dramáticos televisivos, que en un principio se emiten en directo y de un tirón desde los legendarios estudios del Paseo de la Habana. Pobres, ricos, tristes, alegres, trágicos, cómicos, etcétera, Ferrandis encarna una amplia variedad de tipos en *Una pareja cualquiera* (1960-1961), *El hombre, ese desconocido* (1962-1963), *Confidencias* (1963-1965), *Tiempo y hora* (1965-1967) o *Fábulas* (1968). Por lo que respecta al medio cinematográfico, el actor valenciano aparece en *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), *Dulcinea* (Vicente Escrivá, 1962) o *Llegar a más* (Ángel Fernández Santos, 1963), aunque debe esperar hasta mediados de los sesenta para recibir ofertas más importantes. La primera le llega de la mano de Pedro Lazaga con *Posición avanzada* (1965), donde encarna a un bonachón sargento del ejército franquista. Este drama bélico le permite, por un lado, encabezar por fin un reparto en el cine —el papel es premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE)— y, por otro, aproximarse a un tema, el de la Guerra Civil, presente posteriormente en muchas de las películas que protagoniza. Ese mismo año rueda dos curiosas producciones catalanas: *Fata Morgana* (Vicente Aranda), metáfora vanguardista afín a la Escuela de Barcelona en la que interpreta un triple personaje, y *El último sábado* (Pedro Balañá), drama adscrito a las corrientes realistas del Nuevo Cine Español. Es entonces cuando empieza a frecuentar un tipo de comedia popular y alimenticia que sintoniza muy bien con el público: *Pero… ¡en qué país vivimos!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967), *Sor Citroen* (Pedro Lazaga, 1967) o ¡Cómo está el servicio! (Mariano Ozores, 1968). La década concluye con una casual sustitución de última hora en *Tristana* (Luis Buñuel, 1969), que le permite ponerse durante un día a las órdenes del célebre cineasta aragonés. Un año después, en 1970, su sólida y prestigiosa trayectoria escénica se ve coronada con el Premio Nacional de Teatro, que se le otorga paradójicamente coincidiendo con su retirada de las tablas para dedicarse de modo exclusivo al cine. Empieza así la etapa dorada de Antonio Ferrandis en el celuloide. A lo largo de los setenta aglutina medio centenar de películas en las que, probando todo tipo de géneros, alterna papeles protagonistas con otros de menor cometido. De entrada, sigue interviniendo en eventuales comedias ibéricas, productos de rápido consumo al servicio de estrellas que funcionan en taquilla, llámense Alfredo Landa, Paco Martínez Soria o Lina Morgan. En esta categoría figuran varios títulos firmados por Pedro Lazaga, como *Vente a Alemania, Pepe* (1970), *Vente a ligar al Oeste* (1971) o *El padre de la criatura* (1972), junto a otros dirigidos por mariano Ozores, como *La descarriada* (1972), *El calzonazos* (1974) o *Los pecados de una chica casi decente* (1975). Está presente también en otro tipo de comedia que, con pretensiones más intelectuales, surge a finales de la dictadura bajo el nombre de "Tercera Vía". Se trata de películas producidas por José Luis Dibildos —que escribe los guiones junto a José Luis Garci— y protagonizadas por José Sacristán: *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974), *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1974), *Los nuevos españoles* (Bodegas, 1974) y *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975). Sin embargo, es el género dramático el que le permite un mayor lucimiento como actor. En este sentido, resultan fundamentales dos directores, Jaime de Armiñán y Antonio Giménez Rico. El primero no solo le sigue dando visibilidad en Televisión Española gracias a las series *Las doce caras de Eva* (1971-1972) y *Suspiros de España* (1974), sino que lo requiere también para varias películas, como *Mi querida señorita* (1971), *El amor del capitán Brando* (1974) y, sobre todo, ¡Jo, papá! (1975), en la que interpreta a un excombatiente franquista que repasa junto a su familia los recuerdos de la contienda. Por su parte, con Giménez Rico filma una divertida historia, "La buena vida", de la serie de televisión *Cuentos y leyendas* (1975), donde debe meterse en la piel de dos gemelos y sus cuatro biznietos. Repite con él en *Retrato de familia* (1976), que le brinda uno de sus mejores personajes, el de un acomodado industrial enfrentado a distintas situaciones sentimentales y sociopolíticas derivadas de la Guerra Civil, y en *Del amor y de la muerte* (1977), que lo convierte en un tirano del medievo. Otras creaciones suyas pasan más inadvertidas, por darse en films que no gozan de buena distribución y son prácticamente desconocidos. Es el caso de ¿... Y el prójimo? (Ángel del Pozo, 1974), drama sobre la donación de órganos que le reporta un galardón en el prestigioso festival de Karlovy Vary, o dos relatos rurales realizados por Francisco Rodríguez, *La casa grande* (1975) y *Gusanos de seda* (1976), en los que aborda el lado más sórdido del ser humano. La fructífera década se completa con varias producciones francesas e italianas y un puñado de destacadas interpretaciones: médico enfrentado a Juan de Dios en *El hombre que supo amar* (Miguel Picazo, 1976), ministro franquista en *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1977), juerguista homosexual en *Parranda* (Gonzalo Suárez, 1977), candidato a las primeras elecciones democráticas en *Vota a Gundisalvo* (Pedro

Lazaga, 1977), enérgico Tío Collons en *El virgo de Visanteta* (Vicente Escrivá, 1978), vecino vividor en *Miedo a salir de noche* (Eloy de la Iglesia, 1979) o voz de Sancho Panza en la popular serie de dibujos animados de Cruz Delgado *Don Quijote de la Mancha* (TVE, 1979). Su ductilidad como actor le permite adaptarse a cualquier registro, jugando con los sentimientos más variados —ternura, bondad o inocencia frente a brutalidad, maldad o culpa—, retratando con idéntica eficacia a pueblerinos con pantalón de pana que a ejecutivos trajeados. Sin embargo, la repercusión cosechada por *Verano azul* (1981), dirigida por Antonio Mercero, es tal que llega a ensombrecer el resto de su trayectoria artística. En la serie de Televisión Española encarna a Chanquete, un pescador generoso e incorrupto que habita en un viejo barco, varado entre campos de judías y tomates, y que entiende muy bien a los niños. La humanidad del personaje cala profundamente en el público de la época, hasta tal punto que su muerte en el penúltimo capítulo constituye todo un acontecimiento nacional, que encabeza portadas de periódicos y telediarios. Al poco tiempo experimenta otro gran triunfo en su carrera. *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), donde es un escritor exiliado que regresa a Asturias para rendir cuentas con el pasado, recibe el Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Contra todo pronóstico, la actividad de Antonio Ferrandis disminuye considerablemente tras esos éxitos. Pero, aun dosificadas, sus actuaciones siguen siendo memorables: guardia civil defensor de la República en *Memorias del general Escobar* (José Luis Madrid, 1984), cura colaboracionista con los falangistas en *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), médico interrogado por la Santa Inquisición en *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985), oficial carlista en *Romanza final* (José María Forqué, 1986), cacique con derecho de pernada en *Jarrapellejos* (Antonio Giménez Rico, 1988) o rico de pueblo secuestrado en *Puta misèria!* (Ventura Pons, 1989). A principio de los noventa, su delicada salud lo aleja de los platós, no sin antes colaborar en algunas series televisivas o rodar en Galicia su última película como protagonista, *El juego de los mensajes invisibles* (Juan Pinzás, 1991), que no puede llegar a doblar. El actor se retira a su Paterna natal, que lo nombra Hijo Predilecto, mientras es objeto de numerosos reconocimientos. Los festivales de Elche, Peñíscola o la Mostra de Valencia-Cinema del Mediterrani, entre otros, le rinden homenajes. También la Generalitat Valenciana le otorga la Distinción al Mérito Cultural en el mismo año, 1993, en que el Ministerio de Cultura le da la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Por su parte, Antonio Ferrandis sigue acudiendo a eventos culturales y sociales, además de promocionar el turismo valenciano por todo el país y participar en producciones locales, como la serie documental *La Ruta Jacobea del Mediterráneo* (Vicent Tamarit, 1999) o el largometraje *La tarara del chapao* (Enrique Navarro, 2000), que contiene su última y fugaz aparición en la pantalla.

Jorge Castillejo

Ferrer, Empar (Empar Ferrer Raimundo, Mislata, 1947)

Actriz

Se inicia en el mundo del espectáculo teatral actuando en funciones de su grupo parroquial. De 1972 a 1974 estudia interpretación en el Conservatorio de Valencia, donde conoce al empresario teatral Antonio Díaz Zamora, quien le da la oportunidad de debutar en *Las salvajes de Puente San Gil*. A partir de este momento inicia una extensa carrera como actriz en el mundo del teatro a nivel nacional. Su primera aparición en una película se produce en 1979, en *Visanteta, esta-te queta*, de Vicente Escrivá. Posteriormente trabaja en *Con el culo al aire* (1980) y *Que nos quiten lo bailao* (1983), ambas de Carles Mira. Desde entonces actúa en películas como *El corazón del guerrero* (Daniel Monzón, 2000), *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2003), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), *Las 13 rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007) o *Luna caliente* (Vicente Aranda, 2009), entre otras. Junto a la interpretación teatral y cinematográfica también ha aparecido en numerosas series de ficción televisiva, entre las que destacan *La huella del crimen* (TVE, 1985), *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006), *Amar es para siempre* (TVE y Antena 3, 2005-), *Gran Reserva* (TVE, 2010-2013), *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012), *El tiempo entre costuras* (Antena 3, 2013-2014), *Velvet* (Antena 3, 2013-) o *El secreto de Puente Viejo* (Antena 3, 2011-).

Daniel Carlos Narváez Torregrosa

Fuentes

- Sanmartín, Rosa (2004). "Entrevista a Empar Ferrer (actriz valenciana)". *Revista Stichomythia*, 2.

Ferrer-Báguena, Amparo (Valencia, 1962)

Actriz

Abandona los estudios de Psicología por los de Arte Dramático en la Escuela Superior de Arte Dramático

de Valencia (ESAD), donde se titula en 1985. Funda, junto con sus compañeros de promoción Aurelio Delgado, Pilar Almería, Carmen del Valle y Miguel Haba la compañía de teatro de calle ALAIRE, y participa en los montajes *Vuelve Agamenón* y *Con esta vida que llevamos*. En 1988 se traslada a Francia, donde desarrolla una intensa carrera teatral bajo la dirección de Carlo Bosso, Yves Neff y Michel Pruner con obras como *La troupe de Monsieur Molière joue ce soir la farce du* "Médécin Volant" *pour le Prince Conty et sa soeur* (1988), *Conversation Sinfonietta* (1989), *Orfeo* (1990), *Droghe d'amore* (1991) y *Retablo de la lujuria y la castidad* (1991), entre otras; carrera interrumpida para regresar a los escenarios valencianos y nacionales con *La señorita de Trevélez* (1990-1991), dirigida por John Strasberg. A partir de *Leticia* (1993), dirigida por Aurelio Delgado, se asienta definitivamente en España, donde consolida una carrera jalonada por títulos como *Pánico contenido* (1993-1994), *Función para dos personajes* (1995-1996), de Tennessee Williams y dirigida por Rafael Calatayud, *El urinario del cine Rialto* (1996-1997), de Francisco Sanguino bajo la dirección de Carles Alfaro, *Retrato de un espacio en sombras* (1997-1998), de Alejandro Jornet, *Algo auténtico* (2000), de Tom Stoppard, *El miracle d'Anna Sullivan* (2001-2003), de William Gibson, *Push-up 1-3* (2003), de Roland Schimmelpfennig, y *Taxímetros* (2004), de Javier Ramos, estas últimas bajo la dirección de Rafael Calatayud, quien la dirige también en *Hedda Gabler* (2004-2006), de Henrik Ibsen, trabajo que le vale la nominación a Mejor Actriz en los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana en 2005 y en los Premios Teatro de Rojas de Toledo en 2006. En 2008 gira con *Mujeres frente al espejo*, de Eduardo Galán, bajo la dirección de Joaquim Candelas, y en 2009 estrena *Un sopar de compromís*, con dirección de Joan Peris. Asume la dirección escénica de *Fracasadas* (2015), de Nacho de Diego, para volver a las tablas en 2016 con *La más fuerte*, de August Strindberg, en la versión de Jerónimo Cornelles y con dirección de Chema Cardeña. Amparo Ferrer-Báguena es un rostro conocido en televisión gracias a "La processó per ma casa", capítulo de la serie *Sainets d'Escalante*, dirigida por Juli Leal en 1991, y las series de ficción *Les moreres* (2007), *Maniàtics* (2007-2008) y *Bon dia, bonica* (2010-2011), todas para Canal 9 Televisió Valenciana. Encarna personajes episódicos en series como *Hospital Central* (Telecinco, Estudios Picasso y Videomedia, 2000-2012) y *El cor de la ciutat* (TV3, 2000-2009). A lo largo de su carrera aparece en numerosos cortometrajes, entre los que destacan *La nena* (Javier Rus, 2005), *No te salves* (Sylvia García, 2005), *Rejas* (Ernesto de Castro, 2006), *Globos de agua* (Fernando Canet, 2006), *Moneda de cambio* (David Sáez, 2007) y *Pudo haber sido* (David Quiles, 2007), e incluso se atreve con la dirección de *Mejor subo andando (ascensor)* (2006). En 2008 interpreta destacados papeles en los largometrajes *Las dos vidas de Andrés Rabadán*, dirigida por Ventura Durall, y *Un buen hombre*, de Juan Martínez Moreno. En 2015 rueda el corto *Gitana* a las órdenes de Sergio González Román y la webserie *Quantum memoris*, de Vicente Monsonís.

Inma Trull

Festival Internacional de Cine Independiente de Elche (Elx, 1978 –)

Festival de cine

Organizado por la Fundación Caja Mediterráneo y celebrado durante el verano, el Festival de Cine Independiente de Elche es el certamen audiovisual más antiguo de los que subsisten en la Comunidad Valenciana, y tiene como finalidad la exhibición y difusión de cortometrajes entre el público ilicitano. La idea surge a principios de 1978 —aunque no se hace pública hasta el mes de mayo de ese mismo año—, como propuesta del Cineclub Luis Buñuel, que asume la organización del evento con el respaldo de la Obra Social de la entonces Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, en cuyos locales se ubica la sede oficial del certamen. En ese momento ejerce como secretario del festival Jaime Brotóns Guardiola, en representación de la CAM. Su principal objetivo es, en una época en la que muchos jóvenes intentan expresarse y contar historias a través del cine más *amateur*, ofrecer a estos nuevos creadores una caja de resonancia para sus trabajos, al tiempo que servir de incentivo para el cine valenciano. De ese modo, en la primera edición se aceptan cortometrajes rodados tanto en Súper 8 como en 16 milímetros, y se constituyen tres secciones distintas: argumento, documental y fantasía. Se establece un premio extraordinario al mejor film presentado, que se mantiene a lo largo de la historia del festival y cuya dotación económica inicial es de 25.000 pesetas (150 euros). Además, se fija una cantidad de 10.000 pesetas (60 euros) para el primer premio en cada una de las tres categorías, así como medallas para el segundo y tercer clasificado. En esos inicios las películas inscritas no llegan al medio centenar —lo que da idea de los modestos comienzos del certamen—, y las seleccionadas se proyectan al aire libre en los jardines del Hort del Xocolater, escogidos como consecuencia del éxito de público obtenido en el mismo recinto un año antes con un ciclo de cine de humor. En esa primera edición gana el cortometraje *Grotesque show* (1973), de Eugeni Anglada, que se integra

posteriormente en el primer largometraje del mismo director, titulado *La ràbia* (1978). Al año siguiente se repite la experiencia, esta vez con la colaboración del ayuntamiento de Elche, y el máximo galardón recae en la animación alicantina *Progreso* (Enrique Nieto, 1979). El formato dominante entonces es el Súper 8, por ser el más accesible para los cineastas que empiezan. El festival pasa a ser dirigido por Carlos Picazo, delegado de Obras Sociales, y se convierte rápidamente en un foro de encuentro para realizadores primerizos o independientes, entre los que destacan los catalanes Joan Baca y Toni Garriga, que ganan durante tres convocatorias seguidas con *Entre silencis* (1979), *La cursa* (1980) y *Cinc figures* (1981). Tras el paréntesis de la sexta edición, en que el primer premio queda desierto, resultan de nuevo vencedores con *Miratges* (1983), coincidiendo con el momento en que el concurso da un gran paso al introducir el formato más profesional de 35 milímetros, sin fijación de secciones. Y el prolífico tándem aún vuelve a ganar, algún tiempo después y bajo el seudónimo de Els Almogàvers, con *Un casament* (1989). En la octava edición, celebrada en 1985, la principal novedad es que, además de los premios habituales —que van experimentando progresivos y sustanciosos aumentos económicos a lo largo del tiempo—, se instauran trofeos específicos a guion, dirección, interpretación, montaje y fotografía. Y al año siguiente destaca el apoyo que empieza a otorgar la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana mediante la concesión de un premio extraordinario que asciende ya a 250.000 pesetas (1.500 euros) y que va a parar a *Eulalia* (Inma de Santis, 1987). Por otra parte, y consciente de la necesidad de ofrecer al público propuestas más amplias, la organización programa una serie de actividades paralelas, como la Primera Muestra de Cine Escolar o la Muestra de Cortometraje Español. Estas sirven como preámbulo al notable auge que empieza a percibirse ya en 1988, con la presentación de una selección de cine de la Comunidad Económica Europea (CEE) o el homenaje al actor valenciano Antonio Ferrandis, que más tarde vuelve a ser objeto de un tributo *in memoriam*. En solo dos ediciones la dotación del primer premio se duplica, llegando a las 500.000 pesetas (3.000 euros), que van a parar a *Feliz cumpleaños* (Jesús Font, 1987). Por otra parte, en 1990, se une como colaboradora la diputación provincial de Alicante.

En 1992, un año después de que José Jurado Ramos tome el relevo en la dirección, el certamen vive otro momento crucial con la introducción del vídeo. La novedad surge como lógica consecuencia de la demanda de los múltiples directores que se inclinan por este formato en alza, con el consiguiente declive del clásico Súper 8, que acaba desechándose en la siguiente convocatoria. En 1995 el festival ilicitano obtiene la clasificación de internacional —aun cuando ya antes llegaban películas extranjeras—, lo que implica el lógico apoyo de la Comisión Europea. El principal galardón tiene entonces una cuantía económica de un millón de pesetas (6.000 euros), y alcanzará el millón y medio (9.000 euros) unos años después. Se añade un trofeo para la mejor banda sonora, y en la categoría de interpretación se distingue entre masculina y femenina. Además se otorgan menciones elegidas por la prensa y el público, cuya afluencia se convierte en una de las principales bazas de este encuentro audiovisual. En la década de los noventa ganan cortometrajes como *El reino de Víctor* (Juanma Bajo Ulloa, 1990), *Memoria en la piel* (Ángel Fernández Santos, 1992), *El columpio* (Álvaro Fernández Armero, 1992), *Sólo amor* (José Javier Rodríguez Melcón, 1994), *Big Wendy* (Juan Martínez Moreno, 1995), *Esposados* (Juan Carlos Fresnadillo, 1996), *El nacimiento de un imperio* (José María Borrell, 1997), *Los dardos del amor* (Álvaro Pastor y David Pareja, 1998) o *Desire* (Jorge Torregrossa, 1999). También reciben homenaje distintos profesionales del séptimo arte como Elías Querejeta, Carles Mira, Luis García Berlanga, Vicente Aranda, Bigas Luna, José Luis López Vázquez, Ovidi Montllor, Imperio Argentina, Paco Rabal o Rosa Maria Sardà. Dentro de las actividades paralelas, se organizan cursillos de formación y perfeccionamiento, orientados generalmente hacia el campo del cortometraje, como es el caso de "El cortometraje español a debate", "Introducción al guion cinematográfico" o "Cómo se hace un cortometraje". Y se rinde tributo igualmente al joven cine español —representado por cineastas como el citado Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar y Álvaro Fernández Armero—, a la comedia española contemporánea —en las figuras de Antonio Ozores, López Vázquez y Agustín González— y a la relación entre la Generación del 98 y el cine.

La llegada del nuevo milenio se acompaña de la supresión del formato de 16 milímetros, ya en desuso, pues los jóvenes cineastas pasan directamente del vídeo a 35 milímetros. Para entonces el festival es un referente entre los directores de cortometrajes españoles, motivado tanto por la cuantía económica de los premios como por la cálida acogida que dispensa el público de la localidad. Su presupuesto sigue siendo muy ajustado —en la edición número 25 no pasa de los 150.000 euros—, pero resulta suficiente para organizar un evento digno, que consigue una adecuada convivencia entre profesionales y espectadores. Las proyecciones se amplían a otro escenario, la playa de Arenales del Sol. Por otra parte, en 2007 hay un cambio en la dirección, que pasa a ocupar María Dolores Piñero. El impacto de las nuevas tecnologías afecta lógicamente a la competición, que acepta entre las obras presentadas el formato

digital. El año 2011 supone un importante punto de inflexión para el certamen, conocido ya como Festival Internacional de Cine Independiente de Elche, o FICIE. La entidad que lo organiza desaparece, refundiéndose en la Fundación Caja Mediterráneo. La dirección pasa a ser asumida por un equipo organizador, sin una persona concreta al mando. El palmarés sufre distintas modificaciones, reduciéndose a un primer galardón, llamado premio Fundación Caja Mediterráneo y dotado con 10.000 euros, junto a otras tres distinciones, dedicadas respectivamente a las categorías de ficción, documental y animación, de 3.000 euros cada una. Entre los cortos ganadores de la última etapa destacan *Tek notalik Adam* (Daghan Celayir, 2008), *El orden de las cosas* (César Esteban Alenda y José Esteban Alenda, 2010), *El grifo* (Denis Rovira, 2010), *Voice over* (Martín Rosete, 2012), *La boda* (Marina Seresesky, 2012), *Democracia* (Borja Cobeaga, 2014), *El pescador* (Alejandro Suárez, 2014) y *Victor XX* (Ian Garrido López, 2015). Se sigue reconociendo la trayectoria de figuras destacadas de nuestra cinematografía, como Fernando Fernán Gómez, Sancho Gracia, Julieta Serrano, Juan Diego, Sara Montiel, María de Medeiros, Carlos Hipólito, Cayetana Guillén Cuervo, Cecilia Bartolomé o Vicente Molina Foix, que son agasajadas con una Palmera de Plata honorífica. Sin olvidar nunca sus raíces, durante los últimos años el FICIE únicamente admite como formato a concurso el vídeo de alta definición. Las últimas novedades del certamen son la creación de un premio popular concedido *online* y la aparición de una nueva categoría competitiva para cortometrajes realizados con *smartphone* o *dron*. El festival, preseleccionador de los premios Goya, es dirigido a partir de 2016 por Francisco Huesca.

Jorge Castillejo

Fuentes

- Azuar, Rafael; López, Héctor (1997). "Festival de cine independiente de Elche, un prestigio consolidado". *Canelobre*, 35/36, pp. 155-162.
- VV.AA. (2002). *XXV Festival de Cine Independiente de Elche: 25 años de cine*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Festival Internacional de Cinema de Comedia de Peñíscola (Benicarló, 1989 – 1990; Peñíscola, 1991 – 2008)

Festival de cine

Organizado por el Ayuntamiento de Peñíscola, la Diputación de Castellón y la Generalitat Valenciana, es uno de los contados festivales del mundo especializados en comedia, género considerado como menor y de escaso reconocimiento a la hora de recibir premios. Su origen se remonta a finales de los ochenta. Con el fin de tener un acontecimiento cultural de primera magnitud en la comarca, José María Alonso y José María Ganzenmüller crean en junio de 1989 el Festival Internacional de Cinema de Comedia de Benicarló. Destinan las tres únicas jornadas de la primera edición a homenajear a Luis García Berlanga, que es nombrado presidente honorífico del certamen y lo impulsa notablemente durante su primera etapa. Al año siguiente, se agasaja al dibujante Antonio Mingote por su contribución a la comedia con una exposición, una mesa redonda y la publicación *¡Con Mingote hemos topado!* También se recuerda al actor José Luis Ozores y se programa una sección informativa de largometrajes. Pero la edición se ve ensombrecida cuando el municipio socialista retira la subvención concedida por las críticas a su gestión aparecidas en el semanario *El Ventilador de Papel*, que edita la misma empresa que organiza el festival. Ante esta coacción, los artífices del certamen deciden trasladarlo a la vecina Peñíscola. Así, en 1991 el festival lleva a cabo su tercera edición en esta nueva ubicación y celebra el treinta aniversario de *El Cid* (Anthony Mann, 1961), rodada en la nueva localidad de referencia, con la visita de Charlton Heston y Raf Vallone. Además, rinde tributo a Antonio Ferrandis con un ciclo y un libro bajo el lema *¡Con Ferrandis hemos topado!*, utilizando esta misma fórmula los años siguientes para homenajear a Alfredo Matas, José María Forqué, Fernando Colomo, Concha Velasco, Mariano Ozores, Carmen Sevilla, Alfredo Landa o Agustín González. La edición de 1992 resulta primordial, pues introduce novedades que se mantienen como principales señas de identidad durante toda la década. De entrada, se inaugura una sección oficial competitiva con un premio, Calabuch, que debe su nombre al film que Berlanga rodó en la propia Peñíscola y que está destinado a la mejor comedia española del año. El jurado incluye los nombres de Luis García Berlanga, Antonio Giménez Rico, José Luis Dibildos, Mariano Ozores, Agustín González, Amparo Soler Leal o Jaime de Armiñán —lo que sirve para hacerse una idea del poder de convocatoria del certamen, que se convierte en punto de encuentro para el cine patrio—, y premia *Amo tu cama rica* (Emilio Martínez Lázaro, 1991). En sucesivas ediciones obtienen este reconocimiento *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992), *Todos los hombres sois iguales* (Manuel Gómez Pereira, 1994), *El perquè de tot plegat* (Ventura Pons, 1994), *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995), *Como un relámpago* (Miguel Hermoso, 1996), *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998), *La primera noche de*

mi vida (Miguel Albaladejo, 1998), *Pídele cuentas al rey* (José Antonio Fernández Quirós, 1999) y *Anita no perd el tren* (Ventura Pons, 2000). Asimismo, por sugerencia del propio Berlanga y coincidiendo con el homenaje que se rinde a Pepe Isbert, se instaura un premio con su nombre que, como muestra de agradecimiento a los actores de reparto españoles, reciben a lo largo de los años Rafael Alonso, Manuel Alexandre, María Luisa Ponte, Amparo Soler Leal, Luis Barbero, María Isbert, Florinda Chico, Chus Lampreave, Tina Sainz y Miguel Rellán. En esta nueva andadura del festival se utiliza como sala de proyección el cine Montecarlo, además de habilitar el salón Gótico y otras estancias del castillo del Papa Luna y la plaza de Santa María. Por su parte, la sede del festival se instala bajo una carpa levantada en el paseo marítimo con el nombre de Krapatchouk, en honor a la comedia *Krapatchouk - al este del desdén* (Enrique Gabriel Lipschutz, 1992). En los años siguientes, el festival se consolida y adquiere renombre, más por las actividades paralelas y la presencia de invitados que por su programación en sí. En 1993 se recuerda al desaparecido Carles Mira y, en colaboración con la Casa de América, se instituye un premio para la mejor comedia latinoamericana, que se otorga, mientras dura, a la peruana *Todos somos estrellas* (Felipe Degregori, 1993), la colombiana *Águilas no cazan moscas* (Sergio Cabrera, 1994), la argentina *Sol de otoño* (Eduardo Mignogna, 1996) o la chilena *Historias de fútbol* (Andrés Wood, 1997), entre otras. En 1994 se honra la memoria del productor Samuel Bronston y se crea un premio con su nombre para el mejor cortometraje de humor español, dotado con dos millones de pesetas (12.000 euros) —el de mayor envergadura económica en la Comunidad Europea—, que debe ser utilizado íntegramente en la producción de un nuevo corto del director galardonado. Lo recibe en esta primera convocatoria *Aquel ritmillo* (Javier Fesser, 1994). En 1995 la salud del festival empieza a resentirse, debido principalmente a la falta de interés institucional, las restricciones en su ajustado presupuesto de 37 millones de pesetas (222.000 euros) y el cierre del único cine de la población. Los directores presentan su dimisión, aunque no se hace efectiva finalmente, confiando en la promesa política de la creación de un auditorio en condiciones y de mayor apoyo por su parte. La celebración del cuarenta aniversario del rodaje de *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956) en las calles del peñón castellonense acapara las actividades de 1996. Por su parte, la edición de 1997 destaca por el deseo de vincularse y promocionar el audiovisual valenciano, con la creación de un premio llamado Carles Mira en recuerdo al malogrado realizador. Este reconocimiento nace auspiciado por tres semanarios culturales de la Comunidad Valenciana —*Cartelera Turia*, *Qué y Dónde* y *La Cartelera*— y coincide con un fructífero momento en la producción cinematográfica regional, lo que posibilita que en esta sección paralela compitan hasta seis películas, resultando vencedoras *La camisa de la serpiente* (Antoni P. Canet, 1996) y *Tabarka* (Domingo Rodes, 1996). Sin embargo, esa buena salud del cine valenciano no goza de continuidad, y en ediciones posteriores se entrega el premio Carles Mira ya no al mejor título de una sección competitiva —imposible de confeccionar por falta de candidatas—, sino como mero reconocimiento honorífico, y así lo reciben Ricardo Muñoz Suay, Ovidi Montllor y Honorio Rancaño —los tres a título póstumo—, *L'arbre de les cireres* (Marc Recha, 1998), Miguel Albaladejo y Guillermo Montesinos. Del mismo modo, y en vista de la cantidad de directores que debutan en la comedia española, se idea en 1997 otro nuevo premio, denominado Ópera Prima en referencia a la primera película de Fernando Trueba. Los siguientes años transcurren con aparente normalidad, gracias al esfuerzo e imaginación de Alonso y Ganzenmüller, quienes, hartos de los problemas de infraestructura en Peñíscola y de la falta de soluciones por parte de la administración para resolver las carencias financieras, dimiten definitivamente como directores del festival tras la edición de 2001.

El año 2002 marca un punto de inflexión en el festival, organizado desde entonces por distintos equipos que introducen sucesivos cambios con el fin de mejorarlo y atraer más espectadores, al tiempo que lo despojan de su identidad inicial. El primero de estos directores es el cineasta Patrice Vivancos. Con un presupuesto de 340.000 euros, aporta como principal novedad la ampliación de fronteras de la sección oficial, en la que participan doce nacionalidades. Vence la noruega *Elling* (Petter Naess, 2001), Paco Algora recibe el Premio Pepe Isbert y se entregan sendos Calabuch de Honor a Antonio Resines y a Mickey Rooney, que sustituye al inicialmente previsto a Jerry Lewis. Además, se conceden premios al productor Alfonso Ronda y a José Sancho, de modo que se sigue valorando el audiovisual local, pese a la desaparición del premio Carles Mira. La edición de 2003 trae consigo un nuevo director, el realizador e ilustrador Borja Crespo, que se mantiene en el puesto durante tres años, dando una nueva imagen al festival con la ayuda del cómico Flipy, encargado de las actividades paralelas. Durante su trienio resultan ganadoras *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002), *El delicado arte de aparcar* (*The Delicate Art of Parking*, Trent Carlson, 2003) y *Kopps* (Josef Fares, 2003); se conceden premios Pepe Isbert a María Galiana, Loles León y Beatriz Carvajal; y menciones honoríficas a Sancho Gracia, Jaime Chávarri o Antonio Mercero. Además, aparece un nuevo galardón, llamado Costa de Azahar, destinado a figuras de repercu-

sión internacional, como Bud Spencer o Assumpta Serna. Pero la novedad más relevante de su gestión es la inauguración del esperado Palau de Congressos, que posibilita una programación mucho más extensa. Sin embargo, a partir de ese momento el festival entra en declive, ocasionado por un continuo relevo de directores y de planteamientos temáticos. En 2006 la dirección corre a cargo del crítico de cine Antonio Trashorras, que decide entregar un Calabuch de Honor a la célebre mona Chita en su residencia de Palm Springs y recurre nuevamente a la presencia de Berlanga con motivo del medio siglo que cumple *Calabuch*, manteniendo la competición internacional, que gana *Tiempo de valientes* (Damián Szifron, 2005). En 2007 le toca el turno al periodista peñiscolano Juan Ignacio Carrasco, que, con el fin de recuperar la vinculación con la comedia española, vuelve a limitar el concurso al territorio nacional, resultando vencedora *Vete de mí* (Víctor García León, 2006). En 2008 se nombra un nuevo director, el actor Manuel Tallafé, quien devuelve a la sección oficial su ámbito internacional, además de cambiar el nombre del premio Calabuch por el de Estrella de Mar, que recae en *Yo serví al rey de Inglaterra* (*I Served the King of England,* Jiri Menzel, 2006). También destina el premio Samuel Bronston a nuevos realizadores de largometrajes, en lugar de otorgarlo a cortometrajistas, como venía haciéndose desde su creación. Agotados los intentos por resucitar un festival que, con un presupuesto estancado, ha perdido su sentido y ya no tiene repercusión turística, el ayuntamiento decide suprimirlo totalmente, tras dos décadas de supervivencia y numerosos cambios de rumbo.

Jorge Castillejo

Festivales de cine

La Comunidad Valenciana acoge numerosos festivales de cine, financiados por lo general con dinero público, en los que confluyen motivaciones de diversa índole. Se trata de eventos destinados a difundir la producción audiovisual y a convertirse en un foro de encuentro entre profesionales del medio. No obstante, el origen de los mismos es muchas veces de carácter extracinematográfico, y su auténtica finalidad está vinculada estrechamente a la búsqueda de réditos políticos o, aún en mayor medida, a la promoción de la propia localidad. De hecho, como sucede también en el resto de España, la mayor parte de los festivales valencianos nacen como consecuencia de una amalgama de intereses culturales, ideológicos, comerciales y turísticos. Y, para sus máximos responsables, el éxito del acontecimiento va asociado directamente a su aparición en los medios de comunicación y al indudable alcance propagandístico que supone. A finales de los setenta, ya en plena apertura democrática, surge en Elche el primer certamen cinematográfico de la comunidad, y desde entonces el fenómeno experimenta una paulatina proliferación a lo largo de todo el territorio levantino, llegando a llegando a ascender algunos años hasta el medio centenar de citas. Entre estos los hay de todo tipo, y se pueden clasificar —como hacen algunos estudios— en función de la localización geográfica, la antigüedad, el presupuesto, la nacionalidad de las películas que compiten, el volumen y cuantía económica de los premios, la especialización temática de la sección oficial, el tipo de público al que va dirigido, los formatos o metrajes que admite a concurso, etcétera. Otros elementos dignos de consideración son la acogida y participación de la población autóctona o la existencia de actividades paralelas, tales como mesas redondas, encuentros con el público, ofertas de carácter infantil, proyecciones especiales, homenajes a figuras de amplia trayectoria, ciclos retrospectivos, publicaciones y exposiciones. Sin embargo, el principal criterio a la hora de valorar su importancia se encuentra en su presencia mediática y en su visibilidad más allá de los límites locales. El nombre de los festivales va generalmente asociado al del municipio en el que se desarrollan, por lo que la resonancia de los mismos se traduce para sus promotores en un reclamo publicitario y turístico de la zona. De ahí que adquieran mayor trascendencia, como es natural, aquellos que tienen considerables partidas presupuestarias y pueden invitar a un mayor número de figuras famosas y reconocibles, junto a los más veteranos, que también gozan de un merecido prestigio.

En sentido cronológico, el Festival de Cine Independiente de Elche es el primero que se crea en la Comunidad Valenciana. Nace en 1978 como consecuencia de una iniciativa privada, aunque enseguida recibe apoyo de distintos organismos oficiales, y gira en torno al cortometraje *amateur*. La buena acogida que le dispensa el público garantiza su continuidad ininterrumpida hasta nuestros días. Sin abandonar nunca sus modestos objetivos iniciales, la muestra ilicitana se adapta a los distintos tiempos e introduce progresivas modificaciones, sobre todo en lo que se refiere a los formatos que acepta a concurso. La década de los ochenta resulta fundamental para el panorama de los certámenes cinematográficos, ya que trae consigo los primeros avances importantes. Así, coincidiendo con el asentamiento del fenómeno a nivel nacional y el interés de los gobiernos socialistas por aplicar medidas de corte cultural, aparecen varias propuestas audiovisuales, que además van a constituir durante mucho tiempo las más sólidas y reconocidas de la comunidad. En 1980 surge la Mostra de València - Cinema del Mediterrani, organizada por el ayuntamiento

de la propia ciudad. El festival, el más importante y mediático de cuantos se celebran en la región, está destinado a la difusión de las cinematografías de los países ribereños del mar Mediterráneo, endebles y poco conocidas. Se convierte también en el evento más polémico a nivel autonómico, por ser aquel en el que se invierte más dinero público. También por contar con obvias implicaciones ideológicas y estar sometido a relevos políticos y a continuas filias, fobias y controversias de todo tipo. La Mostra de València se divide claramente en dos épocas, marcadas por los diferentes gobiernos consistoriales, PSOE (1980-1990) y PP (1991-2011). Objeto de múltiples vaivenes en su organización —pasan por ella hasta nueve directores distintos, siendo Lluís Fernández el que más tiempo se mantiene en el cargo, durante una década entera—, sufre un progresivo declive y pérdida de identidad y, tras dos ediciones dedicadas al cine de acción y aventuras, el ayuntamiento la cancela. Al poco tiempo, en 2013, un colectivo de intelectuales y artistas pone en marcha una iniciativa popular que reivindica su legado bajo el nombre de Mostra Viva. Más próxima en principio a un movimiento ciudadano que a un festival propiamente dicho, intenta recuperar el sentido primigenio de la Mostra, entendida como un encuentro multidisciplinar en el que también tienen cabida música, teatro, literatura o gastronomía. Por su parte, el Concurso de Vídeo Amateur de Quart de Poblet, que recibe luego otros nombres hasta ser conocido como Quartmetratges, comienza su andadura en 1984. Lo funda una asociación cinéfila local y, una vez disuelta esta, su continuidad es asumida por el consistorio del propio municipio. La sección oficial acoge cortometrajes no profesionales realizados por jóvenes nacidos o residentes en la Comunidad Valenciana, estableciéndose tres categorías: animación, ficción y documental. Al formato de Súper 8, admitido inicialmente, se incorpora enseguida el vídeo y, a continuación, otras tecnologías, que culminan con la creación de una sección destinada a obras realizadas con móvil. Además, desde 1989 convoca un concurso de guiones de tema libre para cortometrajes, igualmente de ámbito autonómico, que avanza de forma paralela al modesto certamen. En el año 2008, coincidiendo con su vigésimo quinto aniversario, el encuentro de Quart de Poblet experimenta un nuevo impulso, a la vez que organiza una serie de cursos formativos y talleres audiovisuales, insistiendo en su principal preocupación, la promoción de cineastas jóvenes e independientes. Y esos mismos objetivos persigue el que, junto a la Mostra, encabeza la lista de los festivales valencianos: Cinema Jove. Diseñado y dirigido en toda su primera etapa por Mario Viché, surge al amparo de la Conselleria de Educación y Cultura de la Generalitat Valenciana con un afán claramente didáctico. De hecho, su primera y austera edición, celebrada en 1986, se limita a un encuentro de grupos escolares de la comunidad. En los años siguientes sufre una paulatina y notable transformación —amplía sus secciones competitivas, que se abren a directores por libre y llegan a abarcar todo tipo de formato, metraje y nacionalidad—, con lo que adopta el perfil de un festival profesional y especializado. Durante una época concede un puesto privilegiado al universo del vídeo y del cortometraje. Y aunque el certamen se ve sujeto a posteriores cambios en la organización, los sucesivos directores mantienen una línea evolutiva congruente y no alteran su sentido básico, el de apostar por los autores más jóvenes e inquietos del panorama internacional. Por otro lado, y cerrando esta década fundamental, en 1989 surgen simultáneamente en Benicarló y l'Alfàs del Pi sendas propuestas con evidentes similitudes. Se trata de eventos de carácter entrañable y familiar, situados en localidades muy próximas al mar durante las semanas previas a la época estival. Ambos se aprovechan además de las buenas relaciones profesionales de sus directores para convocar en su entorno un destacable número de invitados famosos, que aportan el necesario *glamour* al acontecimiento. Son dos claros ejemplos de festivales concebidos con una finalidad turística, en natural complicidad con los comerciantes locales, si bien los resultados obtenidos difieren entre sí debido al distinto respaldo institucional que reciben. El de Benicarló, creado por José María Alonso y José María Ganzenmüller, centra su mirada en el género cómico y dedica su primera edición a Luis García Berlanga. El apoyo del célebre cineasta valenciano, nombrado presidente honorífico del certamen, potencia de manera notable el encuentro, que se traslada al municipio vecino dos años después para convertirse en el Festival Internacional de Cinema de Comedia de Peñíscola. Durante casi una década supone una cita ineludible para los amantes de la comedia española, al congregar a lo mejor de la profesión —en especial, los colaboradores habituales de Berlanga— y revalorizar la figura del actor de reparto. La falta de medios y el abandono por parte de la administración llevan a sus directores a dimitir. A partir de ese momento el Festival de Peñíscola experimenta continuos cambios de rumbo que solo conducen a su declive y desaparición definitiva en 2008. Un mayor apoyo del ayuntamiento correspondiente recibe el Festival de Cine de l'Alfàs del Pi, cuyo largo recorrido está íntimamente ligado al nombre del director Juan Luis Iborra. Proveniente de una familia dedicada a la hostelería y la exhibición cinematográfica, decide crear un concurso de cortometrajes en su población natal cuando sus parientes inauguran el cine Roma. Propone la idea al consistorio y, unos

años después, en 1989, el alcalde Antonio Fuster acepta el reto, sugiriendo que el comité de festejos del pueblo participe en la organización. De ese modo, prácticamente de la nada y gracias al esfuerzo de los propios lugareños —entre quienes destaca Javier Pascual, que asume con el tiempo la subdirección—, nace un festival con una indiscutible finalidad popular. Al margen de la sección oficial de cortometrajes, el certamen se apoya en dos pilares fundamentales: una programación paralela, con películas recientes que no han llegado a estrenarse en la comarca, y unos homenajes que, entregados en las galas de inauguración o clausura, cuentan con la vistosa presencia de numerosos rostros conocidos. En la primera convocatoria se rinde tributo a los actores Verónica Forqué y José Luis López Vázquez; y en la segunda, a Francisco Rabal y Jorge Sanz. A raíz del éxito de estas ediciones, se crea en la localidad un auditorio, que se convierte en la segunda sede del certamen. Y se copia el modelo de los grandes espectáculos, tratando a los profesionales españoles como auténticas estrellas de Hollywood, con limusinas, alfombras rojas, potentes focos e incluso un paseo de la fama a su servicio. La lista de homenajeados que pasan por l'Alfàs del Pi año tras año para recoger la estatuilla con la forma del faro de Albir es interminable: Imanol Arias, Charo López, Fernando Guillén, Maribel Verdú, Rossy de Palma, Carmen Maura, Ana Belén, José Sacristán, Emma Suárez, Fele Martínez, Victoria Abril, Eusebio Poncela, Juan Echanove, Emilio Gutiérrez Caba, Antonio Resines, Loles León, Rosana Pastor, Carmen Machi, etcétera. Además, en 1993 se instaura un nuevo galardón, llamado Faro Europa y destinado a artistas que han desarrollado una carrera más allá de nuestras fronteras, como Miguel Bosé, Marisa Paredes, María de Medeiros, Lucia Bosé o Ángela Molina. Y al año siguiente se empieza a premiar también a directores de sólida trayectoria: Fernando Colomo, Fernando Trueba, Luis García Berlanga, Carlos Saura, Vicente Aranda, Gonzalo Suárez o Jaime Chávarri, entre otros. Tras el homenaje que se rinde en 1996 a Pedro Almodóvar —en la cumbre de su carrera—, el certamen alfasino adquiere una gran repercusión y abandona el tono familiar, aunque logra mantener su estructura y objetivos primordiales hasta nuestros días.

Los años noventa suponen la implantación definitiva de los festivales de cine en la Comunidad Valenciana, de manera pareja a su evolución en el resto del Estado. Por un lado, se consolidan las iniciativas surgidas en la década anterior, que utilizan como plataforma complementaria de difusión la recién creada Radiotelevisió Valenciana (RTVV), implicada en varios proyectos de este tipo. La Mostra de València efectúa, bajo el mandato de Lluís Fernández, un giro hacia tendencias más populares, que se traduce en un considerable aumento de espectadores. Cinema Jove experimenta un período de transformaciones profundas en busca de una identidad propia, que sitúa temporalmente su foco en el vídeo, formato predominante en muchos festivales de la década. En cuanto a los dos eventos que se celebran como preámbulo al verano en la Costa del Azahar y la Costa Blanca —Peñíscola y l'Alfàs del Pi—, se convierten en citas obligadas para la industria nacional. Ocupan así el puesto que ha dejado vacante con su desaparición la Semana de Cine Español de Murcia hasta que el Festival de Málaga se encarga de tomar el nuevo relevo a partir de 1998. Por otra parte, hacia el final de la década se percibe en la costa valenciana un llamativo incremento de certámenes audiovisuales, dedicados en su mayoría al cortometraje. Por citar algún ejemplo, en poco menos de dos años —en torno a 1997 y 1998— surgen encuentros de características similares en Sueca, Almenara, Gandia, Sagunto o Villarreal. Se cumple con ello un doble propósito, el de facilitar al público autóctono el acceso a un cine de escasa difusión y el de apoyar las incipientes trayectorias de directores noveles. De hecho, la vida comercial de muchos cortometrajes se limita al recorrido que hacen por estos festivales, viéndose favorecidos en el caso de figurar en algún palmarés, tanto por la dotación económica de algunos premios como por el aval que supone para un joven cineasta la presencia en su currículum de reconocimientos que respalden su permanencia en el oficio. Sin embargo, la verdadera razón por la que muchas poblaciones optan por el formato corto es que a sus gestores culturales —deseosos de elevar el nivel intelectual del pueblo y, con intereses claramente políticos, promocionar su cargo— les resulta mucho menos complicado y costoso organizar una muestra de tales características. Las semejanzas entre muchos de estos proyectos, y la abundancia de otros parecidos a lo largo de todo el territorio nacional, hacen que resulte muy difícil destacar fuera de los límites autonómicos. De ahí la importancia de una especialización concreta, capaz de dotarlos de una particular seña de identidad que los distinga del resto y garantice su funcionamiento y continuidad. Así ocurre con los festivales más destacados de la Comunidad Valenciana, que siguen siendo la Mostra, Cinema Jove o los de Elche y Peñíscola, centrados respectivamente en la producción mediterránea, la creación joven, el cine *amateur* o la comedia española. Entre el resto de eventos cinematográficos surgidos durante este período, la mayoría como alternativa ante la práctica ausencia de salas comerciales en muchas localidades, destaca el de Villarreal. Conocido como Cineculpable, el Festival Internacional de Cortometrajes de Villarreal es creado en 1997 por asociaciones municipales, con el apoyo de la Concejalía de Juventud del ayuntamiento. Entre

sus impulsores figura el actor Sergio Caballero, natural de esta población, que dirige algunas ediciones e introduce notables cambios en su funcionamiento. La competición se abre al ámbito internacional, y se escoge una figura representativa que, bautizada como el "culpable", apadrina el certamen. Esta función recae en actrices como Mercedes Sampietro, Leonor Watling o Carmen Ruiz, que contribuyen a su visibilidad. Otros invitados a lo largo de la extensa andadura del Cineculpable son Álex de la Iglesia, Gonzalo Miró, Ana Álvarez o Kira Miró. El festival entrega diversos premios, siendo el más importante el destinado al mejor cortometraje, que alcanza una dotación económica de 3.000 euros. Además se reconoce la mejor obra provincial con un galardón que lleva el nombre de Manuel Villarreal, y la Regidoría de Normalització Lingüística premia al mejor trabajo en valenciano. También resulta digno de mención, a pesar de que su recorrido es breve, Panoràmiques del Film Curt. El festival surge en Sueca en 1998, otorgando la Espiga d'Arròs d'Or al mejor título nacional de cada año y organizando en su tercera edición un ciclo que repasa una década del corto valenciano. Y de esa misma época data la Mostra de Cinema Jove d'Elx, proyecto con el que la Concejalía de Juventud del ayuntamiento ilicitano pretende promocionar a jóvenes artistas del lugar, premiando económicamente al mejor trabajo en vídeo y otorgando además otro galardón, conocido como Ciutat d'Elx, que permite el acceso directo de la mejor producción comarcal al Festival de Cine Independiente de Elche. De cualquier modo, la mayoría de los certámenes que se celebran con escasos medios en pueblos de Alicante, Castellón o Valencia se reducen a sencillos acontecimientos locales que, enmarcados a veces en heterogéneas jornadas culturales, ni siquiera alcanzan trascendencia a nivel autonómico. Desempeñan su papel como canales de exhibición, pero no intervienen de manera determinante en el proceso audiovisual. Es decir, más allá de ejercer como meros escaparates, no funcionan como incentivos para la industria, algo que sí consiguen otros con mayores pretensiones. En ese sentido, eventos de categoría superior proporcionan los canales adecuados para una relación entre distintos profesionales o un incremento de la producción y los contratos de distribución. La Mostra y Cinema Jove cuentan con mercados paralelos —Mercafilm y el Mercado del Corto—, que favorecen las ventas internacionales. L'Alfás del Pi convoca un concurso de producción de cortometrajes de ficción en 35 milímetros que posibilita que el ganador ruede durante los días del festival. La dotación económica que entrega Peñíscola al mejor corto debe destinarse obligatoria e íntegramente a la realización de un nuevo trabajo del mismo director. Y el importe que otorga Cinema Jove al mejor largometraje está condicionado a la comercialización de la película en España, y lo recibe la distribuidora nacional.

Con la llegada del nuevo milenio el fenómeno de los festivales se multiplica en todo el país. Paradójicamente, coincidiendo con el descenso del número de espectadores y el paulatino cierre de salas cinematográficas, crecen de un modo exagerado los certámenes audiovisuales, muchos de los cuales deben adaptarse, con la desaparición del vídeo, a los nuevos formatos y avances tecnológicos. El origen de la mayoría sigue respondiendo a políticas culturales, generadas por la rivalidad entre municipios vecinos; y, cuando cambia el correspondiente órgano de gobierno, tienden a perecer. De ahí que un porcentaje considerable no llegue a cumplir las cinco ediciones, el tiempo exacto que tarda el nuevo político de turno en clausurar la actividad creada por su antecesor. A pesar del inconveniente que suponen todos esos factores externos, en la Comunidad Valenciana se promueven eventos que logran pervivir durante el tiempo necesario como para despertar cierto interés. Uno de los más mediáticos es el Festival de Cine de Alicante, que nace en 2004 como una muestra destinada a la simple exhibición y presentación de películas de distinta duración. Al año siguiente se crea una sección competitiva de cortometrajes y telefilms nacionales; y desde 2011 se admiten también a concurso largometrajes. El máximo galardón es la Tesela de Oro, que llega a estar dotada con 4.000 euros y que reciben películas como *Del lado del verano* (Antonia San Juan, 2012) o *Los héroes del mal* (Zoe Berriatúa, 2015). Posteriormente, en 2015 se añade otra competición, llamada Alicante Cinema y destinada a la obra de realizadores autóctonos. El festival, ideado por la Asociación Futura Filmes con el apoyo de la Diputación y el Ayuntamiento de Alicante, está dirigido en su época más sobresaliente por el productor Vicente Seva. Y si alcanza cierta notoriedad es gracias a la existencia de numerosos galardones honoríficos que convierten el evento en un continuo reconocimiento al cine español. El Premio de Honor Ciudad de Alicante se concede a intérpretes de dilatada trayectoria, como Juanjo Puigcorbé, Terele Pávez, José Sancho, Emilio Gutiérrez Caba, Gabino Diego, José Coronado, Ángela Molina, Maribel Verdú, Eduard Fernández o Juan Echanove. El Ciudad de Alicante está destinado a jóvenes valores y lo reciben, entre otros, Antonia San Juan, Ernesto Alterio, Raúl Arévalo, Fernando Tejero, Mario Casas o Hugo Silva. Y el Lucentum, Ciudad de la Luz —la Ciudad de la Luz es otro organismo que colabora, durante su polémica existencia, con algunos festivales— premia el trabajo de directores como Bigas Luna, Álex de la Iglesia, Daniel Monzón, Agustín Díaz Yanes o Imanol Uribe. A partir del año 2007 se instaura otro

galardón más, denominado "Toda una vida", que distingue la trayectoria de veteranos actores, siendo recogido por Manuel Alexandre, Antonio Ozores, Asunción Balaguer, Álvaro de Luna o Juan Diego. Además, el Festival de Alicante entrega desde 2013 el reconocimiento "Música para la imagen" a los compositores José Nieto, Antón García Abril, Pablo Miyar o José Vinader. Y, de modo paralelo, organiza unos encuentros llamados "Lo sonoro en el audiovisual", con ponencias y mesas redondas centradas en la música aplicada a la imagen. No obstante, ni esta iniciativa ni los intentos de otros certámenes valencianos por aproximarse al mundo de las bandas sonoras logran igualar el alcance del Congreso Internacional de Música de Cine, creado por Antonio Domínguez durante la década de los noventa en el contexto de la Mostra. Otro festival destacable, por ser el único de la Comunidad Valenciana destinado exclusivamente a películas en lengua autóctona, es el Inquiet. Ubicado en Picassent y organizado por la Associació Cultural La Fàbrica de la Llum, en colaboración con el ayuntamiento de esta localidad, celebra su primera edición en 2005. Cuenta con dos secciones oficiales, una destinada a largometrajes y otra, denominada "A corre-cuita", a cortometrajes. Al margen de estas dos, de carácter profesional, existe una tercera, llamada Secció Inquieta y destinada a trabajos académicos o *amateur*. Asimismo rinde homenaje a figuras como Ventura Pons, Rosa Maria Sardà, Joan Monleón, Ferran Torrent y Juli Mira o a entidades como Punt 2, y programa ciclos temáticos como "Les dones i el cinema". Se celebra solo hasta el año 2010, ganando a lo largo de sus seis únicas ediciones las siguientes películas: *Sevigné* (Marta Balletbò-Coll, 2004), *Síndrome laboral* (Sigfrid Monleón, 2005), *Dies d'agost* (Marc Recha, 2006), *Ficció* (Cesc Gay, 2006), *Violetes* (Rafa Montesinos, 2008), *Tres dies amb la família* (Mar Coll, 2009) y *Caracremada* (Lluís Galter, 2010). También resulta curiosa la apuesta del Festival Internacional de Mediometrajes de Valencia, que toma su nombre coloquial, La Cabina, del trabajo televisivo dirigido por Antonio Mercero. Creado en el año 2008, acoge obras fílmicas de cualquier procedencia con una duración entre 30 y 60 minutos. La originalidad del evento, organizado por el Aula de Cinema de la Universitat de València y CulturArts, reside en presentar trabajos que, por su atípico metraje, no suelen contar con plataformas adecuadas para su difusión. Y, al margen de la competición central, la sección Inèdits recupera mediometrajes de directores tan consagrados como Jean Vigo, Akira Kurosawa, Federico Fellini, Woody Allen, Martin Scorsese o Francis Ford Coppola. Junto a estos festivales, resalta también en Valencia una serie de encuentros audiovisuales cuyo objetivo reside en la transmisión de valores sociales e igualitarios, aunque por lo general deben enfrentarse a la falta de respaldos económicos. La capital del Turia acoge, por ejemplo, sucesivas actividades a favor de la pluralidad sexual. La primera data de finales de los noventa, cuando el activista Miquel Alamar crea la Mostra Herakles-Safo de Cine Gay, Lésbico y Transexual, donde se exhiben films no estrenados que abogan por la libertad sexual. Además se programan una retrospectiva de la productora *underground* valenciana Trashtorno Films y trabajos del vídeo-artista local Pedro Ortuño. A pesar de una aceptable acogida de público, no llega a su tercera edición debido a la ausencia de medios y apoyos necesarios. Tampoco logran consolidarse una fórmula importada años después directamente desde Madrid ni otro festival de cine gay y lésbico, creado en 2010 con el nombre de La Luna. La última apuesta en este sentido es la Mostra La Ploma, que, enmarcada en la celebración del Orgullo LGTB desde 2015, lleva a concurso cortometrajes de ficción y documentales de cualquier duración. Mientras tanto, se conciben iniciativas que abogan por la igualdad entre hombres y mujeres. En 2007, la Associació per la Coeducació y Saltarinas crea el concurso Cortos por la Igualdad, que premia trabajos que abordan en su temática la discriminación de la mujer y su lucha por la igualdad. Pero más ambicioso resulta el Festival Internacional Dona i Cinema. Nace, impulsado por la directora Giovanna Ribes, desde el colectivo Dones en Art (Dones de l'Escena Valenciana Associades) con el fin de visibilizar el cine realizado por mujeres. Reúne obras audiovisuales de todo género y formato en distintas secciones oficiales, junto a otra de carácter retrospectivo, denominada "Mujeres tras la cámara", que homenajea a Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, Rosario Pi, Ana Mariscal o Amparo Rivelles. Además incluye una amplia oferta de actividades paralelas, como conferencias, talleres o coloquios. Tras realizar sus dos primeras ediciones en octubre de 2011 y 2012, traslada sus fechas para no coincidir con otras actividades que celebra la asociación durante ese mes y adquirir protagonismo por sí solo. Así, celebra su tercera edición durante la primavera de 2014, momento en que el certamen decide adoptar una periodicidad bienal. Cierra este grupo de eventos de sensibilización social el Festival Internacional de Cine Documental y Derechos Humanos de Valencia (Humans Fest), idea de la Fundación por la Justicia de la Comunidad Valenciana. Surge en 2006 como el Festival Internacional de Cine, Paz y Derechos Humanos, pero deja de organizarse después de varios años por falta de fondos. Posteriormente, en 2014, reanuda su actividad bajo la dirección de Javier Vilalta, a pesar de no haber resuelto sus carencias presupuestarias. Incluye dos secciones oficiales de documentales, cortos y largos, con los que se pretende concienciar en materia de derechos humanos. Y programa

una muestra itinerante en colaboración con otros certámenes locales, asociaciones vecinales o centros sociales, con el propósito de favorecer la participación ciudadana. Además dedica especial atención a la pedagogía audiovisual, programando talleres en centros escolares, universitarios, penitenciarios o que atiendan a personas en riesgo de exclusión social. El Humans Fest convoca también el concurso de micrometrajes "1 minuto 1 derecho" y entrega un premio honorífico llamado "Pau i Justícia", que reciben artistas como Carles Bosch, Montxo Armendáriz, Puy Oria y Juan Diego Botto. Al margen de estas iniciativas, es normal que géneros cinematográficos como el terror o la animación —que aglutinan en torno suyo a un público muy específico y fiel— busquen también sus propios espacios de difusión. Por lo que respecta al fantástico, uno de los primeros intentos se da en Valencia de la mano de Antonio Busquets y Miguel Ángel Plana durante 1993. La idea de rodar en la ciudad el largometraje *Unidos por la sangre*, con Carlos Aured como director y Paul Naschy como protagonista, da origen a la I Semana de Cine Fantástico Español de Valencia, que homenajea a estos dos profesionales y al actor Jack Taylor. El evento consiste en un maratón con varios títulos clásicos, acompañado de una exposición, pero no tiene continuidad. Por su parte, el realizador Manolito Motosierra diseña a finales de 1999 un festival de cine de terror en su Alicante natal con el sobrenombre de Navidades Sangrientas. La intención es proyectar sus propios cortos a un público más amplio, después de haberlos exhibido en fiestas privadas. La segunda edición, en enero de 2001, no obtiene el resultado esperado y la muestra desaparece durante varios años. En el 2005 se reanuda y, tras sufrir una evidente evolución, su artífice decide cambiar la estructura y el nombre en vista del aumento de actos similares. Así, en 2009 la bautiza como la Weekend Horror Party, a la vez que retorna a sus inicios, más gamberros y cercanos al *gore*. Existen en la región levantina otras propuestas dedicadas a esta temática, emplazadas todas ellas en torno a la festividad de Halloween y el mes de noviembre. Godella celebra desde el año 2000 el Catacumba Film Festival (Semana de Cine Fantástico, Ciencia Ficción, Bizarro, Experimental y Terror), que acepta largos y cortos de cualquier país y entrega un premio llamado Feto de Oro, dotado con 1.000 euros. En Castellón tiene lugar a partir de 2010 una muestra de cortometrajes nacionales denominada Fantasti'cs, cuyos galardones no están remunerados. Y Sant Vicent del Raspeig cuenta con el Suspiria Fest, que nace en 2013 con el sostén del Área de Cultura del ayuntamiento y otorga el premio Horroris Causa y 150 euros al mejor corto, ya sea nacional o extranjero. Por último, el Festival de Cine Fantástico de Elche o Fanta Elx se crea en 2013, destinado también a obras internacionales de corta duración. Y entrega un premio que, sin dotación económica, permite el acceso directo a festivales extranjeros del mismo género, como los de Valparaíso (Chile) o Buenos Aires (Argentina). Entre los visitantes que acoge el Fanta Elx destaca el técnico de efectos especiales Colin Arthur, que recibe un premio honorífico en el año 2014. En lo referente a la animación resulta curioso que, a pesar de la importancia que adquiere la Comunidad Valenciana —donde surgen profesionales como Pablo Llorens, Raúl Díez, María Trénor o Paco Roca, entre otros muchos—, no exista un mayor número de certámenes dedicados a esta industria. Su mayor presencia se detecta en Cinema Jove, que otorga a este género prácticamente desde sus comienzos un puesto relevante. La animación cuenta también con un obligado espacio en otros festivales generalistas, pero llama la atención el reducido número de proyectos dedicados exclusivamente a este género. Durante los años 2000 y 2001 se organiza el Festival Internacional de Cine y Vídeo de Animación, cuyo principal atractivo es la presencia del homenajeado Bill Plympton y la recuperación del personaje de Betty Boop. En 2015 se crea el Festival Internacional de Cine Infantil de Valencia, que promociona films de animación para todos los públicos. Como particularidad, incluye un concurso de obras de temática libre que no pueden superar el minuto de duración y deben estar realizadas por familias de al menos tres miembros, siempre que uno sea menor de 12 años. Además, tras celebrarse durante más de una década en Roma, el certamen internacional de cortos Cortoons Festival se traslada a Gandia en 2017 para iniciar con su decimotercera edición una andadura distinta, estableciendo en esta localidad su nueva sede. Finalmente, y aun no gozando de excesiva visibilidad, se dan en la Comunidad Valenciana otros eventos audiovisuales insólitos por la originalidad de su especialización temática. Por ejemplo, con el fin de difundir la realidad histórica, la Sociedad Estatal de Acción Cultural crea en 2007 la Muestra de Audiovisual Histórico de Segorbe, en colaboración con el ayuntamiento. En sus ediciones repasa distintos acontecimientos históricos: el exilio republicano, la Guerra de la Independencia, la Primera Guerra Mundial, la Constitución de Cádiz o el fin de las colonias, entre otros. Además, coincidiendo con su décimo aniversario, añade dos nuevos apartados: el Concurso Internacional de Cortos "Mirada al pasado", donde compiten obras históricas de ficción o documental, y el taller comarcal "Historias personales", destinado a que la población del Alto Palancia fije los recuerdos de los ancianos del lugar. El documental es también el género escogido por las localidades de Montaverner y Sagunto, que organizan sendas muestras en torno al mismo. La primera, Mon-Doc, funciona

desde 2009 y exhibe films de distinta duración producidos en la comunidad. A partir del 2013 entrega premios, y un año después amplia la competición a todo el Estado. La de Sagunto, conocida básicamente como Punto Doc, se inaugura en 2014 y presenta una selección de la mejor producción anual, complementada con sesiones escolares e infantiles. Por su parte, y acorde con la tradición artesanal de la zona, en Castellón se organiza en el año 2011 la Muestra Internacional de Cine Cerámico, que reúne, sin carácter competitivo, películas relacionadas con esta disciplina artística. El proyecto no tiene continuidad, aunque en septiembre de 2015 la Escola d'Art i Superior de Disseny celebra un evento similar, la I Jornada de Cine Cerámico, esta vez solo para cortos. Más peculiar resulta, no obstante, el Festival Internacional de Cortometrajes y Arte sobre Enfermedades, organizado por la Cátedra Arte y Enfermedades de la Universidad Politécnica de Valencia desde 2015. Su objetivo es sensibilizar al espectador sobre la enfermedad como proceso de vida a través de obras proyectadas en distintas sedes de la ciudad. Cuenta con tres categorías, documental, ficción y animación, junto a una sección paralela que está enfocada a la prevención de la salud.

Aparte de los mencionados, se pueden contabilizar en la Comunidad Valenciana en torno a medio centenar más de festivales o muestras cinematográficas, aunque algunos no llegan a cumplir la tercera edición. Aparecen y desaparecen continuamente, sobre todo en los últimos años, como parte de una desmesurada proliferación en la que no existen mecanismos específicos de control. De hecho, muchos no deberían siquiera considerarse festivales de cine ni aún menos internacionales, aunque empleen estos términos en el nombre que adoptan. Entre estos certámenes menores, destacan varios intentos urbanos que surgen con modestas pretensiones en la ciudad de Valencia y, a pesar de su reducido campo de acción, reciben una excelente respuesta. En el año 2002, vinculado a un céntrico *pub*, nace el Festival Internacional de Cortometrajes Radio City, con una amplia representación de obras valencianas. En 2015, tras más de una década de funcionamiento, amplía su palmarés habitual con un premio otorgado por Beniwood Distribution, consistente en el envío del título ganador a cincuenta festivales nacionales e internacionales. Por su parte, Esteban Algaba es el principal artífice de Cortocircuito Valencia, que proyecta desde 2004 las obras recibidas en distintos locales de la capital y pueblos limítrofes. Además, una asociación cultural del barrio de Benimaclet funda en 2007 el certamen independiente Acurt, que tras siete ediciones y un cambio en la organización, pasa a denominarse Becurt y estar controlado por asociaciones vecinales. También gozan de muy buena acogida aquellas convocatorias que se inscriben en multitudinarios acontecimientos veraniegos. Así, la Feria de Ocio y Cultura de Moncofar acoge entre sus disciplinas desde el año 2001 el FOC Cinema, un festival internacional de cortometrajes que se complementa con un proyecto de ayudas para la filmación de producciones locales. También el popular Festival Internacional de Benicàssim (FIB), dedicado básicamente a los conciertos de música, cuenta con su correspondiente concurso de cortos durante una temporada. Y lo mismo ocurre con los eventos que organiza Buñol en torno a la Tomatina, que incluyen el festival Cortomate, llamado Tomacine desde 2013. Este último, al margen de su habitual sección oficial, convoca un concurso online de microcortos sobre la célebre fiesta, permitiendo a los ganadores subir a un camión el día de la batalla del tomate. No hay población que no cuente con su particular acto cinematográfico, a veces sin unos rasgos claramente definidos y sin la infraestructura necesaria para garantizar su buen funcionamiento. En Alzira, la única edición en 2006 de la Semana de Cine y Literatura, o Alzinema, homenajea a Vicente Aranda. Xàbia reúne dos eventos: Xàbia Negra, dedicado a literatura, cine y fotografía, y el Riurau Film Festival, con espacio para la danza. Dènia usa como sede el autocine de la localidad. Hay también encuentros en lugares como Vinaròs, Gandia, Sax, Parcent, Castellón de la Plana, Puçol, la pedanía de El Tormo, Torrevieja, Cullera, Aspe o Paterna, que funda en 2016 el Festival de Cinema Antonio Ferrandis, en honor al conocido actor nacido allí. Otros certámenes intentan potenciar claramente la producción local, apuntando ciertos requisitos en sus bases de participación. La Muestra de Cortos de Aquí y de Allí de Elda, creada en 2001, hace hincapié en los trabajos rodados en las comarcas de l'Alt Vinalopó y el Vinalopó Mitjà, con habitantes del lugar. Ubicado en Agullent desde 2011, el Acurta't admite cortometrajes de cualquier nacionalidad, siempre y cuando aparezca en ellos alguna alusión al pueblo, aunque sea una simple mención en los diálogos. El de "Requena y... ¡acción!" sólo acepta obras rodadas en parte o en su totalidad en esta población y su temática debe girar en torno a la actividad comercial local. Y L'Eliana Cinema propone en 2016 un concurso de cortos realizados por menores que den cuenta de rasgos propios de la localidad. De esta manera, se despierta en los propios habitantes de la zona el interés por el cine como vehículo de narración o debate, estimulando entre los más jóvenes el uso de elementos audiovisuales como medio de expresión. La irrupción de las nuevas tecnologías permite grabar pequeñas historias con dispositivos o móviles al alcance de cualquier inexperto. Y, ante la existencia de nuevos mecanismos audiovisuales, surgen en muchos

sitios los denominados festivales *express*. La particularidad es que las obras presentadas, de una duración entre uno y cinco minutos —según la convocatoria—, deben rodarse en el mismo término municipal a lo largo de una o dos jornadas. La temática suele ser libre, aunque deben integrarse en la historia elementos arquitectónicos, objetos reconocibles o detalles concretos señalados por la organización. La realización corre por cuenta de los participantes, aunque en ocasiones se pone a su disposición una bolsa de actores o talleres formativos. Ejemplos de esta nueva modalidad de certamen se encuentran en 360 Fast Film Festival Alginet, Agullent Express, 24 Hores.doc —dentro de la Mostra de Documentals de Sagunt—, Cineculpable de Villarreal o XS Puçol Festival. Aplicando este mismo sentido formativo, resultan fundamentales aquellos certámenes que nacen vinculados a centros escolares con una clara finalidad pedagógica. La labor más destacable al respecto la desarrolla Cinema Jove y su Encuentro Audiovisual de Jóvenes, mantenido durante toda su trayectoria como un certamen paralelo menor. Pero a lo largo de la comunidad hay otros festivales con semejante vocación educativa, como los organizados por el I.E.S. Luis García Berlanga de Sant Joan d'Alacant, el Centro de Formación Juan Comenius de Valencia o el CEU - Universidad Cardenal Herrera, que en ocasiones otorgan premios económicos superiores a los de muchos festivales municipales. Mención aparte merece la Mostra Internacional del Cinema Educatiu (MICE), que organiza desde el año 2013 la Asociación Cultural Jordi El Mussol con el fin de fomentar nuevas formas de ocio e intercambio de ideas y acercar el cine al público infantil. El festival está dirigido por Josep Arbiol, docente con amplia experiencia en el terreno de la alfabetización audiovisual, y su sección oficial acoge tanto trabajos colectivos escolares como obras independientes, mostrando una especial dedicación a la producción autóctona. A partir de la tercera edición, su programación se complementa con una nueva oferta llamada "Conversaciones con el director", por la que pasan los cineastas Lamberto Bava, José Luis Cuerda y Ventura Pons. Estas iniciativas de carácter escolar constituyen uno de los primeros pasos en la formación audiovisual del espectador, fundamental en el proceso cinematográfico.

El público constituye uno de los principales motivos a tener en cuenta por los festivales que aglutina la Comunidad Valenciana, ofreciendo a sus habitantes una oferta fílmica diferente y poco habitual. Además, resulta fundamental el uso de muchos de estos certámenes como plataforma de difusión de la propia producción valenciana. Y, en ese sentido, resultan primordiales para los gestores culturales aquellos que dan cabida al cine autóctono a través de distintas propuestas e incentivan a la propia industria. Sirven como muestra los festivales de Peñíscola y l'Alfàs del Pi, que crean sendos premios destinados a reconocer el trabajo de profesionales valencianos, los cuales recaen en nombres como los de Ricardo Muñoz Suay, Ovidi Montllor, Honorio Rancaño, Miguel Albaladejo, Guillermo Montesinos, Empar Ferrer o Joaquín Climent. En la misma línea, gran parte de los homenajes de la Mostra en su última etapa va dirigida a estrellas nacidas en esta región. Además, la Mostra instaura una competición paralela donde tienen cabida obras valencianas de todo tipo. Aunque, en ese sentido, resulta más encomiable la labor llevada a cabo por el Inquiet de Picassent. En cualquier caso, no es complicado encontrar certámenes de cualquier categoría que programen en algún momento de su recorrido ciclos temáticos de ámbito local o presenten, aunque sea fuera de concurso, una selección de los trabajos más recientes realizados en la comunidad.

Jorge Castillejo

Film Artística Valenciana (Valencia, 1924 – 1926)

Productora cinematográfica

Compañía dedicada a la producción de películas con sede en Valencia (en la calle Lauria, 19) creada por uno de los nombres de mayor peso en la industria cinematográfica en Valencia durante los años veinte, el director Joan Andreu Moragas, junto con el actor José "Pepín" Fernández Bayot. Hay ciertas indeterminaciones en torno a los films producidos por esta compañía, puesto que parte de la historiografía le atribuye ya los títulos *La barraqueta del nano* (Joan Andreu, 1924) y *Cipriano comendador* (Joan Andreu, 1924). Sin embargo, en la prensa del momento aparece *La trapera* (Joan Andreu, Pepín Fernández y Emilio Guerrero, 1925) como la primera producción de Film Artística Valenciana, y las dos anteriores como ediciones de Laboratorios Andreu-Films. Resulta verosímil concluir que *La barraqueta del nano* y *Cipriano comendador* inician la colaboración artística y económica entre Andreu y Fernández, quienes crean después una compañía específica para la producción conjunta de films. *La barraqueta del nano* y *Cipriano comendador* son films cómicos de medio metraje. El primero busca la conexión con el sainete valenciano y el segundo se inspira en el personaje que años antes había hecho popular el actor, periodista y bailarín Miquel Mas en una serie de películas realizadas por la productora catalana Momo Films. Con *La trapera*,

y a través ya de Film Artística Valenciana, Andreu y Fernández abordan un proyecto más ambicioso. Si sus anteriores colaboraciones habían sido films de metraje corto con procesos de filmación y edición muy rápidos, en este caso se trata de un largometraje con un rodaje más costoso y entre dos ciudades, Madrid y Valencia. Asimismo, con la adaptación de la popular pieza teatral de Luis Mariano de Larra con música de Manuel Fernández Caballero, Film Artística Valenciana se suma a una de las corrientes creativas que más fuerza tienen en la cinematografía española en los años veinte y especialmente hasta mediados de la década: la adaptación de zarzuelas. A lo largo de los primeros meses de 1925 se lleva a cabo el rodaje en estudios improvisados por Joan Andreu en la calle San Valero en Valencia, en el Luna Park de esta misma ciudad y en algunos exteriores de Madrid. La película es codirigida entre Emilio Guerrero, Fernández y Andreu, quien es el operador de fotografía. De la elaboración de los rótulos se encarga F. Díaz Alonso. El film, estructurado en cinco partes, localiza la mayor parte de la acción en Madrid, en cuyos suburbios malviven Lucas (Emilio Mora), quien, empujado por la miseria, se introduce en la delincuencia, y su hija Nati (Amparo Ferrer), cuya honradez y virtudes le permiten ganar el amor de Alfonso (Faustino Da Rosa), hijo de un banquero y a quien Nati redime de una vida disipada. Una historia de amor interclasista que acaba con un final feliz en el que los dos enamorados se retiran a vivir a Paterna. La participación de tipos populares, como la cuadrilla de ladrones con la que se asocia Lucas o la celestina que inicia la mediación entre Nati y Alfonso, interpretados por Pepín Fernández, José Boví y Dolores Fora, introduce elementos costumbristas y cómicos en el film, así como la aparición del carnaval de Madrid y de las fallas, aporta cierto contenido folklórico. La película se estrena en el cine Lírico de Valencia el 2 de noviembre de 1925, y Film Artística Valenciana tiene la voluntad de conseguir su distribución por todo el territorio español, pero no logra su objetivo por tener dificultades económicas para tirar un número de copias suficiente. Solo es adquirida para su distribución en territorio catalán por Exclusivas Jaime Costa, y se estrena el 16 de diciembre de 1926 en los cines Miria y Barcelona de la Ciudad Condal. La siguiente película de Film Artística Valenciana es *La mà del mico* (Joan Andreu, 1926), con la que la productora busca de nuevo un referente teatral, si bien en esta ocasión alejado de la zarzuela. El film se basa en la obra de Salvador Vilaregut que adapta en catalán el cuento de misterio *La pata del mono* (1902), del escritor inglés Wimark Jacobs, pieza que se había estrenado con éxito en Barcelona en 1907 con la actuación de Margarita Xirgu. Interpretada de nuevo por Pepín Fernández, la película es adquirida en pack con *La trapera* para ser distribuida en Cataluña por Exclusivas Jaime Costa, y se estrena en Barcelona el 26 de julio de 1926 en el cine Barcelona, donde apenas está unos días en cartel, y no parece que se pasara en más salas. Los resultados económicos de *La trapera* y *La mà del mico* no responden a las expectativas de sus impulsores. Film Artística Valenciana no produce más películas, y los caminos de Joan Andreu y Pepín Fernández se separan a partir de ese momento. Andreu continúa con su labor como productor con las compañías Andreu Films y Llama Films, además de dirigir para otras productoras, y Pepín Fernández crea con Tomás Duch y Federico Vallterra la compañía de producción Fervallduch. Film Artística Valenciana es una de las múltiples productoras de corta vida que surgen en Valencia a mediados de los años veinte, en este caso una compañía que desarrolla su actividad con profesionalidad y voluntad de alcanzar un mercado nacional, y cuyas dificultades económicas le impiden consolidarse.

Marta García Carrión

Fuentes

- Ginés, José (1991). "Tras la huella de Andreu y el prestigio de Thous". En Lahoz, Nacho (ed.). *Historia del cine valenciano*. Valencia: Levante-EMV, pp. 61-73.
- González, Palmira, Cánovas, Joaquín (1993). *Catálogo del cine español*. *Películas de ficción 1921-1930*. Madrid: Filmoteca Española.
- *La trapera* ["La Novela Film", 139]. Barcelona: Bistagne (s. f.)
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Film Commissions/Film Offices

Las comisiones fílmicas, conocidas habitualmente por su denominación en inglés, *film commissions*, son organizaciones creadas normalmente por la administración pública cuyo principal objetivo es promover los rodajes audiovisuales —ficción, documentales, publicidad— en una determinada área geográfica. Cuando su ámbito de actuación es local se denominan *film offices*. El principal objetivo de estas agencias es atraer y gestionar gratuitamente los rodajes, ejerciendo la función de entidad mediadora entre los servicios que ofrece una determinada zona y las empresas productoras. Con este fin, las oficinas y comisiones fílmicas proporcionan la información solicitada por las productoras en todo aquello que requieran para la realización de un rodaje cinematográfico o una grabación televisiva. Una de las prestaciones más valoradas por las empresas es el catálogo de servicios con información, escrita y audiovisual,

sobre las localizaciones existentes, la meteorología del territorio, los datos de contacto con equipos técnicos, actores y actrices, las empresas de servicios de equipos, los vehículos, el alojamiento y el cáterin, etcétera. El catálogo se completa con la información que las productoras necesitan para gestionar los permisos de rodaje, que incluye la legislación vigente y los procedimientos administrativos necesarios para gestionar los mismos —ordenanzas, formularios, tasas, plazos, procedimientos, organismo al que deben dirigirse, etcétera— en cada localidad. Este es un apartado que puede llegar a ser particularmente complejo, ya que los trámites a menudo implican una extensa red de organismos que, aun siendo todos de titularidad pública, pueden depender de servicios distintos dentro de un mismo ayuntamiento —por ejemplo, el servicio de parques y jardines, el de fiestas municipales, la intervención de la policía para un corte de tráfico en una vía pública, etcétera—, una diputación —de la que dependen los servicios de costas, por ejemplo—, un gobierno autonómico o el gobierno del Estado —para autorizar el uso de aeropuertos o de instalaciones militares, por ejemplo—. A ello cabe sumar que algunos de estos entes disponen de una gestión autónoma a través de sociedades anónimas municipales que a menudo no cuentan con una política específica de incentivación de rodajes, como ocurre con CACSA (Ciudad de las Artes y las Ciencias Sociedad Anónima), responsable de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia. Muchos de estos servicios no solo se ofrecen desde las sedes físicas de las oficinas fílmicas, sino también a través de las páginas web institucionales, que cada vez más juegan un papel destacado en la gestión de la comunicación y la imagen pública de la entidad fílmica. Además de estas tareas de "ventanilla única", las oficinas y comisiones fílmicas pueden desarrollar políticas activas para atraer rodajes mediante estrategias de diverso tipo. Dado que existe una intensa competencia entre países e incluso entre regiones de un mismo territorio, uno de los reclamos más eficaces a la hora de convencer a una productora, especialmente cuando se trata de grandes producciones extranjeras, es la existencia de una fiscalidad atractiva. Si bien el interés que suscitan las peculiaridades propias de las localizaciones es fundamental, los aspectos económicos suelen ser un factor decisivo en la toma de decisiones de una productora, sobre todo cuando esta debe elegir un lugar entre varios de características similares. Los incentivos fiscales consisten en la devolución, por parte de la agencia tributaria del país o región que acoge el rodaje, de una parte de lo gastado por la productora en el desarrollo de un proyecto audiovisual. En España ha habido una modificación reciente de la Ley del Impuesto sobre Sociedades, a instancias de la Spain Film Commission, que está vigente desde 2015. Las principales novedades de la reforma están orientadas a priorizar la atracción de grandes producciones foráneas mediante una novedad fiscal, la deducción del 15% —a excepción de las Islas Canarias, donde el porcentaje es superior—, hasta un máximo de 2,5 millones de euros, para las producciones extranjeras realizadas a través de un productor ejecutivo español. La ley mantiene, sin embargo, la deducción del 18% para las producciones españolas. Aunque entre el sector audiovisual existe la percepción de que la reforma fiscal se queda corta porque sigue restando competitividad al territorio español frente a los países del entorno —que cuentan con ventajas fiscales mayores—, la mejora respecto a la situación anterior ha sido bienvenida. A ella cabe atribuir, por ejemplo, la elección de Peñíscola y su castillo, entre otras localizaciones españolas, por parte de la productora HBO para el rodaje en 2015 de la sexta temporada de *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, 2011 –). En este participaron dos mil cuatrocientos extras y, según un estudio de la consultora JP Media sobre las noticias aparecidas en medios impresos, digitales y audiovisuales dando cuenta del rodaje en Peñíscola de la serie televisiva, este ha generado un impacto mediático de mil millones de euros para la localidad castellonense; es decir, que para conseguir semejante volumen de noticias relativas a Peñíscola se debería haber invertido dicha cantidad. La elección de esta ciudad como emplazamiento de rodaje no es nueva, pues allí se han rodado diversas producciones, algunas emblemáticas como *El Cid* (Anthony Man, 1961), *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956), *París-Tombuctú* (Luis García Berlanga, 1999) o la popular serie televisiva *Chiringuito de Pepe* (2014-2016), producida por 100 Balas S.L. y Mediaset España Comunicación para Telecinco. Junto a las ventajas fiscales de carácter estatal, existen también las de carácter autonómico en aquellas comunidades que cuentan con su propio sistema fiscal —que no es el caso de la Comunidad Valenciana— y las que pueden establecer las localidades a través de las ordenanzas municipales en lo relativo al uso del espacio público y a las facilidades de rodaje en general. Un ejemplo significativo del cambio de tendencia en este último ámbito es el producido en la ciudad de Valencia en un corto periodo de tiempo. La tasa por ocupación de la vía pública, que hasta 2014 era de 0,33 euros por día y metro cuadrado, se incrementó ese año a 2,33 euros por semana y metro. En 2015, la sensibilidad del nuevo equipo de gobierno promovió la supresión de las tasas de rodaje para la gran mayoría de las producciones, en la línea de los incentivos aprobados en otras poblaciones valencianas y españolas. Concretamente, desde 2016 Valencia ofrece

una bonificación del 100% (coste cero) en los permisos de rodaje para aquellas producciones cuyos equipos residan en la ciudad durante la filmación, para las que representen los valores de la ciudad en el relato audiovisual y para las que sean realizadas por estudiantes. Valencia ha sido elegida también como plató de numerosas producciones, entre las que destacan *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004), *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (Javier Fesser, 2003) o *Tranvía a la Malvarrosa* (José Luís García Sánchez, 1997). Más recientemente, el rodaje de *Tomorrowland* (Brad Bird, 2015) en la Ciudad de las Artes y las Ciencias fue motivo de abundantes elogios por las emblemáticas construcciones de Santiago Calatrava, aunque la productora Disney también expresó alguna queja sobre lo costoso que resultaba rodar en dicho espacio. Los contrastes arquitectónicos de la ciudad pueden verse asimismo en producciones de las factorías de Bollywood y Kannada (Sandalwood), como *Ramayya Vasthavayya* (Harish Shankar, 2013) y *Anna Bond* (Duniya Soori, 2012) respectivamente, fruto de los convenios de producción firmados por Spain Film Commission con India en los últimos años.

Las entidades fílmicas pueden tener distintos ámbitos de actuación, dependiendo del marco territorial del que se ocupen. Existen entidades de carácter local —las citadas *film offices*—, pero también de alcance regional, como Comunidad Valenciana Film Commission, estatal, como Spain Film Commission, continental, como European Film Commission Network, o global, como Association of Film Commissioners Internacional. Estas entidades solo reconocen entre sus miembros a organizaciones sin ánimo de lucro, aunque también incluyen las que están gestionadas por fundaciones —entes privados sin ánimo de lucro—, cuyos comités son de carácter mixto —formados tanto por representantes del sector público como del privado—. Tal es el caso, por ejemplo, de Valencia Film Office, creada por el Ayuntamiento de Valencia y gestionada por Valencia Convention Bureau, dependiente de la Fundación Turismo Valencia Convention Bureau. Las comisiones de rango superior al local desempeñan fundamentalmente tareas de coordinación, apoyo y difusión, mientras que las locales son las más activas en la gestión efectiva de rodajes, pues sobre ellas recae la mayoría de las competencias en lo relativo a la tramitación de permisos, y de la oferta de servicios. Puesto que su gestión es de titularidad pública, la promoción de iniciativas, los recursos que se invierten y el esfuerzo de coordinación, tanto a nivel local, autonómico y estatal como con organismos públicos y privados, dependen en gran medida de la sensibilidad y de los objetivos prioritarios que establezcan los respectivos equipos de gobierno en cada periodo legislativo. Por otra parte, la actividad de estas entidades es relativamente reciente, todavía no demasiado arraigada de manera homogénea en muchas zonas. En la Comunidad Valenciana las entidades más veteranas cuentan con una década de experiencia. En ausencia de planes de desarrollo globales suscritos por los distintos entes involucrados, la gestión de las oficinas fílmicas se encuentra en una posición de inestabilidad potencial, cuya creación, impulso y consolidación depende directamente de la visión y la voluntad política que sus responsables. En la Comunidad Valenciana existen diversas oficinas fílmicas distribuidas de forma desigual a lo largo del territorio. Una de las organizaciones más importantes fue la Film Commission Ciudad de la Luz, creada en 2005 para facilitar la gestión de los rodajes vinculados a los estudios Ciudad de la Luz y a otras localizaciones alicantinas, al tiempo que ejerció las tareas propias de una *film commission* de carácter autonómico bajo la denominación de Ciudad de la Luz-Comunidad Valenciana Film Commission. Desde ella se promovió y coordinó la creación de una red de oficinas locales que culminó, dos años después, con la constitución de la denominada CVA Film Offices Network y con las primeras iniciativas de formación de personal técnico, sobre todo de perfil turístico, para su gestión. Inicialmente contaba con doce oficinas, la mayoría de la provincia de Alicante, a las que se sumaron otras en los años posteriores. Desde el cierre del complejo Ciudad de la Luz en 2012 no existe en la Comunidad una organización semejante de ámbito autonómico, lo que supone un importante vacío de gestión y coordinación que no es beneficioso ni para el sector audiovisual ni para el turístico. Con todo, según datos oficiales en 2016 existen *film offices* en veintiséis poblaciones, normalmente dependientes de los departamentos de turismo de sus respectivos consistorios: Agost, Aigües, Alcoi, Alicante, Altea, Benidorm, Benissa, Bocairent, Busot-Canelobre, Dénia, El Campello, El Poble Nou de Benitatxell, Elx, Elda, L'Alfàs del Pi, La Vila Joiosa, Monforte del Cid, Orihuela, Peñíscola, Pilar de la Horadada, Sant Vicent del Raspeig, Santa Pola, Torrevieja, Valencia, Villena y Xàbia. El vínculo de las oficinas fílmicas con la industria turística es doble. En primer lugar, el interés por atraer rodajes y grabaciones audiovisuales adquiere una dimensión turística debido a la rentabilidad económica que proporcionan al territorio donde se llevan a cabo. Los beneficios no solo proceden de los ingresos directos derivados del pago de permisos de rodaje y sueldos al equipo humano local —actores, extras y equipo técnico que participa en este, dado que para muchos desempeños suele resultar más barato contratar personal local—, sino que los rodajes comportan también un apreciable estímulo de la economía local mediante el gasto que la productora realiza en bienes y servicios de todo tipo, especialmente los implicados en el ocio y el turismo, tales como aloja-

miento, cáterin, alquiler de espacios y equipamientos, contratación de profesionales expertos en un determinado ámbito, etcétera. La rentabilidad que estos gastos puede proporcionar es variable, dependiendo del presupuesto de la producción y del tiempo de rodaje en la zona, aunque su aportación al empleo y a la economía local puede ser muy significativa —se estima que una localización puede llegar a absorber entre un 25 y un 80% del presupuesto—, y constatable a corto plazo. Los estudios específicos sobre los beneficios indirectos que el gasto de los rodajes proporcionan a las localidades, en términos económicos y de imagen del territorio donde se rueda, son escasos en España. Un caso excepcional sobre el que existe un análisis económico del Instituto Valenciano de Investigaciones Económicas (IVIE) es el gasto realizado en la Comunidad Valenciana por las producciones desarrollada en los estudios Ciudad de la Luz de Alicante durante el primer año de existencia, entre 2005 y 2006. En este periodo se llevó a cabo el rodaje de *Astérix en los Juegos Olímpicos* (*Astérix aux jeux olympiques*, Thomas Langmann y Frédéric Forestier, 2008), la producción europea de mayor presupuesto hasta el momento (setenta y ocho millones de euros), además de *La dama boba* (Manuel Iborra, 2006), *Lo que sé de Lola* (Javier Rebollo, 2006), *El camino de los ingleses* (Antonio Banderas, 2006), *Arritmia (Guantanamero)* (Vicente Peñarrocha, 2007), *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007), *Escuchando a Gabriel* (Jose Enrique March, 2006), *Su majestad Minor* (*Sa majesté Minor*, Jean-Jacques Annaud, 2007) y *Manolete* (Menno Meyjes, 2006). Según los datos que arroja el estudio del IVIE, estos nueve rodajes generaron un gasto de 48,8 millones de euros en la Comunidad, la mayor parte del cual se destinó a los servicios recreativos, culturales y deportivos, los servicios de restauración y a los de hostelería y alojamiento. En segundo lugar, la otra conexión significativa entre el cine y el turismo que se ve potenciada por las *film offices* se relaciona con el papel que los rodajes audiovisuales han jugado en el fortalecimiento de una modalidad de turismo cultural, el turismo cinematográfico —en inglés *film induced tourism*—, cuya manifestación más peculiar son las rutas de cine o *movie maps*. Es una modalidad turística que se ha explotado con éxito principalmente en el entorno anglosajón, y sobre todo con producciones de elevado presupuesto y éxito de taquilla. Un caso emblemático es la compleja estrategia comercial, pública y privada, desplegada alrededor de la popular saga *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003), dirigida por Peter Jackson en Nueva Zelanda. En otros países también se han explorado las opciones que puede ofrecer el sector audiovisual en este sentido, incluso con producciones mucho más modestas en términos de presupuesto y resultados en la taquilla, sobre todo mediante las rutas de cine. En ellas se ofrecen itinerarios o visitas a los turistas de una o varias localidades para que puedan conocer de manera presencial los lugares donde se han rodado películas y series de televisión que han suscitado su interés. Estas visitas benefician sin duda a la productora, en la medida que consiguen una vigencia del producto audiovisual sostenida en el tiempo, incluso décadas después de su estreno. Sin embargo, quienes mayor rentabilidad obtienen son los servicios turísticos de la localidad promotora, pues estas rutas "ponen en el mapa" al destino turístico —lo dan a conocer a gran escala—, al tiempo que le proporcionan una oferta diferenciada, normalmente adicional a la ya existente, y contribuyen a su desestacionalización. Los servicios están gestionados a menudo por la *film office*, pero también por iniciativas privadas independientes. El atractivo de los recorridos de temática fílmica puede verse potenciado con actividades de ocio cultural complementarias —teatralizaciones, tematización de espacios, exposiciones, conmemoraciones, etcétera—, cuyo éxito depende en buena medida de que su diseño responda a una planificación integral del producto turístico que se ofrece. La Ruta del Cine de Dénia es un ejemplo pionero en la Comunidad Valenciana, y el más destacable hasta el momento, promovido por el ayuntamiento de la localidad a través de Dénia Film Office. Dénia, que ha sido escenario de más de veinte producciones cinematográficas y varias series de televisión, vio alterada su vida cotidiana al acoger la filmación de una gran producción, *El capitán Jones* (*John Paul Jones*, John Farrow, 1958), la primera de la factoría estadounidense Bronston llevada a cabo en España. El rodaje, que se desarrolló durante dieciocho semanas con un coste de doscientos millones de pesetas, contó con John Cabrera, descendiente de denienses, como director de producción, y tuvo una gran repercusión socioeconómica en la población. La importancia de la experiencia cinematográfica persiste en la memoria colectiva local y fue evocada, cincuenta años más tarde, con diversos actos conmemorativos. Entre ellos destaca una exposición con imágenes inéditas del rodaje y una escultura en bronce de José Luis Saldaña y Carlos Rodríguez, un *click* de Playmobil de dos metros de altura realizado en bronce. Estos escenarios de rodaje forman parte de la Ruta del Cine de Dénia puesta en marcha en 2012 por iniciativa de Antoni Reig y Miquel Crespo, autores también de una completa publicación, *Dénia, ciutat de cine* (2004), sobre los vínculos históricos de la población con el cine. El itinerario de la Ruta recorre los exteriores donde se rodaron otras películas extranjeras y españolas, como *Los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers,* Richard Lester, 1973), *El hijo del capitán Blood* (*Il figlio del capitano Blood*, Tulio Demicheli, 1962), *Al este de Java* (*Krakatoa, East of Java*, Bernard L. Kowalski, 1969) o *Son*

de mar (Bigas Luna, 2001), en las que el puerto de Dénia ocupa un lugar destacado. También recorre otros espacios como el castillo, la Plaza de Sant Antoni o el ayuntamiento donde se rodaron, respectivamente, *Cervantes* (Vincent Sherman, 1967), *La fría luz del día* (*The Cold Light of Day*, Mabrouk El Mechri, 2012) y *Amanece como puedas (Benifotrem)* (Antoni P. Canet, 1987), además de visitar la citada escultura. Junto a esta Ruta del Cine financiada por el Ayuntamiento, Dénia cuenta también con "Un mar de cine y piratas", una ruta teatralizada en la que dos piratas berberiscos secuestran al grupo turístico y los lleva a descubrir diferentes escenarios de películas rodadas en el puerto y el barrio de Baix la Mar. Esta responde a una iniciativa privada de Marfull —empresa especializada en potenciar las visitas turísticas con teatralizaciones y *gamifications*—, que cuenta con apoyo del consistorio a través de su Concejalía de Turismo.

Las oficinas y comisiones fílmicas son, pues, organizaciones públicas que realizan importantes tareas de promoción de los rodajes audiovisuales facilitando los trámites que conllevan y desarrollando políticas activas de promoción del territorio como plató de rodaje. Junto a esta función básica, asumen también objetivos de marketing turístico orientados a maximizar el beneficio indirecto que genera el gasto de las productoras, y a atraer flujos turísticos interesados por conocer los espacios reales de aquellas producciones que han atraído su atención en la pantalla.

Rosanna Mestre Pérez

Fuentes

- IVIE (Instituto Valenciano de Investigaciones Económicas) (2007). *Impacto económico de la Ciudad de la Luz*.
- Martínez Puche, Antonio, Martínez Puche, Salvador, Prieto Cerdán, Antonio (eds.) (2012). *Territorios de cine. Desarrollo local, tipologías turísticas y promoción*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Reig Pérez, Antoni, Crespo Ronda, Miquel (2004). *Dénia, ciutat de cine*. Dénia: Ajuntament de Dénia.
- Rosado Cobián, Carlos, Querol Fernádez, Piluca (2006). *Cine y turismo. Una nueva estrategia de promoción*. Sevilla: Ocho y Medio.

Filmoteca de la Generalitat Valenciana (Valencia, 1985 –)

Institución dedicada a la gestión cultural

La Filmoteca Valenciana es creada por decreto de la Generalitat Valenciana en enero de 1985 con la misión de estudiar, clasificar, catalogar y conservar el patrimonio audiovisual valenciano. Pero no es hasta diciembre de 1986, con su integración en el flamante Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música (IVAECM), organismo autónomo dirigido por Carmen Alborch Bataller dependiente de la Conselleria de Cultura del gobierno valenciano, que comienza a constituirse como tal filmoteca, con el diseño y bajo la dirección de Ricardo Muñoz Suay, hasta la culminación de su etapa fundacional en 1988 con la instalación de su sede en el histórico edificio Rialto de la Plaza del Ayuntamiento de Valencia. Hasta entonces, y desde finales de los años setenta, está presente en Valencia una extensión de Filmoteca Española, presidida a la sazón por Luis García Berlanga, dedicada casi exclusivamente a la exhibición de ciclos. La gestión de estas exhibiciones se encomienda a la empresa Studio, consagrada a la programación teatral, musical y cinematográfica, principalmente desde las desaparecidas salas Xerea y Valencia Cinema, y son sufragadas en su mayor parte por el departamento de cultura del gobierno valenciano. A partir de 1985 estos ciclos son publicitados bajo la marca Filmoteca Valenciana, lo que dio origen a una cierta polémica. La decisión de Muñoz Suay de gestionar directamente desde la nueva institución pública la programación y exhibición de la Filmoteca le granjeó una agria y contumaz campaña en su contra promovida por la histórica *Cartelera Turia*, estrechamente ligada a Studio. En 1987, el mismo Muñoz Suay, tras coordinar el Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas que conmemoraba aquel antifascista que se había celebrado cincuenta años antes en Valencia, asume la dirección de la Filmoteca, estructurada en torno a tres áreas de actividad: la programación, a cargo de Marina Navarro Baquero, la recuperación y el archivo fílmico, dirigida por José Ginés Esparza, y la documentación y las publicaciones, bajo la supervisión de Nieves López-Menchero Martínez. El equipo fundacional que se instala en el Rialto lo completan Marlys Caillet, Carmen Losada, Amparo Senabre y los proyeccionistas Vicente y Miguel Vivó. El edificio Rialto es un histórico cine y sala de fiestas de estilo racionalista con regusto *art déco*, construido entre 1935 y 1939 sobre una irregular y complicada planta a partir de un proyecto de Cayetano Borso di Carminati, que fue objeto de una compleja rehabilitación a cargo de la arquitecta Cristina Grau. Allí se instalan las dependencias y la sala de exhibición de la Filmoteca, compartiendo espacio con Teatres y con la propia dirección del IVAECM. La Filmoteca disponía de la sala de proyección Juan Piqueras, con un aforo de ciento setenta y cuatro personas, y compartía el uso de la sala Moratín, contigua a la anterior, utilizada por Teatres para obras de carácter experimental y por Filmoteca para ciclos singulares dedicados también a cinematografías experimentales. La puesta de largo de la Filmoteca

tiene lugar el 12 de abril de 1988, con la primera proyección pública en la sala Juan Piqueras dentro del ciclo "Protagonista, el tren". La actividad de la Filmoteca durante sus primeros años es febril en todos los frentes, y su crecimiento notable. Entre las prioridades que marca Muñoz Suay se encuentra la recuperación, conservación y restauración del patrimonio audiovisual y la coordinación de esfuerzos con otras cinematecas españolas y extranjeras, así como el establecimiento de un instrumento dotado y eficaz para el estudio histórico y artístico del cine. En apenas dos años de funcionamiento, son buena muestra del vigor y los principios que inspiran su actuación —que contempla también la extensión de sus actividades principalmente de programación a Castellón y Alicante—, la inmediata creación de una biblioteca propia y especializada, la publicación de estudios, monografías y repertorios cinematográficos en cinco colecciones diferentes —Textos, Textos Minor, Documentos, Catálogos y Cuadernos—, las gestiones para adquirir y preservar legados notables relacionados con el cine, como los de Max Aub, Maximilià Thous o Gori Muñoz, la puesta en marcha de un archivo gráfico con fotografías, cristales fotográficos, carteles, programas de mano, etcétera, y la recuperación y restauración de películas como *Castigo de Dios* (Hipólito Negre, 1925), *Moros y Cristianos* (Maximilià Thous, 1926) o *Les fogueres de San Chuan* (Pascual Orts, 1929). Pronto se incorporan al equipo fundacional nuevos especialistas como José Antonio Hurtado Álvarez, que sustituye a Marina Navarro al frente de la programación, Vicente Ponce Ferrer como primer director de la revista *Archivos de la Filmoteca*, Áurea M. Ortiz Villeta, encargada de la preparación de seminarios y otras actividades, Juan Ignacio Lahoz Rodrigo e Inmaculada Trull Ortiz en el área de recuperación y conservación, y Carmen Cano García, responsable del archivo gráfico y catalogación de legados. En noviembre de 1989 la Filmoteca Valenciana es admitida como miembro observador de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) siendo, junto con la Filmoteca Española, una de las dos cinematecas del Estado con presencia reconocida en los organismos internacionales que agrupan a los archivos fílmicos. En 1990 forma parte también del equipo promotor de la ACE (Asociación de Cinematecas Europeas). Este precoz reconocimiento internacional, favorecido sin duda por el prestigio de Ricardo Muñoz Suay, permite abordar proyectos de restauración de películas rescatadas con la colaboración de filmotecas extranjeras, como es el caso de *El proceso Clemenceau* (*Il processo Clemenceau*, Alfredo di Antoni, 1917) con la Cineteca di Bologna. Entre las actividades que aborda la Filmoteca durante sus primeros años se encuentra asimismo la preparación de exposiciones organizadas en paralelo con la proyección de ciclos y la edición de publicaciones. Así fue el caso de "El campo en el cine español" (1988), coordinada por Francisco Llinás y Paulino Viota. La posibilidad, nunca materializada hasta el momento, de crear un museo de la cinematografía, fomenta también la recuperación de artefactos de reproducción y toma de imágenes como linternas mágicas, proyectores, cámaras y tomavistas, de los que una mínima parte está expuesta en su sede del edificio Rialto. En 1989 la Filmoteca edita el primer número de *Archivos de la filmoteca*, su revista sobre estudios históricos de la imagen que, con periodicidad trimestral en su origen, dirige Vicente Ponce hasta la octava entrega. Se trata de la única publicación periódica editada por una filmoteca pública, que no tarda en adquirir un notable prestigio entre investigadores, historiadores y estudiosos del audiovisual.

En febrero de 1990, Ricardo Muñoz Suay sustituye a Carmen Alborch al frente del IVAECM y Joan Álvarez Valencia asume la dirección de la Filmoteca con un proyecto continuista respecto al inaugurado por Muñoz Suay, quien, por su parte, sigue ligado a la institución en tanto que director del instituto cultural al que está adscrita. Se intensifican especialmente las relaciones nacionales e internacionales con otras organizaciones, lo que permite abordar un mayor número de proyectos y de mayor envergadura. La recuperación de películas, conoce un gran impulso en 1991 con el lanzamiento de la campaña Nitrato 2000 que, en colaboración con la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), la Federación Valenciana de Municipios y Provincias y Radiotelevisió Valenciana (RTVV), tiene como objetivo la salvaguarda de materiales cinematográficos en soporte de nitrocelulosa para su posterior restauración y conservación en soportes más estables. Junto con los nitratos, se recupera también un notable número de películas domésticas en formatos de 9,5 mm, 16 mm y 8 mm con imágenes inéditas de ciudades y pueblos del País Valenciano desde principios del siglo XX. Esta iniciativa se combina con la participación de la Filmoteca en el Proyecto Lumière que, bajo los auspicios del programa Media de la Unión Europea, agrupa a las cinematecas comunitarias en un ambicioso programa de recuperación, restauración y valoración del patrimonio cinematográfico en Europa. Gracias a esta iniciativa se restauran, entre otras películas, la ya mencionada *El proceso Clemenceau* y la inédita *L'oeuf du sorcier* (Georges Méliès, 1902). Entre las acciones encaminadas al fomento de la conservación del patrimonio fílmico se encuentra también la gran exposición organizada en 1991 por la Filmoteca en el anejo edificio del Ateneo de Valencia con el título "La imagen rescatada. Recuperación, restauración y conservación del patrimonio cinematográfico".

Esta exposición, estructurada en siete secciones, hacía un recorrido por todos los aspectos relacionados con el concepto de patrimonio cinematográfico y su fragilidad, desde la identificación de los materiales hasta la labor de las filmotecas, pasando por la conservación, catalogación y restauración. La exposición visitó también Elche y Alicante, así como Montevideo en el marco del congreso anual de la FIAF, para seguir su itinerancia por diversas ciudades a lo largo de los siguientes años. La gran cantidad de material recuperado por la Filmoteca satura pronto el espacio disponible para su correcta conservación, lo que hace necesaria la construcción de una nueva sede destinada exclusivamente al archivo fílmico en el Parque Tecnológico de Paterna. Se inicia así el proceso para levantar un edificio que respondiera a las exigencias técnicas de almacenaje y conservación, con diseño del arquitecto Juan José Estellés. La nueva sede se inaugura en la primavera de 1995, el año de la conmemoración del primer centenario del cinematógrafo. La producción de documentales sobre destacadas figuras de la cultura valenciana, como Juan Gil Albert o Joan Fuster, es también una de las líneas de actuación contempladas en su origen por la Filmoteca, proyecto que se abandona después de la primera experiencia, que consiste en la producción del mediometraje *Juan Gil-Albert*. *La vida como legado* (José Ginés, 1991), estructurado a partir de una larga entrevista con el autor realizada por el poeta César Simón en 1989 y en el que también participan Octavio Paz, Ricardo Muñoz Suay, Rosa Chacel y Francisco Brines, entre otros, y con el cineasta alcoyano Gerardo Gormezano como director de fotografía. La colaboración de la Filmoteca en la producción documental ha sido, sin embargo, destacada, al asesorar y proporcionar imágenes de archivo para numerosas series y documentales, especialmente con Radiotelevisió Valenciana. Fruto del material inédito recuperado y conservado en sus archivos a partir de la campaña Nitrato 2000, la Filmoteca coproduce con la televisión autonómica *Les imatges de la memòria* (1995), serie de doce capítulos de treinta minutos dirigida por Marisa del Romero y Francesc Picó.

En 1994, mediante el artículo 50 de la "Ley de presupuestos de la Generalitat Valenciana", el gobierno valenciano disuelve el IVAECM, con lo que la Filmoteca, como el resto de áreas del Instituto, pasa a depender administrativamente de manera directa del departamento correspondiente de la Conselleria de Cultura y vuelve a ser dirigida por Ricardo Muñoz Suay. En esos momentos la institución se ha consolidado ya plenamente en el ámbito nacional e internacional. Solo en 1992 recibe la visita, entre otros, de Elia Kazan, André Delvaux, Vicente Aranda, Mario Camus, Bertrand Tavernier o David Lynch, que asisten a la presentación de retrospectivas sobre sus cinematografías organizadas por el muy activo departamento de programación. Los reconocimientos comienzan a llegar, como el premio Sant Jordi a la Cinematografía por su política de publicaciones y de recuperación de películas o el premio Jean Mitry concedido a la revista *Archivos de la Filmoteca*, ambos en 1992, año en el que asumen la dirección y la jefatura de redacción de la publicación los profesores Vicente Sánchez-Biosca y Vicente José Benet Ferrando. La segunda etapa de Ricardo Muñoz Suay al frente de la Filmoteca está severamente condicionada por las restricciones presupuestarias y la escasa capacidad de ejecución que conlleva su adscripción funcional a un departamento de la administración pública, perdiendo la autonomía que le otorgaba formar parte del IVAECM. Pese a todo, la Filmoteca continúa desarrollando con brillantez sus actividades de programación y difusión, recuperación y restauración, y publicaciones. Así, la Asamblea General de la FIAF celebrada en abril de 1996 confirma su pertenencia como miembro de pleno derecho a dicho organismo internacional, superándose las trabas que la asamblea de Montevideo de 1992 había planteado a su permanencia. Muñoz Suay fallece el 2 de agosto de 1997 siendo director de la Filmoteca y habiendo impulsado de nuevo el proyecto de creación de un organismo público y administrativamente independiente, encargado de gestionar las competencias propias de una cinemateca. Dicho proyecto es aprobado por el gobierno valenciano en junio de 1998 con la Ley de creación del Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay (IVAC-La Filmoteca), aunque la nueva institución no llega a funcionar hasta 2000, tras constituirse en diciembre de 1999 su consejo rector. José Luis Rado Arance, que es nombrado director de la Filmoteca en junio de 1998, casi un año después de la desaparición del anterior director —tiempo en el que el reducido equipo que deja Muñoz Suay gestiona con eficacia y normalidad la tarea cotidiana de la Filmoteca en todas y cada una de sus áreas—, asume la Dirección General del nuevo organismo, que ahora también tiene las competencias relativas a la promoción de la industria audiovisual, convocando y gestionando gran parte de las subvenciones al sector que anualmente convoca el gobierno valenciano. Esta nueva competencia iba en contra del criterio defendido por Muñoz Suay, quien siempre había abogado por mantener la Filmoteca como una institución dedicada en exclusiva a la recuperación y el estudio del cine, separada de las encargadas del fomento al sector, para de este modo preservar a aquella de los avatares de las políticas dirigidas a la industria. A partir de 2000, pues, la Filmoteca, constituida como Instituto Valenciano de Cinematografía (IVAC), inicia una nueva etapa en la que añade a sus áreas tradicionales de re-

cuperación, programación y publicaciones y documentación, las de extensión —departamento que había aparecido en 1999 asumiendo actividades y funciones del de Documentación y Publicaciones— y comunicación, dirigida por Áurea Ortiz, y la de ayudas y subvenciones, a cargo de José Luis Moreno Maicas. También aumenta de manera apreciable su dotación de personal y de medios, cambia su imagen con la adopción de un nuevo logotipo animado —"la mirada proyectora", diseñada por Jerónimo Arjona, en sustitución del anterior de Andreu Alfaro— y aborda nuevos proyectos especialmente orientados a potenciar su imagen exterior entre el público. La Filmoteca d'Estiu, que ofrece en verano proyecciones en versión original al aire libre en los jardines del antiguo cauce del Turia de los estrenos más destacados de la temporada, es una iniciativa que arranca en ese año. También en otoño de 2000 la Filmoteca asume la organización del área dedicada al cine, coordinada por Julio Pérez Perucha, en el Encuentro Mundial de las Artes, un gran evento dirigido por José Vidal-Beneyto e impulsado por el departamento de cultura del gobierno valenciano. Al año siguiente, la Filmoteca acoge el IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), que se dedica al Cine Español en la Transición. En 2002, el IVAC integra en su estructura administrativa el festival Cinema Jove —a partir de su decimoséptima edición—, certamen dirigido por Rafael Maluenda desde 2000 y que antes había dirigido José Luis Rado. Paralelamente, y dentro del gran impulso que reciben tanto la comunicación e imagen exterior del Instituto como el fomento del sector audiovisual autóctono, comienza a diseñarse el ambicioso proyecto de creación de un gran portal de internet dedicado a la industria valenciana del audiovisual, que debía dar soporte a todas sus necesidades vinculadas a la red, como diccionarios de cineastas, directorio profesional, promoción de películas, acceso a bases de datos filmográficas, foros, tablón de anuncios, etcétera. Este proyecto, bautizado como "Cinenet", es abandonado tras varios años de trabajo, si bien algunas de sus utilidades serían recogidas por la página web del Instituto. Entre las novedades más ligadas a la faceta de estudio y análisis cinematográfico que se ponen en marcha en esos años cabe destacar la celebración a partir de 2003 de un seminario anual que, bajo el genérico "Clásicos del cine español", reúne a un selecto grupo de especialistas y autores que analizan desde diferentes puntos de vista un clásico de nuestro cine. La serie comienza con *Bienvenido, Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952), a la que siguen, entre otras, *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *La caza* (Carlos Saura, 1965), *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) o ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Pedro Almodóvar, 1984). Respecto a la recuperación y restauración de materiales fílmicos y de carteles —de los que el archivo gráfico había ido acumulando una buena colección—, el volumen de actividad se reduce de manera sensible, al tiempo que el archivo audiovisual crece considerablemente a partir de la obligación de depósito de aquellas obras que hubieran recibido ayuda pública. Pese a todo, el trabajo realizado en este sentido desde su fundación permite disponer de un archivo con cerca de ciento ochenta películas restauradas. En 1999, comienza a publicarse una nueva colección dedicada a exponer el proceso de recuperación y restauración de algunas de las piezas más destacadas de su archivo, así como un pormenorizado análisis de su contenido, entre las que se encuentran *Sangre y arena* (Vicente Blasco Ibáñez y Max André, 1916), *Sanz y el secreto de su arte* (Maximilià Thous y Francisco Sanz, 1918), *Valencia protectora de la infancia* (Maximilià Thous, 1928) y ¿Qué es España? Esta última, un documental de 1926 atribuido a Luis Araquistáin y Cayetano Coll y Cuchí y producido a instancias de la Institución Libre de Enseñanza, es recuperado en 2005 y restaurado en colaboración con la Filmoteca Española entre 2006 y 2007. Se mantiene el volumen de donaciones y depósitos de filmaciones y grabaciones familiares y amateurs, que consta de cerca de siete mil unidades. La Filmoteca vuelve a merecer reconocimiento público en 2006 cuando le es concedido el premio González-Sinde, instituido por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España para "reconocer la labor de personas e instituciones que valiéndose del medio cinematográfico lo emplean para la consecución de fines sociales". Entre 2007 y 2008, la sede principal de la Filmoteca en el edificio Rialto cierra al público a causa de las obras de remodelación de algunos de sus espacios, lo que obliga a reducir sensiblemente las proyecciones, que ocupan otros espacios cedidos, principalmente los del Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MUVIM), así como el cierre de la biblioteca. La actividad, no obstante, se mantiene en lo esencial. Así, continúa la catalogación de los fondos, adquiridos años antes, de Luis Lucia y de Ricardo Muñoz Suay, entre otros, de quien se publica, además, coincidiendo con el décimo aniversario de su fallecimiento, una biografía a cargo de Esteve Riambau, *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras* (2007), obra que mereció el premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias y el propio premio Ricardo Muñoz Suay, otorgado anualmente por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España a los mejores trabajos de investigación histórica sobre el cine español. En 2008 la Filmoteca abre una nueva sede en la zona universitaria de la ciudad de Valencia, que se convierte en un Centro de Documentación a partir de los fondos bibliográficos y videográficos de

la biblioteca y la videoteca, hasta esos momentos en sedes diferentes —Edificio Rialto y archivo fílmico de Paterna— para facilitar su consulta por parte de estudiantes e investigadores. En noviembre de ese mismo año se inaugura en el edificio Rialto la nueva sala de proyecciones en el espacio que antes ocupaban las salas Moratín y Juan Piqueras. Con un aforo de ciento noventa localidades y modernas instalaciones de proyección digital y analógica, la nueva sala es bautizada con el nombre del cineasta Luis García Berlanga.

En 2009, una nueva reforma legislativa afecta a la Filmoteca. El antiguo IVAC, mantiene sus siglas, pero añade el término "Audiovisual" a su denominación. Nace así el Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, que cuenta con una Dirección General, que ocupa Eusebio Monzó Martínez, y dos direcciones, la consagrada a Filmoteca y Cinematografía, que sigue ostentando José Luis Rado, y otra específica de Fomento y Promoción para la que es designada Nuria Cidoncha Castellote. El remodelado Instituto completa sus competencias relativas al fomento del audiovisual, incluyendo ahora las ayudas que se conceden al doblaje y a los rodajes que tienen lugar en los estudios de la Ciudad de la Luz de Alicante. En octubre de ese año Eusebio Monzó deja la Dirección General, que es ocupada por Cidoncha, mientras que Rado abandona la Filmoteca en 2010. Las acciones orientadas al fomento del sector audiovisual adquieren una preeminencia indudable sobre las que tradicionalmente había desarrollado la antigua Filmoteca. Buena parte de los eventos organizados van dirigidos a los profesionales del audiovisual en forma de encuentros, seminarios, etcétera, de productores, guionistas, técnicos y gestores de distintas administraciones. Entre estas acciones, la que se ha revelado más fructífera y de mayor continuidad ha sido el programa Curts, concebido como una plataforma de promoción del cortometraje valenciano y consistente en la edición anual de una selección de las mejores obras de cineastas valencianos en este campo para su promoción y difusión nacional e internacional. No obstante el gran protagonismo del área de Fomento, las tradicionales secciones de recuperación, programación y documentación y publicaciones, mantienen su actividad e introducen nuevas iniciativas, como la participación en el proyecto europeo EFG1914, dedicado a la recuperación y digitalización de imágenes relacionadas con la Primera Guerra Mundial, o la puesta en marcha por parte de programación en 2010 —y aún vigente— de "Básicos Filmoteca", una propuesta de carácter divulgativo, pero también didáctico y docente, que repasa la historia del cine y sus grandes movimientos a partir de la exhibición de un film representativo del tema objeto de estudio, acompañado de la publicación de un dosier sobre la película y de la intervención de un especialista que modera un coloquio posterior. Con este formato se han realizado ya los programas dedicados a "Una Introducción a la historia del cine", "Los géneros cinematográficos", "Los clásicos del siglo XXI", "El cine de autor", "El cine español" o "El cine documental". En 2012, la Filmoteca pone en marcha un museo virtual dedicado a Luis García Berlanga que incluye la biografía y filmografía del director, una recopilación de material gráfico, escritos, etcétera. La iniciativa, que pretendía alojar también una *cátedra* sobre el cineasta valenciano y servir de plataforma para diversas actividades, no ha conseguido evolucionar apenas desde su apertura. También en 2012 *Archivos de la Filmoteca*, ya en formato digital, cambia su mancheta, y Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover sustituyen como director y jefe de redacción respectivamente a Vicente Sánchez-Biosca y Vicente Benet Ferrando, aunque lo hacen sólo durante tres números. En 2013 la revista deja de publicarse coincidiendo con las consecuencias de una nueva reestructuración administrativa que una vez más afecta a la Filmoteca. En octubre de 2017, sin embargo, *Archivos de la Filmoteca* vuelve a publicarse tras un impás de cuatro años y, en este caso, con Agustín Rubio Alcover y Arturo Lozano Aguilar como director y jefe de redacción, respectivamente.

En enero de 2013 Manuel Tomás Ludeña asume la Dirección General de un nuevo organismo, CulturArts Generalitat, que engloba Teatres de la Generalitat, el Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia (IVAC), el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración (IVACOR) y Castellón Cultural, modificando sus estructuras y aplicando un severo expediente de regulación de empleo que diezma la plantilla de la Filmoteca. En 2014 José Luis Moreno, hasta entonces adjunto a la dirección de CulturArts, sustituye a Nuria Cidoncha al frente de la Filmoteca con el rango de subdirector de CulturArts encargado de IVAC-Filmoteca, cargo al que regresaría en abril de 2016, después de simultanearlo desde septiembre de 2014 con la Dirección General de CulturArts, al ocupar el puesto tras el efímero paso por el cargo de Julia Climent Monzó y ceder el testigo a Abel Guarinos Viñoles. Desde 2018 CulturArts ha pasado a denominarse Institut Valencià de Cultura, conservando su naturaleza de entidad de derecho público.

En definitiva, las sólidas bases programáticas y profesionales sobre las que Ricardo Muñoz Suay fundó la Filmoteca de la Generalitat Valenciana la han dotado de una firmeza que ha podido y sabido resistir los avatares de las sucesivas políticas culturales a lo largo de los últimos casi treinta años. Sigue siendo hoy un referente por sus publicaciones, por el alto nivel de su programación,

por la riqueza e interés de sus archivos y por su empeño en la recuperación y restauración del patrimonio cinematográfico.

Francesc Picó

Forner, Lola
(María Dolores Forner Toro, Alicante, 1960)

Actriz

El título de Miss España conseguido en 1979 facilita su debut cinematográfico, ese mismo año, en *La familia bien, gracias*, de Pedro Masó, la tercera entrega de la popular saga *La gran familia* que había iniciado Fernando Palacios en 1962. Durante la década de los ochenta su trayectoria como actriz se orienta sobre todo hacia la pantalla grande, en producciones nacionales como *El último penalty* (Martín Garrido Ramis, 1982). Interpreta diversos papeles en películas internacionales de género, alguno de ellos destacado, como *Los supercamorristas* (*Kuai can che*, Sammo Hung Kam-Bo, 1983), una coproducción hispano-china de acción donde la actriz alicantina encarna a la protagonista junto al popular actor y director Jackie Chan. También interviene en la producción china de artes marciales *La armadura de Dios* (*Lung hing foo dai*, 1987), que dirige Chan, tras haber tenido un papel secundario en otro título de acción del mismo director, *Los piratas de los mares de China* (*A gai wak*, 1983). Participa en otros proyectos de carácter internacional, como los westerns hispano-italianos ¡*Scalps! Venganza india* (*Scalps!*) y *Apache Kid* (*Bianco Apache*), dirigidos ambos por Bruno Mattei en 1987, en la primera con papel protagonista. También es la primera actriz en el *europudding* (coproducción checoslovaca-italiana-alemana-francesa-española) de aventuras *Mikola a Mikolko* (Dusan Trancik, 1988), y actúa en dos films del mismo género: *El lobo negro* (1980) y su secuela *La venganza del lobo negro-Duelo a muerte* (1981), ambas de Rafael Romero-Marchent. Aunque en esta década interviene brevemente en un par de miniseries televisivas, *Los desastres de la guerra*, de Mario Camus, y *Las pícaras*, de Antonio del Real, Francisco Regueiro y Chumy Chúmez entre otros, ambas producidas y emitidas por Televisión Española en 1983, y como protagonista en el telefilm *La leyenda del cura de Bargota* (Pedro Olea, 1989), la mayor parte de su trabajo televisivo se desarrolla en los años noventa, sobre todo en series de temática romántica, varias de ellas latinoamericanas, como *La forja de un rebelde* (Estela Films y Televisión Española, 1990), la argentina *Ricos y famosos* (Telearte y Canal 9, 1997-98) y *Amor de papel* (Venevisión, 1993), entre otras. También actúa en el telefilm *La familia… 30 años después* (Pedro Masó, 1999), donde vuelve a trabajar junto al director con quien iniciara su carrera cinematográfica. Es la protagonista del film *Pareja enloquecida busca madre de alquiler* (Mariano Ozores, 1990), y tiene un papel secundario en el de Manoel de Oliveira *No, o la vana gloria de mandar* (*Non, ou a Vã Glória de Mandar*, 1990). Su última aparición en la pantalla puede verse en treinta y cuatro episodios de la telenovela mexicana *El nombre del amor* (Televisa, 2008-2009) interpretando a Carmen, la madre del primer galán de la protagonista. La actriz alicantina participa en películas y series de televisión españolas, aunque quizá lo más destacable sea su presencia, en ocasiones como actriz protagonista, en diversas producciones internacionales y coproducciones fílmicas de género poco frecuente en España —acción, artes marciales, western o aventuras— y en series televisivas, varias de ellas latinoamericanas y de temática amorosa.

Rosanna Mestre Pérez

Fornet, Emilio
(Emilio Fornet de Asensi, Madrid, 1898 – 1985)

Actor, escritor y periodista

Proveniente de una familia valenciana dedicada a la música, estudia esta misma disciplina en Valencia, donde transcurre su juventud, aunque enseguida encamina sus pasos artísticos hacia la escritura. Ya en Madrid, mantiene una polifacética actividad literaria, siendo autor de una extensa obra que alterna artículos periodísticos con poemas, piezas teatrales, ensayos etnológicos o biografías históricas, centrada a menudo en aspectos claramente levantinos, como ocurre con *La terra florida* (1930), *Vercilumar: novela y mito solar de la Dama de Elche* (1941), *Blanca March y Valencia: las madres de Luis Vives* (1942), *Don Jaime I, el rey de las tierras del sol* (1948), *El duque de Gandía* (1956), *La Albufera* (1957) o *Castellón* (1959). Una vez cumplidos los sesenta años, prueba fortuna como actor en el cine. En un principio lo hace de manera fortuita y puntual, apareciendo solamente en cortometrajes y en un brevísimo papel en *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1963). Pero a mediados de los setenta vuelve a intentarlo con mejores resultados, haciendo de la interpretación su profesión definitiva e interviniendo en casi un centenar de títulos a lo largo de una década. Coincidiendo con la Transición española, su presencia en las pantallas está principalmente asociada a la figura de Manuel Summers, tanto en películas dirigidas por este como en otras en las que ejerce solo como productor,

guionista o actor. Así, acomete personajes secundarios y generalmente cómicos en *Yo la vi primero* (Fernando Fernán Gómez, 1974), *Polvo eres…* (Vicente Escrivá, 1974) o *De profesión: polígamo* (Angelino Fons, 1975), aunque resultan más llamativos los sacerdotes que encarna a las órdenes del propio Summers en *Ya soy mujer* (1975), *Mi primer pecado* (1977) o *El sexo ataca* (1979). Sus colaboraciones se extienden también a un cine más serio y ambicioso, aunque su presencia, condicionada por su edad y físico enjuto, nunca abandona el tono gracioso. Tal es el caso de *Las bodas de Blanca* (Francisco Regueiro, 1975), *Los libros: Viaje a la Alcarria* (Antonio Giménez-Rico, 1976), *El sacerdote* (Eloy de la Iglesia, 1978), *Paco, el seguro* (Didier Haudepin, 1979) o, con mayor peso, dos largometrajes producidos y coescritos por José Luis Borau, *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977) y *El monosabio* (Ray Rivas, 1978). En esa época incluso llega a actuar en valenciano en *El virgo de Visanteta* (Vicente Escrivá, 1978) y su correspondiente secuela. De baja estatura y rostro arrugado, capaz de gesticular exageradamente, interpreta una amplia galería de ancianos esperpénticos, pícaros o malhablados y con tendencia a divagar. Su aspecto se adapta fácilmente a las comedias más disparatadas, pero también a dramas rurales o recreaciones históricas. En los ochenta su trayectoria está vinculada al prolífico Mariano Ozores y, más concretamente, a las cintas que protagonizan Fernando Esteso y Andrés Pajares, ya sea juntos como pareja artística o por separado. No obstante, sigue siendo igualmente requerido por otro tipo de cineastas, en películas como *El crack* (José Luis Garci, 1981), *Valentina* (Antonio José Betancor, 1982) o *Truhanes* (Miguel Hermoso, 1983). Se mantiene activo prácticamente hasta el momento de su muerte, aventurándose aún en su último año de vida a debutar sobre la escena con *La zapatera prodigiosa*, obra de Federico García Lorca que es grabada con el mismo reparto para una versión televisiva.

Jorge Castillejo

Fos, Antonio
(Antonio Fos Ferrando, Sueca, Valencia, 1930 – Valencia, 1990)

Guionista

Hijo de un notario, deja inacabados los estudios de Derecho para marcharse a Madrid a abrirse camino como escritor. Publica novelas del oeste bajo seudónimo y, tras ejercer ocasionalmente como *script* y escribir guiones no realizados como *Amanece tarde* o *Pueblecito* (ambos de 1960), ingresa en el universo cinematográfico con el libreto de *Ella y el miedo* (1963), de León Klimovsky. Su talento, rapidez y cordialidad de trato le permiten entablar prolongadas e intensas relaciones profesionales con el propio Klimovsky —*No importa morir* (1969), *La orgía nocturna de los vampiros* (1973) y *Secuestro* (1976)—, Eloy de la Iglesia —*Cuadrilátero* (1969), *El techo de cristal*, *La semana del asesino* (1972) y *Una gota de sangre para morir amando* (1973)—, Eugenio Martín —*Una vela para el diablo* (1973), *Esclava te doy* y *No quiero perder la honra* (ambas de 1975), *Call Girl (La vida privada de una señorita bien)* y *Tengamos la guerra en paz* (ambas de 1976)—, Javier Aguirre —*Volveré a nacer* y *El mejor regalo* (1973), *El insólito embarazo de los Martínez* (1974)—, Vicente Escrivá —*Polvo eres…* (1974), *Niñas… ¡al salón!* (1977), *El virgo de Visanteta* (1978) y *Visanteta, esta-te queta/Gata caliente* (1979)—, Paul Naschy —*El huerto del Francés* (1977) y *Latidos de pánico* (sin acreditar, 1983)— o Ángel del Pozo —*El hijo es mío* (1978) y *Extraño matrimonio* (1984)—, para los cuales despliega su habilidad, primero, como especialista en una variante del cine de género muy influida por el *giallo*, que por aquel entonces estaba en todo su apogeo, y luego coincidiendo con el comienzo del destape como destajista de la explotación erótica. Vinculado profesionalmente con Italia, firma guiones de género de coproducciones como *Una maleta para un cadáver/Il tuo dolce corpo da uccidere* y *Joven de buena familia sospechosa de asesinato/Ragazza tutta nuda assassinata nel parco* (ambas de Alfonso Brescia, 1970 y 1972 respectivamente), *Yo los mato, tú cobras la recompensa/I senza Dio* (Roberto Bianchi Montero, 1972), *Un Casanova en apuros/Fuori uno… sotto un altro, arriva il Passatore* (Giuliano Carnimeo, 1972) o *Infamia/La moglie giovane* (Giovanni d'Eramo, 1974). Autor también de los guiones de *El filo del miedo* (Jaime Jesús Balcázar, 1964), *Las señoritas de mala compañía* (José Antonio Nieves Conde, 1973), coescrito con Juan José Alonso Millán, *El transexual* (José Jara, 1977), *El maravilloso mundo del sexo* (Mariano V. García, 1978), *El hombre que yo quiero* (Juan José Porto, 1978) o *Terror en el tren de medianoche* (Manuel Iglesias, 1981), en los años setenta se convierte en guionista de cómics y fotonovelas gracias a su amistad con el especialista en los géneros fantástico y de terror Gabriel Moreno Burgos —coguionista suyo en *Nadie oyó gritar* (1973), de Eloy de la Iglesia—, así como en escritor de novelas eróticas. En la década de los ochenta, apenas escribe el episodio "Creció espesa la hierba" de la serie *Un encargo original* (1983), si bien también ve la luz otro argumento suyo, el de *De hombre a hombre* (Ramón Fernández, 1984), un guion con el que debuta en la profesión Joaquín Oristrell. Casado (y separado) con la actriz y prima de Rita Hayworth, Pilar Cansino Romero (Sevilla, 1937), también escribe los

guiones y argumentos inéditos de *Can* (1970), *Mamá, Federico está embarazado... ¿Qué hago?* (1971), para Estudios Madrid 70 y con Javier Aguirre, *Joven de buena familia sospechosa de asesinato* (1971), *Los sin Dios* (1971), con Maurizio Pradeaux, *Vampiro* (1971), con Gabriel Moreno-Burgos Suárez, *De aire y fuego* (1972), con Angelino Fons y Lázaro Irazábal Garcés, *El cañón de Rodríguez* (1972), con Eloy de la Iglesia y Gabriel Burgos, *Una mujer peligrosa* (1973), con Eugenio Martín, *La cadena del vicio* (1973), con Vicente Escrivá, *La selva blanca* (1973), con Eugenio Martín, *Los espectros de Tolnia* (1974), con Gabriel Burgos, *La muerte llegará y tendrá tus ojos* (1974), para Emaus Films y con Giovanni d'Eramo, *La víctima elegida* (1974), *Ladrona, pero decente* (1975), con Javier Aguirre, *Doña Celes* (1975), con Eugenio Martín y Andrés Dolera, *María y el miedo* (1975), *Los secuestradores* (1976), para Azor Films con Jacinto Molina, *Mañana cuando yo muera* (1976), *Vida privada de la señorita Julia* (1976), con Eugenio Martín y Andrés Dólera, *La cama* (1978), sobre un cuento de Fernando Vizcaíno Casas, *La quinta del chupete* (1980), a partir de un argumento de Gabriel Iglesias, *Un cero a la izquierda* (1980), con Eloy Herrera, y *Una grieta en la roca* (s.f.).

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.
- Rubio Alcover, Agustín (2013). *Vicente Escrivá. Película de una España*. Valencia: Ediciones de La Filmoteca.
- Torreiro Gómez, Casimiro (1998). "Fos, Antonio". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del Cine Español*. Madrid: Cátedra, p. 372.

Fresneda, Nacho (Ignacio Fresneda, Valencia, 1971)

Actor

Su primer trabajo profesional es en *Tranvía a la Malvarrosa* (José Luis García Sánchez, 1997), un film inspirado en la novela homónima del escritor valenciano Manuel Vicent, donde encarna a Toni. En la actualidad posee una figura estilizada, de rostro levemente moruno y voz grave y profunda. Tales rasgos le han valido para modelar de forma harto expresiva el personaje del médico Manuel Aimé en la serie que lo hizo popular, *Hospital Central* (Telecinco, Estudios Picasso y Videomedia, 2000-2012). Este papel, a su vez, le permite encarnar al doctor Mauricio Salcedo Ariza en la serie *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV y Televisión Española, 2005-2012), que está ambientada en la Guerra Civil y en los primeros años del franquismo. Su larga trayectoria profesional está firmemente consolidada por los trabajos realizados en Televisió de Catalunya y Televisión Española. Entre los primeros cabe destacar el personaje de Felip en *Mirall trencat* (Diagonal TV y Televisió de Catalunya, 2001), una adaptación televisiva de la novela escrita por Mercé Rodoreda en 1974, llevada a cabo por Josep Maria Benet y dirigida por Orestes Lara —los intérpretes principales son Carme Elías, Emma Vilarasau e Irene Montalà—; su interpretación del personaje Huari Ajiram en seis capítulos de *El cor de la ciutat* (Televisió de Catalunya, 2000-2009), serie que refleja la vida cotidiana de unas familias del barrio de Sant Andreu de Palomar y el de Sants de Barcelona; su colaboración en *Infidels* (Diagonal TV y Televisió de Catalunya, 2009-2011), otra producción dramática compuesta por cuarenta y dos episodios de una hora de duración, que narra la amistad de cinco mujeres que pretenden ser coherentes con sus propios actos, y en la que encarna a Marc Guasch; o su participación en cinco episodios como Ermengol Tarrés en *Grand Nord* (Veranda TV y Televisió de Catalunya, 2012-2013), serie televisiva en clave de comedia que relata la vida de Anna Obach, una policía local destinada a un lugar ficticio llamado Grand Nord, enclave cercano a los Pirineos catalanes. Por otra parte, para Televisión Española ha participado en 2013 en la serie histórica *Isabel* (Diagonal TV y Televisión Española, 2011-2014), retrato biográfico de la reina Isabel I de Castilla protagonizado por Michelle Jenner, o en 2014 en *Víctor Ros* (New Atlantis y Televisión Española, 2013-), producción audiovisual que cuenta los casos investigados por el detective homónimo, donde interpreta a Fernando de la Escosura. Pero su consagración se ha producido merced a la serie *El ministerio del tiempo* (Onza Partners, Cliffhanger y Televisión Española, 2015-), que se mueve entre el género fantástico y la ficción histórica y trata sobre viajes temporales, y donde encarna a Alonso de Entrerríos, compartiendo protagonismo con Rodolfo Sancho, Aura Garrido, Cayetana Guillén Cuervo, Hugo Silva, Francesca Piñón y Jaime Blanch. Interviene interpretando a Dris Larbi en cinco capítulos —"Pistas señaladas", "Culpable de masacre", "Muerte por amor", "Víctima de su suerte" y "Camino de ceniza"— de la producción internacional *La reina del sur* (Antena 3, RTI Televisión y Telemundo Studios, 2011), serie norteamericana en lengua hispana producida por Mauro Sicard y basada en la novela homónima de Arturo Pérez-Reverte. Más ocasionales han sido sus participaciones en *Los misterios de Laura* (Boomerang TV y Televisión Española, 2009-2014) —en el capítulo "Laura y el misterio del crimen del siglo" interpretando a Nicolás Madera—,

en *La que se avecina* (Miramon Mendi, Alba Adriática y Telecinco, 2007-) —hace la composición del personaje llamado Jorge Crespo en el capítulo "Una piña, gogo, una cuarentona y un tiburón con dos penes"— o en *El don de Alba* (Telecinco, 2012-2013), donde hace el pequeño papel de Carlos Abrante. Se trata, pues, de un actor que ha trabajado fundamentalmente en producciones televisivas, tanto en el registro de la comedia como en el dramático o en historias de época gracias al apoyo de sus eficaces caracterizaciones. Además, ha participado esporádicamente en algunos telefilms, como *Otra ciudad* (César Martínez Herrada, 2003), *Projecte Cassandra* (Xavier Manich, 2005), *Buscando al hombre perfecto* (Luis Marías, 2008) o *El enigma Giacomo* (Joan Marimón, 2009) e interpretando algunos pequeños papeles en cine, como en *Iris* (Rosa Vergés, 2004) o *Historias de Lavapiés* (Ramón Luque, 2014). Asimismo, protagonizó el cortometraje *Salvador, historia de un milagro cotidiano* (Abdelatif Hwidar, 2007), ganador del Goya en la edición de 2008 en la categoría de ficción.

Pablo Ferrando García

Frías, Carmen (Carmen Frías Arroyo, Bétera, 1938)

Montadora

Hija del atrecista republicano Manuel Frías, ayudante del decorador Enrique Alarcón, y madre de la también montadora Berta Frías, nace en Bétera por circunstancias de la Guerra Civil, pero se cría en Madrid. Aprende por intercesión de su padre la profesión de la histórica Petra de Nieva, con quien entra a trabajar como meritoria a los catorce años, mientras esta monta *Brindis al cielo* (José Buchs, 1953), y a la que secunda en las películas de Antonio del Amo con Joselito a partir de 1958. Auxiliar también de Pepita Orduna en *Los jueves, milagro* (Luis García Berlanga, 1957), asiste luego a Pedro del Rey en *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) y a Magdalena Pulido en *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), si bien reconoce haber aprendido a montar, más allá de la mecánica, junto al guionista, director, productor e inicialmente editor Antonio Isasi-Isasmendi. Debuta como titular en el largometraje con *El rapto de T.T.* (José Luisa Viloria, 1964), y enlaza algunos trabajos como ayudante, pero tras contraer matrimonio se traslada a Cádiz debido a las obligaciones laborales de su marido. En 1971 decide regresar a Madrid para retomar su labor como montadora. Compagina su empleo en Televisión Española con encargos en documentales y cortometrajes, pero en 1972 es detenida y despedida de TVE por su pertenencia al Partido Comunista. Monta largometrajes como *Los viajes escolares* (Jaime Chávarri, 1973), *Rafael en Raphael* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1975), *El perro* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1976), *Caperucita y Roja* (Luis Revenga y Aitor Goiricelaya, 1976) o *Rostros* (Juan Ignacio Galván, 1977). Con la transición a la democracia, es readmitida en TVE, a donde vuelve en agradecimiento por la movilización de sus compañeros, hasta que Fernando Trueba la convence para dedicarse en exclusiva al cine. De la mano de este se inicia su etapa de madurez profesional, con *Sé infiel y no mires con quién* (1985), a la que siguen *El año de las luces* (1986), *El sueño del mono loco* (1989), *Belle Époque* (1992), *La niña de tus ojos* (1998), *Calle 54* (2000), *El embrujo de Shanghai* (2002), *El milagro de Candeal* (2004) y *El baile de la Victoria* (2008). Su emparejamiento artístico con el director madrileño le reporta dos Goyas y otras tres nominaciones. Aunque el director con quien ha colaborado con más frecuencia ha sido Gerardo Herrero, en un total de once films desde su *opera prima*, *Al acecho* (1987), hasta *Los aires difíciles* (2006). Ella misma considera que también ha mantenido una relación fructífera con Bigas Luna —*Huevos de oro*, (1993), *La teta y la luna* (1994—, Juan Carlos Tabío —*Guantanamera* (1995, codirigida junto a Tomás Gutiérrez Alea), *Lista de espera* (2000)—, Salvador García Ruiz —*Mensaka*, (1998), *El otro barrio* (2000), *Las voces de la noche* (2003)— y Patricia Ferreira —*El alquimista impaciente* (2002), *Para que no me olvides* (2005)—. Después de ejercer la docencia privada durante sus últimos años en activo, se retira de la profesión. En 2011, el Festival Internacional de Cine de Gijón la homenajea al otorgarle el Premio Mujer de Cine en su tercera edición.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Entrevista personal a Carmen Frías (24/6/2016)
- Heredero, Carlos F. (1998). "Frías, Carmen". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, pp. 379-380.

Fulles grogues (Canal 9, 1989 – 1994)

Programa documental

Fulles grogues fue un programa documental especializado en el ámbito cultural, producido por la televisión pública valenciana y que se emitió en Canal 9. Pionero en su género en TVV, el espacio repasaba los principales acontecimientos del siglo XX a través de la mirada de personajes relevantes de la historia reciente pero que

habían caído en el anonimato o bien ya no eran de actualidad. Se trataba de un espacio de periodicidad semanal, de unos treinta minutos de duración en la primera temporada y cuarenta y dos minutos en las siguientes, y en valenciano. TVV produjo un total de 61 capítulos, hasta el 9 de enero de 1994. Tuvo cuatro temporadas de unos 12 episodios de media en cada una de ellas. *Fulles grogues* gozó de cierto prestigio por los temas que abordaba y por su tratamiento, que implicaba un arduo proceso de documentación. A juicio de los trabajadores del ente público valenciano, se trataba de un espacio digno, diametralmente opuesto a otras propuestas más lúdicas y festivas de la televisión valenciana vinculadas con el mundo del corazón o con la polémica. Ha sido, además, uno de los más reemitidos de TVV, por lo que fue posible verlo en antena, por alguno de los canales del grupo, hasta prácticamente el cierre de la televisión. *Fulles grogues* se estrenó el 10 de octubre de 1989, un día después de inaugurarse Canal 9, aunque se empezó a gestar mucho antes. No habían comenzado aún las emisiones de TVV cuando un primer equipo de becarios de la Dirección General de Medios de la Generalitat estaba ya elaborando los capítulos de la que sería la primera temporada. Era uno de los pocos programas de producción propia que se emitían en la televisión pública valenciana en aquel entonces. Desde el principio, *Fulles grogues* se definió como un programa cultural centrado en repasar aquellos episodios más significativos de la historia reciente y en recuperar a figuras relevantes del país, no necesariamente valencianas. Buscaba imágenes inéditas y testimonios orales de los principales protagonistas del último medio siglo de la historia de la Comunidad Valenciana, España y Europa. Algunos de los temas que abordaron fueron las brigadas internacionales, los maquis valencianos o la revolución de Mayo del 68. También se centró en recordar figuras del mundo de la cultura como los escritores Azorín, Blasco Ibáñez o Max Aub; incluso personajes de calado en el imaginario social como Pinet, uno de los últimos bandoleros valencianos. La situación en la parrilla de *Fulles grogues* fue variando a lo largo de los años, aunque mantuvo su frecuencia semanal durante las temporadas en las que se emitió. Al principio se programó en el *prime time* del miércoles, después de la película programada para ese día, y luego se volvía a emitir en la medianoche del domingo. En 1991 pasó a la segunda franja de programación nocturna de los lunes. También se pudo ver a través de Punt 2, canal más centrado en programación de tipo cultural. Era habitual que *Fulles grogues* se repusiera con frecuencia por alguno de los canales asociados a la TVV. *Fulles grogues* estaba dirigido por la periodista y escritora Maria Lluïsa del Romero y contaba con dos coordinadores, Francesc Picó Esteve y José Carlos Díaz. Con todo, la pieza clave era la figura del documentalista Federico Segundo, dado que este espacio de reportajes bebía mucho de las fuentes, documentos e imágenes históricas. De hecho, su producción comportó una importante aportación de material de archivo para el Departamento de Documentación de la televisión. Cada programa contaba con un equipo básico de cámara, productor, ayudante de producción y documentalista. Se intentaba asignar a un periodista para cada capítulo, aunque en ocasiones eran dos. Uno de los que más se implicó en el programa fue Salvador Dolç Ferrer, guionista del mismo. Más adelante se incorporó una productora, Marina Morant. El resto del equipo, al que se intentaba dar una cierta continuidad para trabajar siempre con las mismas personas, procedía del personal de TVV. Para producir, confeccionar y emitir un capítulo de *Fulles grogues* podía necesitarse una veintena de personas entre locutores, operadores de sonido, postproducción o grafismo. Se tardaba entre tres y cuatro semanas en elaborar un reportaje. Las rutinas de producción del programa eran relativamente sencillas. La elección de los temas se hacía en reuniones periódicas en las que se valoraba hasta qué punto las propuestas tenían posibilidades de llevarse a cabo. Si era necesario, el equipo se desplazaba al extranjero para realizar el reportaje, algo que causaba cierta envidia sana por parte del resto de compañeros de aquella incipiente TVV. En estos casos se intentaba aprovechar al máximo los desplazamientos. Por ejemplo, en el viaje a Nueva York y Argentina se grabó material para tres capítulos. Los viajes también servían, de manera indirecta, para generar en el espectador una sensación de compromiso con la televisión que en aquel entonces nacía. El programa cosechó buenas audiencias, en opinión de sus responsables. En 1991, la audiencia media de *Fulles grogues* según Ecotel era de unos 35.000 espectadores. En marzo de 2008, ya funcionando solo con reposiciones, llegó a marcar una cuota de pantalla del 4,9%, con 14.000 espectadores. En general, fue un espacio con una acogida favorable, capaz de mantener a lo largo del tiempo una aureola de programa de calidad. En su momento, los críticos valoraron el esfuerzo por plantear temas interesantes a pesar de las dificultades para encontrar imágenes con las que ilustrar acontecimientos del pasado. Llegaron a calificar el programa como vistoso, humano y entrañable en su planteamiento y ejecución. También hubo algún varapalo relacionado con una supuesta falta de rigor documental, como explicaron desde *Cartelera Turia* en relación a la emisión del programa "Els xiquets de la guerra", dedicado a los niños españoles evacuados del país durante la Guerra Civil (1936-1939). Este programa coincidió en el tiempo con la emisión

que sobre el mismo tema hizo el emblemático espacio documental de Televisión Española *Documentos TV* (1986-). Por su parte, desde *El País* apuntaron como principales defectos que el programa caía en exceso en la anécdota sentimental y humana, y que abusaba de la cámara subjetiva y de los testimonios redundantes, cosa que ralentizaba el relato. Sea como fuere, *Fulles grogues* fue —y es todavía— un programa valorado, cuyos temas han aguantado bien el paso del tiempo. Las constantes reemisiones de las que ha sido objeto demuestran la vigencia de los temas que abordó, según sus responsables. Para ellos, la principal aportación del espacio a la televisión pública valenciana es el trabajo de investigación que implicaba para los propios periodistas de TVV: esa "gente de la casa" que convertiría *Fulles grogues* en una propuesta de autor que, con los años, se ha convertido en un referente de lo que podría haber sido la televisión pública valenciana.

Sonia González Molina

Fuentes

- Anchel Cubells, José María (2004). *Canal 9. Historia de una programación (1989-1995)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- Argente, Francisco Javier (5/2/2017). "Il·lusió per la nova RTVV". *Diari La Veu*.
- Redacción (2008). "'Arrayán' y 'Padre Casares', los espacios de la FORTA que mejor aguantan frente a la Champions". *Formulatv*.
- RTVV (1999). "Documentals". *RTVV: la revista*, 5, p. 20.
- Entrevista personal con Francesc Picó.

G

Gades, Antonio (Antonio Esteve Ródenas, Elda, 1936 – Madrid, 2004)

Actor, bailarín y coreógrafo

Nace en una familia obrera de Elda que su padre había dejado para ir a luchar por la causa republicana, y se traslada definitivamente a Madrid después del final de la Guerra Civil. Siendo muy joven empieza a trabajar. Pasa por diferentes oficios, desde mozo a boxeador, hasta que asiste a clases de danza, y a los dieciséis años empieza a bailar en espectáculos de cabaret con el nombre de Antonio Ródenas. Poco después comienza a trabajar en la compañía de baile flamenco de Pilar López, ya con el nombre artístico de Antonio Gades. Inicia así una fulgurante carrera como bailarín que lo lleva a bailar por escenarios de todo el mundo. Desde 1961 se convierte también en coreógrafo y, tras pasar temporadas entre Italia y Francia, en 1963 crea su primera compañía de baile en Madrid. Ese mismo año inicia su carrera como actor en el cine en *Los Tarantos* (Francisco Rovira-Beleta, 1963), película en la que interpreta un papel secundario y donde comparte rodaje con la leyenda del flamenco Carmen Amaya. A este film siguen una breve intervención en *En busca del amor* (*The Pleasure Seekers*, Jean Negulesco, 1964), producción de la Twentieth Century-Fox, y sus papeles, ya como protagonista, en *Con el viento solano* (Mario Camus, 1965), Último encuentro (Antonio Eceiza, 1966) y *El amor brujo* (Francisco Rovira-Beleta, 1967). En los años setenta se consolida como figura de la danza a nivel internacional, sobre todo a partir del estreno en 1974 de su montaje de la obra de Federico García Lorca *Bodas de sangre*. Entre 1978 y 1980 dirige el recién creado Ballet Nacional de España, y tras su cese crea una cooperativa de bailarines. Su participación en el mundo del cine continúa: aparece en los documentales *Lejos de los árboles* (Jacinto Esteva, 1972) y *Canciones de nuestra vida* (Eduardo Manzanos, 1975), tiene breves intervenciones en los films *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1970) y *Con el culo al aire* (Carles Mira, 1980), e interpreta uno de sus papeles más conseguidos, alejado de su registro habitual, como maquis, en *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977). El director Carlos Saura asiste a un ensayo del montaje de Gades de *Bodas de sangre*, y se inicia una colaboración entre ambos que se plasma en su trilogía flamenca integrada por *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1985). En estos films Gades interpreta los papeles protagonistas y se encarga de las coreografías, además de contribuir a la elaboración del guion de *Carmen*. La trilogía, y especialmente *Carmen*, tiene un gran éxito internacional. Aparte de su trabajo, adquiere gran notoriedad pública desde los años setenta por su relación con Pepa Flores "Marisol" y por su actividad política, particularmente por su militancia en el Partido Comunista de los Pueblos de España (PCPE), su estrecha vinculación al Partido Comunista de Cuba y su amistad con Fidel Castro. Muere en 2004 tras una larga enfermedad. Antonio Gades es una de las figuras más relevantes de la danza de la segunda mitad del siglo XX. De su trayectoria cinematográfica destacan especialmente sus colaboraciones con Mario Camus y Carlos Saura.

Marta García Carrión

Fuentes

- Saura, Carlos, Gades, Antonio (1984). *Carmen. El sueño del amor absoluto*. Barcelona: Círculo de lectores.
- VV.AA. (2005). *Antonio Gades [1936/2004]*. Madrid: Iberautor.

Gaia Audiovisuals (Valencia, 1998 –)

Productora cinematográfica

Dentro de las productoras valencianas que operan actualmente, Gaia Audiovisuals cuenta con una de las trayectorias más dilatadas. Desde su nacimiento, la empresa se ha ido centrando tanto en la realización de cortometrajes y largometrajes de ficción como en la puesta en marcha de documentales. En su organigrama destaca especialmente Carles Pastor Parés como productor ejecutivo. Pastor Parés se especializó en el mundo de la gestión económica en la University of Kentucky. Desde

entonces ha participado en diferentes roles relacionados con la producción audiovisual para empresas como Kentucky World Trade Center, Estudio Mariscal o El Deseo —de hecho, colaboró como ayudante de producción en *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999)—. En el contexto valenciano ha colaborado también con las productoras NISA (Nuevas Industrias Selecciones Audiovisuales) y Vicia Video de Valencia. Muchos de los productos de Gaia Audiovisuals cuentan con el director Carlos Pastor Moreno, uno de los más destacados del panorama valenciano de las últimas décadas. Entre sus trabajos más relevantes está la adaptación para televisión de la célebre novela de Jordi Serra i Fabra *Camps de maduixes* (2005), realizada con la ayuda de Canal 9 y de Televisió de Catalunya. La participación de ambas televisiones hace igualmente posible otro trabajo de Carlos Pastor, *Comida para gatos* (2008) y *Asunto Reiner* (2009), esta última dirigida por Carlos Pérez Ferre. En el terreno del largometraje, podemos destacar, también de Carlos Pastor, *A ras de suelo* (2005) —que cuenta con la colaboración de otras productoras valencianas como Malvarrosa Media— y *Bestezuelas* (2010). La segunda cinta es, quizá, el mayor éxito de la productora hasta el momento: un híbrido entre el género negro y el drama social que tuvo ocho candidaturas a los Premios Goya de 2012 y ganó, entre otros galardones, el Premio del Público de la XXXIII Mostra de València – Cinema del Mediterrani. En la actualidad, Gaia Audiovisuals sigue funcionando tanto a nivel local como internacional. Un buen ejemplo son sus últimos trabajos, *Juegos de familia* (Belén Macías, 2015), una comedia romántica rodada en Valencia y protagonizada por Juanjo Puigcorbé y Vicky Peña que contó con la colaboración de la productora alemana Miriquidi Film, y, sobre todo, el documental *Game Over* (Alba Sotorra, 2015). Siguiendo los pasos de un *youtuber* enamorado del mundo de las armas que acabó luchando en Afganistán, *Game Over* combina imágenes familiares, entrevistas, imágenes rodadas en el terreno real de combate y guiños a los videojuegos o al videoclip. La película ha participado en festivales españoles —Festival de Málaga, DocsBarcelona o DocumentaMadrid— e internacionales como Karlovy Vary International Film Festival o el Millennium Docs Against Gravity Film Festival de Varsovia.

Aarón Rodríguez Serrano

Fuentes

- Soler Campillo, Maria, Marzal Felici, Javier (2015). "La relevancia estratégica de RTVV en el sistema comunicativo valenciano y para el desarrollo económico, social y cultural de la Comunidad Valenciana". En Marzal Felici, Javier, Izquierdo Castillo, Jéssica, Casero Ripollés, Andreu (eds.). *La crisis de la televisión pública: El caso de RTVV y los retos de una nueva Gobernanza*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 113-144.

Gaos, Lola (Dolores Gaos González-Pola, Valencia, 1921 – Madrid, 1993)

Actriz

De familia numerosa, republicana y de izquierdas, vinculada al mundo de la cultura, hermana del filósofo José Gaos y de los poetas Vicente y Alejandro Gaos, la futura actriz estudia el Bachillerato en Valencia, pero el desenlace de la Guerra Civil la aboca al exilio en México tras haber sufrido la pérdida del padre en un campo de concentración. Allí la joven da sus primeros pasos como meritoria teatral, al tiempo que aprende idiomas y debe renunciar a su vocación de ser médico. En 1943 regresa a España a causa de la precaria situación familiar y a pesar de los problemas con la dictadura por pertenecer a una familia tan significada políticamente. Poco después se casa con el abogado Gonzalo Castelló Gómez-Trevijano, con el que tiene dos hijas y del que se divorcia en 1982. Por las mismas fechas, Lola Gaos inicia su trayectoria en los escenarios españoles trabajando como meritoria en el teatro María Guerrero —debuta en la versión de *Electra* (1949), de José María Pemán— y forma parte de las compañías de Mercedes Prendes, Guillermo Marín y Mary Carrillo. A pesar de los problemas laborales derivados de su condición de mujer procedente del exilio, el éxito profesional obtenido con los primeros papeles y su carácter luchador le permiten llegar a formar una compañía propia con Ángel Terrón y Ángela Plá, aunque sin continuidad. Lola Gaos debuta en el cine de la mano del donostiarra Jaime de Mayora en *El sótano* (1949), una experiencia cinematográfica sorprendente y a contracorriente, concebida por Camilo José Cela junto a este director de breve trayectoria. La actriz también fue una de las pioneras de Televisión Española, donde colabora en los espacios dramáticos desde que, junto al valenciano Luis Morris, protagoniza la serie *Los Tele-Rodríguez* (1957-1958), de Mario Antolín y con guion de Manuel Ruiz Castillo, llegando a ser una habitual de las producciones de *Estudio 1* (1965-1984), la serie *Historias para no dormir* (1964-1968) y otros espacios similares. Su filmografía abarca medio centenar de largometrajes, casi siempre interpretando personajes medulares, aunque fuesen secundarios. Su primer papel de cierta relevancia en el cine se lo ofrecen los debutantes Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga en *Esa pareja feliz* (1951). La actriz protagoniza una recordada escena donde se

parodian las coetáneas películas históricas de CIFESA, habiendo ya colaborado con el primero de los directores y camarada en el estreno español (1950) de *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca. La dureza de su enjuto físico y su voz cascada por la extirpación de la cuerda vocal derecha a causa de la aparición de un pólipo en la garganta, junto con su categoría profesional, convierten a Lola Gaos en una referencia destacada entre las actrices secundarias o de reparto del cine y la televisión durante el Tardofranquismo, casi siempre en papeles como mujer de carácter o "mala" —muchas veces aldeanas, porteras, criadas, etcétera—, encasillamiento del que se quejó la actriz en varias ocasiones. No obstante, la interpretación de estos tipos siempre queda resuelta con la eficacia y la sobriedad de una actriz capaz de brillar gracias a la personalidad y el impacto de su labor. Al margen de su debut, la filmografía de la valenciana es abundante, y abarca desde la comedia *Un marido de ida y vuelta* (Luis Lucia, 1957) hasta el breve papel interpretado en *Gran Sol* (Ferran Llagostera, 1988), basada en la homónima novela de Ignacio Aldecoa. Esta continuidad por una amplia gama de géneros le permite participar en los repartos de títulos tan destacados como *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), donde es Asunción Galindo, la tétrica hermana de Galindo, "El Cerebro", *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), en una de cuyas escenas disputa la titularidad de un piso "del Ministerio" al siniestro servidor del Estado, *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) en un papel no acreditado, *La busca* (Angelino Fons, 1966), como Petra, sirvienta de la pensión de la señora Casiana donde se aloja el protagonista, y *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971) con el papel de la Tía Chus, dueña de la pensión que, inquisitivamente, regenta su sobrina (Chus Lampreave). Baste señalar, para entender los tipos en los que se especializa, que en la comedia musical *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967) la actriz es Doña Arsénica, la directora del internado de señoritas que muestra un patético resentimiento con los hombres. La brevedad de sus intervenciones le resta protagonismo en el recuerdo del espectador, pero la circunstancia cambia con la interpretación de la inolvidable mendiga Enedina en *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) y de la criada Saturna de *Tristana* (Luis Buñuel, 1970). La célebre escena de "la última cena" protagonizada por un grupo de mendigos en *Viridiana*, con el levantamiento de faldas de Lola Gaos a modo de irreverente fotografía, le acarrea represalias laborales, que se suman a las propias de su militancia comunista durante el franquismo. No obstante, la actriz vuelve a gozar de un momento estelar por el reconocimiento a su interpretación en *Furtivos* (José Luis Borau, 1975). En esta película emblemática, y casi bisagra entre el franquismo y los inicios de la Transición, Lola Gaos encarna el personaje de Martina, la madre dominante, castradora y violenta del protagonista interpretado por el alcoyano Ovidi Montllor. La dureza del papel es resuelta con la habitual eficacia de la actriz, y así fue reconocido en el marco de la polémica y brillante recepción de una película que se alzó con la Concha de Oro del Festival de San Sebastián y con los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) y el Fotogramas de Plata a la mejor intérprete del cine español. El protagonismo de la actriz se extiende al papel interpretado en el primer largometraje del humorista Chumy Chumez, *Dios bendiga cada rincón de esta casa* (1977), donde vuelve a ejercer de criada siniestra amargando la vida a la señora de la casa (Blanca Estrada). No obstante, sus trabajos posteriores en el cine apenas guardan relación con el prestigio alcanzado en el film de José Luis Borau o gracias a la participación, como Sor Patrocinio, en el estreno del drama *De San Pascual a San Gil* (1976), de Domingo Miras. Poco después, la actriz se desliga del Partido Comunista de España (PCE) para participar desde 1977 en iniciativas políticas situadas a su izquierda, como la Organización Revolucionaria de Trabajadores (ORT), y mantiene hasta el final la militancia en causas sociales. Las consecuencias de la operación de nódulos que sufre en 1975 se agravan hasta el punto de impedir su continuidad en los escenarios, salvo en pequeños papeles como el que interpreta en *Los abrazos del pulpo* (1985), de Vicente Molina Foix. La década de los ochenta supone una etapa de decadencia profesional para Lola Gaos, cuyo físico parece la antítesis de la estética de "la movida". La actriz no cuenta para los directores más destacados del momento y, con la única ayuda de breves intervenciones en películas de escaso presupuesto o en series televisivas como *Lorca, muerte de un poeta* (1987), de Juan Antonio Bardem, la valenciana pasa sus últimos años en soledad, enferma y con problemas económicos. En 1990 el Festival de Cine de San Sebastián quiso homenajearla en reconocimiento a su aportación al cine español durante sus cuarenta años de actividad artística, haciéndole entrega de una escultura conmemorativa. Una circunstancia similar se había producido el año anterior con los premios de Onda Madrid. En estas ocasiones, Lola Gaos declaró a la prensa que vivía gravemente enferma, con una pensión de treinta y siete mil pesetas y gracias a la ayuda económica de una de sus hijas, lo que produjo indignación entre sus compañeros de profesión. Poco después murió de cáncer intestinal, en un olvido popular compatible con su orgullo de actriz comprometida y luchadora, que aportó una tipología de personajes cuyo recuerdo nos prueba la importancia de los intérpretes de reparto (nunca secundarios).

Juan Antonio Ríos Carratalá

García Atienza, Juan
(Valencia, 1930 – Madrid, 2011)

Director, guionista y novelista

Tras fundar en su ciudad de origen el cine-club de la Universitat de València y participar en la puesta en marcha del Teatro Universitario de Ensayo (TUDE) con Tomás Abad, marcha a Madrid, donde compagina sus estudios universitarios en la rama de Filología Románica de Filosofía y Letras con los cursos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Tras diplomarse en este último con las prácticas *A tres pasos: cavar* (1953), ejercicio mudo de suspense de trece minutos de duración, y *Amphitrion* (1954), comedia negra también muda y del mismo metraje, obtiene una beca que le permite viajar a Francia, donde amplía su formación en el Instituto de Filmología de La Sorbona, en París, y un segundo título superior, en Filología Francesa, por la Universidad de Toulouse. Durante todo este periodo, publica crítica cinematográfica en revistas como Índice, *Sobre literario*, *Claustro*, *Cinema Universitario* y *Objetivo*, de la que se encarga de la secretaría de redacción. En el decisivo año de 1955, interviene como ponente en las Conversaciones de Salamanca con un discurso sobre "Formación y ejercicio profesional" muy crítico con el IIEC, cuyas carencias resume en cuatro puntos: falta de medios materiales, dependencia de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, absentismo del profesorado y deficiencia de las prácticas. Autor del balance de las Conversaciones en el número 81 de Índice (1955), estructurado a partir del pentagrama de Bardem, así como de otro artículo en la misma entrega de esa revista sobre la aparición de la publicación *Cinema Universitario*, editada al calor de este encuentro por el cine-club de la Universidad de Salamanca, firma en el número 2 de *Cinema Universitario* (1955) unas "Notas hacia la definición de un realismo cinematográfico español" impregnadas del espíritu regeneracionista característico del momento, al que suma un ramalazo místico-existencial, que le acompañará a lo largo de toda su trayectoria vital y en virtud del cual reivindica la función "docente, política, religiosa incluso" del cine y su "responsabilidad social", reclama del creador que cuente la realidad "desde su punto de vista personal" y asevera: "Hay en el mundo un profundo desconocimiento del hombre por parte de sus semejantes [...] El hombre, por miedo y por prisa, ha desconocido al hombre". Por eso, se posiciona en contra del cine de evasión —aunque elude la palabra "alienación"—: "El cine tiene la obligación ineludible de hacer entrar al hombre en la vida". En el cine español echa en falta "un profundo examen de conciencia. De conciencia social. El cine español ha eludido los problemas [...] No ha sido nacional, porque la conciencia nacional estaba dormida. No ha sido cine casi nunca, porque la misma vida de los españoles ha sido un continuo vegetar [...] El cine español, para ser cine y para ser español, tiene la obligación de ser crítico. No hablo de una crítica negativa ni destructiva. No creo sino en la crítica constructiva [...] El cine español tiene que mostrar a los españoles una situación que los mismos españoles, por muy diversas causas, se han negado a ver. El cine español debe enseñar a comprender a España". Moviéndose entre la coherencia con estas convicciones y el posibilismo, en el segundo lustro de la década de los cincuenta comienza su andadura profesional, como *script* en largometrajes como *Polvorilla* (Florián Rey, 1956), *Susana y yo* (Enrique Cahen Salaberry, 1957), *Quince bajo la lona* (Agustín Navarro, 1958), *Juego de niños* y *Carlota* (Enrique Cahen Salaberri, 1957 y 1958 respectivamente), *Tal vez mañana* (Glauco Pellegrini, 1958), *La quiniela* (Ana Mariscal, 1959), *El amor que yo te di* (Tulio Demicheli, 1960), *Días de feria* (Rafael J. Salvia, 1960) o *Salto mortal* (Mariano Ozores, 1961), entre otras, y como ayudante de dirección de *Azafatas con permiso* (Ernesto Arancibia, 1958). Después de firmar varios guiones de largometrajes que quedan inéditos, como *Bernabé "Candelas" (Bandidos de cinco a siete)* (1957), con Antonio Barrilado, *El peregrino de Dios* (1960), sobre San Francisco Javier, *La petenera* (1960) o *La suerte grande* (1961), este último premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, debuta en la dirección en 1963 con la coproducción con Italia *Los dinamiteros*, una comedia negra con ecos de Luis García Berlanga, Marco Ferreri y el Mario Monicelli de *Rufufú* (*I soliti ignoti*, 1958), y que se anticipa a *Justino, un asesino de la tercera edad* (Luis Guridi y Santiago Aguilar (La Cuadrilla), 1994). Su fracaso le hace replegarse en la escritura de guiones de películas, cortometrajes y programas televisivos principalmente etnográficos, si bien reincide esporádicamente en un cine alimenticio. Así, se encarga del guión de *Nuevas amistades* (Ramón Comas, 1963), con Joaquín Bollo Muro y el propio director a partir de la novela de Juan García Hortelano, del argumento de *Millonario por un día/El turista* (Enrique Cahen Salaberri, 1964), junto a Luis Ligero, Ricardo Muñoz Suay, Mariano Ozores y el propio director, del guion de *Suspendido en sinvergüenza* (Mariano Ozores, 1962), con Ligero y el director a partir de un argumento de Alfonso Paso, del argumento con Rodrigo Rivero Balestia del biopic de *El Greco* (Luciano Salce, 1966) protagonizado por Mel Ferrer, del guion de *El abogado, el alcalde y el notario* (José María Font-Espina, 1969), con Luis Ligero, del argumento de *Juan y Júnior... en un mundo diferente* (Pedro Olea, 1970), con

Juan Antonio Porto y el director, del guion inédito de *El niño grande* de Alfonso Paso, con Ozores y Ligero a partir de la obra *El niño de mamá*, etcétera. A finales de los sesenta, empieza a publicar cuentos fantásticos y de ciencia-ficción, y participa en una antología de novelas de anticipación recopiladas por José A. Llorens Borrás que publica Acervo en 1969. Tras ejercer como ayudante de dirección del *Sócrates* de Roberto Rossellini (*Socrate*, 1971), en el proyecto de "televisión didáctica" de este, se encarga de los libretos de los trece episodios de veinticinco minutos cada uno de la serie *Los paladines* (1972), coproducida por Televisión Española y la televisión alemana Sweites Deutsches Fernsehen. En 1975 ve llevado a la televisión, en el marco del espacio *Novela*, su relato *El viajero de las gafas azules*. También participa en la escritura de varios episodios de la serie de fantasía y terror *El quinto jinete* (1975), y colabora en el guion del largometraje *Tres tumbas en el paraíso* (Alfredo Sánchez Campoy, 1976). En el medio televisivo, realiza un efímero informativo diario en la segunda cadena y una serie de documentales sobre costumbres ancestrales españolas. En los albores de la Transición, y tras sufrir veto la emisión de uno de sus documentales, se desvincula de TVE y se reconvierte en grafómano redactor de obras híbridas entre el ensayo divulgativo, la narrativa fantástica y de ciencia-ficción y la historia, con propensión al esoterismo, el ocultismo y el cripticismo. Aunque el grueso de su producción, que versa sobre asuntos mágicos o legendarios como el grial, los caballeros templarios, la brujería, la Atlántida, el Camino de Santiago, los heterodoxos o el judaísmo, está publicada en la editorial Martínez Roca, también colabora en revistas y colecciones como *Historia 16*, *Tercer Milenio*, *Biblioteca Básica de Espacio y Tiempo* del doctor Jiménez del Oso o *Año Cero*. En 1980, el Ayuntamiento de Valencia publica en colaboración con el editor Fernando Torres *Sobre otros mañanas*, una recopilación de cuentos de ciencia-ficción españoles en el que se recoge uno suyo.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picaresca y pluriempleo*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.
- Vizcaíno Casas, Fernando (1968). *Diccionario del cine español*. Madrid: Editora Nacional.
- Aguilar, Carlos (1998). "Atienza, Juan G.". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, pp. 96-97.
- Aguilar, Carlos (1998). "*Los dinamiteros*". En Pérez Perucha, Julio (coord.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, pp. 521-523.

García Cardona, Ángel (Valencia, 1856 – 1923)

Director de fotografía, director y productor

Pionero del cine valenciano, inicia su trayectoria profesional como fotógrafo al menos desde 1892 firmando con el nombre de Angel. En 1895 instala su estudio profesional en Valencia, y los años siguientes combina los trabajos de retratista con su tarea como reportero gráfico para publicaciones como *Blanco y Negro* o *Sol y Sombra*. Asimismo, realiza numerosas fotografías y series fotográficas de temática valenciana, en las que se interesa por vistas de la ciudad de Valencia, tipos valencianos, escenas de huerta y fiestas como la Feria de Julio o las Pascuas. Publica un cuaderno de fotografías con su visión de Valencia (*Valencia: sus monumentos, paseos, tipos y fiestas populares*, Valencia: Imprenta de Manuel Alufre, 1897), acompañadas por textos de Joaquín Casañ, en esos años director de la biblioteca de la Universitat de València. A principios de siglo la casa Hijos de Blas Cuesta edita algunas series de postales con clichés de García Cardona, entre las que destacan sus retratos de mujeres con el traje valenciano. En marzo de 1899 instala en su local en la calle Barcas de Valencia el Cinematógrafo del Fotógrafo Angel, salón para proyectar películas junto con otros espectáculos, y adapta su laboratorio fotográfico para revelar también cintas cinematográficas. Desde ese momento se convierte en director, productor y exhibidor cinematográfico. Entre 1899 y 1904 rueda cerca de una veintena de films, aunque el número está todavía por determinar y no conocemos todos sus títulos. Mayoritariamente son películas de ambiente valenciano, pensadas para ser proyectadas en su salón o realizadas por encargo de otros exhibidores, y que en ocasiones vende a exhibidores ambulantes. Su primera película, *Una fiesta en la huerta valenciana* (1899) es un cuadro sobre una fiesta en una barraca de la huerta del camino de Algirós que incluye un baile popular. Según se anuncia en prensa, cuenta con la colaboración de los pintores Joaquim Agrasot, Eduardo Soler Llopis, José Benavent Calatayud y José Soriano Fort para la composición de las escenas. La colaboración de nombres conocidos de un arte prestigiado como la pintura es probablemente utilizada para dar renombre a este film, además de proporcionarle el referente de los estilos pictóricos valencianos del momento. En 1900 filma *Mona de Pascua*, *Mascarada japonesa*, rodada durante el carnaval, y *Escena de la huerta en colores*. En años siguientes rueda batallas de flores o la fiesta del Coso Blanco. Aunque no se conserva ninguna de sus primeras películas, parece claro que su cine es en buena medida una continuación de su producción fotográfica, centrándose en temas valencianos —básicamente de la ciudad

de Valencia y el espacio de la huerta— costumbristas y festivos. En este sentido, sus películas remiten a una visión estilizada y festiva del imaginario regional valenciano, ligada al regionalismo que desde las décadas finales del siglo XIX había impregnado otras artes visuales como la fotografía y la pintura. Después del cierre de su salón de exhibición, lo encontramos como responsable de las exhibiciones cinematográficas en el Colegio de San Vicente para niños huérfanos de Valencia, en el que se instala un cinematógrafo en abril de 1904. En el salón de actos del colegio se representan obras teatrales, y en su programación se incluyen proyecciones cinematográficas y sesiones musicales con gramófono con un aparato cedido por la Casa Cuesta. Entre las películas proyectadas parece que se incluyen títulos de tema y ambiente valenciano, entre ellas una película de la procesión de la Virgen de los Desamparados (1904), filmación del propio Cardona del acto religioso celebrado apenas unos días antes.

Retoma su actividad como director con intensidad a partir de 1905, año en el que la sociedad Hijos de Blas Cuesta, que se dedica a diversas actividades mercantiles que incluyen industrias de tecnologías visuales y sonoras como la fotografía, el fonógrafo y el gramófono, comienza a dedicarse a la producción cinematográfica con el nombre de Films H. B. Cuesta. Para ello lo incorporan como operador y responsable técnico del laboratorio. La relación profesional del director con la familia Cuesta ya viene de antes: la compañía ha utilizado las fotografías de Angel para la edición de sus postales, y García Cardona como exhibidor utiliza sus aparatos para reproducción sonora. Entre 1905 y 1915 Cuesta se convierte en una de las empresas de producción cinematográfica más importantes de todo el territorio español y pone las primeras bases para una industria productora estable en Valencia, con la ambición de una distribución más allá del ámbito local. García Cardona tiene un papel fundamental en Films H. B. Cuesta hasta 1910, y se le atribuye la autoría de todos los films de la productora hasta esa fecha, lo que supone más de veinte títulos. Temáticamente, podemos clasificar esta producción en tres tipos de films: actualidades y reportajes sobre la vida valenciana, rodajes de corridas de toros y películas de ficción. El grueso de sus películas para Cuesta lo componen las actualidades valencianas, que incluyen *Visita regia de SM el rey D. Alfonso XIII a Valencia/Entrada del Rey en Valencia y batalla de flores* (1905), *[Inauguración de la Sociedad Sporting Club]* (1905), *Maniobras militares por la Caballería, en Cullera* (1905), *Batalla de Flores* (1905), *[Barraquetes, Baños de Ola y el Balneario de Las Arenas]* (1905), *SM el rey en la Albufera* (1906), *Entrada del Arzobispo* (1906), *[Fiesta en el Sporting Club]* (1906), *Almansa. Romería. Año 1909* (1909), *Exposición Nacional 1910* (1910) y *Visita a Portaceli* (1911). Estas actualidades están centradas en acontecimientos sociales, religiosos y festivos del territorio valenciano, pues solo el film sobre la romería de Almansa —del que apenas conocemos el título— se sitúa fuera de este. Cabe destacar su interés por la batalla de flores, celebración a la que ya antes había dedicado su trabajo como fotógrafo y realizador cinematográfico y que en esos momentos es el acto más emblemático de la Feria de Julio, todavía la fiesta más importante de la ciudad. Se conservan fragmentos de tres batallas de flores filmadas por García Cardona para Cuesta: la realizada con motivo de la visita de Alfonso XIII en abril de 1905, la de la feria de ese mismo año y la realizada con motivo de la clausura de la Exposición Nacional en 1910. En ellas la cámara se centra en las carrozas que desfilan por la Alameda, si bien en las que cuentan con la presencia del rey hay una especial fijación por captar la tribuna de autoridades y la participación real en el lanzamiento de flores. García Cardona filmó reportajes de tres visitas del rey a la ciudad de Valencia: la visita oficial de 1905, el viaje que realizó en 1906 para cazar en la Albufera y su participación, acompañado por la reina, en los actos de la Exposición Nacional de 1910. Estas visitas han de situarse dentro de la estrategia de popularización de la monarquía, propósito central para los diseñadores del sistema de la Restauración y que tuvo un impulso especialmente significativo desde la coronación de Alfonso XIII. Para convertir la monarquía en un símbolo nacional los viajes del rey por todos los territorios españoles se piensan como una estrategia clave, y buena parte de esos viajes fueron filmados. De sus filmaciones del viaje de Alfonso XIII en 1905 se conservan algunos fragmentos correspondientes a su llegada a la estación del Norte, el desfile por la ciudad y la batalla de flores presidida por el monarca. El protagonismo de la masa que recibe al rey está presente en su llegada en barca a la Albufera y a la estación del tren en 1906. En *SM el rey en la Albufera*, del que se conservan algunos minutos, se intuye el interés por la construcción de una primera mirada fílmica de la Albufera con una cámara centrada en las barcas atracadas en el lago. A la llegada del rey, este es recibido por un grupo de mujeres con el vestido regional valenciano. Su película de actualidades más completa de entre las que se conservan es la que incluye los reportajes filmados con motivo de la Exposición Nacional, particularmente en sus actos de inauguración y clausura, en los que estuvieron presentes los reyes. Destacan las filmaciones de maniobras militares y la exhibición de *boy scouts* en la pista de la Exposición, con motivo de la inauguración, un desfile por la calle la Paz, un amplio reportaje sobre la visita de la reina Victoria Eugenia a la Casa

de la Misericordia, la salida de misa, la celebración de gigantes y cabezudos y la batalla de flores. Otros dos trabajos suyos sobre la vida valenciana, más próximos al documental que a la actualidad, son *El Tribunal de las Aguas* (1905) y *Valencia desde el tranvía* (1909). El primero, que retrataba uno de los símbolos de la ciudad y del mundo de la huerta, tuvo, según la prensa, éxito internacional. Un film singular es *Eclipse de sol* (1905), en el que filma desde Porta Coeli el eclipse de sol que tuvo lugar el 30 de agosto de 1905, acontecimiento del que se registraron al menos otras cuatro películas en otros territorios españoles. Otro de los ejes temáticos de la producción del director son las filmaciones de corridas de toros, de gran éxito entre el público y que la Casa Cuesta convierte en uno de los pilares básicos de sus programas. García Cardona rueda los reportajes taurinos *Corrida de la Prensa* (1905), *Feria 1905. Bombita y Gallo* (1905), *[Corrida de la Feria del gran Fuentes]* (1905) y *Gran corrida de toros* (1905/1907¿?). Estas películas representan la fusión del moderno cine con un espectáculo popular convertido ya en una de las principales industrias de ocio de masas e identificado como la fiesta nacional por excelencia.

Esa misma fusión de cine y espectáculo popular se produce también con las filmaciones que realiza en 1906 para acompañar la representación teatral de la zarzuela *El amigo del alma* y en los films de ficción que dirige a partir de ese año. Con *El ciego de la aldea*, Films H. B. Cuesta amplía el registro de su catálogo e inicia la producción de ficción, un tipo de películas con el que él ya había experimentado en los films costumbristas de sus primeros años como realizador cinematográfico. Este film —del que se conserva una copia restaurada por Filmoteca Española—, sin embargo, constituye todo un salto cualitativo para el director por sus propuestas narrativas o por el uso del espacio en las secuencias en exteriores. De hecho, la película está considerada todo un acontecimiento dentro de la historia del cine en España, por su combinación de elementos de la cultura literaria y teatral popular española con recursos narrativos presentes en el desarrollo del lenguaje cinematográfico a nivel internacional. Dividida en once cuadros, plantea una narración de crimen y aventura, con unos bandidos que asaltan a una pareja y secuestran a la mujer y son salvados finalmente por la actuación de dos mendigos, un anciano ciego y la niña que le sirve de guía. La película cuenta con secuencias rodadas en exteriores en Godella y un interior, construido como un escenario teatral con telón pintado, que representa la cueva donde tiene lugar el desenlace con la llegada de la guardia civil para apresar a los bandoleros, al más puro estilo de un "rescate en el último minuto". Su siguiente película de ficción, *El pastorcillo de Torrente* (1909), es un drama de costumbres situado en la huerta valenciana, del que poco más sabemos. El mismo año filma también *Benítez quiere ser torero* (1909), comedia sobre la afición a los toros. Su protagonista, Benítez, tiene una ridícula obsesión por ser torero que lo lleva, pertrechado con su muleta y estoque, a torear todo lo que se le pone por delante, ya sea en el comedor de su casa, en un café o en la calle. Su comportamiento ocasiona todo tipo de situaciones grotescas y sus amigos deciden darle un escarmiento con un toro simulado. La cobardía de Benítez le hace huir hasta que acaba siendo detenido y, tras ser castigado a golpes por su mujer en la comisaría, acaba por cortarse la coleta. Se trata de un film que une sucesivos *sketches* del personaje provocando situaciones cómicas que incluyen caídas, choques y atropelladas persecuciones. *Benítez quiere ser torero* es la primera película de la producción de Cuesta que introduce el toreo en la ficción, lo que luego la compañía vuelve a hacer con *La barrera número 13* (Joan Maria Codina, 1912) y *La lucha por la divisa* (1913). Y todavía más importante, su película inaugura la explotación de la comicidad en relación con los toros, temática que años después es repetida en muchas otras películas, y es un modelo de film cómico extraordinario en el panorama de la producción cinematográfica en España en esos años. A partir de 1910 hay diversas indicaciones que apuntan a la interrupción de la relación laboral del realizador con la Casa Cuesta, y García Cardona aparece como cesante en el padrón municipal. Algunas fuentes, sin embargo, le atribuyen la realización para la productora del drama *El perdón de Aurora* (1911). Apenas hay informaciones sobre él posteriores a esta fecha y, según parece, el director sufre una larga enfermedad hasta su muerte en 1923.

Ángel García Cardona puede considerarse el primer director de cine valenciano y uno de los pioneros del cine en España. Su trabajo es representativo de la fusión del lenguaje cinematográfico con otras artes visuales, como la fotografía o la pintura, y con espectáculos populares como los toros, así como del desarrollo de la temática valenciana en los primeros años del cinematógrafo. Con su cámara recorrió numerosos acontecimientos de la sociedad de Valencia en las décadas del cambio de siglo, y sus películas de ficción ocupan un lugar preponderante en el desarrollo de la narración cinematográfica del momento en los ámbitos valenciano y español.

Marta García Carrión

Fuentes

- García Carrión, Marta (2015). *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. Catarroja: Afers.
- Huguet, José (1990). "La popularización de la fotografía (1890-1910). En *Historia de la fotografía valenciana*. València: Levante-EMV, pp. 125-145.

- Lahoz, Nacho (1991). "La introducción del cinematógrafo en Valencia". En Lahoz, Nacho (dir.). *Historia del cine valenciano*. València: Levante-EMV, pp. 3-13.
- Lahoz, Nacho (coord.) (2010). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español, 1896-1920*. València: Ediciones de la Filmoteca.
- Pérez Perucha, Julio (1997). "*El ciego de la aldea*". En Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Filmoteca Española, pp. 21-24.

García del Val, Ángel (Valencia, 1948)

Director, guionista y actor

Ángel García del Val es una de las figuras más inclasificables, no solo en el ámbito del audiovisual valenciano, sino en el conjunto de la cinematografía producida en el Estado español. Con cuatro largometrajes en su haber y una serie de materiales inéditos que se conservan en los fondos audiovisuales del Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC), la obra de este director no solo es singular desde un punto de vista temático, sino, sobre todo, en su vertiente formal y expresiva. A su radical libertad se suma una deliberada apuesta del director por la independencia económica y el empleo de formatos subestándar, lo que lo convierte en un claro exponente del cine independiente. Con formación universitaria en los campos del Derecho y la Medicina, García del Val se inicia en la dirección cinematográfica desde la práctica *amateur* y rueda la mayor parte de sus films en 16 milímetros. Tanto el planteamiento experimental y antiacadémico de sus películas como el hecho de rodar en formatos no comerciales lo sitúan fuera de los circuitos de exhibición tradicionales y, en algunos casos, le suponen problemas administrativos para el estreno de sus películas en salas o su participación en festivales de cine. En 1975 rueda *Resurrección* (color, 16 mm), su primer largometraje, una película de corte experimental que combina la puesta en escena de una historia con resonancias bíblicas —que retomará con *El sueño de Cristo* (color, 35 mm, 1997)— y el ejercicio autorreflexivo que se deriva de la visibilización del equipo técnico y del dispositivo de captación de imágenes. Adicionalmente, García del Val incluye en *Resurrección* referencias a la guerra civil española, introduciendo así una constante histórica y sociopolítica que será central en *Salut de lluita* (B/N y color, 16 mm, 1977) y en los documentales inéditos *Motín*, *Diada*, *Marginados*, *Elecciones* y *Cooperativas*. La primera proyección de *Resurrección* tuvo lugar en 1976 en el Aula Magna de la Facultad de Derecho de la Universitat de València, donde el director cursaba estudios de Derecho. Según cuenta Rafael Serra en una crónica publicada en 1983, los estudiantes de ultraderecha quisieron arrancar la pantalla y provocaron un gran revuelo. El segundo largometraje de García del Val, *Salut de lluita*, estrenado en el Ateneo Mercantil de Valencia dos años después de la muerte del dictador Francisco Franco, constituye uno de los testimonios más inmediatos de la Transición en el País Valenciano y, a pesar de que no consiguió distribución en salas, tuvo un impacto considerable en el ámbito cultural y político de la época, como se desprende de las numerosas reseñas que recibió por parte de la prensa local y de publicaciones periódicas como *Cartelera Turia*, *Cal Dir* o *Dos y Dos*. Con el título en clave *Valencia en fiestas*, *Salut de lluita* es producida por Rafael Barberá con un presupuesto de unas 400.000 pesetas (2.400 euros aproximadamente) y filmada sin cartón de rodaje. Ángel García del Val, que dirige y monta la película, coescribe el guion con Sergio de la Torre. Por su parte, el militar adscrito a la Unión Militar Democrática José Luis Pitarch coordina las entrevistas a numerosos agentes del campo de la política y la cultura valenciana como Lluís Font de Mora, Carmen Alborch o Ernest Lluch, lo que le pudo valer, según la prensa de la época, un arresto de un mes en el Castillo de Cartagena. El documental abarca el periodo transcurrido entre el 12 de julio de 1976 —fecha de la masiva manifestación organizada por la Taula de Forces Polítiques i Sindicals del País Valencià con el lema "Per la Llibertat, per l'Amnistia, per l'Estatut d'Autonomia, pel Sindicat Obrer"— hasta febrero de 1977, tras el asesinato de los abogados laboralistas de Atocha a manos de un grupo de ultraderechistas el 24 de enero. En sus declaraciones a la prensa con motivo de la presentación de *Salut de lluita* en el Ateneo Mercantil el 5 de julio de 1977, el equipo declaraba orgullosamente que "ofrece entre sus aspectos más notables, el de ser el primer film con sonido directo del cine independiente valenciano, recogiendo así el sonido de los acontecimientos históricos filmados". Asimismo, *Salut de lluita* se presentaba como "un importantísimo eslabón dentro del intento de lograr un cine concreto de lo popular y de lo valenciano, inmerso en el sentir de las gentes. A la vez, significa un escalón más en la difícil lucha por afirmarse un cine independiente, libre de trabas formales y de hipotecas económico-ideológicas, pero por eso mismo, todavía en situación precaria por falta de todo tipo de ayudas, tanto oficiales como de los grupos económicamente capaces". La película se planteaba así no únicamente como un documento sobre la realidad política y cultural de la sociedad valenciana en el periodo predemocrático, sino también como un alegato a favor de un cine independiente, liberado de constricciones económicas, temáticas y expresivas. Desde este punto de vista, y considerando trabajos como *Motín*, *Marginados* o su siguiente largometraje, *Cada ver es...* (1981), la cinematografía de Ángel García del Val se revela —a despecho de su singularidad— solidaria de prácticas

documentales independientes que se desarrollaron en España por aquellos mismos años: si para realizar *Motín* García del Val se benefició del apoyo de la Coordinadora de Presos en Lucha (COPEL) y del director general de Prisiones Carlos García Valdés, que facilitó —aunque no sin reticencias— los permisos para rodar en un centro penitenciario, Gonzalo Herralde recibió un respaldo similar para su documental *El asesino de Pedralbes* (1978); si el director de *Salut de lluita* plasmó de manera heterodoxa su interés por los personajes marginales y por los mundos de la locura en *Marginados* y en *Cada ver es…*, no menos radical fue el empeño de Manuel Coronado y Carlos Rodríguez Sanz en *Animación en la sala de espera* (1981), inolvidable documental sobre los internos del psiquiátrico de Leganés en Madrid. En este sentido, una película como *Cada ver es…*, insólita incluso si restringimos su consideración al contexto de la filmografía de este director, puede ser entendida como producto de la radicalidad temática y expresiva que alentó al cine independiente de la Transición en general y a la práctica fílmica de García del Val en particular. Mientras que *Salut de Lluita* y *Cada ver es…* se convierten rápidamente en películas invisibles, ya fuera por su incorrección política o por su radicalidad expresiva, otros trabajos del director quedaron inconclusos como consecuencia de las dificultades económicas y políticas experimentadas durante los años de la Transición. Quizá el caso más notorio es el de *Motín*, documental que aborda las acciones de la COPEL en las cárceles españolas y, más concretamente, en la prisión Modelo de Valencia. La película está escrita por Antonio Goitre y Ángel García del Val, que también actúa como operador de cámara y montador. García del Val comienza a rodar este documental en 1977 cuando los presos de la cárcel de Valencia se amotinaron en los tejados del centro penitenciario. El film incluye entrevistas con presos —realizadas en el interior de la prisión— y con antiguos presos. En 1978 el director fue detenido en la Jefatura Superior de la Policía de Valencia, donde permaneció dos días incomunicado. La policía intervino parte del material poniendo fin al rodaje de esta película que no llegaría a ver la luz. Dada la marginalidad —escogida en unos casos, impuesta en otros— del cine de Ángel García del Val, resultan muy notables las condiciones en las que el cineasta realiza su siguiente largometraje, *El sueño de Cristo* (1997), gracias al apoyo del productor José Pablo Gadea. Este largometraje de 90 minutos de duración, realizado en 35 milímetros y en Cinemascope con un presupuesto de 70 millones de pesetas de la época (unos 420.000 euros), contó con la subvención de Canal 9 durante la breve etapa como director de Vicent Tamarit. Escrita, dirigida y protagonizada por Ángel García del Val y por su hijo Ángel García y filmada en exteriores naturales de la Sierra de Aitana, el Garbí, Penyagolosa, Serra y Nàquera, *El sueño de Cristo* plantea una mirada heterodoxa sobre la figura de Cristo, que en este film se presenta como chamán, autodidacta instruido en las culturas griegas y orientales y líder carismático de los zelotes que se opusieron al dominio de Roma sobre Judea. Ni Dios, ni la Virgen María ni otras figuras centrales en el Nuevo Testamento tienen cabida en *El sueño de Cristo*, que únicamente rescata la figura de José de Nazaret como mentor e inspirador de rebeldía del joven Jesús. García del Val confesó en una entrevista su predilección por los "héroes de origen humilde que son triturados por el poder y cuya única victoria es la supervivencia como mito", de los que Jesús de Nazaret vendría a ser un paradigma. En consecuencia, quiso dejar a un lado la perspectiva religiosa para dar primacía a los aspectos históricos y fabulosos del personaje bíblico. La película fue estrenada en 1997 en el marco de la XVIII Mostra de València-Cinema del Mediterrani y acogida con entusiasmo por la crítica valenciana, que destacó especialmente la fotografía de Paco Belda, la música de Francisco de Zulueta y el trabajo de Daniel Dicenta como narrador extradiegético. Poco más de veinte años después de su primer largometraje, Ángel García del Val concluía —al menos hasta la fecha— su carrera cinematográfica con *El sueño de Cristo*, retomando la temática bíblica de *Resurrección* sin haber abandonado jamás la actitud iconoclasta y rebelde que caracteriza al conjunto de su filmografía. No obstante, tampoco esta película logró distribución en salas comerciales. Un año después de su estreno, la obra de Ángel García del Val fue, quizá por primera vez, objeto de un dosier especializado —con textos de Juan López Gandía, Pilar Pedraza e Hilario J. Rodríguez— publicado por la revista valenciana *Banda Aparte* en su número de octubre de 1998.

Sonia García López

Fuentes

- García del Val, Ángel. Archivo personal.
- Muñoz, Abelardo (1999). *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano, 1967-1975*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Pérez Perucha, Julio (1998). "Ángel García del Val". En Borau, José Luis (ed.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.
- VV.AA. (1998). "Ángel García del Val", *Banda Aparte*, 12.

García Ibarra, Chema (José María García Ibarra, Elx, 1980)

Director, guionista y productor

Criado en Caudete (Albacete), hasta los seis años vive en las casas de los trabajadores de la empresa de verduras

en la que está empleada su familia. A su regreso a Elx, cursa estudios en centros públicos mientras desarrolla su afición por la narrativa, inicialmente a través del cómic y de la literatura infantil y juvenil. La novela *Un agujero en la alambrada*, de François Sautereau, publicada en la colección *Barco de Vapor*, le permite descubrir el género de la ciencia-ficción, del que entre los doce y los quince años se empapa por medio de la lectura de la obra completa de Isaac Asimov. En el último curso de Bachillerato, y gracias a la asignatura de "Imagen y sonido", entra en contacto con el formato del cortometraje. Atraído por el cine como medio de canalizar su preocupación por la narrativa maridándola con la fotografía, la música y el movimiento, empieza a grabar sus propias historias con ayuda de sus compañeros. En 1998 se matricula en la Universitat d'Alacant en la licenciatura de Publicidad y Relaciones Públicas, con la esperanza de que Comunicación Audiovisual se implante en breve y hacer la transición de una a otra aprovechando los primeros años comunes. En el primer curso de carrera, obtiene una ayuda de cien mil pesetas (seiscientos euros) de la Concejalía de Juventud de Elx para rodar *Aneurisma*, un cortometraje protagonizado por Cristina Alcázar con el que concurre al festival Cinema Jove de 1999, donde obtiene los premios al mejor guion y la mejor actriz en la categoría estudiantil. Pasa el resto de la enseñanza superior escribiendo guiones para cortometrajes que no llega a filmar, y conociendo la obra de los cineastas a través de los cuales afirmará un estilo propio —el Carl T. Dreyer de *Dies Irae* (*Vredens dag*, 1943), el Aki Kaurismäki de *Nubes pasajeras* (*Kauas pilvet karkaavat,* 1996), Yasujiro Ozu, Werner Herzog o Ulrich Seidl—. A su salida de la universidad, se emplea como diseñador gráfico y redactor de textos publicitarios en su ciudad, pero retoma la realización con *El camino de carne* (2006), una pieza de videoarte con la que participa en el certamen "Cortocircuito" de Santiago de Compostela para obras breves sobre la temática del Camino, y *Miaau* (2007), un ambicioso pero según él mismo fallido cortometraje sin diálogo con el que homenajea las *Historias para no dormir* (TVE, 1966-1982) de Narciso Ibáñez Serrador. En 2008 escribe, produce y dirige *El ataque de los robots de Nebulosa-5*, que obtiene más de un centenar de premios, como el Méliès de Oro, y es seleccionado a concurso en los más relevantes festivales internacionales de cortometrajes, como la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, el Chicago Film Festival o Sundance. El éxito lo anima a lanzarse a la autoproducción y a establecerse como autónomo. En su nuevo estatus, graba *Protopartículas* (2010) por encargo del crítico Eduardo Guillot para el festival FOC Cinema de Moncofa, con el que consigue una mención en Sundance y premios en Abycine y San Diego entre otros certámenes, y en 2013 *Uranes* —su producción más larga, de sesenta minutos— y *Misterio*, esta última a partir del premio Proyecto Corto de Canal + en el Festival de Gijón, estrenado en la Berlinale Film Festival. Profesor de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), también ha grabado videoclips para Klaus & Kinski —de las canciones "Ley y moral", "Flashback al revés", "Nunca estás a la altura", "Ojo por diente"—, #Fo — "Experiencias cercanas a la suerte", "Hay un antro y un después", "La que está en mí", "Saeta de miedo me da", "Tú lo que tienes es ansiedad" —, Parade — "Stephen Hawking", "Tierra postcapocalíptica"—, Tannhäuser —"U-Matic"—, Asustadizo —"Nos aplaudían"— y Templeton —"Fucsia"—, así como las piezas *Hola, rey* (2012), videoilustración de la novela *Pero sigo siendo el rey* de Carlos Salem, por encargo del premio Mandarache, *La Jetée II* (2014), pieza para ilustrar la entrevista de la revista francesa *Format Court*, *Cosmia Daemonium Vortex* (2015), *making of* del festival Winterthur de Suiza. En 2016, presenta en la sección Zabaltegi-Tabakalera del Festival de San Sebastián *La disco resplandece*, una pieza corta incluida en el largometraje de producción turca *In the Same Garden*, por la obtiene una mención especial. Defensor de una metodología y una estética muy concretas —intérpretes no profesionales, estructuras epistolares, voces narrativas intradiegéticas, frontalidad, estatismo, pictoricismo, ambigüedad tonal—, preocupado por mantener la coherencia estilística de sus directores predilectos, a los que estudia de manera sistemática, y consciente del valor de mantener el contacto con sus raíces, temas y ambientes —como las supersticiones de la clase obrera en las ciudades pequeñas— y reflejarlo en sus películas, Chema García Ibarra se plantea su trabajo de manera artesanal y familiar, rodeado de un equipo de colaboradores estable que abarca a Juan Manuel Ibarra, su primo segundo y actor fetiche, Alberto Gutiérrez, su director de fotografía, y Leonor Díaz, su directora artística y cónyuge a la sazón.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Entrevista personal (26 de febrero de 2016)

Gassent, Rafa
(Rafael Gassent García, Valencia, 1945)

Director, guionista y decorador

Empieza a trabajar siendo muy joven en Editorial Prensa Valenciana como dibujante de tebeos e ilustrador, mientras asiste en la Escuela de Artes y Oficios a clases de Arte Dramático, donde forja una pasión por el teatro que desemboca más tarde en el medio cinematográfico. A partir del momento en que se encarga de los decorados

del montaje teatral dirigido por José Francisco Tamarit de *Hoy es fiesta*, de Antonio Buero Vallejo, en 1962, inicia una trayectoria teatral de casi veinte años en la que se hace cargo de la escenografía, el vestuario y el maquillaje de innumerables obras representadas por todo el país. Aunque inicialmente se dedica profesionalmente a la publicidad y al periodismo, comienza su andadura cinematográfica con sus primeros cortometrajes en Súper 8, *La caída de Nerón* (1963) y *La reunión* (1964). En esos años, con la puesta en marcha de la productora valenciana Novimag, en torno a la que coincide un nutrido grupo de cineastas independientes, realiza, ya en 16 mm. y en condiciones técnicas profesionales —negativo de color Eastman y sonido—, *Salomé* (1970), una adaptación libre de la obra de Oscar Wilde. La película es una de las cintas con mayor repercusión en los circuitos *underground* de la época. Se convierte así en una figura de referencia del cine independiente valenciano, al tiempo que en uno de sus directores más prolíficos. En los dos años que siguen dirige el mediometraje *Montaje paralelo* (1971), el largometraje *The Sleeping Coast* (1971) y los cortometrajes *A Labour of Love* (1972), *Orson-Sade* (1972) y *Bram-Blood-Stoker* (1972), de marcado carácter experimental. Tras un breve periodo de inactividad fílmica regresa al cine con el rodaje del mediometraje *Guapeza valenciana* (1976), una adaptación de cuentos de Vicente Blasco Ibáñez, y los cortometrajes *Toda una vida* (1976), *Trinquet trencat* (1982) y *Tras las huellas de Sonnica* (1984), un encargo de TVE transformado en ficción por el autor. Posteriormente realiza una serie de trece cortometrajes documentales para Canal 9, bajo el título de *Menjar i viure* (1989), al tiempo que entra a formar parte de la primera generación de trabajadores de la televisión pública autonómica como jefe de vestuario. Durante su etapa en televisión no abandona la dirección cinematográfica, y realiza el cortometraje documental *Salomé: el rodaje, la aventura* (1970-1996) y el largometraje de ficción *L'orella d'un lladre* (1998), presentado en la XIX Mostra de València-Cinema del Mediterrani. Después de abandonar la televisión pública en 2000, dedica tiempo a preparar sus últimos trabajos hasta la fecha, y emprende, prácticamente uno tras otro, los rodajes de los films *No sin el diablo Montparnasse* (2011), *Unes cames com les teues* (2015), basado en la obra del poeta Vicent Andrés Estellés, *Crímenes ejemplares* (2015), basada a su vez en la obra de Max Aub, y *Salomé* (1970-2015), un remontaje actual de la película del mismo título que estrenó casi medio siglo atrás.

Roberto Arnau Roselló

Fuentes

- Muñoz, Abelardo (1988) *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano 1967-1975*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- VV.AA. (1991) *Historia del Cine valenciano*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana.

Glück, Jesús (Jesús Glück Sarasibar, Valencia, 1945 – 2018)

Compositor, arreglista y director musical

Estudia en el Conservatorio de Música de Valencia, donde aprende solfeo, piano, composición, orquestación, armonía, contrapunto y estética, además de historia de la música, música de cámara y dirección de orquesta. A los quince años termina sus estudios con el Primer Premio, el Premio Extraordinario y el Premio Matrimonio Luque, en la primera ocasión en que estos galardones recaen en el mismo estudiante. A los diecisiete años se doctora en virtuosismo del piano en el Real Conservatorio de Música de Madrid, además de realizar estudios de ampliación gracias a las becas de la Fundación March, Santiago Lope y la Diputación Provincial de Valencia. Jesús Glück ha compuesto música de cine y canciones para diferentes cantantes y grupos de España, como por ejemplo Raphael, Cantores de Híspalis, José Velez o Massiel, y ha sido productor y arreglista de Alfredo Kraus, Rocío Jurado, Lola Flores, Manolo Escobar, Luis Miguel, Marisol o Concha Velasco. Además, en 1968 se unió al grupo Los Bravos, de estilo pop, en cuya variante experimental es cantante su hija, Virginia Glück. Como director de orquesta y de grabaciones de discográficas dirige a la Royal Philharmonic Orchestra, la Filharmonici města de Praga, la Philharmonic Orchestra de Los Ángeles y los Coros del Ejército Ruso. También ha intervenido en diversos festivales de música como el Festival de Viña del Mar, el Festival OTI de la Canción o el Festival de Benidorm. Desde 2006 es miembro de la Junta Directiva de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión. Como director musical o arreglista ha participado en un buen número de programas de televisión, como *Gente joven* (TVE, 1975-1987), *Historias del otro lado* (TVE, 1988, 1991 y 1996), *Telecupón* (Telecinco, 1990-2005), *Trato hecho* (Antena 3, 1999-2002), *Supernanny* (Magnolia TV y Cuatro, 2006-2014), *Tío Willy* (Prime Time y TVE, 1998-1999) o *Popstars (Todo por un sueño)* (Telecinco, 2002). Como compositor cinematográfico destacan sus películas con el director José Luis Garci, como *Solos en la madrugada* (1978), *El crack* (1981), donde interpreta también el tema "Mercie Cherrie", *El crack dos* (1983), *Sesión continua* (1984) o *Asignatura aprobada* (1987). Otros films para los que ha compuesto la banda sonora son *La querida* (Fernando Fernán Gómez, 1976) y *El hombre que yo quiero* (Juan José Porto, 1978). Con este

último director repite en *Las trampas del matrimonio* (1982), *El último guateque II* (1988) y *El florido pensil* (2002).

Iván Arigüel

Gods Will Be Watching (Deconstructeam, 2014)

Videojuego

Gods Will Be Watching es un videojuego desarrollado por el estudio valenciano Deconstructeam en 2014. El proyecto nace en 2012 como un prototipo en la Ludum Dare #26, un encuentro cuyo objeto es desarrollar un juego en setenta y dos horas a partir de un tema específico, que en este caso fue el minimalismo. El equipo desarrolla un videojuego de estética Pixel Art a partir de una sola pantalla basado en decisiones y dilemas éticos. Se trata de un simulador de supervivencia en un entorno de ciencia-ficción, y tiene muy buena aceptación, quedando en el segundo puesto en las categorías de mejor videojuego y mejor ambiente. Recibe también una muy buena acogida tanto por parte de la prensa como sobre todo de los jugadores, lo que le lleva ganar el premio a la mejor idea original en el Certamen hóPlay de 2013. Con ese prototipo como punto de partida, el estudio se vuelca en el desarrollo del juego completo, que se estrena definitivamente en julio de 2014. El juego está diseñado como una experiencia lúdico-narrativa de siete capítulos en la que se deben resolver las distintas situaciones sin más guía de lo que está bien o lo que está mal que la aproximación ética del jugador a los distintos problemas. El jugador, encarnado en el sargento Burden, debe salvar a su equipo, y para ello tiene que administrar los recursos a partir de la toma de decisiones difíciles, enfrentándose a puzles dramáticos, donde no solo cuenta el resultado, sino la forma en la que se alcanza la solución. Todas las acciones que puede desarrollar el jugador, seleccionando una opción de entre un conjunto cerrado de valores posibles —ya sean numéricos, sociales o únicamente informativos—, son decisiones vitales para salvarlo o condenarlo. Esto hace que el juego tenga una tremenda dificultad, ya que, aunque no requiere habilidades de acción —por lo que está abierto a todo tipo de jugadores—, supone un reto mental y emocional, que plantea aprietos éticos y enfrenta a situaciones tan críticas como un secuestro con rehenes o tener que soportar torturas. Esto lo diferencia de otros juegos basados en la toma de decisiones, donde normalmente siempre hay que elegir entre dos opciones y una suele ser más correcta que otra, incluso valoradas con sistemas de karma que miden lo *bueno* o *malo* que eres. El elemento diferenciador del juego y, por tanto, la fuente de la diversión, es precisamente el dilema ético al que se enfrenta el jugador en cada elección. La narrativa estructurada del juego —lo que se asemejaría al guion cinematográfico— narra la historia del sargento Burden, un miembro de Everdusk Company for the Universe Knowledge, que se infiltra en el movimiento de resistencia idealista —o grupo terrorista— Xenolifer para desactivarlo de forma pacífica. Pero además de esta historia, que a medida que avanza el juego cuestiona las posiciones de los buenos y los malos, el juego genera una potente narrativa emergente. Esta se da a partir de la participación de cada jugador, que vive la experiencia de juego de una forma distinta. No hay un camino bueno, sino muchos críticos. Para reforzar esta sensación, el contexto narrativo y las decisiones de arte están diseñados para propiciar cierta vaguedad, de forma que el universo narrativo que genera cada jugador en la experiencia es único, ya que intenta comprender las acciones que ocurren en base a las acciones que toma. Por ello, el juego comienza *in medias res*, sin que el jugador entienda muy bien qué esta pasando, mientras poco a poco se le suministra información que puede interpretar de distintas formas. La estética del juego, basada en el Pixel Art, contribuye a fomentar esta vaguedad, puesto que el hecho de que los personajes no tengan rasgos faciales contribuye a que el jugador proyecte su propia interpretación, aunque el cuidado lenguaje corporal facilita la empatía, fundamental para las reacciones de los distintos personajes, que se deprimen, se enfadan o se alegran dependiendo de las acciones que vaya tomando el jugador y que le darán pistas sobre la siguiente acción a realizar. La banda sonora, muy sutil, queda de fondo para marcar un estado de melancolía y determinación que ayuda al jugador a resistir situaciones prolongadas en un mismo escenario. El juego, en su conjunto, crea una experiencia que pone a prueba las emociones del jugador. *Gods Will Be Watching* ganó también el premio al mejor juego debutante en el Gamelab 2014.

Marta Martín Núñez

Gormandia (Endora Producciones y Canal 9, 2010 – 2013)

Programa gastronómico

Gormandia era un programa de televisión de media hora de duración especializado en gastronomía valenciana que se emitía los jueves por la noche en Canal 9. Producido por Endora Producciones, el espacio

buscaba acercar al espectador a las tradiciones gastronómicas de la Comunidad Valenciana a través de un personaje llamado Gormand, que viaja a un país imaginario, el de los gormandos, donde la cocina es un derecho inalienable de sus ciudadanos, según reza la nota de prensa que envió Canal 9 con motivo de su estreno. Para la productora, se trataba de una exaltación de la amistad y la buena vida. Detrás de todo ello se encuentra una propuesta cuya mecánica era bastante sencilla. En cada entrega, se reunía a un grupo de amigos en una localidad determinada para que cocinasen delante de la cámara un plato típico de la zona. El programa ofrecía todo el proceso de preparación: el desplazamiento hasta el pueblo a modo de excursión, la compra de ingredientes, el almuerzo propiamente dicho y la sobremesa. *Gormandia* no contaba con un presentador al uso, pero sí con una voz *over* que narraba lo que iba ocurriendo y que interactuaba con los protagonistas de cada entrega: los acompañaba al mercado, les preguntaba sobre los ingredientes o sobre las maneras de cocinar de sus madres y abuelas, etcétera. Todo ello en clave de humor, con un tono fresco y desenfadado, alejado de la seriedad o el formalismo de otras propuestas cercanas al documental o al reportaje. A ello también contribuyó la participación en el espacio de un trío de abuelas, cuyo cometido consistía en comentar con desenvoltura los platos que se cocinaban, aportando su experiencia y opiniones al respecto. *Gormandia* fue un gran éxito, ya que llegó a las 72 ediciones. Al principio, el nexo de unión entre los diferentes programas iba a ser el arroz y las diferentes maneras de prepararlo o dónde comprar los productos específicos, si bien luego las entregas abordaron otros platos típicos de la gastronomía valenciana. Se incluyeron además diversas secciones como "La perla", "El casinet", "Quant més sucre més dolç" o "Les coses de Tio Fedo", en la que el trovador valenciano del mismo nombre ofrecía consejos culinarios sobre cómo usar los cubiertos en la mesa o el tamaño adecuado de las raciones, entre otros. *Gormandia* fue un formato innovador, grabado con la técnica de la cámara subjetiva para adoptar el punto de vista del narrador, con contenidos familiares con los que los espectadores se podían identificar fácilmente, e íntegramente en valenciano. Un ejemplo de un programa de calidad con el que TVV buscaba reforzar su oferta de televisión de proximidad en su última etapa.

Sonia González Molina

Fuentes

- Efe (2010). "Canal 9 estrena mañana el programa de cocina valenciana 'Gormandia'". *ABC*.
- Endora Producciones (2015). "*Gormandia*".

Gormezano, Gerardo (Gerardo Gormezano i Monllor, Alcoi, 1958)

Director y director de fotografía

La trayectoria de Gerardo Gormezano está en sintonía con su alto concepto del arte cinematográfico, verificable en sus dos largometrajes, *El vent de l'illa* (1987) *y Ombres paral·leles* (1994), y en el documental *Pantalla rasgada* (2015). Estos trabajos evidencian el rigor y preciosismo del director alcoyano, que, a través de una continua reflexión sobre las formas de representación cinematográfica, nos muestra la especial vivencia y significación que para él tiene el medio. Por su voluntad estilística, sus propuestas rechazan la estandarización estética, situándose en una galaxia diferente a la del grueso de la producción. Investigador de los vericuetos de la creación fílmica, su singular personalidad explota la libertad de interpretar sus trabajos como experimentos. Aunque vive sus primeras experiencias con el cine durante su niñez y adolescencia en su localidad natal —comenzó a rodar cine en Súper 8 con su amigo Carlos Pérez Ferre, aportaciones de las que queda *El guarda* (1977)—, el momento decisivo de su trayectoria llega cuando conoce a José Luis Guerin, descubriendo afinidades e intereses comunes. Entre los dos comienzan a hacer cine —Guerin como director y Gormezano como director de fotografía— y se convierten en una de las parejas más carismáticas del cine español. De este trabajo en común surgen *Los motivos de Berta* (1984), una excelente sorpresa creativa para el cine español, e *Innisfree* (1990), documental sobre el pueblo irlandés donde el realizador norteamericano John Ford rodó *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952), un auténtico revulsivo para romper muchos de los esquemas en los que se desenvolvía el cine del momento. Por la primera, Gormezano recibe el premio a la mejor fotografía en la IV Mostra de València-Cinema del Mediterrani de 1983, y por la segunda el Sant Jordi de Cinematografía del año 1990. A los veintinueve años escribe y dirige su primer largometraje, *El vent de l'illa*, una historia ambientada en la Menorca del siglo XVIII, en la etapa de dominación inglesa, que relata de manera intimista el triángulo amoroso entre el ingeniero militar irlandés John Armstrong, una nativa de Ciudadela llamada Anna, y Ariel, una pintora británica residente en la isla que introduce al protagonista en su entorno humano y social. El debut en la realización del director alcoyano estuvo rodeado de expectación, y fue muy celebrado por la veta argumental que aportaba. Encontró un eco importante tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico de Cataluña, y fue elogiado por la crítica especializada. Esta primera película obtuvo también otros reconocimientos, como el premio Sant

Jordi a la mejor ópera prima o el Ciutat de Barcelona del año 1988. Además, fue seleccionada para representar a España en el festival de cine de Berlín (1987) y estuvo presente en la Semana de Cine Español de Nueva York y en la Segunda Semana de Cine Español en París (1989). Siete años después dirige *Ombres paral·leles*, su segundo film, que parte de la novela de Vicente Muñoz Puelles y tiene un elenco de actores entre los que destacan Emma Suárez y Joaquín Hinojosa. La película documenta la odisea de dos siameses inseparables que, escapando de la rapacidad científica de los médicos decimonónicos que pretenden separarlos, terminan viviendo en un circo junto con otros fenómenos de feria. El tiempo transcurrido entre una película y otra responde a la dificultad para conseguir financiación para su segundo proyecto. El último trabajo de Gormezano, *Pantalla rasgada*, es un documental sobre la obra del pintor y escenógrafo Marcelo Grande. El documental sigue el recorrido creativo de la obra del pintor durante la creación de un gran cuadro, a partir de una de las imágenes que el fotógrafo Cecil Beaton realizó a Greta Garbo. Gormezano también ha desarrollado una importante actividad como realizador de televisión y director de fotografía. En 1996 se estrenaba como realizador de televisión en la serie *Cròniques de la veritat oculta* para Televisió de Catalunya, a la que siguen *A flor de pell* (Drimtim, Canal 9, 1996), *Ambiciones* (Diagonal TV, BRB Internacional, Antena 3, 1998), *Gavilanes* (Gestmusic Endemol, Antena 3, 1997), *Mareas Vivas* (Portozás Visión, Televisión de Galicia, Voz Audiovisual, Zopilote, 1998-2000), *Nada es para siempre* (Antena 3, 1999-2000), *As leis de Celavella* (Voz Audiovisual, Televisión de Galicia, 2003-2004), *Ventdelplà* (Diagonal TV, Televisió de Catalunya, 2005-2010), que ganaría el premio de la Academia de las Artes y las Ciencias de Televisión (ATV) al mejor programa autonómico de ficción, *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV, Televisión Española, 2005-2012) y *Hablan, kantan, mienten* (Notro TV, Cuatro, 2008-2009). De su labor como director de fotografía desde 1979, amén de varios cortometrajes y los dos primeros largos de José Luis Guerín, merece la pena destacar su aportación a unos veinticinco largometrajes y algunas series de ficción, como *Temps de silenci* (Diagonal TV, Televisió de Catalunya, 2001-2002), *Setze dobles* (Diagonal TV, Televisió de Catalunya, 2003) y *Ventdelplà*. En todos estos trabajos Gormezano destaca por la exigencia estética con la que afronta los problemas de creación de la imagen, y por un estilo riguroso y bello dentro de su austeridad. Su arte es una combinación en la que, según el autor, "técnica y sentimiento deben ir unidos para evitar en lo posible el efectismo vacío". Su objetivo es "mostrar las cosas de una manera despojada. El recargar los encuadres con movimientos casi siempre me sobra".

Quico Carbonell

Grup Somni (Valencia, 1995 – 1998)

Productora cinematográfica

Grup Somni nace de la unión de diferentes figuras del audiovisual, la empresa y la literatura valencianas, como un intento de realizar películas competitivas de fantasía a finales de la década de los noventa, susceptibles de ser distribuidas a nivel internacional. Su génesis se encuentra en una pequeña productora homónima, creada y dirigida por Teresa Sancho de Meras, que se encargaba principalmente de rodar vídeos corporativos para empresas locales. En paralelo, el director y productor Juan Piquer Simón —que había creado con anterioridad Almena Films (1976), con sus estudios propios, además de otras empresas vinculadas al sector del audiovisual como Dister o Cinevisión— encarga al escritor valenciano José Ortega que busque socios e instalaciones en Valencia para crear una nueva productora. Más tarde se incorporan al proyecto María Rubio y Primitivo Rodríguez. Grup Somni cuenta con apenas tres largometrajes, si bien su particular enfoque fantástico y el cuidado tratamiento de sus efectos especiales los señalan como una *rara avis* en el audiovisual valenciano: *La isla del diablo* (Juan Piquer, 1994), *Manoa, la ciudad de oro* (Juan Piquer, 1996) y *El escarabajo de oro* (Vicente J. Martín, 1999). En las tres se detecta la deuda contraída con la literatura de ciencia ficción y de aventuras, habitual en la trayectoria de Piquer: detrás de cada título se encuentran, respectivamente, Vincent Mulberry, Emilio Salgari y Edgar Allan Poe. Las tres cintas contaron con distribución internacional gracias a Columbia Tri-Star. Los estudios de la productora estaban situados en el Grao de Valencia, donde se construían y animaban maquetas, prescindiendo del tipo de trucajes digitales que ya empezaban a popularizarse en aquellos años. Colaboraron estrechamente con la productora de Enrique Cerezo, con Antena 3 y con Videokine, así como con técnicos de renombre internacional como Julio Bragado o Emilio Ruiz del Río. Grup Somni destaca por méritos propios en la historia del audiovisual valenciano no solo por su marcada proyección internacional, sino también por el enfoque fantástico e inusual de sus propuestas, muy alejadas en fondo y forma de las cintas rodadas en Valencia durante la década de los noventa.

Aarón Rodríguez Serrano

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra.

• Schlegel, Nicholas S. (2015). *Sex, Sadism, Spain, and Cinema: The Spanish Horror Film*. Londres: Rowman & Littlefield.

Grupo Joan Andreu (Valencia, 1921 –)

Productora audiovisual

El Grupo Joan Andreu es una importante firma comercial valenciana que está integrada por Estudios Andro, Videquip y Sonoequip. El Grupo ofrece una amplia variedad de servicios relacionados con el audiovisual en los distintos medios: cine, televisión e internet. Así, ha producido vídeos corporativos, publirreportajes y *spots* publicitarios, programas de televisión, cine, documentales y animación, junto a otros servicios complementarios como el doblaje y la sonorización, la realización de cuñas de radio, las creaciones musicales —*jingles*, sintonías, etcétera—, la creación y reconstrucción de *soundtrack*, las músicas de librería, los efectos de sonido, la gestión de locutores y actores, la traducción y adaptación de guiones, etcétera. Asimismo, Estudios Andro dispone de diversas oficinas de producción y platós de 250 y 700 m^2 que alquilan para todo tipo de producciones. Sus orígenes se remontan a la década de los años veinte y a la emblemática figura de Joan Andreu Moragas, pilar fundamental de la producción valenciana del periodo junto a Maximilià Thous tras la decadencia de Casa Cuesta. Joan Andreu, por entonces un joven operador catalán que había comenzado su carrera en 1914 en la Casa Pathé de Barcelona, se desplaza por distintos puntos de la costa levantina en busca de nuevos horizontes profesionales. Es así como, después de visitar Mallorca y Alicante, recala finalmente en Valencia en 1921. Al poco tiempo de su llegada, Joan Andreu se hace con la práctica totalidad de la producción de documentales y reportajes financiados por empresas privadas y locales de exhibición, además de ofrecer otros servicios como el tiraje de positivos, la venta de película virgen, el alquiler de máquinas o la confección de letreros. Semejante infraestructura y concepción global del proceso productivo cinematográfico le confiere una notable ventaja respecto de sus competidores y le permite enviar el material rodado y revelado a otros puntos de España de manera ágil y económica. Gracias a esta articulada concepción empresarial, la productora y distribuidora Andreu Films rueda *Homenaje a Blasco Ibáñez* (1921), *Entierro en Valencia del torero Manuel Granero* (1922), *Coronación de la Virgen de los Desamparados*, *El entierro del pintor Joaquín Sorolla* (ambas de 1923), *La región del Maestrazgo* (1925) y *Fallas en Valencia* (1929), además de varias películas de argumento como el mediometraje sainetesco *La barraqueta del nano* (1924), *La mà del mico* (1926), tercera y última de las colaboraciones con Pepín Fernández en la efímera Film Artística Valenciana, *Los amores de un torero* (1927), *Todo por una mujer* (1931) o *El faba de Ramonet* (1933), gran éxito de la marca que pasa por ser la primera película sonora y en valenciano de la historia del cine en la Comunidad Valenciana —a pesar de que fue rodada como film mudo y sonorizada posteriormente en el barcelonés Estudio Sonoro Ruta—. No obstante, las limitaciones de distribución de una película tan anclada en lo local, así como la aparición en la escena de la distribución y la producción de empresas como CIFESA y Producciones Cinematográficas Falcó y Cia., mejor preparadas para la realización de producciones de ficción, motiva que Andreu Film se decante por los documentales y las noticias. De hecho, con el fatal desenlace de la Guerra Civil y la inconclusa *Viaje Fallero*, que pretendía ser una reactualización de *El faba de Ramonet*, Joan Andreu abandona definitivamente la producción cinematográfica de ficción y se convierte en corresponsal en Valencia del recién creado NO-DO. Acompañándolo en la filmación de los reportajes se encuentra habitualmente su hijo, Juan Andreu Espí, que, con la temprana edad de doce años, comienza ya a hacerse cargo de una de las cámaras de rodaje de su padre. Es así como la segunda generación de los Andreu se inicia en el mundo del audiovisual: Andreu Espí empieza trabajar como corresponsal del NO-DO en 1952, puesto que mantendría más tarde en Televisión Española. Pero las inquietudes profesionales y empresariales de Andreu hijo le llevan a frecuentar otras provincias audiovisuales, actitud que a la larga hace posible que la nueva entidad que funda en sustitución de la empresa paterna, Estudios Andro, tuviera mayores posibilidades de supervivencia en un marco productivo cada vez más complejo con la aparición de la televisión. Así, Juan Andreu Espí se especializa en grabaciones subacuáticas, lo que le permite rodar varios documentales submarinos —algunos de ellos con Félix Rodríguez de la Fuente—, trabajar en cine para directores como José Luis Sáenz de Heredia en *Los gallos de la madrugada* (1971) o Eloy de la Iglesia en *Nadie oyó gritar* (1973) y hacerse cargo de la práctica totalidad de los reportajes con inmersiones para Televisión Española. También se adentra en el ámbito de la animación con la tentativa de realización de una serie animada sobre el gato Pumby, popular personaje creado por el dibujante José Sanchís y propiedad de Editorial Valenciana, empresa muy interesada en rentabilizar el éxito de la serie gráfica en la pequeña pantalla. El proyecto, que preveía un total de doce capítulos, tiene que ser abandonado finalmente por las limitaciones de Estudios Andro para afrontarlo con ciertas garantías técnicas y formales. El metraje filmado —150 metros que dieron para dos

películas que sumaban apenas siete minutos: *El valle de los gigantes* y *El detector de mentiras*— pasa a formar parte finalmente del catálogo de películas del proyector infantil de 8 mm. Jefe Mod. 1001, con los títulos *Detector de mentiras*, *El valle de los gigantes* y *Perillán Chumbera* —esta en realidad era la segunda mitad de *El detector de mentiras*—. La desafortunada aventura hace que Estudios Andro no retorne al mundo de la animación hasta varias décadas después. En concreto, además del capítulo piloto de una serie titulada *2 Hands*, vuelve a la animación en relación con la publicidad, recurriendo, esta vez sí, a animadores profesionales como Pablo Llorens, que dirige varios *spots* publicitarios para la empresa. Asimismo, la firma ha producido diversos proyectos audiovisuales tanto para cine como para televisión. Se ocupa de la que es considerada la primera serie de producción propia de Radiotelevisió Valenciana (RTVV), dirigida por Antoni P. Canet y emitida durante 1995: *Benifotrem*. La serie, de trece capítulos, se centra en las relaciones que se establecen entre un equipo de periodistas de televisión y las gentes de los diferentes pueblos que visitan con motivo de la grabación de las fiestas locales, cuenta con la participación de actores de la talla de Rosana Pastor, Álvaro Báguena o Amàlia Garrigós y tuvo una buena acogida entre los telespectadores. De igual modo, ha producido numerosos cortometrajes documentales, como *El juguete y el juego* y *Textiles* (Raúl Peña, 1975), *Progresión*, *metales y luz* y *La cerámica y la casa* (Tomás Más, 1976), *Formas con vida*, *Tierra y fuego* e *Índigo, color de juventud* (Tomás Más, 1978), *Correr en España* (Tomás Más, 1981), y los largometrajes *La camisa de la serpiente* (Antoni P. Canet, 1996), sobre el despertar a la vida de un grupo de jóvenes en un pequeño pueblo valenciano a finales de los años sesenta y, en coproducción con Indigo Media y Estudios Tabalet, *Martini, il Valenciano* (Miguel Perelló, 2008), basada en la vida del compositor y músico valenciano del siglo XVIII Vicente Martín i Soler. Por último, aunque no menos importante, conviene subrayar la introducción de Juan Andreu Espí, y por consiguiente de Estudios Andro, en el negocio de la publicidad. Lo hace de la mano de Industrias Saludes, antiguos clientes a los que Film Artística Nacional había realizado el tiraje de copias para sus populares proyectores infantiles "Jefe". Es entonces, a mediados de los años sesenta, cuando la sección juguetera de la marca encarga a Juan Andreu Espí un anuncio de televisión para su Portaviones Jefe 66, primer trabajo publicitario tanto para la marca como para el realizador, que participa como director del *spot* filmado en la agencia de publicidad Canut & Bardina. Es a partir del feliz encuentro entre las dos firmas cuando Estudios Andro comienza a trabajar de manera habitual en el mundo de la publicidad, realizando todo tipo de *spots* para diferentes sectores: desde el alimentario con sus trabajos con Antiu Xixona, el textil con su colaboración con la marca Manterol, el azulejero con Porcelanosa —empresa para la que realiza un anuncio protagonizado por Gina Lollobrigida en 1982 con el eslogan "Es bella, es para siempre"— hasta el sector juguetero, donde sin duda Estudios Andro ha logrado su mayor volumen de negocio. No en vano, desde su preliminar colaboración con la sección juguetera de Saludes, la marca ha trabajado y trabaja con las empresas más punteras del sector, entre ellas Famosa, Feber, Playmobil, Playskool, etcétera. En la actualidad, la tercera y cuarta generación de los Andreu, personalizadas respectivamente en Eva Andreu, situada en la dirección del Grupo, y Héctor Huerta Andreu como coordinador del mismo, continúan al frente de una empresa emblemática que atraviesa la historia del audiovisual en la Comunidad Valenciana y se proyecta, con paso firme y seguro, hacia un futuro tan incierto como apasionante.

Javier Moral

Fuentes

- Estudios Andro [http://estudiosandro.es/]
- González Monaj, Raúl (2015). "Pumby, del tebeo a la pantalla. Historia de un proyecto maldito". *CuCo, Cuadernos de Cómic*, 5, pp. 7-24.
- Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (dir.) (1991). *Historia del cine valenciano*. Valencia: Levante-El Mercantil Valenciano.
- Soriano, Lola (18/1/2009). "Nodo *made in* Valencia", *Las Provincias*, p. 68.

Grupo Mecomlys (Valencia, 2001 –)

Grupo de empresas multimedia

El Grupo Mecomlys es un importante grupo empresarial multimedia de titularidad privada de la Comunidad Valenciana. Entre sus clientes se encuentran empresas como la extinta Canal 9, Televisión Española, Antena 3, Telemadrid, el diario *Las Provincias* o las productoras Gestmusic y Nadie es Perfecto, así como firmas comerciales importantes para la región —Ford, Mercadona, Falomir Juegos o las desaparecidas Bancaja y Caja de Ahorros del Mediterráneo— y diversas entidades públicas —entre las que destacan el Ayuntamiento de Madrid, Turisme de la Generalitat Valenciana o Feria Valencia—. Se trata de un complejo multimedia cuyo gerente es el empresario Ángel Raga, que comprende las siguientes entidades: Galaxia Televisión, Producciones Televisivas Mecomlys (PTM), Canal 7 TeleValencia, Radiosiete, Onda Valencia, Sidescuento.com y Borantamedios. Galaxia Televisión es una veterana empresa del sector fundada en 1987, que ha albergado importantes productoras responsables de

reconocidos programas de televisión como el concurso *Amor a primera vista* (Telemadrid, Canal Sur, Televisió de Catalunya, Canal 9 y Gestmusic, 1991-1998), el programa divulgativo *Hora de salut* (Acca Media y Canal 9, 2006-2009), la serie cómica *Senyor Retor* (Nadie es Perfecto y Canal 9, 2011), el concurso musical *Cantem de cor* (Canal 9, 2010) o el programa infantil *Babalà Club* (Canal 9, 1996-2009). Asimismo, dispone de numerosas instalaciones entre las que se encuentran tres platós de 1.000 m^2, 600 m^2 y 400 m^2, dos salas de realización, dos salas de edición y tres estudios de grabación de audio totalmente equipados con la tecnología más avanzada. Por su parte, Producciones Televisivas Mecomlys está especializada en la realización de vídeos corporativos y en la producción de documentales, largometrajes, programas de entretenimiento, etcétera. No en vano, ha coproducido junto a Matar el Tiempo AIE, La Canica Films, Kaliu y Laberinto, el largometraje *Matar el tiempo* (Antonio Hernández, 2014), que fue presentado en la sección oficial del Festival de Málaga en 2015 y fue nominada a la mejor canción en los premios Goya en 2016, el *docushow* en clave de humor *El poble del costat* (2011-2012) para Canal 9, el documental *Ecomunitat* (Juan Francisco Oyonarte Palomar, 2015) o *El colegio de la seda* (Ernest José Sorrentino, 2015), audiovisual que narra la historia del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia. Canal 7 TeleValencia comienza su andadura en 2007 después de la concesión de un canal de TDT por parte del gobierno valenciano en 2005 al grupo Mediamed Comunicación Digital, hoy desaparecido, y se integra posteriormente en el Grupo Mecomlys, vía Beovisión, en 2014, después de que el pleno del Consell autorizara el segundo canal autonómico privado de la Comunitat Valenciana. El canal, que emite actualmente bajo la licencia 35 del TDT, se presenta como un modelo de televisión de proximidad para toda la provincia de Valencia. Entre los programas que configuran su parrilla se encuentran *Ágora*, informativo dirigido y presentado por la periodista Sylvia Costa, o *Deportes con Julio Insa*, espacio deportivo dirigido y presentado por el conocido locutor de mismo nombre. De igual modo, Radio 7 se presenta también como una radio de proximidad a la realidad valenciana, prestando especial atención a la difusión de las costumbres y tradiciones de la provincia de Valencia y a las distintas variantes del valenciano de las comarcas del ámbito de cobertura del canal. En la actualidad, el Grupo Mecomlys sigue apostando por la diversificación de sus productos y por el establecimiento de alianzas estratégicas que permitan afrontar con posibilidades de éxito las profundas modulaciones que están aconteciendo en la realidad audiovisual de la Comunidad Valenciana.

Javier Moral

Fuentes

- Grupo Mecomlys [http://www.mecomlys.com/Grupo_Mecomlys.html]

Guerra, Armand (José María Estívalis Cabo, Valencia, 1886 – París, 1939)

Actor, guionista, director, productor y periodista

Seminarista, tipógrafo y militante anarquista, José María Estívalis trabaja en una imprenta de Valencia hasta que es encarcelado en 1907 a raíz de una huelga. Al salir de la cárcel, pasa una temporada en Barcelona participando en actividades revolucionarias e inicia un periplo viajero que lo lleva a Francia, Suiza, Rumanía, Egipto y Rusia. Durante este tiempo, utiliza el seudónimo Silavitse para colaborar en las revistas anarquistas *Tierra*, publicada en Cuba, y *Le Réveil*, editada en Lausana. Asimismo, dirige desde 1909 el semanario *Tierra y Libertad*, publicado en Niza. En 1913 y tras haber desarrollado actividades teatrales en Barcelona, inicia su etapa como cineasta al escribir, interpretar y dirigir un film para la productora Eclair: *Un cri dans la jungle*. A raíz de su estreno, el sindicalista Yves-Marie Bidamant le propone colaborar con la productora Le Cinéma du Peuple, una cooperativa cuyo objetivo es producir películas destinadas a los obreros bajo un esclarecedor lema: "Amuser, instruire, émanciper" ("Entretener, educar, emancipar"). José María Estívalis escribe, dirige e interpreta tres films para la cooperativa bajo el seudónimo de Armand Guerra, que mantendrá hasta su fallecimiento. Su opción fue el melodrama con una impronta obrerista. La primera producción es *Les misères de l'aiguille* (1913). Se trata de un corto con aires de folletín sobre la explotación de la mujer trabajadora en la industria textil. Armand Guerra cuenta con el protagonismo de la debutante Musidora, que se convertiría en una conocida intérprete y realizadora del cine mudo. La segunda película es *La Comunne* (1914), una recreación de los hechos revolucionarios en la que aparecen algunos de sus supervivientes junto al anarquista valenciano en los papeles de Adolphe Thiers y el general Lecomte. *Le vieux docker* (1914), donde el director también interpreta al protagonista, completa la trilogía para la cooperativa con una historia acerca de los obreros jubilados sin derecho a pensión. La participación de Francia en la Primera Guerra Mundial pone fin a la trayectoria de Le Cinéma du Peuple, y Armand Guerra es expulsado del país por las autoridades cuando pretendía dedicar una película al fusilado Francisco Ferrer de la Semana Trágica, que el cineasta había vivido en Barcelona. Tras su regreso a España y afincado en Madrid, funda con su

hermano Vicente la productora Cervantes Films, para la que desde 1917 realiza, al menos, tres films hoy ilocalizables: *La maldición de la gitana* (1917), *Don José, torero* (1918) y *El crimen del bosque azul* (1918). Los títulos tienen una pobre trayectoria comercial y la empresa se hunde por la crisis económica posterior al final de la guerra. En 1922, Armand Guerra se instala en Berlín, donde trabaja en la redacción de rótulos en español de las películas alemanas, así como en la ambientación de las mismas cuando abordan una temática latina. En 1925, aparece como actor en *Ein Sommernachtstraum* (*El sueño de una noche de verano*), de Hans Neumann. Un año después viaja a España como representante de una empresa que ofrece un sistema de sincronización sonora para films basado en discos. El tres de mayo de 1926 hace una demostración del sistema en el Teatro Lírico de Valencia ante personalidades del mundo político, social y cultural, según recoge *El Mercantil Valenciano* al día siguiente. Tras su vuelta y gracias a los contactos establecidos en ambos países, dirige *Luis Candelas, el bandido de Madrid* (1926) y, seguidamente, *Batalla de damas/Der Kampf um den Mann* (1928) y *La logia ofrecida/Die geschenkte Loge* (1928), ambas en coproducción con Alemania y perdidas al igual que la primera. Asimismo, escribe para el diario *El Imparcial* y la revista *El Cine*, al tiempo que ocupa la corresponsalía de *Popular Film* en Berlín hasta su regreso a España en 1930. Poco antes de iniciarse el período republicano, el valenciano sustituye a Robert Florey para finalizar el rodaje de *El profesor de mi mujer/El amor solfeando* (1930), con Imperio Argentina, e interpreta el papel de un payaso en una de las primeras películas del sonoro español, *La alegría que pasa* (1930), de Sabino Antonio Micón. Unos meses después, Armand Guerra fracasa en su intento de establecerse en la industria del cine sonoro mediante el impulso, en 1931 y en Valencia, de la Sociedad Anónima de Estudios Cineparlantes Hispano Cineson (SADE), con capital hispano-suizo-alemán. Su anunciada pretensión de crear unos estudios cinematográficos en Valencia —anunciada por la revista *Popular Film* en la época— solo sirve como antecedente de CIFESA. Pocos días antes de estallar la Guerra Civil y por encargo del empresario madrileño Arturo Carballo, inicia el rodaje de *Carne de fieras* (1936) a partir de un espectáculo circense y erótico protagonizado por la vedette francesa Marlène Grey (La Venus Rubia) junto al domador Georges Marck y un grupo de leones. Tras un intento de abandonar el proyecto para incorporarse al frente como documentalista, es persuadido por el sindicato CNT (*Confederación Nacional del Trabajo)* y culmina el rodaje de este melodrama de amor y erotismo, asegurando así los salarios del cuadro artístico y técnico. El director interpreta en *Carne de fieras* el papel de Lucas, un loco enamorado de La Venus Rubia cuyas gesticulantes maneras interpretativas nos recuerdan a los folletines de la etapa muda. El resto del equipo artístico, y en especial la vedette Tina de Jarque, vivió situaciones dramáticas relacionadas con la violencia de la guerra. A continuación, el cineasta valenciano se traslada al frente de la zona centro y filma dos documentales agrupados bajo el título *Estampas guerreras* (1936) para el sindicato anarcosindicalista SUICEP. Mientras tanto, el negativo de *Carne de fieras* permanece sin montar, hasta que varias décadas después es localizado y la Filmoteca de Zaragoza encarga a Ferran Alberich la recuperación de un film que es finalmente estrenado en 1992. Algunas de sus insólitas imágenes causaron sorpresa, tanto por su erotismo como por el valor documental al estar filmadas en una ciudad movilizada con motivo de la guerra. En 1937, Armand Guerra propone a la CNT la producción de una película sobre el líder anarquista Buenaventura Durruti, pero el sindicato le encomienda la realización de servicios de prensa y propaganda. Durante estos meses escribe un serial que se publica en Valencia bajo el título *A través de la metralla,* donde relata con tono propagandístico sus primeras experiencias en el frente como documentalista. Armand Guerra es detenido en agosto de 1938 por el Servicio de Inteligencia Militar del gobierno republicano en el contexto de los enfrentamientos entre los anarquistas y los comunistas. El cineasta permanece recluido en el buque Uruguay, fondeado en Barcelona, a la espera de juicio. Liberado por la intervención del secretario general de la CNT, Mariano Vázquez, sale definitivamente de España con destino a Francia para reunirse con su familia en el exilio. Pocas semanas después, Armand Guerra fallece en París a causa de un ataque de apoplejía cuando se dirige a la embajada española para tramitar sus papeles como refugiado. En 1940, mientras las tropas hitlerianas invaden Francia, su compañera Isabel Anglada destruye la documentación y el archivo personal del cineasta. Esta circunstancia favoreció su olvido hasta la restauración y difusión de *Carne de fieras*, un film que sorprende a los espectadores y ha provocado una considerable bibliografía desde la publicación de los pioneros estudios de Ferran Alberich, aparte del documental *Armand Guerra, réquiem por un cineasta español* (*Armand Guerra, réquiem pour un cineaste espagnol*, 1998), realizado para una cadena francesa de televisión por Ezequiel Fernández, y el titulado *El cine bajo influencia* (2001), de Richard Prost. Su capacidad para simultanear la búsqueda de una estructura industrial competitiva para el cine español, defender las reivindicaciones de los trabajadores cinematográficos e intentar realizar películas libertarias, lo convierten en uno de las figuras más singulares del cine español. La apasionante biografía de Armand Guerra está jalonada por apuntes acerca de unas

décadas en que el movimiento anarquista impulsó una cultura cinematográfica al servicio de la causa revolucionaria, aunque a menudo los intentos de sus militantes cayeran en el melodrama folletinesco. Queda, sin embargo, el atractivo de una película maldita realizada por encargo, *Carne de fieras*, donde la realidad histórica de la guerra tiñó de tragedia el deambular de quienes rodaron o interpretaron un drama que actualiza con su erotismo y librepensamiento los cauces de lo convencional.

Juan Antonio Ríos Carratalá

Fuentes

- Agramunt Lacruz, Francisco, Ríos Carratalá, Juan Antonio (2008). *Armand Guerra, un sembrador de rebeldías. La recuperación de un cineasta valenciano*. Valencia: Fundación Municipal de Cine-Generalitat Valenciana.
- Alberich, Ferran (1992). *Carne de fieras*. Madrid: Filmoteca Española.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2010). *El tiempo de la desmesura. Historias insólitas del cine y la Guerra Civil*. Barcelona: Barral y Barril.

Guías para ver y analizar cine (Nau Llibres) (Valencia, 1996 –)

Colección de libros de cine

La colección "Guías para ver y analizar cine" es un proyecto pedagógico de la editorial Nau Llibres de Valencia. Su finalidad es ofrecer análisis monográficos, rigurosos y exhaustivos de películas importantes de la historia del cine. Los antecedentes de esta colección son los cuadernos didácticos que Nau Llibres comienza a publicar en 1990, concebidos principalmente para alumnos de centros de Enseñanza Secundaria y Formación Profesional. Estos cuadernos contienen una mínima información sobre la película abordada, el director, los actores y diversos aspectos fílmicos, así como preguntas a los alumnos para incitar a la reflexión sobre el cine. Entre 1990 y 1991 se publica *Guía práctica para ver* Blade Runner, *Guía práctica para ver* Ciudadano Kane y *Guía práctica para ver* La casa del juego. Tras esta primera experiencia, sus responsables en estos momentos —los profesores de secundaria José Luis Barrera y Adolfo Bellido, los futuros profesores de universidad Javier Marzal y Salvador Rubio, el crítico de cine José María Monzó y el profesor de educación básica y director de la editorial Leopoldo Navarro— deciden replantear la colección para reconvertirla en lo que hoy en día sigue siendo, al orientarla a un público más amplio, en el que se incluyen estudiantes universitarios de Comunicación Audiovisual, Bellas Artes o Historia del Arte, además del público general interesado por el cine. Las primeras guías aparecen en 1996, dedicadas a *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) y *M, el vampiro de Dusseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931). El fallecimiento en 1997 de Leopoldo Navarro paraliza momentáneamente la colección. Concha Roncal Sánchez, su esposa, se hace cargo de la editorial y de la colección, publicando en 1998 la tercera entrega, dedicada a *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Desde entonces, apoyándose en un comité editorial y más recientemente con un comité científico, con la colaboración en algunos momentos de la editorial Octaedro de Barcelona, "Guías para ver y analizar cine" publica una media de cuatro títulos anuales. Con una extensión entre 80 y 120 páginas y un lenguaje claro y didáctico que permite su adaptación a los diferentes niveles educativos, todas las guías tienen una estructura similar: una ficha técnico-artística de la película, una introducción de carácter general que permite subrayar aquellos aspectos fundamentales para el visionado crítico de la película —relacionados con su recepción o su crítica, sus condiciones de producción, distribución y exhibición, así como reflexiones generales sobre el periodo histórico, el estilo fílmico, el género cinematográfico, el director, el productor, etcétera—, el resumen de su argumento, el análisis de la película —puesta en escena, puesta en cuadro, aspectos narrativos, etcétera—, sus principales claves interpretativas —en relación con su contexto histórico, social y cultural; con lecturas filosóficas, psicológicas, narratológicas, etcétera; con su género cinematográfico o con el cine en general, entre otros aspectos—, el examen del equipo de producción y del equipo artístico y una bibliografía seleccionada. Además de los tres primeros títulos ya señalados, se han publicado guías sobre *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) (1999), *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) (1999), *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) (2000), *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) (2000), *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980) (2001), *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942) (2002), *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski 1968) (2003), *Seven* (David Fincher, 1995) (2004), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999) (2007), *París-Texas* (Wim Wenders, 1984) (2009) o, tras un cambio de formato, *Deseando amar* (*In the Mood for Love*, Wong Kai-Wai, 2000) (2013) y *Lola Montes* (Max Ophüls, 1955) (2015), entre muchas otras. Algunas de ellas han sido reeditadas. Es el caso, por ejemplo, de las dedicadas a *Blade Runner*, *La naranja mecánica* o *Ciudadano Kane*.

Jorge Nieto Ferrando

H

Herència de Sang
(Canal 9 Televisió Valenciana, 1995 – 1996)
Teleserie

Primer serial producido por Canal 9 durante la última etapa de Amadeu Fabregat como Director General de RTVV. Basada en un argumento del dramaturgo Rodolf Sirera, la serie fue producida por la productora y distribuidora Drimtim, y dirigida por Manuel Corbi. El argumento, en palabras del propio creador de la serie, bebe de la tradición narrativa decimonónica adaptada a la época contemporánea. Las familias Segura y Cassany se enfrentan a causa de la voluntad del abogado Sebastià Segura de unificar y vender las tierras que su esposa, Empar Cassany, posee en Serra. Hijos ilegítimos, regreso de personajes que abandonaron a su familia, celos, intereses de poder, historias de amor y traiciones son los ingredientes clásicos de este serial del que se llegaron a producir cien capítulos, estrenados entre el 23 de octubre de 1995 y el 8 de marzo de 1996. La serie tuvo una discreta acogida, con una media de 142.000 espectadores y una cuota de pantalla del 12,6% en un momento en que la cuota de pantalla media de la cadena estaba en un 18,5% y un 17,3% en 1995 y 1996 respectivamente. También es cierto que no gozó de estabilidad su programación, llegando a cambiar hasta en dos ocasiones: estrenada en torno a las 20:00 horas, pasó a emitirse durante las Navidades a las 17:30 para, a partir de enero de 1996 y hasta su finalización en marzo, ocupar la sobremesa. El rodaje se realizó en las propias instalaciones de Televisión Valenciana en Burjassot, en una gran carpa que fue instalada originariamente para acoger la grabación de un programa de entretenimiento de gran formato para FORTA. No eran, pues, las mejores condiciones para grabar ficción. La dirección corrió a cargo de Xavi Berraondo y de Dani Ventura, que, al igual que gran parte de los jefes de equipo, venían de Cataluña, como el responsable de contenidos y coproductor ejecutivo Jaume Banacolocha, el realizador Josep Nogueroles, el editor Koldo Idígoras o el responsable de casting Pep Armengol. Sí tuvo, naturalmente, gran impacto esta producción en el colectivo de actores y actrices valencianos. En el reparto, encabezado por el veterano Juli Mira, se encuentran nombres como Pilar Almería —que recibió en 1997 el premio de la Associació d'Actors i Actrius Professionals Valencians a la mejor actriz de televisión—, Carme Belloch, Trini Guillén, Txema Cardeña, Candela Montesinos, Josep Manuel Casany, Vicent Genovés, Julio Salvi, Empar Canet, Xavi Mira, Jaime Pujol, Pepa Juan, Paco Sarro, Rafa Calatayud o Diana Palazón, en su debut televisivo como actriz. A pesar del escaso éxito de la telenovela, los nuevos responsables de RTVV acordaron en 1996 abordar con la misma productora y equipo similar la producción de una nueva teleserie de similares rasgos, *A flor de pell* (1997), de 180 capítulos, que cosechó parecidos resultados con un 12,6% de cuota de pantalla y tan solo 44.000 espectadores de media, ya que fue mayoritariamente programada por la mañana. *Herència de Sang* generó grandes expectativas en el sector audiovisual valenciano, pues se trataba de la primera producción que por sus características de serial ofrecía la posibilidad de cierta continuidad de producción y la posibilidad de fidelizar a los espectadores en el consumo de ficción en valenciano. Sin embargo, llegó en un momento de transición en la dirección de la RTVV. Esto impidió que se le prestara la necesaria atención, así como que se llevara a cabo de manera efectiva la integración de los profesionales valencianos en los particulares procedimientos de producción industrial televisiva de ficción, se estudiaran con detenimiento sus aciertos y deficiencias, y se la promocionara y programara con mayor tino y perseverancia.

Francesc Picó

hombre de la isla, El
(Vicente Escrivá, 1959)
Largometraje de ficción

Al filo del tránsito a la década de los sesenta, en pleno apogeo de la *teoría de los autores*, Vicente Escrivá se decide a emprender una carrera como guionista, productor y director. Tras una primera experiencia modesta pero satisfactoria, el cortometraje *Pescadores de Jávea* (1957), opta por repetir la ambientación, que le

es tan familiar, y dar el salto al largo de ficción con *El hombre de la isla*, una historia intimista con el pretexto del amor que nace entre un tipo rudo y la mujer con la que se ha casado por poderes. Con el concurso de uno de sus coguionistas habituales, el oscuro Ramón D. Faraldo, idea los personajes en función de los intérpretes, y supedita el relato a estos y al contexto. Así, encarga el papel protagonista, el de Lorenzo *el Moro*, a Paco Rabal, el rostro más emblemático de la Aspa Films de la primera década, quien a su vez propone para el de la alemana Berta Shel, su *partenaire*, a Marga López, con quien había coincidido en *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958). El rodaje se desarrolla durante el verano de 1959 en la intimidad, en la isla del Portitxol (en su Xàbia), la Albufera de Valencia, Tabarca, etcétera, con un equipo técnico compuesto por habituales —el decorador Enrique Alarcón, el operador Cecilio Paniagua, el montador José Antonio Rojo, el compositor Federico Contreras, el jefe de producción José Antonio Pérez Giner, el director general de la producción Miguel de Echarri o el ayudante de dirección Ramón Fernández—, más alguna incorporación familiar —María Eugenia Escrivá, su hija, como figurinista—. Frente a la cámara, comparecen los rostros de Manolo Zarzo, Pilar Cansino, Goyo Lebrero y Rufino Inglés, que frecuentarán los títulos posteriores de la productora, más el niño Miguelito Gil y un Antonio Ferrandis insólitamente delgado. Tolerada a menores y clasificada en 1ªB el último día de octubre de 1960, *El hombre de la isla* es distribuida tarde y con muy escasos recursos publicitarios por C.B. Films, primero en el cine Imperial de Sevilla, en junio de 1961, y luego en el Capitol de Madrid, en noviembre de 1961, donde solo aguanta una semana. Sin embargo, la crítica reconoce desde un primer momento su valía, e incluso se le otorga algún premio internacional, como el de mejor fotografía en el Festival Internacional de Cine de Karlovy-Vary. Saldo agridulce para una cinta aislada como su protagonista, pero a la vez saturada de referencias, a cuál más noble: *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), el Buñuel mexicano, *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948), *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), *El viejo y el mar*, de Ernest Hemingway, *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, la *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, y el teatro de cámara nórdico en general. Una atrevida coctelera en la que, como es de ley en la obra de Vicente Escrivá, el fingimiento y la alienación reaparecen como problema y solución, y que contiene algún detalle de puesta en escena inusitadamente vanguardista, como el plano subjetivo imposible, desde el interior de la guitarra que toca el protagonista, que representa la intensidad de las verdaderas emociones que este alberga por su esposa en el corazón.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Rubio Alcover, Agustín (2013). *Vicente Escrivá. Película de una España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

hombre de la nevera, El (Vicente Tamarit, 1993)

Largometraje de ficción

El hombre de la nevera es el único largometraje de ficción dirigido por el cineasta valenciano Vicente Tamarit, actual presidente de la renovada Mostra Viva del Cinema del Mediterrani, efímero director de Canal 9 en verano de 1995 y presidente de la Federació Valenciana de L'Audiovisual (FEVA) entre 2005 y 2009, además de realizador de los documentales *El siglo de Joaquín Rodrigo* (2012) para TVE, *L'Horta al costat de casa* (2013) y *L'Ovidi: el making of de la pel·lícula que mai es va fer* (2016). Se trata de la adaptación de un relato homónimo de Cristòfor Martí Adell, con un argumento escrito por Eduardo Zamanillo, Honorio Rancaño, Kike Pastor y el propio Vicente Tamarit, quien termina firmando el guion junto a Guy Meredith, periodista y escritor inglés de reputada carrera en series televisivas de España, Alemania y Gran Bretaña. Producida por Tamarit a través de Clap Producciones, con la colaboración de Apricot —productora de corta existencia que también había participado en *España, una fiesta* (Juan Antonio Bardem, 1985) y *Las edades de Lulú* (Bigas Luna, 1990)— y con el apoyo del programa MEDIA de la Comunidad Europea (CE) y la subvención de la Generalitat Valenciana, *El hombre de la nevera* se rueda en los municipios castellonenses de Olocau del Rei, Forcall y Morella, así como en Valencia. El reparto cuenta con la participación de actores populares, como Alicia Hermida, que logra una mención especial en la Mostra de València – Cinema del Mediterrani por su interpretación de Constantina; Francisco Algora, ya con una dilatada carrera, reconocida gracias a *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998); Joaquín Climent y Guillermo Montesinos, intérpretes que habían trabajado con Pedro Almodóvar en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1998) y *Kika* (1993) y con Luis García Berlanga en *La vaquilla* (1985) y *Todos a la cárcel* (1993); Asunción Balaguer, activa desde los años cincuenta con apariciones en las notables *091 Policía al habla* (José María Forqué, 1960), *La hora bruja* (Jaime de Armiñán, 1985) y *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), además de una profusa carrera televisiva; y Rosana Pastor, que había logrado su mayor éxito gracias a *Tierra y Libertad* (*Land and Freedom*, Ken Loach, 1995), con la que gana el Goya a la mejor actriz revelación. El film es el segundo largometraje

de Juan Carlos Gómez a cargo de la fotografía, al que siguen otros como *El Bola* (Achero Mañas, 2000), *Azuloscurocasinegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006) o *15 años y un día* (Gracia Querejeta, 2013), que le supone una nominación a los Goya. Su trabajo intenta reflejar una idealizada visión de la vida rural, llena de bellos atardeceres y frondosos bosques, en oposición a los claroscuros y a la suciedad de la gran ciudad. Por su parte, la música de Enric Murillo, cuyo máximo reconocimiento llegará con *Arroz y tartana* (José Antonio Escrivá, 2003), ofrece un ligero acompañamiento a las imágenes, potenciando el conjunto pero, al mismo tiempo, acercándolo a un estilo televisivo de *soap opera*, algo a lo que también ayudan la decoración y ciertas decisiones de realización y montaje, a cargo del veterano Miguel Ángel Santamaría. Más allá de su romántico argumento, que gira en torno a una pareja que, ante la decadencia de la vida rural y bajo la presión familiar tras la muerte de la madre, decide atreverse a dar el paso de mudarse a la urbe, sin lograr adaptarse a un lugar donde la delincuencia es el pan de cada día, el principal interés de *El hombre de la nevera* radica en su pionero cuestionamiento de los acuerdos económicos de la CE, que perjudicaron a la agricultura y a la ganadería del país, problema que todavía hoy sigue vigente. Tras la salida de Tamarit de Canal 9, debida a "razones personales relacionadas con su trabajo en la industria", el que fuera nuevo director, Juan José Bayona, compró los derechos de emisión del film por 28 millones de pesetas, en una decisión que generó una cierta polémica.

Adrián Tomás Samit

Hortelano, Antonio (Antonio Hortelano Hontanga, Valencia, 1975)

Actor

Sin experiencia previa en la interpretación, interviene en las pantallas cinematográficas a la edad de veinte años en la película *El seductor* (José Luis García Sánchez, 1995), una comedia sobre el despertar sexual de Cosme, adolescente enamorado de su vecina madura, personaje que interpreta María Barranco, y con guion de Rafael Azona, que no se cuenta entre las obras más inspiradas de sus artífices. Vuelve a la comedia un año después con *La sal de la vida* (Eugenio Martín, 1996), una "insulsa y descafeinada comedia" en palabras de Fernando Morales en su crítica para *El País*, a cargo del director responsable de algunos pequeños clásicos del género fantástico como *Hipnosis* (1962), *Pánico en el Transiberiano* (1972) y de eurowesterns como *El precio de un hombre* (1967). En *La camisa de la serpiente* (Antoni P. Canet, 1996), otra comedia de tono amable y aire nostálgico sobre las peripecias vitales de un adolescente y su paso a la edad adulta, interpreta a un joven músico que sueña con formar una banda de rock con sus amigos en un pueblo mediterráneo durante la década de los sesenta. Cambia de género en *Más de mil cámaras velan por tu seguridad* (David Alonso, 2003), *thriller* con tintes de terror que sigue la moda del momento con títulos dirigidos al público adolescente como *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero, 2000), *School Killer* (Carlos Gil, 2001) o *Tuno negro* (Pedro L. Barbero y Vicente J. Martín, 2001). Sigue explotando la veta fantástica en *Cosa de brujas* (José Miguel Juárez, 2003), extraña y fallida mixtura de comedia, *thriller* y apuntes terroríficos con José Sancho y Pilar Bardem encabezando el reparto. Regresa a la comedia en títulos como *Diario de una becaria* (Josetxo San Mateo, 2003), *Condón Express* (Luis Prieto, 2005) y *Desde que amanece apetece* (Antonio del Real, 2005). Con todo, el actor alcanza el éxito gracias al personaje de Quimi en la serie televisiva de Antena 3 *Compañeros* (1998-2002). A lo largo de nueve temporadas y más de cien capítulos, esta serie destinada al público juvenil que cuenta las vidas de un grupo de jóvenes compañeros de instituto se convierte en un fenómeno social adolescente, y prolonga su éxito en una adaptación cinematográfica, *No te fallaré* (Manuel Ríos San Martín, 2001). Repite en un papel de similares características en la serie *SMS, sin miedo a soñar* (La Sexta, 2006-2007), puesta al día de argumentos y personajes del universo adolescente que sigue las huellas de su antecesora. Transita por el género policíaco en *Punta Escarlata* (2011), serie televisiva de una temporada de duración producida por Globomedia para Cuatro, en la que interpreta a Max, policía que debe investigar la desaparición de unas niñas en un pueblo costero. En *El don de Alba* (Telecinco, 2012-2013), adaptación española de la serie americana *Entre fantasmas* (*Ghost Wisperer*, 2005-2010), da vida a Gabriel Vega, amigo de la protagonista y experto en cuestiones sobrenaturales. Interviene también en la serie *Sin identidad* (2014-2015), mezcla de drama y suspense producida para Antena 3. También interviene en los telefilms *Mis estimadas víctimas* (Pedro Costa, 2005) y *Flor de mayo* (José Antonio Escrivá, 2008), adaptación de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez. En su carrera teatral destaca su participación en dos obras de Ana Diosdado, *Olvida los tambores* y *Los ochenta son nuestros*, y en *Burundanga*, de Jordi Galceran.

Alejandro Herráiz

Huerta, Màxim
(Màxim Huerta Hernández, Utiel, 1971)
Periodista, escritor y presentador de televisión

Criado en Buñol y licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad CEU San Pablo de Valencia, se inicia como periodista en emisoras locales de radio y en prensa comarcal escrita. A mediados de los noventa dirige los semanarios *La Red Pública* y *La Prensa*, además de coordinar la sección política del periódico *Valencia 7 Días*. En 1997 entra en la televisión pública valenciana, donde se curte merced a numerosos directos, el primero de los cuales debe realizar desde Francia, como enviado especial a uno de los conflictos camioneros. A los pocos meses consigue ya sentarse ante la cámara para conducir los avances informativos de la cadena o los noticiarios *Metropolità* y Última hora. Esa experiencia como redactor, reportero, presentador y editor en Canal 9, marcada siempre por la inmediatez y las prisas, le sirve tanto para perder el miedo al directo como para aprender a dar una noticia o estructurar un telediario. Pero, en busca de nuevos retos, en 1999 rechaza su plaza en RTVV para efectuar una labor similar en la desconexión territorial de *Informativos Telecinco* para la Comunidad Valenciana. No obstante, enseguida le llega la oportunidad de pasar a la tercera edición del informativo nacional, al frente del que se queda cerca de media década, durante la que comenta acontecimientos tan relevantes como el atentado contra las Torres Gemelas, la guerra de Irak o la boda real del entonces príncipe Felipe de Borbón. Con una simpatía natural que le hace conectar fácilmente con los telespectadores, se convierte en uno de los rostros más populares de Telecinco, y llega a ser líder de audiencia. Tras varios años dando las noticias en las madrugadas —y ocasionalmente en alguna otra franja horaria—, decide cambiar de rumbo y presenta su último telediario el 24 de diciembre de 2004. Tres semanas después, se incorpora al equipo creado y liderado por Ana Rosa Quintana en la nueva apuesta matinal de Telecinco, *El programa de Ana Rosa* (Cuarzo Producciones, 2005-2015). Su presencia en este magacín, comentando la actualidad en tertulias de contenido político o social e incluso siendo enviado a cubrir determinados eventos especiales, desvela una imagen suya distinta, menos seria o encorsetada que la ofrecida en los informativos, a la vez que lo acerca a un tipo de público diferente. Además, la presión y responsabilidad es menor, lo que le permite simultanear esta labor con otras tareas, como las realizadas en *Gran Hermano: el debate* (Zeppelin TV y Telecinco, 2007) o el programa de Ana García Lozano *Queremos hablar* (Punto Radio, 2006-2010). Es también en esta época cuando comienza su andadura como escritor, publicando varias novelas que llegan a ser traducidas a otros idiomas: *Que sea la última vez que me llamas reina de la tele* (2009), *El susurro de la caracola* (2011), *Una tienda en París* (2012), *La noche soñada* (2014), Premio Primavera de Novela, *No me dejes (Ne me quitte pas)* (2015) y *La parte escondida del iceberg* (2017). Mención aparte merece su interés viajero, plasmado en los artículos que publica en la revista *Viajes National Geographic*, en su guía de viajes novelada *Mi lugar en el mundo eres tú* (2016) y muy especialmente en el programa que presenta en Televisión Española, *Destinos de película* (Globomedia, 2016), donde muestra distintas ciudades del mundo a través de los films que se rodaron en ellas. Asimismo y en paralelo, colabora en prensa escrita.

Jorge Castillejo

Fuentes

- Campoy, César (2007). "Un valenciano en la Villa y Corte". *La Cartelera*, 888, pp. 10-11.

Hwidar, Abdelatif
(Abdelatif Hwidar, Ceuta, 1971)
Actor y director

Aunque su educación arranca en el sistema escolar árabe, cursa estudios de educación secundaria en el sistema español. Ya en esta época comienza a experimentar con sus primeros cortometrajes. Al acabar la enseñanza secundaria se traslada a Madrid para estudiar interpretación en la prestigiosa Escuela TAI (Transforming Arts Intitute), con el profesor, autor y director de teatro Alberto Miralles, que lo ayuda a descubrir su profundo amor por la profesión y su vocación innata de director. Al inicio de la década de los noventa estudia dirección cinematográfica en la Escuela de Artes Visuales de Madrid y, al finalizar los estudios, se vincula profesionalmente a la realización de spots publicitarios, aparcando la interpretación por un largo periodo de tiempo. Ya en Valencia, en esos años trabaja para diversas productoras (The Playroom, Audiovisual Sport, Trivisión, NISA, etcétera), desempeñando todo tipo de tareas en vídeos corporativos, spots publicitarios o retransmisiones deportivas, hasta que la falta de proyectos lo lleva a abandonar temporalmente el sector audiovisual y a trabajar como albañil. Su vuelta al sector cinematográfico se produce a través de su guion de cortometraje *Salvador*. Tras conseguir financiación a través de los premios que el propio guion cosecha, se propone llevarlo a cabo y realiza *Salvador (Historia de un milagro cotidiano)* (2006), con el que obtiene el galardón a mejor cortometraje de ficción en la gala de

los premios Goya de 2007, además de cerca de setenta premios en distintos festivales, lo que le permite relanzar su carrera profesional. A partir de ese mismo año, a raíz de su breve aparición en la serie *El cor de la ciutat* (TV3, 2000-2009), comienza a trabajar asiduamente como actor alternando entre los largometrajes *Fuerte Apache* (Mateu Adrover, 2007), *La vida abismal* (Ventura Pons, 2007), las series de televisión *Unió musical da Capo* (Canal 9, 2009), Ángel o demonio (Cuatro, 2011), *11-M para que nadie lo olvide* (Telecinco, 2011) o *Gran hotel* (Antena 3, 2011-2013), y los cortometrajes *La autoridad* (Xavi Sala, 2010), *La hégira* (Liteo Deliro, 2011), *El-mala3ien* (Miguel Ángel Font Bisier, 2011), *19/03* (Iñaki Antuñano, 2012) o *The End of the World* (Christopher Downs, 2012), entre otros. Su experiencia acumulada como actor a través de los rodajes con muchos directores diferentes le permite volver a dirigir con seguridad sus propios guiones de cortometraje, como *Adelanto* (2010), un segmento en el film colectivo *Kanimambo* (con Carla Subirana y Adán Aliaga, 2012), *Noche sin luna* (junto a Casto Martínez, 2013), *Como el río* (con Laura Gascó Moreno, 2013), *Motonómadas* (2014), *La imaginación es el primer paso* (2015), *Superhéroes* (2015) o *Súper Poderes* (2015); estos dos últimos, codirigidos junto a Ignacio Alapont. Además de sus proyectos personales, sus trabajos como intérprete se siguen sucediendo sin descanso en diversos formatos: los largometrajes *Invasor* (Daniel Calparsoro, 2012), *Un suave olor a canela* (Giovanna Ribes, 2012), *Los últimos días* (David y Álex Pastor, 2013), *Los chicos del puerto* (Alberto Morais, 2013), *Si-o-se Pol* (Henrik Peschel, 2013), *Neckan* (Gonzalo Tapia, 2014), *La familia-Dementia* (Giovanna Ribes, 2016) y *Mimosas* (Oliver Laxe, 2017), o los episodios de las series de televisión *Rescatando a Sara* (Manuel Ríos San Martín, 2012), *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-), *Chiringuito de Pepe* (Telecinco, 2014-2016), *Isabel* (TVE, 2011-2014), *Olmos y Robles* (TVE, 2015-), *El ministerio del tiempo* (TVE, 2015-), *El príncipe* (Telecinco, 2014-2016), *Buscando el Norte* (Antena 3, 2016) o La zona (Movistar, 2017). Recientemente ha iniciado su carrera teatral como intérprete en la obra *La tierra del fuego*, estrenada en Madrid con gran éxito de público y crítica, y dirigida por el prestigioso dramaturgo argentino Claudio Tolcachir. También ha dirigido el cortometraje *Manspreading* (2017).

Roberto Arnau Roselló

Iborra, Juan Luis
(Juan Luis Pérez Iborra, L'Alfàs del Pi, 1959)
Guionista y director

Su primera experiencia en el cine es como actor, con un pequeño papel en *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985). No obstante, se incorpora profesionalmente al cine como guionista, formando equipo con Yolanda García Serrano en *El robobo de la jojoya* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1991), vehículo cinematográfico del dúo cómico Martes y Trece, quienes también firman el guion. Pero es con el director Manuel Gómez Pereira con quien se afianza en este oficio, con siete películas consecutivas suyas entre 1992 y 2001, en un equipo creativo compuesto, además de por Yolanda García Serrano, por Joaquín Oristrell y por el propio director. De una manera muy genérica, se las puede considerar como "comedias eróticas", en las que la incontinencia sexual es la fuente generadora de unos enredos que acaban solventándose no siempre de manera feliz para todos los personajes. La más representativa y laureada sería *Todos los hombres sois iguales* (1994), con la que ganó el Goya al mejor guion, aunque la preferida de Iborra sea ¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo? (1993), pues se trata de una historia de perdedores, característica recurrente en otros guiones suyos. Solo su última colaboración, *Desafinado* (2001), se aparta de esta línea, con un resultado comercial esquivo pese a contar con un reparto internacional: Joe Mantegna, Danny Aiello y George Hamilton, entre otros. Este título supone el fin de tan fructífera colaboración. En 1997 dirige su primera película, también en tándem con Yolanda García Serrano, *Amor de hombre*, comedia de temática homosexual protagonizada por Loles León y Andrea Occhipinti. Repiten experiencia creativa conjunta con *Km. 0* (2000), comedia coral de catorce personajes centrada en sus relaciones sentimentales, en cuyo reparto destaca la presencia de Concha Velasco. Este film ganó cuatro premios a la mejor película en festivales de temática gay, pese a que solo uno de los personajes era homosexual. En 2001 dirige su primera película en solitario, *Tiempos de azúcar*, su proyecto más personal. Rodada en su Alfàs del Pi natal y también en Benidorm, Altea y Polop, hace un recorrido por la vida de Miguel (Carlos Fuentes, de adulto) desde su infancia hasta su madurez, en la que confluyen su dedicación al negocio familiar, una panadería —Iborra también es conocido en su pueblo como "el hijo del panadero"— y su amor no confesado por Ángela (María Adánez), con un sentimentalismo más inocuo que en sus creaciones anteriores, refrendado por la acertada banda sonora musical del alicantino Luis Ivars. Dos años después rueda *Valentín* (2003), otro proyecto personal pero por distintos motivos, ya que se trata de la versión cinematográfica de la adaptación teatral que Iborra hizo de la novela homónima del autor alcoyano Juan Gil-Albert, estrenada en 1983 en la sala Olimpia de Madrid. Pasan cuatro años hasta que rueda su, hasta ahora, última película, *Enloquecidas* (2007), pero durante todo este tiempo ha tenido abundante trabajo en televisión, como director y guionista de varias galas de los premios Goya —la más reciente en 2016—, y como director de algunas series televisivas de éxito como *Aquí no hay quien viva* (Miramon Mendi, Antena 3, 2003-2006), *Manolo y Benito Corporeision* (Drive Televisión, Antena 3, 2006-2007), *La que se avecina* (Miramon Mendi, Alba Adriática, Telecinco, 2007-) y *Las chicas de oro* (Alba Adriática, Televisión Española, 2010). Juan Luis Iborra también funda en 1989 el Festival de Cine de l´Alfàs del Pi, que sigue dirigiendo en la actualidad con una actividad centrada alrededor del histórico cine Roma de la localidad, propiedad de su familia.

John D. Sanderson

Iborra, Manuel
(Manuel Iborra Martínez, Alicante, 1952)
Director y guionista

Estudia en la Universidad Complutense de Madrid mientras asiste a clases de interpretación y dirección teatral en el TEI (Teatro Experimental Independiente). A continuación se instala en Barcelona durante cuatro

años, donde estudia vídeo en el CIPLA, del Institut del Teatre de Barcelona, y rueda el cortometraje *El gran Freddy Ortigosa* (1980). Allí rueda también su primer largometraje, *Tres por cuatro* (1981), comedia con matices de cine negro, donde intervienen varios músicos catalanes, entre ellos Santi Arisa, compositor de la mayoría de sus películas. Pasan cinco años hasta que, ya de vuelta a Madrid, dirige *Caín* (1987), que relata la tumultuosa relación entre un profesor (Antonio Resines) y su conflictivo alumnado. Fernando Colomo le produce a continuación *El baile del pato* (1989), con actores que aparecerán con asiduidad en sus repartos: además de Antonio Resines, Verónica Forqué y Enrique San Francisco. Esta comedia ligera tiene más éxito que sus films anteriores —es la que obtiene mayor recaudación de toda su filmografía—, con lo que repite género y reparto —al que se incorporan Jorge Sanz y Juan Echanove, entre otros— en *Orquesta Club Virginia* (1992), relato biográfico sobre la gira de su amigo Arisa con la banda de su padre, Orquesta Barcelona, por Marruecos. Ambas películas parten de la tradición de la comedia y del sainete para añadir un sutil tono amargo. Durante cinco años se retira del cine, aunque en ese tiempo dirige los treinta y cuatro capítulos de la serie *Pepa y Pepe* (Bombón Helado, Televisión Española, 1995), basada en la popular *Roseanne* (Wind Dancer Productions, Carsey-Werner Company, Paramount Television, 1988-1997), creada por Matt Williams. En 1997 regresa al cine con un planteamiento más melodramático. *El tiempo de la felicidad* relata las vacaciones en Ibiza a principios de los años setenta de un matrimonio formado por un actor y un ama de casa desencantada (Resines y Forqué) y su familia, con dos hijas interpretadas por María Adánez y Silvia Abascal, que ya habían participado en la serie televisiva *Pepa y Pepe*. Esta combinación de crisis adulta y despertar adolescente tiene una favorable acogida de público. Pero a continuación Iborra asume el riesgo de dirigir *Pepe Guindo* (1999), un monólogo filmado en el que Fernando Fernán Gómez interpreta a un músico anciano que recuerda acontecimientos relevantes de su vida una vez le llega, precisamente, una propuesta biográfico-cinematográfica. De ahí pasa a dirigir *Clara y Elena* (2001), el reencuentro de dos hermanas (Forqué y Carmen Maura), una de ellas aquejada de una grave enfermedad, rodada en Xàbia con un guion suyo basado en relatos extraídos del libro *Mujeres de ojos grandes* (1990), de Ángeles Mastretta. A partir de entonces, las realizaciones cinematográficas de Iborra se hacen más espaciadas, y tiene la oportunidad de rodar más series televisivas, como *La vida de Rita* (Tesauro S.A., Televisión Española, 2003), y de irrumpir en la dirección teatral en el 2012 con *Shirley Valentine* (Willy Russell, 1986), monólogo interpretado por Verónica Forqué, así como con la adaptación al escenario de su propia *Orquesta Club Virginia*, en la que repiten Resines, San Francisco y Sanz. Con posterioridad dirige otro monólogo, *Legionaria* (2015), basado en la novela *Las mil noches de Hortensia Romero* (Fernando Quiñones, 1979) e interpretado en esta ocasión por María Barranco. Dirige mientras tanto la adaptación cinematográfica del clásico de Lope de Vega *La dama boba* (2006), protagonizada por Silvia Abascal y rodada en los estudios cinematográficos de Ciudad de la Luz de Alicante, y pasan ocho años hasta su siguiente largometraje, *The Leftlovers* (2014), protagonizado por su hija, María Forqué, que no llega a distribuirse comercialmente. Su más reciente producción es el documental *La fiesta de los locos* (2016).

John D. Sanderson

Fuentes

- Huerta, Rocío (16/5/2012). "La Orquesta Club Virginia afina de nuevo". *El País*.
- Vidal Estévez, Manuel (1998). "Iborra, Manuel". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, p. 463.

Insa, Julio
(Julio Joaquín Insa Serrador, Onda, 1956)

Locutor de radio, presentador de televisión y columnista

Tras desempeñar su carrera profesional como funcionario de Correos y Telégrafos y estar destinado en Guipúzcoa entre 1977 y 1981, se inicia en la profesión periodística como columnista y redactor deportivo en *Diario de Castellón*, donde permanece desde 1983 hasta 1986. Un año más tarde pasa a formar parte del equipo de *Diario Mediterráneo* (hasta 1990), en el cual sigue encargándose de la información y la opinión deportivas. Compagina dicha labor con la jefatura de Deportes de la Cadena COPE en Castellón. En 1993 se traslada a Valencia para dirigir el departamento de Deportes de Onda Cero en la capital del Turia. Lo hace hasta 1997, y, durante esa época, la emisora consigue alcanzar unos elevados índices de audiencia. Es en ese tiempo cuando Julio Insa se convierte en uno de los locutores de radio más mediáticos del periodismo valenciano, y da el salto a la televisión al ponerse al frente, primero, del programa *Amunt València* (1996), emitido por la cadena pública Canal 9, y, poco más tarde, hacer lo propio en la cadena de televisión local Valencia Te Ve. En 1998, Insa desempeña la función de máximo responsable de la sección de Deportes en la emisora Mega

Radio Valencia. Lo hace hasta 2003, momento en que pasa a ejercer la misma labor en Radio One Valencia. Desde 2006 trabaja en la emisora Radio Esport Valencia, donde dirige el programa deportivo *Deportes con Julio Insa*, que también se emite en directo a través de la cadena de televisión Canal 7 TeleValencia. Además, dirige Grupo DJI Comunicación, que comprende entre otros medios Radio Esport Valencia y Radio One Remember The Music. A lo largo de su carrera profesional, Julio Insa ha desarrollado un estilo personal basado en la proximidad, la polémica y la fusión de los géneros de información y opinión. Centrado prácticamente en la información en torno a la actualidad deportiva y social del Valencia Club de Futbol, durante su trayectoria se ha posicionado, claramente, a favor de dirigentes de este equipo como Juan Bautista Soler —presidente entre 2004 y 2008—, y en contra de otros como Manuel Llorente Martín —presidente entre 2009 y 2013—.

César Campoy

Iranzo, Antonio (Antonio Iranzo Escorihuela, Valencia, 1930 – 2003)

Actor

Antonio Iranzo fue un notable actor de reparto, más proclive a la actuación dramática que a la comedia. Su rostro singular, de rasgos duros, y su voz profunda —que le sirvió, además, para trabajar como doblador— le permitieron interpretar personajes generalmente hoscos. En sus inicios simultanea la interpretación en el mundo teatral y su trabajo de locutor para la delegación valenciana de Radio Nacional. Forma parte de la compañía de teatro que Núria Espert crea en 1959. Sin embargo, es en la televisión y en el cine donde adquiere cierta popularidad, pese a no interpretar papeles protagonistas. Su primer trabajo en el cine viene de la mano de Julio Salvador, cineasta catalán especialmente hábil en el cine de acción —no en vano el *thriller* urbano *Apartado de correos 1.001* (1950) es una de las aportaciones más relevantes de aquella década en el cine español—. Antonio Iranzo colabora en un pequeño papel con el personaje de Manolo en su película *La boda era a las doce* (1962), una comedia sentimental que sirve para consolidar la carrera de Concha Velasco. Más tarde participa en *María Rosa* (Armando Moreno, 1964) codeándose con Nuria Espert, Francisco Rabal, Luis Dávila y Carlos Otero. Dicho film está inspirado en el drama de Àngel Guimerà. Dos años después interviene de manera efímera en uno de los referentes fílmicos de aquella época, *La busca* (Angelino Fons, 1966), adaptación libre de la novela de Pío Baroja cuyas propuestas narrativas —construcción más lineal, eliminación de algunos personajes de la novela o simplificación de algunas escenas literarias— y estilísticas —sequedad y austeridad en el criterio visual para reconstruir un ambiente y un momento histórico afín a la lógica de la construcción metafórica sobre la sociedad española— ofrecen un notable interés. Asimismo, trabaja en otras películas menores como la coproducción hispano-alemana *Tierra de fuego* (Jaime Jesús Balcázar y Mark Stevens, 1965), cuyo débil remedo de *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) despierta escaso interés en la crítica del momento. Tal vez donde más se lo recuerda en el cine es en su prácticamente único papel de protagonista, encarnando a un humilde obrero catalán en *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967). Gracias al enorme contraste que se establece entre la caracterización del actor —basada en su rostro áspero y su voz ronca— y la elegancia frívola de Silvia Solar, quien a su vez encarna a una turista belga adinerada, el film trata de componer una mirada a la cotidianeidad de aquella época, con la intención de mostrar un país tan reprimido en lo sexual como precario social y económicamente. La inmigración y las duras condiciones laborales de la construcción constituyen los ejes fundamentales del conflicto dramático. Esta interpretación valió al actor el premio Fotogramas de Plata en 1967. En la década de los setenta interviene en *Las secretas intenciones* (Antonio Eceiza, 1969), *Los pájaros de Baden-Baden* (Mario Camus, 1975), *El hombre que supo amar* (Miguel Picazo, 1976), ¿Quién puede matar a un niño? (Narciso Ibáñez Serrador 1976), *Cacique Bandeira* (Héctor Olivera, 1977), *Los días del pasado* (Mario Camus, 1978) o *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977), mientras que a partir de los ochenta su labor cinematográfica se reduce a unos pocos papeles de reparto en *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987), *Tocando fondo* (José Luis Cuerda, 1993) o *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), su última aparición en la pantalla grande. También ha intervenido en series y adaptaciones teatrales para Televisión Española como *Sospecha* (1961-1973), en los episodios "Esta es tu oportunidad" y "Una taza de té"; el capítulo "Tabaco y naranjas a mitad de precio" de la serie *Los camioneros* (1973-1974), haciendo el personaje llamado Broto; en seis episodios emitidos entre 1969 y 1973 de la producción dramática televisiva *Hora once* (1968-1974); en el capítulo "El poder y la gloria" de *Noche de Teatro* (TVE, 1974); en *Teatro club* (1976-1977) encarnando a Edeck en "Tango", Actor III en "Un maldito domingo" y a Jacobo en "Jacobo o la sumisión"; así como en varios capítulos de *Novela* (1964-1978), *Teatro breve* (1966-1981), *Ficciones*

(1972-1981) o *Estudio 1* (1966-1982). Aparece en la muy popular serie *Curro Jiménez* (1976-1979) haciendo del personaje apodado Moñudo, y en otras series como *Proceso a Mariana Pineda* (Rafael Moreno Alba, 1984) —como Matías—, *Lorca muerte de un poeta* (Juan Antonio Bardem, 1987-1988) —como Joaquín Arcollas— y en *Los jinetes del alba* (Vicente Aranda 1990) —como *El Santero*—. Por último conviene señalar que en los escenarios teatrales también desarrolla una carrera profesional más que notable, donde destaca especialmente en sus representaciones de los autores clásicos del Siglo de Oro. Entre las obras teatrales en las que trabaja cabe mencionar *Tartufo* (1969) de Molière, con la dirección de Adolfo Marsillach, *La estrella de Sevilla* (1958) de Lope de Vega, *Andorra* (1971) de Max Frisch, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca* (1977) de Martín Recuerda, *Los baños de Argel* (1979) de Miguel de Cervantes, *Aspirina para dos* (1980) de Woody Allen, *Melocotón en almíbar* (1982) de Miguel Mihura, *El pato silvestre* (1982) de Henrik Ibsen, *Fedra* (1984) de Eurípides o *La tercera palabra* (1992) de Alejandro Casona.

Pablo Ferrando García

Fuentes

- Aguilar, Carlos, Genover, Jaume (1996). *Las estrellas de nuestro cine. 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borau, José Luis (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.
- Riambau, Esteve (1997). "*La piel quemada*". En Pérez Perucha, Julio. *Antología crítica del cine español 1906 -1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Zunzunegui, Santos (1997). "*La busca*". En Pérez Perucha, Julio. *Antología crítica del cine español 1906 -1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Iturbi, José
(José Iturbi Báguena, Valencia, 1895 – Los Ángeles, 1980)

Pianista, compositor y director de orquesta

Con tan solo cinco años recibe sus primeras lecciones de piano de doña María Jordán, y cuatro años más tarde ingresa en el Conservatorio de Valencia. En esa época toca el piano en salas de cine mudo de su ciudad natal para ambientar las proyecciones. Gracias a una beca de la Diputación de Valencia, se traslada en 1911 a París, donde estudia en el conservatorio y tiene a Joaquín Malats y Wanda Landowska como profesores, graduándose con todos los honores en 1912. Debuta tocando el piano en las navidades de ese mismo año, con tan solo dieciséis años, en la ciudad de Bilbao, cosechando un gran éxito. Vuelve al año siguiente, cuando es nombrado Socio de Honor de la Sociedad Filarmónica. Entre 1918 y 1923 ejerce como profesor de piano en el Conservatorio de Ginebra, trabajo que abandona para regresar a París y dedicarse a su carrera como concertista. Durante los años veinte da diferentes conciertos por toda Europa. En 1929 se traslada a Estados Unidos, donde dirige diferentes orquestas como la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta de Filadelfia, la Orquesta Sinfónica de Chicago y la Orquesta Filarmónica de Rochester. Ya en 1942 comienza su carrera cinematográfica con la Metro-Goldwyn-Mayer, que dura hasta 1949 y en el transcurso de la cual es pianista de diferentes películas y aparece en otras como actor. Sus películas más destacadas como pianista son *El desfile de las estrellas* (*Thousands Cheer*, George Sidney, 1943), *Al compás del corazón* (*Music for Millions*, Henry Koster, 1944), *Levando anclas* (*Anchors Aweigh*, George Sidney, 1945) y *Three Daring Daughters* (Fred M. Wilcox, 1948), donde sale como protagonista junto a Jeanette MacDonald y Jane Powell. Además, junto a su hermana Amparo Iturbi interpreta la "Danza ritual del fuego" de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla. Ya otra vez en España, en 1949, da diversos conciertos con la Orquesta de Valencia. Tras sus exitosas actuaciones en Madrid, Barcelona y Zaragoza, recibe el homenaje del Ayuntamiento de Valencia por su actitud de entrega y preocupación por la Orquesta Municipal, lo que le hace merecedor del cargo de director honorario perpetuo. En el año 1957, tras la riada que sufre la ciudad, se pone al frente de la formación musical municipal y realiza una gira por España con el objetivo de recoger fondos para los damnificados. Durante su larga carrera recibe un buen número de honores y distinciones, entre los que destaca la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio. Además, es de los pocos españoles que tiene una estrella en el Paseo de la Fama en Hollywood, en el número 6.834 de Hollywood Boulevard. Llevan su nombre el Conservatorio de Valencia, una de las salas del Palau de la Música y un concurso internacional de piano que se celebra con carácter bianual.

Iván Arigüel

Ivars, Luis
(Luis Andrés Hernández Ivars, Alicante, 1960)

Compositor

Aunque se licencia en Ciencias Químicas, estudia piano y órgano clásico, así como armonía, contrapunto y fuga con José Peris Lacasa y Jesús Sevillano.

También cursa percusión con Joan Iborra, composición contemporánea con Joan Guinjoan, Luis de Pablo, Jesús Villarrojo, Antón García Abril, Murail Tristan y Claude Risset, música electroacústica con Gabriel Brncic, música y cine con José Nieto (1991), música para imagen con la Escuela de Música Creativa de Madrid (EMC) (1992) y cine con Víctor Erice (2004). Es presidente honorífico de Musimagen, Asociación de Compositores de Música para Audiovisual, miembro del comité de la Alianza Europea de Compositores y Autores de Música (ECSA), presidente de la Federación Europea de Compositores para Cine y Audiovisual (FFACE) y miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Ha participado en arreglos de grupos musicales y artistas como Danza Invisible, Paco Ortega, Isabel Montero, Banzai o Amistades Peligrosas, y realizado la ambientación musical de numerosos museos en la Comunidad Valenciana, así como las músicas originales para sus respectivos audiovisuales para el Centre Cultural La Beneficència, el Museu Valencià de de la Il·lustració i la Modernitat (MUVIM), el Museo Arqueológico Provincial de Alicante o el Museo de la Valltorta (Castellón). Durante su larga carrera ha recibido un buen número de premios y distinciones por su trabajo cinematográfico, como el Premio Tirant a la Mejor Banda Sonora por *Tiempos de azúcar* (Juan Luis Iborra, 2001), *Las cerezas del cementerio* (Juan Luis Iborra, 2005) y *El concursazo* (Domingo Rodes, 2007), además del premio de la Mostra de València por la música de *Entre Esquelas* (Adán Martín, 2009). De su carrera como compositor destacan trabajos para televisión como *Viento del pueblo: Miguel Hernández* (José Ramón Larraz, 2002) o *Tarancón, el quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2010). En el ámbito cinematográfico cabe mencionar *Tabarka* (Domingo Rodes, 1996), *Sagitario* (Vicente Molina Foix, 2001), *La dama boba* (Manuel Iborra, 2006), la adaptación del famoso cómic español *El Capitán Trueno y el Santo Grial* (Antonio Hernández, 2011) y la producción para televisión *22 Ángeles* (Miguel Bardem, 2017).

Iván Arigüel

J

Jordán, Ángel A.
(Ángel Arnau Jordán, Valencia, 1915 – Madrid, 1992)

Crítico, periodista y guionista

Comienza en la crítica cinematográfica a mediados de los años cuarenta colaborando en Radio Mediterráneo, el diario *Las Provincias* y *La Hoja del Lunes* de Valencia. Entre 1946 y 1979 es corresponsal en Madrid de esta publicación. Fue uno de los fundadores de la revista *Triunfo*, en la que escribe durante toda su primera época y ejerce de redactor jefe. Su firma aparece en la revista *Primer Plano* y, en la década de los sesenta de manera más o menos regular, en *Radiocinema*, *Cine en 7 Días*, *Cinespaña*, *Fotogramas*, *Gaceta Ilustrada*, *Film Ideal* y *Cinestudio*. También publica en *Cineinforme*. Ha sido colaborador asiduo de Radio España, Radio Nacional, Radio Toledo o Radio Intercontinental, y de diferentes programas de Televisión Española (TVE) —en *Tele Club* (1968-1970), por ejemplo—, así como de *Sábado Gráfico* y *El Caso*. Se introduce en la escritura de guiones en los años cuarenta. En 1942 y 1946 recibe el Premio de Guion del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) por *Tercera escuadra* y por *Boda en San Gil*, escrito el primero junto a José Ángel Ezcurra y Vicente Coello y el segundo con Enrique García Arbor, películas que no llegan a realizarse. En 1943 escribe, también con Ezcurra y Coello, los guiones de *Fallas en Valencia* y *Valencia antigua y moderna*, documentales dirigidos por Arturo Ruiz Castillo. Sin embargo, es en las décadas de los cincuenta y de los sesenta cuando se concentra su actividad como guionista, destacando sus aportaciones a *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950) y *La laguna negra* (Arturo Ruiz Castillo, 1952). También participa en los guiones de *La chica del barrio* (Ricardo Núñez, 1955), *La cenicienta y Ernesto* (Pedro L. Ramírez, 1957), *José María* (Josep Maria Forn, 1963), *Operación embajada* (Fernando Palacios, 1963), *Aventura en las islas Cíes* (Luis María Delgado, 1967) o *Mónica Stop* (Luis María Delgado, 1967). En 1988 publica, junto a Fernando Vizcaíno Casas, el libro de homenaje al director José Luis Sáenz de Heredia *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Su labor en la crítica y el periodismo cinematográfico fue reconocida en 1953 con la Medalla a la Labor Periodística del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC).

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Falquina, Ángel (1975). *Círculo de Escritores Cinematográficos, 1945-1975. Treinta años de cine*. Madrid: Ministerio de Economía.
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Jorge de Juan
(Jorge de Juan García, Cartagena, 1961)

Actor

Miembro de una familia de larga tradición en el ámbito de la música y el teatro, con apenas diecisiete años decide ser actor profesional. Comienza ingresando en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid en 1978. No obstante, debuta como profesional estando aún en la escuela con la adaptación teatral de *Cinco horas con Mario*, a partir de la novela homónima de Miguel Delibes, representada en el teatro Marquina de Madrid bajo la dirección de Josefina Molina —quien en 1981 convierte en película el trasunto de dicha obra en *Función de noche*— y con Lola Herrera como protagonista. Tras el enorme éxito de esta representación, Miguel Narros lo llama de inmediato para poner en el escenario *Macbeth* en el Teatro Español. Llegados los ochenta se marcha a Londres, con el fin estudiar dirección y producción en la British Theatre Association, de la mano de directores de escena como Clifford Williams. Tras regresar de nuevo a España, comienza su trayectoria profesional en el cine con un papel secundario en la película coral *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), basada en la obra teatral homónima de Fernando Fernán-Gómez, que narraba la penosa vida cotidiana durante la Guerra Civil. Dos años antes de estrenarse la película de Chávarri, había trabajado en la obra *Edipo Rey*

de Sófocles, dirigida por Stavros Doufexis, que alcanzó un notable éxito. A partir de estas dos participaciones comienza a intercalar la actividad interpretativa con la de producción tanto para teatro como para cine. Unos pocos años después también se atreve a dedicarse a la dirección. Su carrera profesional va consolidándose a medida que colabora con directores para los escenarios teatrales y operísticos de enorme talento, como José Luis Gómez, Miguel Narros, Clifford Williams, Stavros Doufexis, Guillermo Heras y Pierre Audi, entre otros. En 1986 realiza el primer papel como protagonista en una película con vocación de estilo, *Mientras haya luz* (Felipe Vega, 1988), que obtuvo el premio a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y en el Festival de Alcalá de Henares. Además de continuar con su carrera como actor, también produce la grabación para Televisión Española de la obra *El beso de la mujer araña* (Pedro Amalio López, 1996), de Manuel Puig. En 2000 disfruta de un éxito sin parangón con el espectáculo teatral *La mujer de negro*, cuyo texto original era de Susan Hill y Stephen Mallatratt, en una puesta en escena adaptada por Rafael Calatayud. En esta representación actúa junto a Emilio Gutiérrez Caba. De hecho, llega a interpretar esta misma obra —junto al mismo actor—, y a producirla, siete años después, con el mismo reconocimiento de público. En 2009 produce, codirige y protagoniza *Los 39 escalone*s, una adaptación teatral de Patrick Barlow, basada en la novela de John Buchan célebremente adaptada por Alfred Hitchcock, en una versión que lleva a cabo el propio actor y que, más tarde, además de protagonizar y producir, se anima a codirigir. Por otro lado, trabaja como actor protagonista en la representación teatral *Hay que deshacer la casa*, dirigida por Andoni Ferreño. De forma paralela a su actividad teatral desarrolla su trabajo como actor en cine y televisión, llegando a participar hasta en treinta y seis producciones. Entre todas estas cabría señalar su trabajo como personaje relevante en *El mejor de los tiempos* (Felipe Vega, 1990), película que obtuvo el premio Zabaltegi en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y el premio a la mejor película en los Festivales de Alcalá de Henares y en el de Murcia en 1989. Además, participa en *Nadie como tú* (Criso Renovell, 1996), *La sombra de Caín* (Paco Lucio, 1999), *Aquitania* (Rafa Montesinos, 2003) e *Imaginario* (Pablo Cantos, 2007). Entre las producciones de mayor envergadura donde ha trabajado como actor secundario pueden destacarse *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991), *Pasiones rotas* (*Talk of Angels*, Nick Hamm, 1998), *Brujas* (Álvaro Fernández Armero, 1996), *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), *Punto de mira* (*One of the Hollywood Ten*, Karl Francis, 2000) y *Silencio en la nieve* (Gerardo Herrero, 2011). Asimismo, ha participado en el film *Passover* (1993) para la BBC, encarnando al personaje principal, Jamil Dehiavi, al tiempo que interviene en el mismo de productor ejecutivo, en la serie *Hospital* (Gestmusic y Antena 3, 1996), en el telefilm *Para que nadie olvide tu nombre* (César Martínez, 2007), coproducido entre Canal 9, TV3 y FORTA, o en la serie *El síndrome de Ulises* (2007-2008), producida por Ficción TV para Antena 3. Durante muchos años ha sabido compaginar su labor interpretativa con tareas de ayudante de dirección en anuncios publicitarios, así como también asumiendo la dirección y producción cinematográfica y teatral. Por otra parte, también llevó a cabo la dirección de El Palenque en la *Exposición Universal de Sevilla* (1992), donde diseñó contenidos y gestionó y contrató espectáculos. Gracias a esta rica experiencia funda El Palenque Producciones, cuyo fin es desarrollar proyectos fílmicos y teatrales en Valencia. El primer fruto de esta empresa es el cortometraje *M de amor* (Pau Martínez, 1999) y el largometraje *Bala perdida* (Pau Martínez, 2002), protagonizado por David Carradine, Juanjo Puigcorbé, Mercedes Sampietro y Emilio Gutiérrez Caba, con guion del propio Jorge de Juan. Esta película fue galardonada con el premio al mejor largometraje y a la mejor banda sonora en la Mostra de València – Cinema del Mediterrani. Dirige y produce con la mencionada productora la película documental *Ricardo Muñoz Suay, memorias del otro* (2009). Ha sido presidente de la Federación Valenciana del Audiovisual (FEVA) y miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. También ha formado parte de AISGE (Artistas e Intérpretes. Sociedad de Gestión) como consejero de administración y patrono de su fundación. En dos ocasiones fue miembro del comité de expertos del Ministerio de Cultura. Más recientemente ha llevado a cabo en Londres un ambicioso e ilusionante proyecto, consistente en la creación de una compañía de teatro, la Spanish Theatre Company, para dar a conocer las obras clásicas del Siglo de Oro español y también acercar al público londinense a dramaturgos más contemporáneos —Fernando Fernán-Gómez, Enrique Jardiel Poncela, Antonio Buero Vallejo, Jordi Galceran o Sergi Belbel—. En definitiva, Jorge de Juan es un inquieto actor que ha tratado de ampliar su proyección profesional participando en las labores de guion, dirección y producción, tanto en el marco del cine como del teatro, además de desarrollar actividades institucionales para la defensa de la cultura teatral y cinematográfica. En su último trabajo cinematográfico, por el momento, ha desarrollado un papel secundario en el film *Agente contrainteligente* (*Grimsby*, Louis Leterrier, 2016), cuyo protagonista es Sacha Baron Cohen y en la que también ha participado Penélope Cruz. Por último, ha sido galardonado con el premio Francisco Rabal de Cine por su papel protagonista en *El mejor de los tiempos* (Felipe Vega,

1990). Además, ha recibido el premio de la Cartelera Turia de Teatro 1999 por su actuación en *La mujer de negro*.

Pablo Ferrando García

Jornet, Alejandro (Alejandro Antón Jornet, Nador, 1956)

Actor

Alejandro Jornet es un vigoroso y expresivo actor de teatro, cine y televisión que, además, ejerce la dirección escénica y la docencia de la interpretación. También ha escrito textos teatrales. Licenciado en Interpretación por el Institut del Teatre de Barcelona, desde 1983 es profesor titular de Interpretación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia. Entre 1994 y 2003 es director artístico de la compañía Malpaso, además de ser uno de sus cofundadores. Una vez instalado en Valencia en 1983 llega a intervenir como actor en más de cuarenta montajes teatrales, de los cuales podemos entresacar *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes, *El Público* de Federico García Lorca, *La indagación* de Peter Weiss, *Una mujercita* de Franz Kafka, *Los muertos* de Max Aub, *Las palabras en la arena* de Antonio Buero Vallejo, *Fin de partida* de Samuel Beckett, *El canto del cisne* de Anton Chejov, *Háblame como la lluvia y déjame escuchar* de Tennessee Williams y *El ladrillo de cristal* de Julio Cortázar. En cuanto a su labor como director escénico cabe enumerar las siguientes producciones teatrales: *El sueño de las hormigas* de Gerard Collins y el propio Jornet, *El resto es poesía* de Heiner Müller —que obtuvo el premio del IV Concurs d'Ajudes a la Creativitat de la Universitat de València en 1991—, *Sueño* de Josep Peyró —nominada como mejor espectáculo en los Premis de les Arts Escèniques en 1995—, *Calambur* de Max Aub —premiada en el VI Concurs d'Ajudes a la Creativitat de la Universitat de València de 1993—, *La Pau (Retorna a Atenes)* de Rodolf Sirera, *Buenas noches, Lady Jane* del mismo Jornet, *Jaque al rey* de Círculo de Teatro, *Finita la Commedia* de Taller 93 —que obtuvo el Premio Nacional de Teatro Joven en Sevilla en 1993—, *Historia del zoo* de Edward Albee, *Retrato de un espacio en sombras*, también de Jornet —Premio de la Crítica de Valencia en 1998 al mejor espectáculo y nominado como mejor espectáculo en los Premis de les Arts Escèniques—, *Cocodrilo* de Paco Zarzoso, y *La mala vida*, a medias con Jorge Picó, entre otros montajes. En el terreno audiovisual ha desarrollado su labor como actor en películas para televisión como la adaptación de la novela de Blasco Ibáñez *Arroz y Tartana* (José Antonio Escrivá, 2003), cuyos protagonistas principales son Carmen Maura, José Sancho y Eloy Azorín y el responsable del guión Horacio Valcárcel, o en el largometraje *Bala Perdida* (Pau Martínez, 2003), que se enmarca en el western urbano protagonizado por David Carradine y Juanjo Puigcorbé. En esta película Jornet hace un pequeño papel convirtiéndose en un vagabundo. Del mismo modo aparece en *Aquitania* (Rafa Montesinos, 2005), un film rodado en la ciudad de Valencia a medio camino entre el thriller y el drama que tiene a Joan Crosas, Jorge de Juan, Aida Folch, Ángela Castilla y Fran Nortes como intérpretes principales. En *Amanecer en Asia* (Dionisio Pérez Galindo, 2009) hace de psicólogo, y entre los compañeros de reparto se encuentran María Ballesteros, Víctor Clavijo, Huichi Chiu, Frank Feys y Abdelatif Abdeselam Hamed. Asimismo, podemos señalar la película con la que debuta como guionista, director y productor Lucas Fernández, Óscar, una pasión surrealista (2008), inspirada en la biografía de Óscar Domínguez, artista nacido en Tenerife y afincado en Francia, que cultivó el surrealismo a principios del siglo XX. El film aborda la locura, la pasión y la muerte. Alejandro Jornet encarna a Pablo Picasso, y el elenco de actores estuvo compuesto por Joaquim de Almeida, Victoria Abril, Emma Suárez, Jorge Perrugorría y Jack Taylor, entre otros. También podemos señalar la película de suspense *Intrusos en Manasés* (Juan Carlos Claver, 2008), en la que goza de un papel mucho más destacado interpretando a un comandante. Las últimas producciones cinematográficas en las que ha colaborado son *El capitán Trueno y el Santo Grial* (Antonio Hernández, 2011), un relato de aventuras que adaptaba el popular cómic español —sus actores principales son Sergio Peris Mencheta y Natasha Yarovenko—, donde hace el papel de Morgano, *La Hermandad* (Julio Martí, 2013), un thriller psicológico protagonizado por Lydia Bosch y en el que él encarna al Hermano Nicolás, y *Matar el tiempo* (Antonio Hernández, 2015), un thriller con vocación moral acerca de los usos y abusos de internet. Sin embargo, donde ha alcanzado una mayor visibilidad ha sido en las series de televisión *Periodistas* (Globo Media y Telecinco, 1998-2002), *Policías. En el corazón de la calle* (Globo Media y Antena 3, 2000-2003), *El comisario* (Bocaboca y Telecinco, 1999-2009), *Compañeros* (Globo Media y Antena 3, 1998-2002), *Abogados* (Bocaboca y Telecinco, 2001), *Al salir de clase* (Bocaboca y Telecinco, 1997-2002), *Hospital Central* (Video Media y Telecinco, 2000-2012), *Los Serrano* (Globo Media y Telecinco, 2003-2008), *Lobos* (Video Media, 2005), *Les Moreres* (Estudios Valencia Televisión, Zebra Producciones y RTVV, 2007), *Negocis de Familia* (Zebra Producciones y RTVV, 2005-2007), *Los hombres de Paco* (Globo Media

y Telecinco, 2005-2007), *Herederos* (Cuarzo Producciones y TVE, 2007-2009), *Sin tetas no hay paraíso* (Grundy y Telecinco, 2008-2009), *Aída* (Globo Media y Telecinco, 2005-2014), *Amar en Tiempos Revueltos* (Diagonal TV y TVE, 2005-2012) y *Gran Hotel* (Bambú Producciones y Antena 3, 2011-2013).

Pablo Ferrando García

Fuentes

- Alejandro Antón Jornet [http://esadvalencia.org/wp-content/uploads/Curr%C3%ADculum-Alejandro-Jornet.pdf]
- Aguilar, Carlos, Genover, Jaume (1996). *Las estrellas de nuestro cine. 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borau, José Luis (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.
- Montesinos Serrano, Guillermo (2014). ¡Estoy vivo!. Madrid: Fundación AISGE.

joven Picasso, El
(Juan Antonio Bardem, 1993)
Miniserie televisiva de ficción

Miniserie de cuatro episodios de una hora producida por la histórica y controvertida Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI) y por Grupo M Asociados para las televisiones autonómicas que en aquel momento constituían la Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómica (FORTA): Televisió de Catalunya, Canal Sur, Telemadrid, Televisión de Galicia, Euskal Telebista y Radiotelevisió Valenciana (RTVV). Es la primera y única producción de ficción en la que participan, sin excepción, todas las cadenas autonómicas. El proyecto de realizar este *biopic* parcial sobre Pablo Picasso fue largamente gestado por Juan Antonio Bardem, inmediatamente después de realizar para Televisión Española la miniserie *Lorca, muerte de un poeta* (1987). Es una vez más el veterano productor Samuel Menkes, que ya había trabajado a las órdenes de Bardem como ayudante de producción en *Calle Mayor* (1956) y ejercido la producción ejecutiva de *Lorca, muerte de un poeta*, quien consigue poner en pie esta ambiciosa producción que contó con un presupuesto de 700 millones de pesetas (unos 4,2 millones de euros). El guion, del propio Bardem y del experto en Picasso Enrique García-Herráiz, autor de la idea original, describe los primeros años del pintor malagueño desde su primer viaje a París con motivo de la Exposición Universal de 1900 hasta que realizara en 1907 su gran manifiesto del cubismo *Les demoiselles d'Avignon*, con puntuales y perfectamente prescindibles *flash-backs* de su niñez en Galicia que no se entienden si no es dentro de las servidumbres que suelen acompañar las coproducciones de amplio espectro como la presente. El personaje protagonista es defendido con entusiasmo por el actor y cantante Tony Zenet, malagueño como Picasso y con quien guarda un notable parecido físico. Lo acompaña un extensísimo reparto coral de más de setenta actores y actrices entre los que se encuentran Pep Corominas, Txema Lorente, Sara Fernández Ashton, Ignacio Durán, Alfred Lucchetti, Ernesto Alterio, Pep Tosar, Claudia Gravy, Pilar Bardem, Mónica Bardem, etcétera. La actriz Carmen Segarra como María Picasso, madre del artista, y Guillermo Montesinos en el papel del escultor Francisco Durrio, son la magra representación valenciana en la producción. El rodaje se desarrolló a lo largo de cuatro meses en París, Barcelona, Málaga, La Coruña, Madrid, Toledo, Albendiego (Guadalajara) y Madriguera, pedanía de la localidad de Riaza (Segovia), para finalizar en los estudios Barajas. Bardem se rodeó de un equipo de veteranos y experimentados profesionales con José Luis Galicia en los decorados, Gumersindo Andrés como figurinista, José Quetglás como responsable del maquillaje y la caracterización, y Hans Burmann en la fotografía; un equipo con garantías para una puesta en escena con oficio y efectiva, lejos de grandilocuencias y alardes esteticistas, siempre al servicio de la historia, narrada con una profusión casi enciclopédica de episodios biográficos de Picasso que describen sus encuentros y relaciones con su familia, pero sobre todo con los artistas e intelectuales que conociera en París, Madrid y Barcelona. Esta erudición deja escaso margen para la profundización en la figura del protagonista. Juan Bardem Aguado, hijo del director, es el responsable de la música, y el hoy director David Menkes, hijo del productor ejecutivo de la serie, el coordinador de producción. La miniserie tuvo una importante distribución internacional en Europa y Estados Unidos. En 1994 obtuvo la medalla de oro a la mejor miniserie en el Festival Internacional de Televisión de Nueva York.

Francesc Picó

Juan, Carme
(Carme Juan Verdià, Onda, 1973)
Actriz y cantante

Diplomada en Trabajo Social y Licenciada en Arte Dramático por la Escola Superior d'Art Dramàtic de Valencia (ESAD). Comienza su carrera profesional en 1992 como copresentadora en Canal 9 del programa infantil *A la babalà* (Canal 9 Televisió Valenciana, 1990-1995), interpretando el personaje de "Poti", con el que obtiene una gran popularidad y para el que graba en 1995

el disco *Món Babalà* y varios videoclips del programa. A partir de 1998 comienza su trayectoria teatral bajo la dirección de Carles Alberola, Bigas Luna o Carles Alfaro, entre otros, y en 2000 debuta en el cine con el cortometraje *Amor letal* de Miguel Alcantud, al que siguen muchos otros, así como películas para televisión, entre las que destaca *Tocant el mar* (Pau Durà, 2011). Su regreso a televisión tiene lugar como reportera en los programas *Castin 9* (Canal 9 Televisió Valenciana, Trivisión, Intercartel y Malvarrosa Media, 2002) y *Teles-Copy* (Canal 9 Televisió Valenciana, Contenidos Audiovisuales Extra TV, 2005). Trece años después de su debut televisivo vuelve a copresentar el espacio infantil *Babalà*, con un personaje similar al que le dio la fama en los años noventa. Su gran popularidad, sin embargo, viene con el personaje de Blanca, que interpreta en la serie de ficción más emblemática de la cadena autonómica valenciana: *L'Alqueria Blanca* (Canal 9 Televisió Valenciana, Trivisión, Zenit TV, Era Visual, 2007-2012). Es también autora e intérprete del tema de la cabecera de esta serie, un trabajo que realiza en colaboración con el músico valenciano Nacho Mañó, con quien también edita los discos *Implicada* (2008) y *Ocupas mi pensamiento* (2011). En su trayectoria profesional está presente también la docencia como directora de la Escuela Municipal de Teatro de Onda, profesora de voz y canto en la Universitat d'Arts Cinematogràfiques i Escèniques de Barcelona, y catedrática de interpretación en la ESAD de Valencia y en el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante. La versatilidad y el oficio de Carme Juan le han permitido mantener una actividad casi constante en el teatro, la música, el cine y la televisión, medio este último que sin duda le ha otorgado mayor notoriedad.

Francesc Picó

Juan, Gemma
(Gemma Juan Verdià, Onda, 1971)

Periodista y presentadora de televisión y radio

Estudia Ciencias de la Información, rama de Periodismo, en el CEU San Pablo de Valencia. Se inicia profesionalmente como presentadora, colaboradora y redactora en la televisión local TV-ONDA, así como en la emisora Radio Vila-Real, donde crea, presenta y dirige diferentes programas hasta 1993. En ese año se incorpora como presentadora junto a Juanjo Prats en el magacín matutino en directo *Entre Setmana* (Canal 9, 1991-1996). Esta fue su etapa de mayor éxito. Con un estilo muy próximo y directo, alcanza pronto gran popularidad y se convierte en uno de los rostros de referencia de la cadena, presente en gran número de retransmisiones y programas especiales. En 1995 presenta uno de los espacios estrella de Canal 9 en aquel momento, el musical *Passarel·la* (1994-1996), también con Juanjo Prats. Su seguridad ante las cámaras y su facilidad para conectar con los espectadores la sitúan de nuevo al frente de programas en directo como el espacio de testimonios *En primera persona* (Canal 9, Producciones 52, 1997-1998) o el magacín estival vespertino *La mar de bé* (Canal 9, 1998). A partir de 1998 compagina su faceta de presentadora con el trabajo en la redacción como periodista y guionista de programas como *Benvinguts* (Canal 9, Gestmusic Endemol, 1998-1999) o *Com a casa* (Canal 9, 1999) y en la coordinación de retransmisiones de todo tipo. En 1999 regresa al medio radiofónico como directora y conductora de espacios para Ràdio 9 como *Estiu 99* (1999), *La planta 9* (1999-2001) y *Ara per Ara* (2001). Tras participar como copresentadora en la última etapa del informativo de sociedad *Tela marinera* (Canal 9, Minuto Producciones, 1998-2003), recibe en 2004 el encargo de diseñar un nuevo magacín matutino para Canal 9 con el título *Matí, matí* —posteriormente pasaría a titularse *La Plaça* (Canal 9, 2004-2010)—, en el que ejerce como responsable de contenidos y posteriormente directora. En 2006, durante la pausa estival del magacín, dirige el concurso musical *Piano, Piano* (Canal 9, Createle, 2006). Con la puesta en marcha en RTVV del canal de noticias 24/9, es la encargada de coordinar su programación entre el verano de 2009 y la primavera de 2010, para pasar a colaborar con el Departamento de Ficción de RTVV en calidad de delegada para la serie *Bon dia, bonica* (Canal 9, FicciOn TV, Mat Media, 2010-2011), destino que abandona para dirigir el telematarón de RTVV *Gent x Gent* durante dos ediciones. Su regreso ante las cámaras tiene lugar como presentadora del *docurreality Els primers de la classe* (Canal 9, Malvarrosa Media, Magnum Contenidos Multimedia, 2010-2011), al que siguen *El nostre dia* (Canal 9, Endora Producciones, 2011) y el magacín *El dia per davant* (Canal 9, 2012). En verano de 2012 y hasta el cierre de RTVV trabaja como redactora del informativo vespertino *En Connexió* (Canal 9, 2006-2013). En 2014 asume la dirección de la cadena local TVCS (Televisió de Castelló), hasta su fusión con Primera Plana Producciones y *El Periódico Mediterráneo* de Castellón. Hasta 2017, dirige y presenta para la misma cadena el magacín matutino *Plaça Major*. Gemma Juan es una experimentada profesional con un amplísimo bagaje en diversas facetas de la comunicación audiovisual. Se trata de una de las pocas profesionales que, habiendo iniciado su carrera como presentadora, ha cultivado el periodismo, el guion y la creación de formatos, así como la coordinación y dirección de equipos, lo que la ha dotado de un profundo conocimiento del medio.

Francesc Picó

L

Lara Polop, Francisco (Bolbaite, 1932 – Cunit, Tarragona, 2008)

Director, productor y guionista

La filmografía de Francisco Lara Polop apela a referentes coetáneos de probada solvencia comercial, y su talento creativo se encauza hacia un cine de marcada vocación popular, bajo el mandato de las corrientes cinematográficas de moda y con el recurso a códigos genéricos elementales. En consecuencia, es un cine decididamente alejado de toda ambición artística que ha de juzgarse bajo el prisma de la coyuntura de cada momento, como se refleja en el elenco actoral que transita su filmografía, al tratarse en su mayoría de actores cómicos y actrices características del denominado "destape": Fernando Esteso, Bárbara Rey, Nadiuska, Quique Camoiras, Norma Duval, Ágata Lys, Adriana Vega, Pepe Da Rosa o África Pratt, entre otros. A pesar de haber cursado estudios de marino mercante, Lara Polop renuncia a la profesión hacia la que se encaminaba —aunque llegó a trabajar como sobrecargo en la Compañía Transatlántica Española— para matricularse en la rama de dirección y producción del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.). Sus primeros pasos en la industria cinematográfica le llevan a ejercer la labor de jefe de producción —la Agrupación Sindical exigía una serie de meritoriajes y ayudantías previas al ejercicio profesional— en títulos destacados como *Estambul 65* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1965), *El techo de cristal* (Eloy de la Iglesia, 1971), *El jorobado de la morgue* (Javier Aguirre, 1973) y *El gran amor del conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973), dos piezas estas últimas esenciales de la edad dorada del cine fantástico y de terror español ideadas por Javier Aguirre y Paul Naschy/Jacinto Molina. En esas fechas, el citado género despierta cierto interés en Lara Polop, pues debuta como director con *La mansión de la niebla* (1972), atmosférica historia de inspiración gótica en coproducción con Italia, entre cuyo coral reparto destaca la argentina Analía Gadé. Su segundo largometraje como director, *Cebo para una adolescente* (1973) —igualmente protagonizado por una actriz extranjera; en esta ocasión, la transalpina Ornella Muti—, deja entrever cuál es el sendero temático que su cine emprenderá a partir de entonces, ya esbozado levemente en su ópera prima: retratos críticos de las clases acomodadas y la burguesía salpicados de erotismo en los que se airean sus vicios, su doble moral y sus vergüenzas para regocijo del espectador de las clases populares —a este respecto, repárese en películas como *Obsesión* (1975), *La mujer del juez* (1984) o *El vicio y la virtud* (1975), para cuya escritura el cineasta se inspiró en *Yvette* (1884), de Guy de Maupassant. A partir de entonces, Lara Polop se especializa en la realización de cine erótico, que, bajo el anagrama S y sazonado con condimentos genéricos variados (de la comedia al melodrama o el *thriller*), copa una parte importante de las carteleras nacionales. El mismo año, el director filma *Perversión* (1974), endeble intriga *softcore* protagonizada por la entonces célebre Nadiuska que supone su primera colaboración con el dramaturgo Juan José Alonso Millán, con quien trabajaría en diversas *españoladas* años más tarde. El período comprendido entre 1975 y 1977 constituye la etapa profesional más prolífica para el valenciano: al margen de sus labores como guionista en películas realizadas por otros, Lara Polop encadena la realización de media docena de largometrajes. Tan estajanovista ritmo de producción posibilita *Las protegidas* (1975) y su secuela *Las desarraigadas* (1976), cintas inspiradas en el imaginario del cine y la literatura *noir*, solventemente realizadas y salpicadas de erotismo y números de cabaret, cuyo plantel actoral —encabezado por el siempre convincente Simón Andreu— cuenta con la malograda Sandra Mozarowsky y con Ángela Molina en el rol de la obligada *femme fatale*. *Virilidad a la española* (1975), protagonizada por el entonces infatigable Fernando Esteso, inicia el paseo del cineasta por la comedia erótica nacional, terreno abonado también con *La masajista vocacional* (1980), *Adulterio nacional* (1982) e *Historia de 'S'* (1979). Esta última compone una visión tenuemente sarcástica del despertar sexual nacional, palpable desde el propio título de la cinta, que articula una pueril reflexión en torno a la improbable correspondencia entre las aspiraciones libidinosas del español medio —sometido a una constante presión psicológica y al bombardeo erótico, al hallarse rodeado de productos culturales fruto de esta eclosión

de lo anteriormente reprimido por el régimen franquista— y la frustrante realidad de la España de la época, que, de paso, se inscribía en la corriente del denominado "landismo". Similar finalidad burlesca poseen *Le llamaban J.R.* (1982) y su secuela *J.R. contraataca* (1983), en las que se ofrece una versión paródica del celebérrimo personaje homónimo de la serie televisiva *Dallas* (Lorimar Productions, Lorimar Telepictures, Lorimar Television, CBS, 1978-1991). Por su parte, *El asalto al castillo de la Moncloa* (1978), primer film del cineasta apadrinado por su productora Eva Films, es una simpática rareza cuya banda de imagen está conformada por los fotogramas de la coproducción hispano-italiana *Los amantes del desierto* (*Gli amanti del deserto*, Goffredo Alessandrini, Ferdinando Cerchio, León Klimovsky y Gianni Vernuccio, 1957), a la que se añade un doblaje a cargo del dúo humorístico Tip y Coll en el cual satirizan la actualidad política de la España de la Transición. A partir de finales de la década de los setenta, los temas sensacionalistas se imponen en la filmografía del cineasta como ingrediente con el que reforzar la carga de erotismo, en pos de la seducción de un público que empieza a estar inmunizado y saturado del mismo tras la masiva exposición que había padecido durante los años previos. De este modo, *Adiós... querida mamá* (1981) tiene el incesto como eje temático, y la drogadicción se añade a la receta como elemento susceptible de generar morbo en *Clímax (amenaza en las aulas)* (1977). Con la estimable *La patria del "Rata"* (1980), el director reincide en los ambientes de la delincuencia juvenil, en este caso dentro de los márgenes del muy demandado en aquel momento cine "quinqui". *Christina y la reconversión sexual* (1984), producida y escrita (bajo seudónimo) por el *pope* de la *exploitation* europea Harry Alan Towers, concluye la enrevesada trayectoria del valenciano por el género erótico. Pese a la ambición del proyecto —con el que se esperaba convertir a la neoyorkina Jewel Shepard en *sex symbol* e iniciar una saga de films eróticos a la manera de la exitosa *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974)— y la estética de refinado erotismo tan del gusto de la época, el resultado no cuaja entre el público. De entre su última producción, cabría destacar *El cabezota* (1982), que, en tono amable, versa sobre los problemas de la alfabetización y escolarización rural, y que obtiene una Mención de Honor en el Festival Internacional de Cine de Berlín. Para poner punto y final a su filmografía como director, Lara Polop regresa a terrenos colindantes a aquellos en los que debutase: el cine fantástico y de terror. *El fraile* (*The Monk*, 1990), coproducción con Gran Bretaña a través de una empresa creada para tal fin por el realizador (Mediterráneo Cine), supone una anémica adaptación de la magistral novela gótica *El monje* (1796), de Matthew Gregory Lewis. En lo referente a su actividad como productor, Lara Polop contribuye a la existencia tanto de films notables, como *Tiempo de silencio* (Vicente Aranda, 1986), como de productos de finalidad netamente crematística, como por ejemplo el díptico formado por *Sufre mamón* (1987) y *Suéltate el pelo* (1988), dirigidas por su amigo y colaborador Manuel Summers y protagonizadas por Hombres G, el exitoso grupo musical que lideraba David, el hijo de aquel. Ya poco después de licenciarse en el I.I.E.C., Lara Polop participa en la producción de las películas de Summers *Del rosa al amarillo* (1963) y *La niña de luto* (1964), iniciándose una colaboración profesional que fructificará en la escritura de los libretos de *Cebo para una adolescente*, *Amor casi libre* (Fernando Merino, 1976), *La patria del "Rata"* y *El cabezota*. Asimismo, a Lara Polop debemos la producción del polémico montaje del *Don Quijote de Orson Welles* (1992) a cargo de Jesús Franco. Poseedor de una obra marcada por la inmediatez en su consumo, Lara Polop fue un director capacitado para transitar disímiles géneros cinematográficos. Su cine, pese a denotar una clara finalidad comercial y estar influenciado por las corrientes de moda en el cine ibérico de cada época, consiguió articular un discurso crítico en torno a la sociedad de clases que distancia algunos de sus films de otros coetáneos guiados únicamente por motivaciones económicas.

Rubén Higueras Flores

Fuentes

- Freixas, Ramón, Bassa, Joan (2006). *Diccionario personal y transferible de directores del cine español*. Madrid: Jaguar.
- Ponce, José María (2004). *El destape nacional. Crónica del desnudo en la Transición*. Barcelona: Glénat.
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Linares, José Jaime (José Jaime Linares Ibáñez, Alcoi, 1968)

Director de producción y jefe de producción de cine, televisión y publicidad

También conocido como *Jota* Linares, José Jaime Linares comienza en el sector audiovisual a mediados de los años ochenta como técnico de control, primero en Radio Color Alcoy y luego en Antena 3 Radio de Alcoy. A comienzos de la siguiente década desempeña diversas labores relacionadas con la producción musical y audiovisual hasta que, en 1996, empieza a trabajar como director de producción de Index Producciones (Alcoi), puesto que ha compaginado desde entonces con el de

jefe de producción en numerosos proyectos cinematográficos, televisivos y publicitarios. Ha sido director de producción de *Celuloide colectivo* (Oscar Martín, 2009), producida por Nadie es Perfecto y Just Films, y *Síndrome laboral* (Sigfrid Monleón, 2004), producida por Itaca Media y Fausto PC. Asimismo, ha ejercido como jefe de producción de *Tarancón, el quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2009), producida por Nadie es Perfecto, *Flor de mayo* (José Antonio Escrivá, 2008), producida por Candil Films, *Amanecer de un sueño* (Freddy Mas, 2007), producida por Terra a la Vista, *Electroshock* (Juan Carlos Claver, 2005), producida por Kines, Dacsa y Zip —donde desempeña también tareas de director de producción—, *Yo, puta* (María Lidón, 2003), producida por Dolores Pictures, ¿Dónde está? (Juan Carlos Claver, 2002), producida por Kines Producciones y Dacsa, y *Stranded* (María Lidón, 2000), producida por Dolores Pictures, así como de director de producción en *Qualquiera* (David Marqués, 1999), producida por Bocanadas Producciones. De igual modo, ha ejercido de director y/o jefe de producción de numerosos cortometrajes, entre ellos *Hambre* (Pau Durà, 2012), *Hora punta* (Jaume Bayarri, 2004), *Un asunto personal* (Paco García Donet, 2003), *El barbero ciego* (Alber Ponte, 2002), *Bañeras* (Jaume Bayarri, 2001), *Aparentemente evidente* (Octavi Masiá, 1999) o *Rufino* (Octavi Masiá, 1998), este último nominado al mejor cortometraje de ficción en los premios Goya de 1998. En el terreno televisivo, ha trabajado como director de producción de trece capítulos de la primera temporada de la serie cómica *Senyor Retor* (Nadie es Perfecto y Canal 9, 2011) y como jefe de producción de otros tantos episodios de la primera temporada de la sitcom *Singles* (Nadie es Perfecto y Canal 9, 2008) y en cien de las temporadas primera y segunda de la telenovela diaria *Les Moreres* (Canal 9, Estudios Valencia Televisión y Zebra Producciones, 2007-2013). Desde 2013 y hasta 2016 trabaja como *producer* en la productora LaQuadra, donde ha producido diferentes spots y corporativos para firmas como Amnistía internacional, La Vaguada (Madrid), Zumex, Levante C.F., ING direct, etcétera. José Jaime Linares Ibáñez no solo ha desarrollado una intensa vida profesional en los diversos sectores del audiovisual valenciano, sino que forma parte activa de las dinámicas asociativas propias del sector. No en vano, desde 2004 es miembro de la junta nacional de la Asociación de Profesionales de la Producción Audiovisual (APPA), que actualmente preside, mientras trabaja para Apache Film como director de producción del largometraje *Tu hijo* (Miguel Ángel Vivas).

Javier Moral

Fuentes

- José Jaime Linares Ibáñez [http://www.asociacionappa.es/wp-content/uploads/2013/11/Jose-Jaime-Linares-Iba%-C3%B1ez-CURRI-actual-V03.pdf]

Llidó, Ramón
(Ramón Llidó Vicente, Xàbia, 1913 – 1995)

Productor y periodista

Hijo de un panadero javiense, es elegido entre sus hermanos por sus padres, aconsejados por el párroco, para cursar estudios eclesiásticos en el Colegio de Vocaciones Eclesiásticas. Cursa el bachillerato en Valencia a partir de 1925, fecha de publicación de sus primeras colaboraciones en prensa. En el curso 1929-1930 se matricula en Filosofía y Letras, Humanidades y Ciencias Teológicas, mientras reside en el Colegio Mayor de la Presentación y Santo Tomás de Villanueva. De 1932 datan su trabajo sobre los gremios valencianos y sus primeros textos en *Misión* y *Diario de Valencia* y la *Revista de la Derecha Regional Valenciana*, bajo el seudónimo de Lucio de Lizardi. Se ordena subdiácono, pero su escasa propensión al celibato lo lleva a abandonar los estudios de Teología por consejo de su director espiritual al término del cuarto curso, una decisión que coincide con el estallido de la Guerra Civil. Las autoridades le encargan trabajar en la panadería de su familia, ahora colectivizada, donde recibe el aviso de que va a ser detenido, y escapa por los tejados. Pasa en la clandestinidad los primeros meses del conflicto armado y, una vez que se supera el descontrol en la retaguardia, sale a la luz y logra, gracias a sus problemas de vista, ser destinado por el ejército a Servicios Auxiliares. Tras su paso por un centro de cultura en Gandia, es movilizado y enviado a Motril, donde logra un puesto en la Jefatura Pesquera de Intendencia. Al término de la guerra, relata sus peripecias al obispo de Almería, que le concede un salvoconducto con el que regresa a su pueblo. Retoma la pluma en medios como *Las Provincias*, *Misión* y *Revista de Julio*, y monta junto a Vicente Escrivá la editorial Hemeroscopea, con la que publican, entre otras obras, la primera novela de aquel, *Una raya en el mar*. De la mano de su amigo y socio, marcha a Madrid, donde desempeña diversos cometidos para la productora Aspa Films, tales como secretario —desde *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951)—, intendente general —en *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1954)— o consejero secretario general en *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954). En 1952 se encarga de la fundación de una empresa hermana de Aspa, As Films-Interpeninsular, con el objetivo de crear un holding e integrar verticalmente el negocio, y se reserva el puesto de director general de producción. La

publicación en 1956 de una novela semiautobiográfica, *Entre nieblas*, con la que obtiene el Premio de Literatura de la Diputación de Valencia, preludia su ruptura con Vicente Escrivá, motivada por las desavenencias surgidas por la gestión de un negocio de compraventa de coches importados de los Estados Unidos. En los años siguientes, es degradado a jefe de publicidad de As Films. Pero su intervención como jefe de producción en *Accidente 703* (José María Forqué), *Vuelve san Valentín* (Fernando Palacios) y *Ensayo general para la muerte* (Julio Coll), las tres de 1962, supone su rehabilitación en el seno de la industria. Productor de *El espontáneo* (Jordi Grau, 1964), participa como consejero delegado en otras dos empresas, DIASA (1969) y DIA PC (1972), hasta que, al borde de la jubilación, firma los argumentos de *La tumba de los muertos vivientes* (Jesús Franco, 1981) y *Las noches secretas de Lucrecia Borgia* (Roberto Bianchi Montero, 1982). Los títulos de estos dos productos, característicos del cine erótico de explotación del momento, plantean un abierto contraste con las tareas que simultáneamente lleva a cabo como redactor asiduo de la sección de religión y en las páginas dominicales de *ABC*, de 1956 en adelante —también en *Ya* y *La Hora*—, como autor de una segunda novela inédita, *Extraño en mi tierra*, de corte existencialista y espíritu crítico, o como responsable de emotivos homenajes a su localidad natal —*Jávea* (1964), *Jávea, un paraíso escondido* (1968) y *El tesoro ibérico de Jávea* (1986)—, de cuyos encantos turísticos actúa desde los albores del desarrollismo como publicista oficioso, y a donde se retira en sus últimos años.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- VV.AA. (2013). *Ramón Llidó. Xàbia, 1913-2013*. Xàbia: Ajuntament de Xàbia.
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.

Llorens, Antonio (Antonio Llorens Sanchis, Valencia, 1952)

Director, ensayista y crítico cinematográfico

Estudiante en el Colegio de los Agustinos de Valencia, a los dieciséis años entra a trabajar como botones en el Banco de Vizcaya, empresa en la que asciende hasta llegar a auxiliar de banca en 1971. Impulsado por una pasión por el cine forjada en la adolescencia a base de sesiones como espectador en las salas de la ciudad de Valencia, su carrera cinematográfica se inicia muy prematuramente. Con solo diecisiete años y cámaras prestadas de formato Súper 8 mm, escribe y dirige junto a su amigo de la infancia Pedro Uris sus primeros cortometrajes independientes: *A propósito de...* (1969), *Los héroes* (1969) y *Acción* (1969). La puesta en marcha de una de las productoras pioneras en Valencia, Novimag, propiedad del célebre cantante local Lluís Miquel Campos, en torno a la que se aglutinan muchos de los jóvenes realizadores del cine independiente valenciano como Lluís Rivera, Josep Lluís Seguí o Rafa Gassent, le permite conocer de cerca el aspecto industrial y profesional del audiovisual e incrementar en cierto modo el nivel técnico de sus siguientes trabajos. Mientras tanto, las colaboraciones con Pedro Uris continúan produciéndose en otros cortometrajes en Súper 8 mm. como *La ley de los muertos* (1970), *Un mundo de ilusión* (1970), *Jonás* (1971), que codirigen junto a Francisco Javier Gómez Tarín, *Una historia de otro tiempo* (1971), *Técnica de una venganza* (1973), o el film inacabado *Una historia de siempre* (1974), ya en 16 mm. Tras acabar el servicio militar en 1974, entra a formar parte del equipo editorial de Cartelera Turia, como crítico y editor de la publicación, comenzando así una nueva etapa profesional que interrumpe su carrera cinematográfica durante casi diez años. En ese periodo extiende sus actividades hacia el sector de la exhibición y la distribución a partir de sus colaboraciones con numerosos cineclubs de la ciudad de Valencia, que suponen un acicate frente a la esclerotización de la cartelera tradicional de los cines comerciales, y estrecha su relación con diferentes festivales españoles e internacionales. Al mismo tiempo, reanuda sus trabajos de dirección cinematográfica, siempre junto a Pedro Uris, con el cortometraje documental rodado en 16 y 35 mm. *El misteri dels cines desapareguts* (*El misterio de los cines desaparecidos*, 1984), u otros trabajos en 16 mm. como *Mimi, mome, mima* (1986), *Música en tres-E* (1986), *En el valle* (1986), o *Encadenats* (1986). A partir de sus contactos en los festivales de cine y de su insaciable interés por el cine de autor, escribe y edita diversos libros, ensayos y filmografías. Entre ellos podemos destacar los números de la revista *Quaderns de la Mostra* dedicados al "Cine maldito español de los años sesenta" (1984), junto a Augusto M. Torres y Diego Galán, a "Fernando Fernán Gómez" (1984), junto Diego Galán, a "Lino Ventura" (1986), junto a Pablo Aibar, o a "Alfredo Matas" (1986). También es responsable de los libros *Francisco Rabal: un caso bastante excepcional* (1985), junto a Manuel Hidalgo, *El cine negro español* (1988) y *José Luis Dibildos* (1998), publicados por la Seminci de Valladolid; *José Giovanni. La aventura de la serie negra* (1998) o *Francesc Betriu, profundas raíces* (1999), publicados por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana; *Miles de*

metros. *A propósito de Pablo Núñez* (2001), publicado por el Festival de Cine de Huesca, o *Silvana Mangano, del baión al teorema* (2004), editado por la Fundación Municipal de Cine y la Mostra de València. Otra de las facetas importantes de su carrera profesional tiene que ver con su determinante papel como programador en los cines Babel y en los hoy desaparecidos Cines Albatros de Valencia. En estos últimos trabaja desde mediados de la década de 1980 hasta su cierre en 2010. Desde Albatros propone a la sociedad valenciana un surtido de películas de autor en versión original que constituyen una auténtica novedad para los amantes del cine. Su relación con la exhibición, la crítica y diversos festivales cinematográficos, a través de la distribución del cine de autor más alejado de las producciones *mainstream* con Tabarca Films, lo mantiene en contacto permanente con el sector de la producción, realizando presentaciones de películas y directores, e incluso distribuyendo films como *El vídeo de Benny* (*Benny's Video,* Michael Haneke, 1992) o producciones inclasificables como *Cada ver es*... (Ángel García del Val, 1981). En el año 2001, a raíz de una conversación con el director Cesc Gay y de su experiencia acumulada durante décadas en la escritura de guiones y en la dirección de cortometrajes, decide retomar su carrera como director, esta vez para emprender su primer proyecto de largometraje en solitario con *Après le trou* (*Después de la evasión,* 2002). Se trata de un film centrado en evocar las condiciones de vida del enigmático José Giovanni, escritor, cineasta, convicto, guionista y autor, a su vez, de la novela *Le trou* (1957), llevada al cine por Jacques Becker en 1960. *Après le trou* se presenta en el prestigioso Festival Internacional de Cine de Locarno en 2002 y recibe, entre otros premios, el galardón al mejor largometraje en los Premis Tirant de 2003. Inmediatamente después, con apenas unos meses de diferencia entre ambos proyectos, dirige el cortometraje *Un cuento chino* (2003), donde sostiene un discurso visual de carácter ensayístico que recibe el Premio Bancaja y el galardón a la mejor música en la Semana de Cine de Medina del Campo en 2004 por el trabajo de composición de Gulmira Shablina. También dirige el corto *La culpa ajena* (2007) y el largometraje documental *Un jardí a la memòria* (2014), que recupera imágenes y fragmentos de sus propios cortometrajes y mediometrajes filmados en Súper 8 mm. entre 1969 y 1973. En 2014, como homenaje a su poliédrica trayectoria cinematográfica, es nombrado Miembro de Honor de la Academia del Cinema Català.

Roberto Arnau Roselló

Fuentes

- Muñoz, Abelardo (1988). *El baile de los malditos*. *Cine independiente valenciano 1967-1975*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Llorens, Miguel
(Miguel Llorens Cano, Valencia, 1969)

Director de fotografía, productor y realizador

Estudia Filosofía y Letras en la Universitat de València, en la que se especializa en la rama de Filosofía. A los diecinueve años, empieza su carrera profesional en el mundo de la imagen. De la mano del también precoz cineasta catalán Marc Recha y del escritor, montador y director Joaquín Ojeda de Haro, debuta como director de fotografía con el cortometraje *La maglana* (1991). Su colaboración tiene continuidad con los largos *El cielo sube* (1991) y *L'arbre de les cireres* (1998), rodado en la Vall de Gallinera (Alicante). Trabajando en nuevos cortometrajes, conoce al director Pau Martínez, con quien rueda *M de amor* (2000). Es el comienzo de una larga colaboración que se concreta en la opera prima de Martínez, *Bala perdida* (2003), el telefilm *Omar Martínez* (2005), el documental *Polar: Home* (2005), el largometraje *El kaserón* (2010) y el corto *El imperio del mal* 2013). Director de fotografía de otras películas de ficción como *Agua con sal* (Pedro Pérez Rosado, 2005), *La senda* (Miguel Ángel Toledo, 2012) o *La hermandad* (Julio Martí Zahonero, 2013), ha ejercido dicha labor en un elevado número de telefilms emitidas por Canal 9, como *Otra ciudad* (César Martínez Herrada, 2003, para Nisa Producciones), *La madre de mi marido* (Francesc Betriu, 2004, para Malvarrosa Media), *Las palabras de Vero* (Octavi Masiá, 2005, para Trivisión, Index Producciones y Filmax), *El monstruo del pozo* (Belén Macías, 2007, para Nadie Es Perfecto, Castelao Producciones y Filmax), *Cuerpo a la carta* (Alicia Puig, 2007, para IndigoMedia y Fénix) o *Martini, il valenciano* (Miguel Perelló, 2008, para IndigoMedia), así como de *Presumptes implicats* (Enric Folch, 2007) y *Tocant el mar* (Pau Durà, 2012, para Ovídeo TV y Green Star Films). Amén de en otros cortometrajes, como *Eva en blanco y negro* (Alicia Puig, 2004), *Amadeo, una historia real* y *Exterior noche* (Eduardo Guillot, 2005 y 2008, respectivamente), *Praeludium, L'audífon* y *El hambre* (Pau Durà, 2009, 2011 y 2013, respectivamente) o *Cinespañol* (César Sabater, 2010), ha trabajado en el documental *Es lloga pis, es lloga ciutat* (Gabi Ochoa, 2005), la comedia de situación *Singles* (2008, para Canal 9) y el especial de Halloween *Cazando fantasmas* (Alfred Costa y Arturo Orrico, 2011, para Televisión Española). Como realizador, ha dirigido los documentales *El sonido del silencio* (2004, para Bluemoon Producciones)

y *L'ambaixador Vich* (a medias con Pau Martínez, 2005, para Belén Gómez P.C.). Fundador de la productora de contenidos The Fly Hunter, con la que produce y dirige la serie *Red Natura 2000* para TVE, y cofundador de la compañía de imagen nupcial El Fotógrafo de Wedland, es miembro de la Asociación Española de autores de obras fotográficas Cinematográficas (AEC).

Agustín Rubio Alcover

Llorens, Pablo
(Pablo Llorens Serrano, Alcoi, 1967)
Director

Tras un temprano inicio en el cine de animación mediante la realización de varios cortometrajes en el primitivo sistema de juguete Cine Nic y la asistencia a un cursillo de cine *amateur*, Pablo Llorens comienza un periodo de aprendizaje autodidacta, entre 1983 y 1986, durante el que realiza varias películas con el objeto de desarrollar su técnica y se especializa en animación tridimensional (*stop motion*) de objetos y muñecos de plastilina, que alterna con su dedicación al cómic y a la ilustración. Entre 1986 y 1990 cursa la Licenciatura en Bellas Artes en la Universitat Politècnica de València, donde obtiene matrícula de honor en la asignatura Narración Figurativa de quinto curso. También realiza historietas para diversos fanzines —como *Manicomic* y *H*— y el libro *Don Bosco, 100 años*, de Joaquín Gómez Palacios. Durante esos años de formación dirige los cortometrajes *Un mundo hambriento* (1985-1987), *Ronk y su rítmica rutina* (1986-1987) y *De sol a sol* (1988-1989), videoclip para el grupo Presuntos Implicados que gana el segundo premio en la categoría de vídeo en el festival Cinema Jove y una mención en Chiba (Japón). En 1990 termina *Gastropotens*, corto subvencionado por el Servei d'Extensió Universitaria de la Universitat de València, que puede considerarse su primer trabajo en el ámbito profesional, premiado en la V Muestra de Vídeo Joven de Sevilla, seleccionado en diversos festivales nacionales e internacionales —Finlandia, Japón, República Checa o Alemania— y ganador del premio audiovisual de la Bienal de Jóvenes Creadores de Europa y del Mediterráneo. Continúa combinando sus primeros cortos con la historieta gráfica y la ilustración, colaborando en diversos libros infantiles —*S.B. i la xicoteta bèstia* (1991) o *El guant del drapaire* (1991)— y publicaciones —revista *Camacuc*—, e imparte cursillos de animación en la Escuela de Diseño Barreira. En 1991 dirige *Noticias Fuerrrtes*, que inicia un recorrido por festivales y por televisiones. Al año siguiente comienza una colaboración con Cinema Jove para realizar el *spot* del festival que se prolonga durante cinco ediciones. También rueda el corto experimental *La niña está llorando* y comienza la pre-producción de *Historias de la selva profunda*, episodio piloto para una futura serie. En 1994 rueda *Gastropotens II. Mutación tóxica*, que vuelve a lograr diversos galardones: mejor corto nacional de Canal + España, gran premio de público de la V Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, primer premio en AnimaTeruel 94, etcétera. Al año siguiente realiza *Caracol, col, col*, que obtiene el Goya al mejor cortometraje de animación. Realiza tres episodios piloto de la serie *Pérez & Donato* (Artimaña Producciones) y varios trabajos publicitarios. El Festimad y la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid programan retrospectivas de su obra. También se incorpora como vocal al Comité Asesor de Ayudas a la Cinematografía del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). En 1997 imparte un seminario en la escuela de animación Fak D'Art, realiza dos piezas para el programa de La 2 (TVE) *Extra Schhh...!* y el *spot* televisivo *Gublins veo veo* (Luis Cerezo Publicidad). Colabora igualmente como guionista y diseñador de personajes en la serie de televisión *Caracolímpicos* (Truca Films). En 1998 dirige *Juego de niños*, su primer largometraje, un trabajo en soporte digital, de setenta minutos de duración, coproducido con Cadofice y Radiotelevisió Valenciana (RTVV). La protagonista es Sara, una niña huérfana en un mundo devastado por una invasión alienígena, que desata sus poderes psíquicos para sobrevivir a los crueles invasores y liberar a los humanos del líder extraterrestre. Se trata de la primera obra donde Llorens utiliza mayoritariamente la postproducción digital y algunos elementos de 3-D. A diferencia de títulos anteriores, marcados por el *gore* combinado con el humor castizo, *Juego de niños* muestra una importante influencia del anime japonés. Al año siguiente inicia la producción de *Doc Franky*, serie televisiva infantil de trece episodios, que finaliza en 2000, coincidiendo con la puesta en marcha de su propia productora de animación: Potens Plastianimation. Entre sus primeros trabajos destacan una campaña de divulgación del euro, protagonizada por Los García, y el videoclip *Sin gravedad*, para el grupo Los Magnéticos. Entre 2002 y 2003 imparte el curso "Plastianimación" en la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de Valencia, realiza una pieza animada para el programa *Jocs de Pau* (Javier Tostado, Malvarrosa Media) y rueda el cortometraje *El enigma del chico croqueta*, que le reporta su segundo Goya en 2005. En la última década, Llorens ha continuado combinando el trabajo publicitario —Megabloks, Valencia C.F., Renault, Toys R Us, el grupo Lori Meyers, Línea Directa, Museo Guggenheim— y televisivo —*Maneras de sobrevivir*

(Telespan 2000 y Telecinco, 2005) y *Clay Kids* (Clay Animation, Clay Angels y Televisión Española, 2013-2015)— con la realización de cortometrajes como *La maldición de los hombres triángulo* (2007), realizado para el Notodofilmfest, o *Chokopulpitos, marketing y cefalópodos* (2008), trabajos en los que investiga la combinación entre personajes de plastilina y actores reales, y que tienen su culminación con el cortometraje *Molecular zombi* (2012). En 2006, el festival Animadrid le rinde homenaje con una retrospectiva de toda su obra, una exposición de sus muñecos y escenarios y el libro *Plastilina cerebral. El cine de animación de Pablo Llorens*, de Borja Crespo. En 2013, el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM) expone todos su muñecos, escenarios y maquetas en la muestra colectiva "Stop Motion Don't Stop", para la que también crea el video promocional, tipografías, caricaturas y otros materiales. Ya en 2015 empieza experimentar en el entorno de YouTube, creando un canal de contenido infantil, *Lego Clay and Fun! - Plastilego*, con animaciones que combinan muñecos de Lego y plastilina. Además, confecciona el *book trailer* para la novela *Maldita reliquia* (David José Ballester) y rueda el corto para adultos *Psycho Trooper*, mientras continúa trabajando en contenidos infantiles para los canales de internet DCTC Toy Channel y Toys and Funny Kids Surprise Eggs.

Eduardo Guillot

Fuentes

- Crespo, Borja (2006). *Plastilina cerebral. El cine de animación de Pablo Llorens*. Madrid: Animadrid.
- VV.AA. (1991). *Historia del cine valenciano*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, S.A. Levante-EMV.

Llosá, Vicente
(Vicente Llosá Sancho, Valencia, 1920 – 2000)
Guionista, actor y realizador

Hijo primogénito de un matrimonio burgués compuesto por un comerciante de Campanar y un ama de casa, se cría con sus padres, la abuela y una tía soltera paternas. Militante de Falange Española y de las JONS, deja inacabados los estudios de Derecho por la Universidad de Valencia para ganar una plaza como funcionario de la Delegación de Trabajo, entre 1946 y 1948, a continuación de lo cual ejerce como administrador del colegio mayor Alejandro Salazar, entre 1949 y 1952. Contrae matrimonio con María Angustias, una hermana del famoso diplomático nacido en Cuba pero de origen gallego Gonzalo Puente Ojea, y se traslada a Madrid, donde se matricula en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Allí entabla relación con, entre otros, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, para el que hace de *script* en *Los jueves, milagro/Arrivederci, Dimas (1957)* y de actor en *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). Gracias a su amistad con el también valenciano José Luis Colina, compagina el trabajo como realizador de las primeras emisiones de TVE, en 1954, con la tarea de coguionista de los films de Luis Lucia *Esa voz es una mina*, *La lupa*, *El piyayo* (todos de 1955) y *La vida en un bloc* (1956). *Script* asimismo en *Manolo, guardia urbano* (Rafael J. Salvia, 1956) y argumentista con Ricardo Blasco de *Secretaria para todo* (Ignacio F. Iquino, 1958), también interviene como secundario en *Del rosa al amarillo* y *La niña de luto* (Manuel Summers, 1963 y 1964, respectivamente). En su condición de pionero de la radiotelevisión nacional, ejerce las jefaturas de realización, de servicios cinematográficos y de evaluación de guiones, y se especializa en los programas musicales, religiosos y sobre todo dramáticos, como *Gran Teatro*, *Teatro de siempre* o el mítico *Estudio 3*. También dirige tres episodios de la serie *Chicas de la ciudad* (1962), a partir de guiones de Jaime de Armiñán, escribe, junto a Eugenio de Rioja, el cortometraje documental *Fuentes de luz en Asturias* (Valentín Andrés, 1963) y realiza la parte valenciana del programa especial de TVE *España en la paz de Franco* (1966), conmemorativo del trigésimo aniversario del 18 de julio. En sus últimos años como profesional dirige las delegaciones de TVE en Canarias y Alicante.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.

Lluch, Josep Ramon
(Josep Ramon Lluch Quilis, Valencia, 1960)
Periodista, presentador, productor y director de televisión

Licenciado en Ciencias de la Información por la Universitat Autònoma de Barcelona, a mediados de los ochenta ejerce como corresponsal del diario *Avui* y de la emisora Catalunya Ràdio, antes de dirigir el semanario valenciano *El Temps*. En 1990 se incorpora a la recién creada Radiotelevisió Valenciana (RTVV) como jefe de programas de Ràdio 9, donde además coordina *Els matins de Ràdio 9*. En verano de 1992 pasa a la televisión y debuta en Canal 9, conduciendo la tertulia *Mira quina lluna*. Inmediatamente después, el 16 de octubre

de 1992, estrena uno de los programas más emblemáticos, ya no solo en su trayectoria, sino en la propia historia de la televisión valenciana: *Carta blanca* (Pirtel y Canal 9, 1992-1996). Importado de TV3, es un debate semanal sobre temas de actualidad, emitido en riguroso directo durante más de tres horas. Las opiniones del centenar de ciudadanos anónimos que asiste como público y que puede expresarse con total libertad, tienen el mismo peso que las vertidas por la mesa de especialistas invitados. En el plató se viven momentos tensos, sobre todo, cuando se tocan temas como el sexo, la prostitución, la Iglesia o el recuerdo de Franco. *Carta blanca* tiene una excelente acogida, y ofrece momentos tan recordados como la intervención de Bienvenida Pérez, el enfrentamiento entre el padre Apeles y Aramís Fuster o, en otro sentido, la visita del ex líder soviético Mijaíl Gorbachov. Pero también recibe fuertes críticas y genera polémica, que es utilizada incluso como arma arrojadiza en enfrentamientos parlamentarios. Tras el triunfo del Partido Popular en las elecciones autonómicas de 1995, la nueva dirección de RTVV cesa a Lluch como rostro visible del espacio —lo sustituye Amàlia Garrigós—, aunque vuelve a llamarlo un año después para presentarlo de nuevo, ahora con el nombre *Parle vosté, calle vosté* (Producciones 52, 1996-1998). Idéntico a *Carta blanca*, en busca de audiencia a cualquier precio, escoge temas más sensacionalistas e invitados más controvertidos. El resultado vuelve a ser un éxito, alcanzando alguna semana el 40% de *share*, y deja en la memoria escenas antológicas, como la que protagoniza la *mezzosoprano* Manuela Trasobares en la entrega dedicada a los transexuales. El año 1997 marca un punto de inflexión en la trayectoria profesional de Josep Ramón Lluch: por un lado, salta al panorama nacional, colaborando durante las siguientes temporadas en cadenas de ámbito estatal; por otro, se afianza el interés que ya viene mostrando desde hace tiempo por otras funciones de la creación televisiva, lo que lo lleva a fundar en 1995 la productora La Granota Groga. En los años sucesivos sigue explotando esa fórmula del debate acalorado y testimonios polémicos que tan bien conoce, y tras conducir en Televisión Española *Para entendernos* (1997) —su última aparición como presentador—, produce y dirige espacios como *Debat obert* (Canal 9, 2000-2001), *Esta es mi historia* (Televisión Española, 2001-2004), *Otra dimensión* (Antena 3, 2002-2003) o *Cerca de ti* (Televisión Española, 2002-2004). En su haber figuran también el concurso de contenido cinematográfico *La pantalla de la sort* y varios formatos infantiles o musicales, como *Sambòrik*, *Món Bòrik*, *L'escala del 9* o *Cantem de cor*, todos ellos para Canal 9. Además, coproduce el documental *A propósito de Iturbi* (Manuel Gil y David Guillén, 2002), y presta servicios a otras muchas cadenas autonómicas. En el año 2013 es uno de los impulsores de UNIPROVA, agrupación empresarial valenciana de cara al proceso de externalización que anuncia RTVV antes de su cierre, y desde 2015 es director de antena del canal 7 TV Región de Murcia.

Jorge Castillejo

Fuentes

- Lluch, Josep Ramon (16/10/2012). "*Carta blanca*, ara que fa 20 anys". *Levante-EMV*, p. 53.

Lluch, Vicente (Vicente Lluch Tamarit, Valencia, 1913 – Barcelona, 1995)

Guionista, director y técnico

Hijo de familia republicana y él mismo combatiente durante la Guerra Civil, Lluch se introduce en la industria cinematográfica barcelonesa merced a una recomendación de la actriz Amparo Martí. En paralelo a su ejercicio de labores auxiliares como secretario y ayudante de dirección a las órdenes de cineastas como Juan de Orduña —*Un drama nuevo* (1946)—, Carlos Arévalo —*Su última noche* (1945)—, Manuel Mur Oti —*Condenados* (1953)— o José María Nunes —*Noches de vino tinto* (1967) y *Biotaxia* (1968)—, encaminadas a engrosar el expediente sindical que le permita ascender los peldaños del meritoriaje, Lluch dirige diversos cortometrajes —*Documento secreto* (1942) o *Tu novio y yo* (1943)— e interviene en la escritura de *El duende de Jerez* (Daniel Mangrané, 1953). Su primer largometraje, *La espera* (1956), aborda la experiencia de la División Azul desde un punto de vista más humano que político, posando su mirada en los personajes femeninos. El cineasta novel saca rédito del fuera de campo y demuestra un revelador dominio del montaje, que conduce hacia instancias simbólicas y rupturistas en instantes puntuales de películas posteriores como *El certificado* (1969) o *Laia* (1971). Su siguiente largometraje, *Concierto en el Prado* (1959), conjuga fragmentos de compositores clásicos —Bach, Beethoven, Rimski-Kórsakov y Wagner— y poemas de Lope de Vega o San Juan de la Cruz con planos de cuadros expuestos en el museo madrileño. Por su parte, la trilogía formada por los cortometrajes *Brujerías*, ¿Quién es él? y ¿Quién es ella? (1960) plantea una reflexión a partir de la famosa serie de grabados de Francisco de Goya conocida como los *Caprichos*, que persigue manifestar las creencias supersticiosas del pueblo llano coetáneo al pintor y grabador. La participación de Lluch en el libreto de *Trigo*

limpio (Ignacio F. Iquino, 1962) supone el inicio de su colaboración cinematográfica con la pareja compuesta por Núria Espert y Armando Moreno, también guionista del film. Dos años más tarde, Moreno dirige *María Rosa* (1964), adaptación a la gran pantalla de la obra homónima de Àngel Guimerà en la que Lluch colabora como ayudante de dirección. Mientras prepara su siguiente largometraje, el realizador valenciano participa en los guiones de *El aprendiz de clown* (1967) y *Hola... señor Dios* (1968), dos películas de Manuel Esteba que se benefician de la política de ayudas al cine infantil desarrollada por José María García Escudero. En 1969 dirige *El certificado*, donde propone un retrato en tono de farsa de la sociedad catalana de finales de los sesenta: superficial, pretenciosa y menos moderna de lo que esta se creía, se trata de una generación que únicamente ha cambiado respecto a la de sus antecesores en los aspectos más aparentes. La posición moral de Lluch deja patente el materialismo egoísta, avaro y cruel de los personajes sobre los que posa su mirada. En el film se manifiesta la búsqueda por parte del realizador de una expresión estilística personal en la que onirismo y lirismo se conjugan sin despreciar determinados apuntes costumbristas. Tanto en *El certificado* como en *Laia*, adaptación de la novela homónima de Salvador Espriu que sería su último film, el objetivo de Lluch es idéntico: desvelar la tiranía de los modos sociales y sus efectos en esa construcción denominada género sexual. Mientras que en la primera Silvia, una muchacha que exhibe un certificado de virginidad en sus sucesivas relaciones sentimentales, ejerce un férreo control sobre el deseo que despierta en los personajes masculinos —sacando provecho de ello para escalar socialmente—, Laia padece las consecuencias de la tensión que su existencia origina en los demás. La situación de rechazo social de la protagonista es, pues, equiparable al ostracismo al que Lluch se vio confinado por parte de la industria cinematográfica.

Rubén Higueras Flores

Fuentes

- Cerdán, Josetxo (ed.) (1999). *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu.

López, Pepa
(Josefa López López, La Vila Joiosa, 1953)

Actriz

Comienza como actriz teatral. Ha participado, entre otros, en los montajes de Carme Portaceli *Por, menjar-se ànima* (2000), *Cara de foc* (2001), *Josep i Maria* (2008) y *Prometeo* (2010), o en el de Albert Boadella *Gabinete Liberman* (1986). Ha sido galardonada con numerosos premios por su carrera teatral: Premio Memorial Margarita Xirgu (2004) por *Cançons dedicades*, Premio Butaca a la mejor actriz de teatro (2002) por su interpretación en *Cara de foc*, o premio de la crítica teatral de Barcelona a la mejor actriz de teatro de la temporada 2000 por la interpretación de Emi en *Por, menjar-se ànima*. Debuta en el cine en la película *Lola* (Bigas Luna, 1986), a la que siguen *Boom Boom* (Rosa Vergés, 1990), *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994), *Killer Barbys* (Jesús Franco, 1996), *Falsa culpable* (Carles Vila, 2003), *Obaba* (Montxo Armendáriz, 2005), *Forasters* (Ventura Pons, 2008) o el cortometraje *La condena* (Marc Nadal, 2015). Ha recibido el Premi Tirant por su actuación en *Subjúdice* (Josep Maria Forn, 1998). Ha actuado igualmente en series de televisión, destacando sus recientes papeles en *La señora* (Diagonal TV y TVE, 2008-2010), en la miniserie dirigida por Manuel Estudillo *La memoria del agua* (TVE, 2012) o, últimamente, en *Bajo sospecha* (Bambú Producciones y Antena 3, 2014-2016) y *Merlí* (Nova Veranda y TV3, 2015-2018).

Daniel Carlos Narváez Torregrosa

Fuentes

- Caparrós Lera, José María (2005). *La pantalla popular. El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996 - 2003)*. Madrid: Akal.
- Massip, Francesc (2007). "El teatro en Barcelona. Primer semestre de 2007". *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 33-34, pp. 525-530.
- Villena, Miguel Ángel (22/8/1986). "Pepa López". *El País. Edición Valencia*.

Lorente, Germán
(Germán Lorente Guasch, Vinaròs, 1932)

Director, productor y guionista

Cursa estudios de Ingeniero Industrial para finalmente Licenciarse en Derecho. En su etapa estudiantil comienza a escribir sobre cine y se introduce en los círculos amateuristas catalanes. Colabora entre finales de los años cuarenta y principios de los sesenta en revistas como *Fotogramas*, *Imágenes*, *Cine Mundo*, *Arcinema*, *Arte Nuevo* y *Otro Cine*. En esos momentos también escribe las novelas *Un alma en el infierno* (1954), *No esperes la noche* (1956), *Las máscaras* (1958) y *Se gana y se pierde* (1962). Da sus primeros pasos en la industria cinematográfica a mediados de los años cincuenta, a través de la productora Este Films, dirigida por Enrique Esteban Delgado, una de las primeras en explotar el filón de las películas turísticas. En la empresa realiza diversas

tareas de producción en títulos como *Un tesoro en el cielo* (Miguel Iglesias, 1956), *Su propio destino/Giovane canaglia* (Giuseppe Vari, 1958), *Un vaso de whisky* (Julio Coll, 1959), *Altas variedades* (Francisco Rovira Beleta, 1960) y *No dispares contra mí* (José María Nunes, 1961), aunque destacan sobre todo sus trabajos para las películas de Juan Bosch *A sangre fría* (1959), *Regresa un desconocido* (1961), *El último verano* (1961) y *Bahía de Palma* (1962). También participa en la escritura de los guiones de muchas de ellas. Es el caso de *Un tesoro en el cielo*, *Su propio destino*, *A sangre fría* y *No dispares contra mí*. Debuta como director en 1962 con *Antes de anochecer*, coescrita junto a Joaquim Jordà. El proyecto original contenía tres historias independientes —de una de ellas surge más tarde el argumento de *Donde tú estés*—, de las cuales solo llega a rodarse la primera, de poco más de una hora. Esto supuso numerosos problemas administrativos por la dificultad para catalogarla como cortometraje o largometraje según los criterios de la época. A este intento infructuoso le siguen *Donde tú estés* (1964) —con guion de Juan Marsé, Juan García Hortelano y, entre otros, José María Nunes— y *Playa de Formentor* (1965) —ambientada en Mallorca y donde puede apreciarse cierta influencia de *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960)—, que avanzan en la línea trazada por Este Films, más en concreto por las películas dirigidas por Juan Bosch. En ambos títulos, melodramas con trasfondo turístico e historias cosmopolitas sin excesivas ataduras contextuales, destaca la sofisticada puesta en escena, que puede apreciarse especialmente a la hora de dar forma a aquellas situaciones y acciones que acontecen en fiestas, locales de ocio de moda, salidas nocturnas y, de manera destacable, espacios turísticos. Este cuidado en la puesta en escena, que predomina claramente sobre la evolución de los acontecimientos de la historia, es una constante que se repite en sus películas posteriores. Tras dirigir *Vivir al sol* (1966) se vincula a la productora Filmco, para la que dirige los melodramas *Su nombre es Daphne* (1966), *Un día después de agosto* (1967) y *Cover Girl* (1967), ambientada esta última en el mundo de la moda. En 1968 dirige *Sharon vestida de rojo*, donde el melodrama viene acompañado de elementos de cine negro —maridaje que continúa más tarde con *La chica de Via Condotti/La ragazza di Via Condotti* (1974) y *Hold-Up, Instantánea de una corrupción* (1978)—, y *Las nenas del Mini-Mini* (1969), película protagonizada por el famoso automóvil británico. A principios de los años sesenta reorienta su cine hacia la comedia de enredo con *Coqueluche* (1970), adaptación de una obra de Roberto Romero, y *Una chica casi decente* (1971), comedia de estafadores que hermana la tradición de la picaresca hispana, con algunos referentes folclóricos —está protagonizada por Rocío Jurado, que interpreta algunos temas—, y el cosmopolitismo de sus películas anteriores. En la misma línea puede situarse ¡Qué cosas tiene el amor! (1971), ahora protagonizada por el cantante Peret. Más tarde, de la mano de la productora 5 Films, de Bautista Soler Crespo y, de nuevo, Enrique Esteban Delgado, se introduce en el cine pincelado de erotismo, normalmente en clave melodramática, con *Sensualidad* (1975), *Strip-tease* (1976) y *La violación* (1977), a las que sigue, ahora con Arte 7 Producción, *Venus de fuego* (1979). En la década de los ochenta su labor como director concluye con tres títulos más: *Tres mujeres de hoy* (1980), *Adolescencia* (1981) y la comedia erótica *La vendedora de ropa interior* (1982). No obstante, su trabajo como productor continúa con *Bajo en nicotina* (Raúl Artigot, 1984) y *Réquiem por un campesino español (Mosén Millán)* (Francesc Betriu, 1985), ambas producidas por Venus Producción, en las que aparece acreditado como productor ejecutivo y productor asociado respectivamente. Auténtico experto en el melodrama, la obra de Germán Lorente ha pasado inadvertida para la mayoría de críticos, analistas e historiadores. Destaca, sin embargo, por algunas soluciones insólitas de puesta en escena, en la que se recrea hasta el punto de diluir la evolución de los acontecimientos de la historia, y un cosmopolitismo poco frecuente en el cine español, que puede apreciarse incluso en los repartos de sus películas, muchos de ellos internacionales, y en el hecho de que buena parte de ellas sean coproducciones.

Jorge Nieto Ferrando

Lorente, Marga
(Margarita Lorente Montoliu, Madrid, 1961)
Realizadora de televisión

Es licenciada en Ciencias de la Información, en la especialidad de Imagen Visual y Auditiva, por la Universidad Complutense de Madrid. Comienza su carrera profesional en 1987 como ayudante de realización en el Centro Territorial de TVE en Cantabria, desde donde pasa a Televisió Valenciana en 1989 como realizadora. Forma parte de la primera promoción de trabajadores fijos de la cadena. Adscrita al Departamento de Programas, participa en la preparación y lanzamiento de los primeros programas de Canal 9, realizando espacios de los más diversos géneros y formatos: infantiles como *A la Babalà* (1990-1995), dramáticos como *Bona Nit* (1989-1990), concursos como *El Show de Joan Monleón* (1989-1992), documentales como *Llocs i paratges* (1989-1990), debates como *Crònica amarga* (1990-1991), magacines como *En divendres* (1990) o *Entre Setmana* (1992-1996), así como las primeras retransmi-

siones de actos festivos como la *Missa d'Infants i Trasllat de la Mare de Déu*, *Falles* y *Magdalena*. A partir de 1994 asume la coordinación de realización del Departamento de Programas, al tiempo que realiza personalmente espacios como *Esta nit Mira* (1995), presentado por la actriz Magüi Mira, o *De Orihuela a la fama* (1996-1997), con Manolo Escobar. Después de codirigir con la productora Paula Cervera la vigésimo novena edición del Festival de la Canción de Benidorm (RTVV-TVE, 1996), asume entre 1996 y 1997 la coordinación de las autopromociones de la cadena, y a partir de 1997 dirige la Sección de Estilismo de los canales de RTVV, cuidando de la imagen de las producciones propias y encargadas. En 2001 regresa a la realización con un programa complejo desde el punto de vista técnico, *Cuorelandia* (2001-2002), una sátira de la actualidad rosa interpretada por guiñoles. En 2002 abandona temporalmente la cadena autonómica para dirigir la realización del programa *Me gustas tú* (Boca a Boca y Telecinco, 2002). De regreso a RTVV, compagina la realización de programas seriados, en directo y grabados, como el magacín *Matí, matí* (2004-2009) o el divulgativo sobre mascotas *Guamipi* (2004-2013), con la realización de eventos de gran formato, como los telemaratones *Gent X Gent* (2008-2013), la grabación de conciertos y óperas en directo como *La Valquiria*, de Richard Wagner, o *L'arbore di Diana*, de Vicente Martín y Soler, y la coordinación de la realización de retransmisiones de a Fallas con alrededor de diez puntos de conexión. Desde 2010 hasta la clausura de la cadena en 2013, desempeña sus funciones en la promoción de la emisión y el Departamento de Informativos. La aportación profesional de Marga Lorente a RTVV es significativa desde el inicio de las emisiones de la cadena, donde contribuyó a la organización de los procedimientos de trabajo de los equipos de realización y a la coordinación de estos con la producción y los responsables de los contenidos. Así, se encargó de la preparación y arranque de multitud de programas en distintos formatos, y fue responsable durante más de veinte años de la realización de aquellos espacios que presentaban una mayor complejidad y riesgo, especialmente los de emisión en directo.

Francesc Picó

Lucia, Luis (Luis Lucia Mingarro, Valencia, 1914 – Madrid, 1984)

Director, guionista y jefe de producción

Primogénito y único hijo varón de Luis Lucia Lucia, abogado, director del *Diario de Valencia*, fundador y presidente de la Derecha Regional Valenciana (DRV), diputado a Cortes entre 1933 y 1935 por la Confederación de Derechas Autónomas (CEDA) —en la que se había integrado la DRV— y ministro de Comunicaciones del gobierno de la Segunda República en 1935 con Alejandro Lerroux y con el torrevejense Joaquín Chapaprieta. Aficionado desde niño a la acuarela —una vocación a la que daría rienda suelta como dibujante ocasional en revistas como *Buen Humor* o *Gutiérrez*—, es alumno del Colegio de San José, regentado por los hermanos jesuitas, pero los malos resultados académicos que cosecha convencen a su padre para enviarlo a cursar estudios superiores a Murcia, donde se licencia en Derecho. Hace la pasantía con Manuel Simó, cofundador de la DRV, y se traslada a Madrid para doctorarse, un empeño que compagina con el servicio militar. El estallido de la Guerra Civil frustra la lectura de su tesis sobre la ilegalidad legítima, programada a finales de julio de 1936 y cuyo único ejemplar existente se pierde en un registro a su domicilio. Es llamado a filas y se incorpora al cuartel de Capitanía General de Valencia, donde es detenido y encarcelado en la cárcel Modelo, a la que también va a parar su progenitor, procedente de la de San Miguel de los Reyes. Tiene mejor suerte que este, que es condenado a muerte, pues logra salir absuelto en un juicio en el que asume su propia defensa. Pasa por el frente de Teruel y, al término de la guerra, va a parar a un campo de concentración, mientras que su padre, que ha conseguido sobrevivir, es también procesado y condenado a la pena capital por el bando franquista a causa de un telegrama de adhesión a la República enviado con motivo del golpe del 18 de julio.

A su regreso a Valencia, el futuro cineasta no llega a coincidir con Luis Lucia Lucia, aquejado de un cáncer terminal y a quien en 1941 se le conmuta la pena por la de destierro en Mallorca, donde fallece dos años después. En la Valencia de la primera postguerra, la situación de aislamiento social y humillaciones se le hace tan insoportable que acude para salir de la ciudad a uno de los pocos amigos personales de la familia que no le niega el saludo, Vicente Casanova —correligionario de su padre en la DRV a cuya medida había creado este la Ley del Cine—. El hijo del industrial aceitero reconvertido en productor cinematográfico Manuel Casanova le ofrece un empleo en CIFESA, con el que marcha a la capital para apenas regresar en lo sucesivo a su ciudad natal. En tanto que gerente de CIFESA Producción, su primer contrato, como asesor jurídico e inspector de la labor de los jefes de producción, consiste en supervisar los planes de rodaje de las películas que se encuentran en fase de proyecto. Se despierta entonces su interés por el mundo cinematográfico, parejo a su propósito de prosperar: al ver que los Joaquín Cuquerella, Aureliano Campa o José Sánchez Penalva cobran mucho más que

él, se pasa a la jefatura de producción, con *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942), *La condesa María* (Gonzalo Delgrás, 1942), ¡A mí la legión! (Juan de Orduña, 1942), cuyo guion técnico se le acredita, *Noche fantástica* (Luis Marquina, 1943) y *Rosas de otoño* (Juan de Orduña, 1943). Firma el libreto y recomienda el nombre del director de *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942), a partir de un relato de Wenceslao Fernández Flórez, y debuta en la dirección con el film de espías *El 13-13* (1943). Le siguen la comedia *Un hombre de negocios* (1945), a partir de una obra de Manuel López Martín y cuyo guion coescribe con Alfredo Echegaray y Manuel Tamayo, y *La princesa de los Ursinos* (1947), que reúne su pluma con las de Carlos Blanco y Alfonso Danvila. Esta última es recibida por la crítica oficialista de *Primer Plano* como el punto de partida del género histórico español y es considerada por el propio Lucia como un exponente de cine de aventuras a la española. Entre las comedias *Dos cuentos para dos* (1947), adaptación de una novela de José Mallorquí que firma con Manuel López Martín y para la que descubre a Tony Leblanc en el Circo Price, y *Noche de Reyes* (1948), escrita con Antonio Abad Ojuel a partir de la zarzuela de Carlos Arniches con música del maestro suecano José Serrano, se consagra gracias al gran éxito de *Currito de la Cruz* (1948). El folletín de tema taurino de Alejandro Pérez Lugín, trasladado al cine de nuevo con Abad Ojuel, se transforma en una de las cumbres del género de la *españolada* y arrasa especialmente en México. La tónica se mantiene con *La duquesa de Benamejí* (1949), una adaptación de los hermanos Antonio y Manuel Machado llevada a cabo con José María Pemán y el también valenciano Ricard Blasco Laguna, en la que Lucia trata una historia de bandidos como si esa mitología equivaliera en versión vernácula a la del *western*. Se decanta por el melodrama con *De mujer a mujer* (1950), protagonizado por Amparo Rivelles a partir de Jacinto Benavente, con sus habituales Abad Ojuel y Blasco. Prueba suerte en la coproducción con Francia —entre los Estudios CEA, la Compagnie Commerciale Française Cinématographique y la Columbia Films— con *El sueño de Andalucía* (1953), una cinta protagonizada por Luis Mariano y Carmen Sevilla y codirigida con Robert Vernay, con guion coescrito con Blasco y Jean-Pierre Feydeau a partir de la opereta *Andalousie* de Albert Willemetz, Robert Vincy y Francis López. La comparación de su situación económica con la de Juan de Orduña lo persuade de desvincularse de CIFESA después de la cinta ambientada durante la guerra de la independencia *Lola la Piconera* (1951), con la cantante folklórica Juanita Reina sobre la obra de José María Pemán *Cuando las Cortes de Cádiz*, que ya rueda como contratado externo.

Se abre así una segunda etapa de su obra, en la que, con un aquilatado prestigio como artesano técnicamente eficiente, aficionado al relato clásico, con buena comunicación con los actores, ducho en la aclimatación de los géneros hollywoodienses y atento al gusto del gran público, enlaza proyectos a ritmo acelerado. Las dotes que demuestra en la dirección de *Currito de la Cruz* le permiten ser contratado por el productor y director Albert Lewin para rodar —sin acreditar— las escenas taurinas de *Pandora y el holandés errante* (*Pandora and the Flying Dutchman*, 1951). En su nuevo estatus, ensaya el cine religioso con ribetes neorrealistas con *Cerca de la ciudad* (1952), protagonizada por Adolfo Marsillach y que supone el primer jalón de una fructífera colaboración con el guionista José Luis Colina. En seguida retoma la veta folklórica con *Gloria Mairena* (1952), otra vez con Juanita Reina y apoyándose en el tándem Colina-Blasco para adaptar una obra de Jorge y José de la Cueva. A continuación rueda la tercera adaptación de la novela de Armando Palacio Valdés *La hermana San Sulpicio* (1952), a mayor gloria de Carmen Sevilla y Jorge Mistral, con Tamayo y Colina. De la mano de este guionista, cambia primero de registro con el film de episodios *Aeropuerto* (1953), en cuya redacción intervienen también José López Rubio y Enrique Llovet, y reincide en el género histórico con la traslación al cine de la novela del padre Luis B. Coloma *Jeromín* (1953), cuyo protagonismo confía a uno de sus descubrimientos, Jaime Blanch, y a Ana Mariscal. A continuación Colina y él retoman su línea más ligera con *Un caballero andaluz* (1954), un libreto cofirmado por Jesús María de Arozamena a mayor gloria de la pareja de *La hermana San Sulpicio*, y dos películas al servicio de Lola Flores, *La hermana Alegría* (1954) —con el concurso en el guion de Luis Fernández de Sevilla— y *Morena Clara* (1954), a partir de la obra de Antonio Quintero y Pascual Guillén. Con el añadido en el equipo de guionistas de otro valenciano, Vicente Llosá, rueda *Esa voz es una mina* (1955), con Antonio Molina, la menos exitosa *La lupa* (1955) y la también fallida adaptación del poema de José Carlos de Luna *El piyayo* (1956), protagonizadas ambas por Valeriano León, y *La vida en un bloc* (1956), con Alberto Closas a partir de un original de Carlos Llopis. Con la ayuda de José María Palacio, adapta a Enrique Jardiel Poncela en *Un marido de ida y vuelta* (1957), y pronto a Joaquín Calvo Sotelo en *La muralla* (1958), con Luis Fernando de Igoa, Miguel Cussó, Giorgio Prosperi y Julio Coll. Regresa al cine de curas con *Molokai* (1959), escrita por Jaime García-Herranz, con el intérprete valenciano Javier Escrivá a la cabeza del reparto. En una segunda adaptación de Joaquín Calvo Sotelo, repite

con el mismo guionista en la comedia ternurista *Un ángel tuvo la culpa* (1960). Cumple su deseo de llevar al cine la obra de Pedro Calderón de la Barca *La vida es sueño* con *El príncipe encadenado* (1960), a partir de un viejo guion de José Rodulfo Boeta y Vicente Escrivá, que en sus últimos años reconocerá como el favorito de todos sus films.

El tránsito a la década de los sesenta da paso al último tercio de su filmografía, en el que rueda fundamentalmente encargos para las productoras de Benito Perojo, Cesáreo González, Manuel J. Goyanes, así como para Producciones Cinematográficas Ariel y Época P.C. Tras descubrir a la niña Pepa Flores en una retransmisión televisiva de Coros y Danzas y rebautizarla como Marisol, la dirige en dos cintas seguidas, *Un rayo de luz* (1960), coescrita por Jaime García-Herranz y los hermanos Félix y Manuel Atalaya, y *Ha llegado un ángel* (1961), que supone su reencuentro con Colina y con Alfonso Paso, a partir de una historia de Manuel Sebares. En una nueva muestra de olfato para las jóvenes estrellas femeninas del cine y la música, descubre a Rocío Dúrcal cantando en la radio y le ofrece protagonizar *Canción de juventud* (1962), coescrita con José María Palacio. A partir de ese momento, y hasta el final de su carrera, alterna las producciones con Marisol y Rocío Dúrcal. Con la primera rueda *Tómbola* (1962), con Colina a partir de una obra de Kathi y Paul de Sainte Colombe, *Las cuatro bodas de Marisol* (1967), escrita por Fernando García de la Vega, Manuel Ruiz Castillo y Alfonso Paso, y el segundo de sus films preferidos, *Solos los dos* (1968), con Jaime de Armiñán y Francisco Hueva. A Dúrcal la dirige en *Rocío de La Mancha* (1963), con sus fieles José María Palacio y José Luis Colina, y *La novicia rebelde* (1971), *autorremake* de *La hermana San Sulpicio*, con Colina y Tamayo. Entre medias, vuelve a trabajar con Carmen Sevilla en *Crucero de verano* (1964), sobre un libreto de Víctor Ruiz Iriarte, José Vicente Puente y Luis Marquina. También en el ínterin descubre a Ana Belén en *Zampo y yo* (1965), sobre un argumento de Joaquín Parejo-Díaz y Raúl Peña guionizado por Leonardo Martín. Y tiene tiempo de rodar con otro niño actor, Nino, *Grandes amigos* (1967), a partir de Juan Cobos y Leonardo Martín. En sus últimos años en activo recupera unas ciertas pretensiones con la adaptación de Jacinto Benavente, llevada a cabo con Antonio Gala, *Pepa Doncel* (1969), y con *La orilla* (1971), un argumento de Rafael Sánchez Campoy convertido en guion de Florentino Soria en el que ofrece su particular visión de la Guerra Civil. Se despide del medio acompañado por José Luis Colina con la cinta de Manolo Escobar *Entre dos amores* (1972).

Rodeado de equipos estables compuestos por los mejores técnicos y artistas del panorama cinematográfico español de cada momento —los directores de fotografía A. L. Ballesteros, Ted Pahle, Alfredo Fraile, Cecilio Paniagua, José F. Aguayo o el alicantino Manuel Berenguer; los montadores Juan Serra, José Antonio Rojo y Antonio Ramírez de Loaysa; los decoradores Pierre Schild, Sigfrido Burmann, Gil Parrondo, Francisco Canet, Eduardo Torre de la Fuente, Francisco Prósper y Enrique Alarcón; los músicos Juan Quintero, José Ruiz de Azagra y Augusto Algueró, etcétera—, Lucia goza en todo momento del favor del público y del respeto de la profesión, si bien la vulgarización estética que conllevan la aceleración del ritmo y el aumento del volumen de producción del cine comercial español en sus últimos años de ejercicio, unida al cambio de paradigma crítico que consagra la autoría moderna, lo aleja del patrón de una generación de analistas e historiadores que, con todo, le perdona la vida y le reconoce su mano para la dirección de actores y su capacidad de conectar con el gran público. Católico declarado pero orgulloso de su carácter mujeriego, malhablado y difícil de trato, fallece, después de una carrera de más de cuarenta películas repartidas a lo largo de tres décadas seguida de un retiro voluntario, en 1986, víctima de un cáncer del que había sido operado seis años antes, con un discurso amargo contra el desagradecimiento general.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Castro de Paz, José Luis (2011). "Lucia, Luis". En *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, vol. V, pp. 315-319.
- Fanés, Félix (1986). "Luis Lucia: Primeros pasos". *Retrospectiva Luis Lucia*. Valencia: Filmoteca Valenciana/Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986, s.p.
- Galán, Diego (1968). "Lucia, Luis: Cuando hacer cine popular no es un problema". *Nuestro Cine*, 77-78, p. 41.
- Gantes, Pablo (2006). *Luis Lucia, un director para todos los públicos*. Valencia: Fundación Municipal de Cine-Mostra de Valencia-Ayuntamiento de Valencia.
- Llinás, Francisco (1991). "Luis Lucia". En Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (dir.). *Historia del cine valenciano*. Valencia: Levante-El Mercantil Valenciano, pp. 181-193.
- García Fernández, Emilio Carlos (1998). "Lucia, Luis". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, pp. 525-526.
- Gregori, Antonio (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra.
- Méndez Leite, Fernando (1986). "Entrevista con Luis Lucia". En *Retrospectiva Luis Lucia*. Valencia: Filmoteca Valenciana/ Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, s.p.

Luna
(María Lidón Ibáñez, Valencia, 1973)
Directora

Directora de cine y realizadora audiovisual, compagina estas actividades con la interpretación. Bajo el seudónimo de "Luna" ha dirigido cuatro largometrajes, todos ellos en inglés y con reparto internacional: *My Gun* (2000), *Stranded* (*Náufragos)* (2001), historia de una tripulación de astronautas varados en Marte, *Yo, puta* (2004), sobre una estudiante que se inicia en el mundo de la prostitución en la que se intercalan entrevistas reales, y *Moscow Zero* (2006), historia de misterio ambientada en un submundo de Moscú. Especializada en cine de ciencia-ficción y misterio, la película *Yo, puta* supone un cambio de registro al tratarse de una ficcionalización del libro homónimo de Isabel Pisano. Ha recibido diversos premios por sus largometrajes, entre los que destacan el Méliès de Plata a la mejor película de ciencia ficción europea por *Stranded* o el Premi Tirant a *Yo, puta* como mejor película internacional. Ha trabajado igualmente en el mundo de la publicidad realizando *teasers* del Cream Youth Project patrocinado por Nokia, *booktrailers* para las editoriales Planeta, Ediciones B o Edebé, spots para Pepsi y videoclips para Emmanuel Leman y Mala Rodríguez.

Daniel Carlos Narváez Torregrosa

Fuentes

- Núñez Domínguez, Trinidad (2010). "Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza." *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación,* 37, pp. 121-133.
- Rodríguez Pérez, María Pilar (2009). *Estudios culturales de comunicación*. Bilbao: Deusto.

M

madre de mi marido, La
(Francesc Betriu, 2004)
Telefilm

Tras la muerte de su marido, Amparo (Concha Cuetos) se va a vivir con Miguel (Álvaro Báguena), uno de sus dos hijos, y Teresa (Ana Gracia), su esposa. Pero los roces de convivencia aparecen cuando Amparo comienza a marcar su territorio dentro del hogar y acapara la atención de su hijo. Los conflictos surgen de inmediato entre Amparo y Teresa, que no soporta que su suegra desestabilice la cotidianidad familiar y se interponga en la relación de pareja. La tensión aumenta y desencadena una tragedia imprevista. Francesc Betriu, director de películas tan inclasificables y polémicas como *Furia española* (1975), prohibida en las postrimerías del franquismo y finalmente exhibida con numerosos cortes, y de adaptaciones literarias como *La plaça del diamant* (1982), *Réquiem por un campesino español* (1985) o *Un día volveré* (1989-1990), aborda el telefilm *La madre de mi marido* durante los años del *boom* de este formato en la televisión valenciana —entre los 2002 y 2006—, caracterizado por presupuestos muy ajustados, rodajes de entre cuatro y siete semanas, escasas localizaciones, equipos reducidos y un tratamiento de temas de contenido social pegados a la realidad o a sucesos que han saltado a la opinión pública. *La madre de mi marido* reúne casi todas las características apuntadas: es una producción de Malvarrosa Media con un rodaje corto entre las poblaciones de Castellón y Rocafort, pocas localizaciones —la casa familiar se convierte en núcleo central de la historia— y un equipo técnico-artístico solvente y reducido en comparación con el de una producción cinematográfica. Sin embargo, se aleja de los parámetros temáticos en cuanto a la historia que narra. El guion de Gustavo Hernández y Carlos Orengo bascula entre el melodrama familiar y el *thriller* en su tramo final, sin explotar ninguna de las dos vertientes, lo que reduce de manera negativa sus posibilidades. La película no pasa de ser una correcta historia con una puesta en escena neutra y un grupo de actores eficaces, entre los que destaca sin esfuerzo Concha Cuetos. La omnipresencia de una música monótona carente de inspiración dificulta su visionado. Se echa en falta algo más de arrojo e inventiva en las labores de guion y de dirección, lo que convierte la película en el capítulo alargado de una serie.

Alejandro Herráiz

Maluenda, Rafael
(Rafael Maluenda Gramaje, Monòver, 1967)
Gestor cultural, guionista y director

El mayor de los cuatro hijos del diputado a las Cortes Valencianas Rafael Maluenda Verdú (Monòver, 1941) cursa sus primeros estudios en centros públicos de su localidad natal. Su fascinación infantil por las películas lo lleva a descubrir la figura del director de cine a través de los recortes del semanario *Teleprograma*. Decidido desde los trece años a intentar ingresar en la profesión, se traslada a Orihuela para completar el Bachillerato en el colegio diocesano Santo Domingo, donde se interesa por la literatura de Azorín y de Miguel Hernández, la música de Elvis Presley, la pintura y el idioma inglés. Sopesa la posibilidad de estudiar Periodismo, pero finalmente se decide por matricularse en Derecho en la Universitat de València. Al año siguiente se pasa a Psicología, carrera que simultanea con la asistencia a seminarios organizados por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, donde conoce a uno de sus mentores, Vicente Sánchez-Biosca. Viaja a Estados Unidos y aprovecha para visitar universidades americanas y cotejar planes de estudio de cinematografía, pero no pasa de comprar la bibliografía y estudiarla por su cuenta. Unas amigas residentes en un colegio mayor femenino lo invitan a asistir a una conferencia de Luis García Berlanga, con quien entabla una amistad que se prolongará hasta el fallecimiento del cineasta valenciano. Este le aconseja que, si quiere llegar a ser director, entre como meritorio en un rodaje, y le da su teléfono para que lo llame cuando tenga noticia de que va a filmar una película. *Todos a la cárcel* (Luis García-Berlanga, 1993) se convierte en su primera experiencia profesional, tras lo cual abandona Psicología. Berlanga convence a Pepe

Ferrándiz (Antea Films) para que le produzca *Juego de llaves*, un cortometraje de concepción hitchcockiana rodado en 1994 y montado en 1995 en los Estudios EXA con Germán Montaner y Joaquín Climent en el reparto. Al tiempo que asiste como oyente a las clases de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València, repite en el equipo de Berlanga como auxiliar de dirección sin acreditar en *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* (1996) y como auxiliar de cámara en *París-Tombuctú* (1998). También ejerce como ayudante de dirección de *Lo del ojo no es nada* (Sigfrid Monleón, 1996) y colabora informalmente en tareas de figuración en *L'arbre de les cireres* (Marc Recha, 1998) con Sergio Castellote y de producción en *Imatges en la memòria: així ens va veure el cine* (Fernando Arribas, 1998) para Emilio Mencheta, hasta que este último le produce su segundo cortometraje, *Demasiado tarde*, de nuevo con Joaquín Climent. En 1997, entra a formar parte del comité de selección de largometrajes y cortometrajes del Cinema Jove / Festival Internacional de Cine de Valencia en el equipo de José Luis Rado. Mientras desarrolla diversas tareas organizativas para el festival, hace de segundo ayudante de dirección del cortometraje *Ladrón de multas* (Rafa Montesinos, 1999) y de auxiliar de dirección del largometraje *Maestros* (Óscar del Caz, 2000). Desde que se le encomienda la dirección del festival, con motivo de la edición de 2000, y hasta su salida del mismo en 2016, desarrolla una política encaminada a reforzar su vocación internacional, aposta por exigir en las bases que los largometrajes que concurran a la sección oficial cumplan el requisito de *première* española —lo que lo sitúa al nivel de los principales festivales especializados del país, como Sitges o Gijón—, y de manera más reciente a adopta las redes sociales para la comunicación y la creación de contenidos, un hecho por el que es invitado como ponente por la Bienal de Venecia de 2010. Miembro del jurado de numerosos certámenes cinematográficos españoles —Peñíscola, Sitges, Zaragoza, Latinoamericano de Lleida, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián— e internacionales —de Copenhague, de Cine Documental de Ciudad de México, Monterrey, Bogotá, Río de Janeiro, Estambul, etcétera—, es el creador y director del Berlanga Film Museum. Entre sus proyectos pendientes de realización destacan *Caído del cielo*, una historia sobre el choque cultural de un científico estadounidense destinado a Palomares después de la caída accidental de las cabezas nucleares en 1966; *Mar de niebla*, un *thriller* ambientado en los servicios secretos; *No hay tiempo para la gloria,* proyectado como su ópera prima y que fue abandonado al final de la preproducción; *El hijo de la lluvia*, sobre el campeón de motociclismo Ricardo Tormo, coescrito con Rafa Calatayud para Nadie es Perfecto y al que estuvo vinculado Enrique Urbizu; o *Berlanga: una brecha de libertad*, para la misma productora y del que se habría encargado José Luis García Berlanga. En 2016, cesa como director de Cinema Jove.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Entrevista personal (2 y 3 de marzo de 2016)

Malvarrosa Media (Valencia, 2002 – 2012)

Productora cinematográfica

Malvarrosa Media nace en 2002 gracias a la unión de algunos de los nombres más relevantes del audiovisual valenciano: Carlos y Pedro Pastor, José María Forteza y Piluca Baquero. Los primeros habían trabajado desde 1986 en Vicia Vídeo de Valencia, productora que llevaba desde 1992 encarando proyectos específicamente cinematográficos como *La tarara del Chapao* (Enrique Navarro, 2001) junto a NISA (Nuevas Industrias Selecciones Audiovisuales). Forteza había dirigido la Mostra de València-Cinema del Mediterrani y tenía relaciones con Lladró Comercial. Por último, Piluca Baquero —que actuaba como responsable de producción— contaba con la experiencia recogida durante su trabajo en Civic Producciones, con la que había desarrollado diferentes cortometrajes, documentales y el largo *Killer Barbys* (Jesús Franco, 1996). Cuando Lladró se retira del proyecto, se incorpora al equipo inicial la empresaria Lourdes Reyna, que venía de dirigir el conglomerado de televisiones locales valencianas Tele 7 y cuya labor de gestión cultural se encontraba también vinculada al espacio de artes escénicas *La Rambleta*. Los contenidos que desarrolla la empresa combinan con flexibilidad producciones publicitarias, series y documentales orientados a la distribución en televisiones locales e internacionales y, por supuesto, largometrajes de ficción. Sus dos primeros trabajos, *El fin de la algarabía* (2002) y *El ladrón navideño* (2002), son una buena muestra de la riqueza y el eclecticismo que marcan su línea productora. *El fin de la algarabía*, de Miguel Ángel Beltrán, es una serie historiográfica de tres capítulos de cuarenta y cinco minutos para Televisión Española que ganó el premio Tirant a la mejor serie documental en 2003. Más relevante aún es el primer cortometraje del célebre animador valenciano Javier Tostado, *El ladrón navideño*, en el que Guillermo Toledo interactúa, gracias a técnicas de *stop motion*, con una serie de muñecos que más tarde protagonizarían la saga *Clay Kids*. *El ladrón navideño* supone el

nacimiento de Clay Animation, una de las productoras de animación internacionales más relevantes con sede en Valencia. Pronto comienzan las primeras coproducciones internacionales para televisión, como el documental *Raining Bombs/Irak, vivre sous les bombes* (Julio Fernández, 2003), en colaboración con France 5 —entre otras productoras—, o *El darrer senyor dels Balcans/Le dernier seigneur des Balkans* (Michel Favart, 2004), una miniserie de dos episodios de dos horas de duración en colaboración con Arte Francia. Este mismo salto se refleja en el largometraje *El coche de pedales* (Ramón Barea, 2003), una coproducción con Portugal en la que, además de Malvarrosa Media, participaron Alokatu, Tráfico de Ideas y Take 2000. La cinta es una comedia amarga protagonizada por Álex Angulo y ambientada en la posguerra española que, a través del desvelamiento de una mirada infantil, explora las brechas y los desencuentros de una familia dividida por las consecuencias del conflicto bélico. Un año después llega el relevante largometraje documental *La muerte de nadie*. *El enigma de Heinz Ches* (Joan Dolç, 2004), en colaboración con Televisió de Catalunya y Televisión Española. Siguiendo con la labor de recuperación de la memoria histórica iniciada el año anterior, en esta ocasión la productora encara un trabajo documental sobre Georg M. Welzel, uno de los últimos ajusticiados a garrote vil en la dictadura franquista. Narrado por Juan Echanove y planificado como una suerte de *thriller* documental que intenta arrojar luz sobre el pacto de silencio tejido en torno a la figura de Welzel, tuvo un impacto político inmediato y reactivó un debate memorístico a escala nacional, ganando el premio al mejor largometraje documental en la Mostra de València-Cinema del Mediterrani de 2005. Al mismo tiempo que se simultanean los encargos publicitarios, los cortometrajes —por ejemplo, *Cañas y barra* (Alberto Argüelles, 2003) o *Pamela* (Michael Aguiló, 2004)— o los contenidos realizados para Canal 9 y otras televisiones, Malvarrosa Media aborda la producción dos de sus largometrajes más relevantes. El primero de ellos supone la apuesta por uno de los nombres clave del cine de autor de nuestros días, Javier Rebollo, gracias a la producción de su opera prima *Lo que sé de Lola* (2006). Para la ocasión cuentan con la ayuda de Lolita Films (Madrid) y Lazennec (Francia). Una parte de su metraje es rodada en la Ciudad de la Luz de Alicante. Rebollo venía desarrollando una notable carrera en el terreno del cortometraje, si bien su salto al formato de larga duración le permitió la exploración y sedimentación de un lenguaje audiovisual propio basado en la contemplación de los cuerpos y los espacios, la dilatación de los tiempos y la reflexión sobre las conexiones entre deseo y mirada. *Lo que sé de Lola* es una película íntima, pausada, una suerte de exploración de las posibilidades de Lola Dueñas como actriz. Su palmarés sigue siendo, con mucho, el más notorio de todas las producciones realizadas por Malvarrosa Media. Entre otras distinciones, la película estuvo seleccionada en la sección oficial en el Festival de San Sebastián y en el Festival Internacional de Varsovia, ganó el FIPRESCI y obtuvo el Premio de la Crítica Internacional en el London Film Festival. Rebollo fue nominado al Goya al mejor director novel. El segundo de ellos es su participación en *Su majestad Minor* (*Sa majesté Minor*, Jean-Jacques Annaud, 2007), donde comparten labores y responsabilidades de producción con Reperage, Mediapro y Studio Canal. La cinta, una comedia fantástica que cuenta entre sus protagonistas con Vincent Cassel, tuvo una discreta recepción crítica y comercial, lo sería tónica general para algunos de los trabajos posteriores de la productora. En sus últimos años, Malvarrosa Media encara la realización de todo tipo de contenidos para la televisión valenciana: el programa de cocina *Xequebó* (2006), el programa de variedades *Cor de festa* (2006), la serie de ficción *Altra oportunitat* (2008), la serie documental *Camins perduts: La ruta de la seda* (2012) o el telefilm, en coproducción con Televisió de Catalunya, *1000 maneres de menjar-se un ou* (Rafa Montesinos, 2013). Realiza también campañas publicitarias para el Ministerio de Vivienda, el Instituto Valenciano de Finanzas, Turismo de la Comunidad Valenciana o Megablocks. Sus dos últimos largometrajes relevantes son *Di Di Hollywood* (Bigas Luna, 2010), producida junto a El Virgili Films y La Canica Films, y *Lo mejor de Eva* (Mariano Barroso, 2010), junto a Telecinco Cinema. En ambos casos se trata de producciones complejas, que cuentan con dos estrellas femeninas de plena actualidad en el momento de su estreno —Elsa Pataky y Leonor Watling, respectivamente—, y cuyos resultados en taquilla no respondieron a las expectativas. Del mismo modo, la crisis final y el subsiguiente cierre de Radiotelevisió Valenciana (RTVV) contribuyeron a que Malvarrosa Media dejara de ser viable financieramente. En 2012 se realiza un concurso de acreedores y en octubre de 2015 se certifica, en el juzgado de lo Mercantil número 2 de Valencia, la extinción definitiva de la productora. Quedaba atrás una de las experiencias más arriesgadas y complejas en la producción valenciana, rica en coproducciones y en la gestión de contenidos locales e internacionales.

Aarón Rodríguez Serrano

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra.

• Soler Campillo, María, Marzal Felici, Javier (2015). "La relevancia estratégica de RTVV en el sistema comunicativo valenciano y para el desarrollo económico, social y cultural de la Comunidad Valenciana". En Marzal Felici, Javier, Izquierdo Castillo, Jéssica, Casero Ripollés, Andreu (eds.). *La crisis de la televisión pública: El caso de RTVV y los retos de una nueva Gobernanza*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 113-144.

Marco Davó, José (Orihuela, 1895 – Torrevieja, 1974)

Actor

Hijo de un oficial de la guardia civil, se inicia en el teatro de aficionados ya en sus años de estudiante. Por herencia familiar parece destinado a ejercer la carrera militar. Sin embargo, abandona dichos estudios en 1922 para entrar a formar parte de la compañía teatral de Emilio Portes, con la que debuta como actor profesional en *El concejal*. La llegada a dicha compañía va a ser la primera de una sucesión de incorporaciones a diversos elencos actorales —encabezados por Pedro Zorrilla, Lola Membrives, Amalia de Isaura, Antonio Martínez y Valeriano León—, hasta que en los años cuarenta logre formar compañía propia. La actividad teatral le permite adquirir una sólida formación y experiencia, que se ponen de manifiesto ya en su primera actuación cinematográfica, cuando engrosa el reparto de *Don Quintín el amargao* (1935), de Luis Marquina. Esta producción de Filmófono merece críticas muy favorables, que destacan la buena interpretación de los actores. Aunque vuelve al cine ese mismo año para participar en *Es mi hombre*, bajo la dirección de Benito Perojo, su actividad en el medio cinematográfico va a darse de forma intermitente y en alternancia con su trabajo en la escena, a la que permanece vinculado durante más de tres décadas, hasta que en 1957 abandona definitivamente el teatro para dedicarse solo al cine. De hecho, su mayor popularidad en la pantalla se da en las décadas de los cincuenta y sesenta. Una etapa en la que desde un principio actúa a las órdenes de directores ya consagrados, participando en títulos tan representativos del momento como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) y *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953). Años después volvería a coincidir con este mismo realizador en ¡Viva lo imposible! (1958). Otros trabajos destacados que tiene en su haber por esos años son sus interpretaciones en *El alcalde de Zalamea* (1953) y en *Sucedió en Sevilla* (1955), ambas de José Gutiérrez Maesso. Así, Marco Davó se va especializando en la representación de un tipo de personaje maduro que a lo largo de su carrera le siguen demandando otros directores, como José Antonio Nieves Conde, a cuyas órdenes actúa en *Todos somos necesarios* (1956), con una intervención breve pero encomiable, y posteriormente en *El inquilino* (1957). Por su parte, José María Forqué lo dirige en *Amanecer en puerta oscura* (1957). Son reseñables también sus actuaciones en el gran éxito *Marcelino, pan y vino* (1955), de Ladislao Vajda, director con el que volverá a trabajar en diferentes ocasiones para películas como *Mi tío Jacinto* (1956) y *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957), en ambas compartiendo de nuevo reparto con Pablito Calvo. El último de esos títulos es una coproducción hispano-italiana que sigue la tendencia del momento, cuando la práctica de la coproducción entre dos o más países es moneda corriente en el cine europeo. De hecho, Marco Davó no se sustrae a participar en ellas, sino que cuenta con varios títulos más filmados en ese régimen, es decir, tres nuevas películas hispano-italianas: *El marido* (Fernando Palacios y Nanni Loy, 1957), donde logra una de sus mejores interpretaciones; la policíaca *El pasado te acusa* (Lionello de Felice, 1958), en la que afronta un papel más convencional; y *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1959). Asimismo, forma parte del reparto de la coproducción hispano-estadounidense *Aventura para dos* (Don Siegel, 1958). Aunque la trayectoria cinematográfica de Marco Davó no es especialmente larga ni intensa, sí pone a su alcance películas que, en algunos casos, se convierten en enormes éxitos de taquilla. Es lo que sucede con ¿Dónde vas, Alfonso XII? (Luis César Amadori, 1958), su continuación ¿Dónde vas, triste de ti? (Alfonso Balcázar, 1960), donde continúa interpretando al mismo personaje, y *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962). También en esa línea de películas exitosas, su figura queda vinculada en la memoria cinematográfica de los espectadores a la de la niña prodigio Marisol, de cuya rápida transformación en estrella infantil y juvenil acaba siendo testigo directo, al participar en tres de sus primeros éxitos: *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960), correspondiente al lanzamiento de la joven actriz y su primer gran taquillazo; *Tómbola* (1962), del mismo director e igualmente exitosa, y *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963). En paralelo, el actor simultanea esos trabajos con su participación en la recreación española del famoso personaje del Zorro que lleva a cabo Joaquín Luis Romero Marchent en *La venganza del Zorro* (1962). Años después, Marco Davó tiene la oportunidad de ponerse a las órdenes de José Luis Borau y participar en su *thriller Crimen de doble filo* (1965). Ya en el último tramo de su carrera cinematográfica predominan sus papeles en películas destinadas al gran consumo, como el *western* autóctono *La tumba del pistolero* (Amando de Osorio, 1964), algunas películas de terror como *El vampiro de la autopista*

(José Luis Madrid, 1967) y *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), o las comedias *Los guardiamarinas* (Pedro Lazaga, 1967) y *Le llamaban la madrina* (Mariano Ozores, 1973). En suma, se trata de una trayectoria cinematográfica que define a José Marco Davó como un profesional experto, capaz de resolver con eficacia los muy diversos papeles de actor secundario que tuvo a su alcance, en muchos de ellos, llevado de la mano de los principales directores españoles del momento.

Antonia del Rey-Reguillo

Fuentes

- Minguet Batllori, Joan (1998). "Marco Davó, José". En Borau, José Luis (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, pp. 539-540.
- Rodríguez, Joaquín (2011). "Marco Davó, José". En Heredero, Carlos F., Rodríguez Merchán, Eduardo (dirs.). *Diccionario del cine iberoamericano,* vol. 5. Madrid: SGAE/Fundación Autor, p. 441-442.

Marqués, David (David Marqués Montes, Valencia, 1972)

Director y guionista

Nacido en Valencia en enero de 1972, actualmente se mueve entre Madrid, su ciudad natal e Ibiza, donde, según afirma en entrevistas, fueron concebidos y producidos sus dos primeros cortos y sus tres primeras películas. De una formación autodidacta, cuando comienza a mover sus films en los festivales nacionales e internacionales tiene la sensación de ser un intruso o un aprendiz, al estar rodeado por cineastas de la talla de Michael Haneke, Kim Ki-duk o Lars Von Trier. Su carácter sencillo y humilde lo lleva a tomar conciencia de lo estrecho de sus posibilidades creativas y a plantearse producciones *low cost*, basadas en argumentos sencillos. Su labor profesional no se limita solamente al mundo del cine, sino que también escribe guiones para producciones ajenas, realiza videoclips y spots publicitarios, e incluso hace incursiones en la dramaturgia y la dirección teatral. En 1999 crea Bocanadas Producciones. Ha colaborado como coguionista en Radiotelevisió Valenciana para la serie *Singles* (Nadie Es Perfecto y Canal 9, 2008), así como en varios programas de Canal Sur. Inició su trayectoria con dos cortometrajes de modestas aspiraciones, *Bocanadas* (1997) y *Tragos* (1999), realizados en vídeo. *Bocanadas* contaba solo con un actor (Héctor Montoliu) que interpretaba a tres personajes, y estaba resuelto en un solo plano. Tales decisiones fueron fruto de una pragmática adaptación a sus escasos conocimientos técnicos y artísticos en aquellos momentos. A pesar de que, según reconoce él mismo, los resultados fueron muy deficientes, obtuvo varios premios. Estimulado por este éxito, realiza *Tragos*, cuyos presupuestos económicos, técnicos y narrativos pretendían ser algo más ambiciosos: dos días de rodaje, dos intérpretes (Christian Hohmman y Vincent Montana) y el doble de coste. La frescura y el desparpajo que ofrecía este segundo cortometraje conquistó de nuevo al público y a varios jurados. El paso siguiente lógico habría sido poner en pie un cortometraje en 35 milímetros, para el que barajaba un argumento que giraba en torno a cuatro ancianos que jugaban a las cartas mientras el tiempo transcurría. Pero cuando estudió el presupuesto, comprobó que el coste previsto, en torno a los cinco millones de pesetas, resultaba prohibitivo para este formato. Por esa razón, prefirió arriesgarse y acometer el salto al largometraje, más fácilmente amortizable, con un planteamiento muy posibilista, que pasaba por rodarlo en nueve días y gastar diez millones de pesetas. El resultado es *Cualquiera* (2003). El film está interpretado por Héctor Montoliu (Dani), Eric Francés (Héctor) y Nora Navas (Sandra). El guion, escrito por el propio Marqués, traza un autorretrato de la generación cinéfila de los treinta, a cuyos miembros describe como afectados por el desempleo, el bloqueo afectivo y la nula actividad creativa, en un registro de comedia fresca y desenfadada y producción cercana al cine amateur. En esta ópera prima ya se advierten las cualidades de un cineasta inclinado a otorgar un gran protagonismo a los diálogos y a una realización más cercana a la planificación televisiva. La crítica le fue adversa, pero el público general se mostró complaciente. Ganó el Premio de Prestigio del Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, galardón que volvería a recibir en su segundo largometraje, *Aislados* (2006), estrenada el 21 de abril de 2006. Producida y rodada de nuevo de forma harto modesta, con tres actores (Eric Francés, Adrià Collado y Jean-Luc Ducasse), un técnico de sonido (Daniel Navarro), un director de fotografía y cámara (Arie Van Damm) y el propio David Marqués, se llevó a cabo prácticamente sin dinero en solo seis días. *Aislados* cuenta la llegada a Ibiza de un periodista en busca de "la casa del francés", un refugio modesto, localizado en la localidad de Santa Agnès, donde le están esperando con el fin de disfrutar de un fin de semana. A medida que se van sucediendo los días, el protagonista se percatará de lo enriquecedor de la experiencia que está viviendo. El argumento se mueve otra vez en el terreno de la comedia, y la película se alzó con el Primer Premio Zona Zine del Festival de Cine de Málaga. A raíz de este festival, David Marqués empieza a recibir invitaciones de otros festivales internacionales. Cuatro años más tarde realiza *Desechos* (2010), para la que también cuenta con un

ajustadísimo presupuesto de quince mil euros y, eso sí, una pléyade de populares intérpretes que se involucró en el proyecto de manera altruista: Fernando Tejero (Soto) Guillermo Toledo (Curro), Adrià Collado (Marcelo), Fele Martínez (Gigi), José Luis García Pérez (Basilio), Antonia San Juan (Sonia), Eric Francés (Kiko), Rulo Pardo (Cholo) y Antonio Pagudo (Talín). *Desechos* presenta a dos personajes, Kiko —un guionista de anuncios de televisión— y Marcelo —empleado de un videoclub que acaba de ser despedido—, que viven en un piso alquilado y se encuentran deprimidos por sus aciagos avatares profesionales. De pronto se les ocurre realquilar una habitación del piso, pero solo disponen de las suyas, de modo que deciden acondicionar un armario empotrado y lo arreglan como si fuera un cuarto. Después de despachar a posibles inquilinos irrumpe Soto, un peculiar actor en paro a quien no disgusta habitar en el mueble. En medio de esta circunstancia absurda y pintoresca, Soto se implicará tanto en las vidas de los dos amigos que logrará resolver sus problemas. Marqués aplica los mismos criterios estéticos y narrativos que en sus películas anteriores: la construcción de los personajes se define gracias a unos diálogos desenfadados, con una planificación que privilegia el ingenio de los protagonistas. El cuarto largometraje, *En fuera de juego* (2011), es una coproducción hispano-argentina rodada entre Valencia, Madrid y Argentina. Es, hasta la fecha, su única película menos personal, al tratarse de un encargo. El guion ya no está escrito por él, sino por Kiko Martínez y Rafael Calatayud. Se trata de un proyecto auspiciado por Telefónica Producciones y la productora valenciana Nadie es Perfecto. Según afirma el realizador, dispuso de un presupuesto algo más holgado con respecto a sus anteriores films. Y, al igual que ocurriera con el largometraje precedente, también cuenta con un gran elenco de actores nacionales e internacionales: Diego Peretti (Diego Garrido), Fernando Tejero (Javi), Chino Darín (Gustavo César), Carolina Peleritti (Ana Pecoraro), Patricia Montero (Lourdes), Hugo Silva (Hugo), Laura Pamplona (Gema), Ricardo Darín (Coco), Alfred Picó (Julián) y Sergio Caballero (Capellán), entre otros, además de los cameos de algunas personalidades populares del mundo del fútbol, como Iker Kasillas, José Ramón de la Morena y Martín Palermo. También participó en la producción el director de fotografía alicantino Federico Ribes. La película arranca con el trauma personal de Diego, que cuando era niño quería ser futbolista, hasta que se dio cuenta de que no tenía cualidades para ello. Crecido, es un médico melancólico afincado en Buenos Aires y su vida atraviesa por una crisis. Por otro lado, Javi también anhelaba ser futbolista, pero una graves lesión lo obliga abandonar su sueño y trabajar como un mediocre agente cuya sempiterna aspiración es ganar mucho dinero sin hacer nada. Cuando sus destinos se cruzan, se ponen a trabajar juntos con el propósito de que un joven futbolista argentino se integre en el mercado del fútbol español. *En fuera de juego* se mueve otra vez en el marco de la comedia, recreando escenas tragicómicas en el límite del absurdo. Gracias al talento de los actores la película llega a mantenerse con cierto interés. Consciente de sus reducidas posibilidades, tanto por presupuesto como por la formularia condición del producto, David Marqués logra hacer una película cuya máxima aspiración no es otra que despertar la simpatía del público. La película fue proyectada en la sección oficial del Festival de Cine de Málaga. A continuación, David Marqués se implica en *Dioses y perros* (2014), un proyecto a mitad de camino entre el encargo y lo personal, a partir de un guion original de Jesús Martínez Balmaceda posteriormente reescrito por el propio Marqués para rebajar, según él mismo, el componente dramático. El protagonismo de Hugo Silva es absoluto en un film que presenta la historia de Pasca (Hugo Silva), un hombre que se mueve en una inercia vital anodina e insatisfecha, pero que no hace nada por mejorar su situación. Su vida transcurre entre el cuidado de su hermano minusválido (Elio González) y su actividad como *sparring*, compañero de un púgil que lo entrena. A su vez, trata de ayudar a Fonsi (Juan Codina), amigo y exboxeador alcohólico cuya vida se encuentra en el más profundo de los abismos, junto a su mujer y su hijo. Pasca se ilusiona con la posibilidad de salir de la crisis y de la ausencia de un horizonte vital cuando, por casualidad, entra en su vida Adela (Megan Montaner), una maestra joven optimista y risueña que le hace cobrar conciencia de su estancamiento. Sin embargo, tanto Fonsi como Toni lo pondrán en una delicada tesitura, y lo obligarán a tomar una decisión que lo lleva a reconsiderar su forma de vida y la de sus amigos. Como señala el cineasta, *Dioses y perros* habla sobre la redención de una persona severa consigo misma, que se autoimpone un castigo y que se muestra incapaz de salir del agujero en el que voluntariamente se ha metido. La película es una hibridación de relato dramático con elementos de *thriller* y de comedia. En su momento disfrutó de una calurosa acogida de crítica y público en algunos festivales. Además de esas cinco películas, David Marqués ha dirigido cuatro cortos más en vídeo: *Estatuas de Sal*: *Merengue* (2004), *Estatuas de Sal: Frágil* (2007), *Estatuas de Sal: Payaso* (2012) y *Projecte Mut: En voler* (2012). En 2013 realiza un capítulo piloto del que personalmente se siente satisfecho pero cuyo recuerdo es agridulce, porque se sintió coartado en la escritura: *El club del paro*, en cuya producción participan los actores Alberto Sanjuán (Jesús), Carlos Areces (Benavente), Adrià Collado

(Fernando) y Eric Francés (Negro), entre otros. También ha colaborado con el guionista Rafael Calatayud en la serie televisiva *Singles Enamora't* (Nadie es Perfecto y Canal 9, 2008), dirigida por Pau Martínez y Alberto Fernández-Arguelles. Entre los actores de dicha producción televisiva están Enrique Arce (Fran Hernández), Josep Selles (Álex Montalbán), Pau Durà (Juli Soriano), Marta Chiner (Rosa Albalat), Nelo Gómez (Máximo), Diana Palazón (Gloria Villena), Nuria Herrero (Paula Montalbán), Juan Mandli (portero), Rulo Pardo (Bruno Vega) y Cristina Perales (Laura Romero). Es una semblanza de una serie de personajes que encarnan la generación de los treinta, que aún no ha formado familia o ha fracasado en el intento y pretende prolongar al máximo los años dorados de juventud. Es el caso de Juli, que siente temor a la soledad y a que su estabilidad emocional se hunda cuando su novia Laura, con la que ha mantenido una relación de siete años, rompe con él. Por esta razón y porque no le alcanza el sueldo para pagar el piso, Juli decide buscar pareja con la que poder convivir. Aparece Fran, amigo de toda la vida de Juli que aún no ha madurado y trata de vivir del cuento, cuando no realiza negocios rocambolescos. En el encuentro con Juli, decide quedarse en el piso de su amigo pagando lo mínimo y, a poder ser, nada. Para ello tratará de emplear el chantaje emocional como pretexto. Por otro lado, Gloria, tras sufrir un mayúsculo fracaso profesional como ejecutiva publicista en una importante multinacional, decide comenzar de cero en Valencia capital y que, buscando piso para compartir, conoce a Juli y a Fran. Durante los últimos años, David Marqués ha trabajado en el teatro. A partir de un proyecto que, originariamente, era para hacer en cine, la productora Niños Malos le ofreció la posibilidad de convertirlo en un espectáculo teatral. De ahí surgió *Espacio*, un texto con claras aspiraciones comerciales, al igual que hiciera con sus películas. La obra se representó durante cinco meses a lo largo de 2014 en el Teatro Lara (Madrid). Es una comedia sobre las relaciones de pareja protagonizada por Gorka Otxoa, Eva Ugarte, Pablo Puyol y Mariam Hernández. En ella se muestra un repertorio de situaciones cotidianas que abordan el sexo, los celos, los caprichos, la intimidad, la informalidad y la amistad, entre otras muchas cuestiones. *Espacio* obtuvo una excelente respuesta por parte del público, y se decidió reestructurarla para volver a representarla. De nuevo en el Teatro Lara, Marqués ha hecho una adaptación escénica de su segundo largometraje, *Aislados*, conservando el título y contando con la participación de los actores Suso Ayuso y Héctor Montoliu. Y en 2018 se estrena, con gran éxito crítico y comercial, *Campeones* (Javier Fesser, 2018), un largometraje cómico con un guion original suyo, reescrito sucesivamente por el director de *Camino* (2008) y por él mismo, basado en la inspiradora historia de un equipo deportivo valenciano, el Club Aderes de Burjassot.

En definitiva, David Marqués es un guionista y director de cine que se mueve con soltura en el terreno de la comedia, a través de la creación de unos personajes reconociblemente cotidianos y presentados a través de la palabra y de una manera particular de de enunciarla. En sus obras, las imágenes son subsidiarias de unos diálogos frescos. Sus producciones son extraordinariamente modestas, pero la gracia y el desenfado suplen sus carencias. La generosa contribución de los actores conocidos a estos humildes proyectos contribuye a dar mayor entidad a sus películas.

Pablo Ferrando García

Martínez, Fele
(Rafael Martínez Pérez, Alicante, 1975)
Actor

Nacido en Alicante, estudia interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). Inicia su carrera profesional actuando en obras de teatro como *La lección*, de Eugène Ionesco, y en la compañía Sexpeare creada en la propia RESAD. Desde ese momento, compagina la actuación teatral con la cinematográfica. Debuta en el cine en 1996 con *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), interpretación por la que recibe el Premio Goya al Mejor Actor Revelación. Ha participado en numerosas películas, como *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), *Los amantes del círculo polar* (Julio Medem, 1998), *Capitanes de abril* (María de Medeiros, 1999), *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004), *El síndrome de Svensson* (Kepa Sojo, 2005), *El kaserón* (Pau Martínez, 2008), *El ángel descarnado* (Giordano Gederlini, 2009), *Nuestros amantes* (Miguel Ángel Lamata, 2016), *La noche que mi madre mató a mi padre* (Inés París, 2016) o *El club de los buenos infieles* (Lluís Segura, 2017), entre otras. También ha colaborado en proyectos de cine independiente y en cortometrajes, como *Pasaia* (Mikel Aguirresarobe, 1996), *Amigos* (Manuel Martínez Marcos y Enrique Sebastián, 1998), *Alicia retratada* (Pablo García Pérez de Lara, 2003) y *Diente por ojo* (Eivind Holmboe, 2007). Ha dirigido el cortometraje *El castigo del ángel* (2002).

Daniel Carlos Narváez Torregrosa

Fuentes

- López García, Pedro (2011). *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante.* Alicante: Editorial Club Universitario.

Martínez, Kiko
(Francisco Martínez Sánchez, Valencia, 1970)
Productor

Graduado en Empresariales por la Universitat de València, su interés por el periodismo y la comunicación lo lleva hasta la revista universitaria de cine *Los 400 golpes*, donde entra en contacto por primera vez con el ámbito cinematográfico local. Después de unos años de actividad dedicada a la producción publicitaria con la empresa Trazos, en 2000 crea la productora Nadie es Perfecto P.C. con varios socios (Óscar Martín, Rafael Calatayud, Luis Alberto Cabezón y Miguel González), con la que produce los cortometrajes *La kedada* (con Arturo Franco, 2002), que también codirige, *Amadeo. Una historia real* (Eduardo Guillot, 2005) y *Exterior noche* (Eduardo Guillot, 2006). En esos años produce y dirige su primer largometraje documental, *Ricardo Tormo, la forja de un campeón* (2002), para posteriormente adentrarse en el terreno de la ficción con la producción del largometraje *El síndrome de Svensson* (Kepa Sojo, 2006), primera película rodada en los estudios Ciudad de la Luz de Alicante, y los telefilms *Omar Martínez* (Pau Martínez, 2006) y *El monstruo del pozo* (Belén Macías, 2007), en colaboración con la Federación de Organismos o Entidades de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA). A partir de 2006 se hace cargo en solitario de la gestión de la productora, y materializa su primera coproducción internacional con Brasil y Portugal en el film *Arte de roubar* (*El arte de robar*, Leonel Vieira, 2008), mientras simultanea la producción para Radiotelevisió Valenciana de la serie *Singles* (2008) y acomete proyectos documentales como *Celuloide Colectivo. El cine en guerra* (Óscar Martín, 2009), *Tip & Cia* (Pau Martínez, 2010) y *Tarancón. Memòria d'una lluita* (Gabriel Ochoa, 2010). Sus trabajos televisivos continúan con las series *Tarancón. El quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2010) para TVE y *Senyor Retor* (2011), para Canal 9. Lastrado por la crisis de Radiotelevisió Valenciana y sus impagos, radica su domicilio social en Madrid e inicia una serie de producciones que vinculan la futura actividad de su empresa al sector cinematográfico. Produce *En fuera de juego* (David Marqués, 2011), en la que también participa como coguionista junto a Rafael Calatayud, *Dioses y perros* (David Marqués y Rafa Montesinos, 2014), y encara el proyecto de *Musarañas* (Juanfer Andrés y Esteban Roel, 2014), producido en colaboración con Pokeepsie Films, de Álex de la Iglesia y Carolina Bang. En este nuevo horizonte afronta trabajos más centrados en la distribución internacional, y consolida su relación empresarial con estos mismos socios en coproducciones como *Los héroes del mal* (Zoe Berriatúa, 2015) o *El Bar* (Álex de la Iglesia, 2016). Tras producir de la mano de Pokeepsie Films y La Bestia Produce el largometraje *Pieles* (Eduardo Casanova, 2017), logra el éxito de taquilla con *Perfectos desconocidos* (Álex de la Iglesia, 2017). Sus futuros proyectos, aparte del segundo largometraje de Zoe Berriatúa, *En las estrellas* (2018), se encuentran en la órbita de la coproducción internacional, con películas ambiciosas y grandes presupuestos, con la firme voluntad de acceder a una cierta proyección internacional y a los circuitos comerciales de distribución.

Roberto Arnau Roselló

Martínez, Pau
(Pau Martínez González, Valencia, 1974)
Director, realizador y guionista

Nacido en Valencia y licenciado en Historia del Arte, Pau Martínez se ha labrado una dilatada y heterogénea trayectoria audiovisual desde que, a finales de la década de los noventa, despuntara en el panorama valenciano con la consecución de varios premios por sus iniciales cortometrajes, coescritos y codirigidos con sus compañeros Víctor Montoliu y Nacho Sánchez. Así, *Malditos Amateurs* (1996) obtiene el primer premio en el festival de Quart de Poblet en 1997, y *Franco ha muerto* (1998) se alza con el primer premio del festival de Albacete, el segundo premio en el festival de Quart de Poblet y el cuarto premio en el festival de Benetússer en 1999. Tras dirigir su primer cortometraje en solitario, *M de Amor* (1999), producido por El Palenque Producciones, se introduce progresivamente en el medio audiovisual. Así, en 2001 dirige algunas piezas documentales cortas para el programa *Esta es mi historia* (2001-2004) de TVE, coordina la realización de los cuarenta y ocho programas de *Miradas/Tal como lo vemos* para televisiones locales de la Comunidad Valenciana (2002), y realiza diversos vídeos institucionales para empresas e instituciones como la Fundación Rural Caja, la Fundació de la Solidaritat i el Voluntariat de la Comunitat Valenciana o la Conselleria de Economía, Hacienda y Empleo de la Generalitat Valenciana (2003). El bagaje adquirido durante estos primeros años le permite abordar proyectos de mayor envergadura, transitando con igual solvencia diversas categorías del audiovisual. Su trayectoria en el terreno cinematográfico, desarrollada hasta el momento en el ámbito de la ficción, se caracteriza por una particular querencia por la mezcla de géneros. Su primer largometraje, *Bala perdida* (2002), es producido por Trivisión y El Palenque Producciones, y cuenta con ayudas procedentes del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) y de la Conselleria

de Cultura de la Generalitat Valenciana. El proyecto dispuso de un casting de primer orden, encabezado por Juanjo Puigcorbé y David Carradine —acompañados por Mercedes Sampietro y Emilio Gutiérrez Caba en segunda línea actoral—, y obtuvo los premios a la mejor película y mejor banda sonora en la Mostra de València - Cinema del Mediterrani de 2003. A medio camino entre el drama intimista y el western crepuscular, *Bala perdida* acompaña a Daniel en una decisión crucial para sus intereses: huir al extranjero con su hijo o enfrentarse al pasado e intentar recuperar su vida. Su segundo largometraje, *El Kaserón* (2008), es producido por Just Films, Galavis Films y Cibeles. Cuenta con la participación de un consagrado Fele Martínez y una emergente Inma Cuesta junto a notables secundarios como Ángel de Andrés López y Manuel Tallafé. El film inauguró la 23 edición del festival Cinema Jove y estuvo presente en la XXIX edición de la Mostra, donde obtuvo el premio al mejor director. En clave de comedia social, *El Kaserón* se hace eco de una realidad contemporánea demasiado conocida: las corruptelas de algunas administraciones públicas. Alfredo, joven abogado contratado por el ayuntamiento para que desaloje un caserón ocupado, tiene que decidir entre su cómodo puesto administrativo o su conciencia social. Su tercer largometraje, *Reset* (2014), es resultado de la I edición del Taller de Cine Vivir Rodando, experiencia docente pionera que tuvo lugar entre febrero y junio de ese mismo año. El objetivo del taller consistía en que los alumnos, tanto actores como técnicos, conocieran de primera mano el oficio cinematográfico a partir de la preparación y rodaje de una película. Así, los alumnos se integraron en los distintos roles propios en la realización de un largometraje producido por Nakamura Films y Coop & Films. El resultado final es una ficción que se acerca al universo del terror psicológico, y que consiguió el Premio del Público en la cuarta edición del festival por internet Atlántida Film Fest (2014). No obstante, es en el ámbito de la televisión donde Pau Martínez ha logrado una mayor continuidad profesional. En 2006 dirige *Omar Martínez*, elaborado telefilm que se interroga, a partir del molde genérico del drama pugilístico, sobre las difíciles condiciones de vida de los inmigrantes sin papeles en nuestro país. Con la participación de conocidos actores del medio cinematográfico como Alex Brendemühl y Pepe Sancho, el film narra las peripecias de un aprendiz de boxeador que lucha por conseguir el dinero que le permita regresar a su tierra. La película, producida por Nadie es Perfecto, Just films y Adivina Producciones, consiguió en 2006 siete premios en la VIII edición de los Premis Tirant y se alzó con el premio al mejor telefilm en el Festival de Cine de Alicante y en la Mostra de València - Cinema del Mediterrani. En el terreno de las series de ficción, ha participado en la dirección de algunos capítulos de *Singles* (Nadie es Perfecto, RTVV, 2008), comedia de situación que revisa el universo temático de la conocidísima *Friends* a partir de la complicidad y sintonía de actores como Diana Palazón, Cristina Perales, Pau Durà y Enrique Arce. Asimismo, codirige junto a Rafa Piqueras en 2010 la segunda temporada de la serie *Unió musical Da Capo*, producida por Conta Conta y Albena producciones para RTVV y, entre 2010 y 2013, forma parte del equipo de directores de una de las series señeras de RTVV, *L'alqueria blanca*, producida por Trivision y Nadir. Sin embargo, una de las categorías en las que Pau Martínez se ha encontrado más cómodo es, sin duda, el documental. Durante el año 2004 realiza, junto a Gabriel Ochoa y Miguel Llorens, la pieza conmemorativa del veinticinco aniversario de la Mostra de València - Cinema del Mediterrani. Ese mismo año también realiza *L'ambaixador Vich*, documental producido por Belén Gómez P.C para RTVV en el que se revisa la historia de Valencia durante el siglo XV a partir de uno de sus nombres propios, Jerónimo Vich y Valterra, conocido mecenas de las artes y embajador en Roma durante los reinados de Fernando el Católico y Carlos I de España y V de Alemania. En 2005, junto a Gabriel Ochoa, dirige *Polar: Home*, documental producido por 2many Producers sobre la banda valenciana con motivo de su décimo aniversario. El proyecto se hizo después de acompañar durante nueve meses al grupo mientras este realizaba el disco *Comes with a Smile*, desde los primeros ensayos y la grabación en un estudio de Glasgow (Escocia) hasta su estreno en directo en el festival de Benicàssim. El documental, que se presentó en el Festival Internacional de Cine de Gijón de 2004 y en la edición 2005 de Cinema Jove, fue editado finalmente como DVD que acompañaba el disco recopilatorio *Feedback* del grupo valenciano. Este interés por la música ha tenido su continuidad en la realización de numerosos videoclips, en solitario o en compañía de Gabriel Ochoa, de grupos como Siwel, Euro-Trash Girl, Doctor Divago o Sweet Little Sister. Otro trabajo reseñable es la realización de *Els Territoris de la ficció* (2007), serie producida por 2many Producers para RTVV que dibuja la semblanza de algunos de los más insignes escritores de la Comunidad Valenciana, caso de Susana Fortes, Carlos Marzal, Vicente Molina Foix, Pilar Pedraza, Enrique Cerdán Tato o Manuel Vicent. En 2010 dirige *Tip & Cia*, *docushow* de dos capítulos de duración producido por Nadie es Perfecto para RTVV, que recoge los aspectos más importantes de la personalidad y la carrera profesional de Luis Sánchez Polack a través de las personas que le conocieron y trabajaron con él —Pablo Motos, Faemino y Cansado, Luis del Olmo, Antonio Ozores, Josema Yuste, José Luis Balbín, Alfredo Amestoy, José Sánchez Mota, Joaquín Reyes, etcétera—. No

obstante, fruto en gran medida de su pasión historiadora, cabe destacar aquellos trabajos en los que Pau Martínez se ha ocupado de revalorizar el patrimonio audiovisual valenciano. Así, junto a Gabriel Ochoa, dirige *El millor ventríloc del món. El secret de Francisco Sanz* (2009), documental que rastrea el periplo biográfico de Francisco Sanz, ventrílocuo de origen valenciano que se granjeó la fama mundial con su espectáculo de autómatas, y que fue objeto, a su vez, de un particular documental dirigido por el entonces joven cineasta valenciano Maximiliano Thous: el registro estrictamente documental de las interioridades mecánicas de los autómatas de Sanz se mezcla con una suerte de dramatización de la vida propia de Don Liborio, uno de sus muñecos más importantes. Mayor ambición historiográfica tiene *Històries del Cinema. Un segle d'audiovisual valencià* (2006), serie de 13 capítulos de duración producida por 2many Producers para la RTVV que obtuvo el premio Tirant de 2007 a la mejor serie documental. De nuevo junto a Gabriel Ochoa, Pau Martínez se hace cargo de una idea original de Eduardo Guillot —desarrollada por César Campoy—, con guion de Irene Reig, Octavio Llorca y Fanny Camarassa. La serie, emitida en Punt 2, profundiza en la historia del cinematógrafo en la Comunidad Valenciana a partir de las voces de reconocidos estudiosos y profesionales del medio. También se incluyen documentos audiovisuales que muestran la irrupción del nuevo medio de expresión en las capitales del territorio, la tentativa de poner en marcha una auténtica industria cinematográfica en Valencia con la Casa Cuesta, los esplendorosos años de CIFESA o la inmensidad de la obra de cineastas insignes como Luis García Berlanga. Otra importante faceta de Pau Martínez, que ha ido ocupando cada vez más espacio en su carrera profesional, consiste en su tarea como guionista. Además de llevarle a presidir la asociación Escriptors de l'Audiovisual Valencià (EDAV), desde 2014 ha escrito diversos guiones —en solitario o en compañía—, algunos de los cuales han logrado ayudas para su desarrollo. Así, el guion de largometraje *Dios No Existe*, coescrito con Gabriel Ochoa y Nacho Sánchez en 2000, fue subvencionado por la Generalitat Valenciana, al igual que los de *Las ocasiones perdidas* (2003), *El somni ha acabat* (2008) y *El futur és nostre (Capítol II)* (2011), subvencionados por el Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia (IVAC) en sus convocatorias de ayuda al desarrollo de guiones de largometraje.

Javier Moral

Fuentes

- Entrevista a Pau Martínez. [www.aapv.net/entrevistes/entrevista_a_pau_martinez.pdf]
- *Pau Martínez* [http://paumartinezgonzalez.blogspot.com.es/]

Máscara, La (Valencia, 1991 – 2002)

Editorial

Nacida a partir de la librería del mismo nombre, La Máscara es una editorial dirigida por Luis Andrés —del consejo editorial también forman parte Matilde Salines, Pepe Mateu y Marga Llin— cuya actividad se circunscribe casi en su totalidad a la década de los noventa. Está dedicada a la publicación de libros sobre cine y música. Estos últimos tuvieron una gran difusión en su momento, llegando a distribuirse en Francia, Italia, Estados Unidos y en diversos países latinoamericanos. El público objetivo de la editorial es el fan y el cinéfilo, lo que define con claridad sus colecciones, en las que abundan las biografías de las estrellas del cine y de la música, los libros en los que predomina la ilustración sobre el texto escrito o los dedicados a géneros o al tratamiento en la pantalla de diferentes temas que despiertan interés popular. Las principales colecciones sobre cine son "Imágenes de Cine", "Biografías de cine" y "Decine". La primera busca perpetuar en papel, mediante el recurso a la fotografía, el *glamour* del cine, en especial de la época dorada del estrellato hollywoodiense. Entre sus libros destacan *Besos* (1992), de Lena Tabori*, Amantes* (1992), de Linda Sunshine, o *Chicas malas, mujeres perversas* (1994) y *Chicos duros, hombres canallas* (1994), ambos de Luis Gasca. Todos ellos se caracterizan por recrearse en personajes o escenas especialmente significativos del cine clásico, al menos desde el punto de vista de la cinefilia. *Besos*, por ejemplo, recoge los más reconocibles besos de la historia del cine, con el diálogo previo y posterior a la acción. Igualmente cinéfila es la colección "Biografías de Cine", que, como su propio nombre indica, contiene biografías de algunas de las principales estrellas de Hollywood entre las décadas de los treinta y los cincuenta: Grace Kelly, Greta Garbo, James Dean, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Rock Hudson, Gary Grant o Rita Hayworth. Prácticamente todos los libros están escritos por Luis Gasca, especialista en este tipo de publicaciones. Finalmente, los libros de "Decine" buscan desde la divulgación al público interesado en temas como la violencia en el cine —*Violencia en el cine. Matones y asesinos en serie* (1996), de Vicente Sanchis Roca—, las relaciones entre la pantalla y la gastronomía —*Comida y cine. Placeres unidos* (1997), de Marta Belluscio— o, siguiendo de cerca las propuestas de la editorial Midons o de la revista *2000 Maniacos*, en géneros como el cine de terror, el *gore* o la pornografía: *King, el rey. Un universo de terror* (1997), de Antonio Busquets, *Sangre, sudor y vísceras. Historia del cine gore* (1996), de Eduardo Guillot y Manuel Valencia, o *Sólo para adultos. Historia*

del cine X (1996), de Lucas Soler. Diversos problemas con la distribución de sus libros obligan al cierre de la editorial a principios de la década de 2000.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Nieto Ferrando, Jorge (2007). *Cincuenta años de libros y revistas de cine en Valencia*. [Trabajo de investigación inédito financiado por Biblioteca Valenciana entre junio y diciembre de 2007 en el marco de las becas para el estudio del mundo editorial valenciano].

Mayans, Antonio (José Antonio Mayans Hervás, Valencia, 1939)

Actor

Da sus primeros pasos en la interpretación a la edad de diecisiete años, cuando marcha a Londres para compaginar los estudios dramáticos en la Royal Academy of Arts con diversas actividades laborales ajenas al mundo del cine. Gracias a su estancia en la capital británica adquiere un sólido conocimiento del inglés, que le servirá para participar en muchas coproducciones cinematográficas a lo largo de toda su trayectoria profesional. Al volver a Madrid se integra en el *Workshop*, una iniciativa comercial concebida por actores norteamericanos instalados en España al ser contratados por la productora de Samuel Bronston. Es en esas fechas cuando inicia su carrera como intérprete. Su primera, aunque no acreditada, actuación —hace de marinero anónimo en alguna de las batallas del relato de aventuras— es en *El capitán Jones* (*John Paul Jones*, John Farrow, 1959). Dicha película también constituye la producción inaugural en España de Bronston, quien a su vez cuenta con la colaboración de Max Steiner, entre otros muchos grandes profesionales estadounidenses: Jesse Lasky Jr., Ben Hecht o Robert Stack, como protagonista. Asimismo participa en la célebre superproducción *El Cid* (Anthony Mann, 1961) sin tampoco estar acreditado, donde interviene como esclavo moro del rey de Valencia Al Kadir (Frank Thring). En cambio, sí aparece en los títulos de créditos —pese disfrutar de un papel menor— de *Rey de Reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961), donde ejerce de apóstol Juan. Con Bronston tiene un mayor protagonismo en un docudrama propagandístico sobre la primera misa de un cura del monasterio construido en el Valle de los Caídos, *El Valle de los Caídos* (*Valley of the Fallen*, Andrew Marton, 1963), que el productor realizó en agradecimiento a las concesiones dadas por las autoridades franquistas a sus proyectos, en conmemoración del vigésimo aniversario de la victoria del dictador. La producción tuvo mucha difusión gracias a Manuel Fraga Iribarne, máximo responsable del ministerio de Información en esos momentos. A lo largo de los sesenta y setenta combina eficazmente personajes menores en películas como *Los pistoleros de Casa Grande* (*Gunfighters of Casa Grande*, Roy Rowland, 1964) —cuyo director artístico fue el también valenciano Francisco Canet—, *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965) o *Con furia en la sangre* (*The Deadly Trackers*, Barry Shear y Samuel Fuller, 1973), con otros de mayor entidad dramática, como los de *Volvoreta* (José Antonio Nieves Conde, 1976), *La querida* (Fernando Fernán-Gómez, 1976) o *Fraude Matrimonial* (Ignacio F. Iquino, 1976). Durante los años ochenta se incorpora de forma habitual al equipo artístico de Jesús Franco, si bien ya habían trabajado juntos en *El misterio del castillo rojo* (1972). Se pone varios nombres alternativos como Robert Foster, Anthony Foster o J. A. Mayans Hervás, entre otros, para algunas de las películas del subterror hispano con alusiones eróticas del prolífico y peculiar cineasta madrileño: *Sexo caníbal* (1981), *El sexo está loco* (1981), *Las orgías inconfesables de Emmanuelle* (1982), *Sangre en mis zapatos* (1983), *Camino solitario* (1983), *La mansión de los muertos vivientes* (1982), *Furia en el trópico* (1985) o *Commando Mengele* (Andrea Bianchi, 1987). Muchos de estos films son modestas coproducciones de carácter prácticamente artesanal, que se mueven entre la autoparodia, la complicidad cinéfila y la búsqueda de una originalidad narrativa. Uno de sus mejores papeles es el de un actor crepuscular, olvidado y enloquecido, llamado Mario Pontecorvo, en *La casa de las mujeres perdidas* (Jesús Franco, 1982). Este film combina la ternura, la crueldad, el sexo y el sarcasmo en una trama dislocada. Además de trabajar como actor también ha ejercido como jefe de producción con el mencionado cineasta. Asimismo ha participado esporádicamente en series televisivas tan populares como *Médico de familia* (Globomedia y Telecinco, 1995-1999), haciendo de director de colegio en el capítulo titulado "Debajo del puente" (1995), *Reina de espadas* (*Queen of Swords*, Mercury Entertainment Corporation, Telefónica, Global, *et al.*, 2000-2001), Águila Roja (Globomedia y TVE, 2009-2016) —en el episodio "Un gran número de desertores del ejército han sido detenidos"—, *Aquí no hay quien viva* (Miramon Mendi y Antena 3 Televisión, 2003-2006) o *Cuéntame cómo pasó* (Grupo Ganga Producciones y Televisión Española, 2001-). Su presencia ha sido más regular en las series *Calle nueva* (Zeppelin TV y Televisión Española, 1997-2000) o *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV y Televisión Española, 2005-2012), donde interpreta al director de un cen-

tro psiquiátrico. En 2006 participa en la popular serie norteamericana *Medium* (Picturemaker Productions, Grammnet Productions, Paramount Network Television, *et al.*, 2005-2012). También le ofrecen colaborar en la miniserie *Fago* (2008), dirigida por Roberto Bodegas, que cuenta el relato verídico del asesinato del alcalde de un pequeño pueblo oscense. Los últimos años combina la interpretación teatral con apariciones televisivas en series como *El secreto de Puente Viejo* (Boomerang TV, Ida y Vuelta P.F. y Antena 3, 2011-), *Carlos, Rey Emperador* (Diagonal TV y Televisión Española, 2015-2016), *Olmos y Robles* (100 Balas y Televisión Española, 2015-2016), *El Caso. Crónica de sucesos* (Plano a Plano y Televisión Española, 2016) o *Centro médico* (Ecco Rights, Televisión Española y Zebra, 2015-), así como en el western cinematográfico *Parada en el infierno* (Víctor Matellano, 2016). Recientemente ha sido objeto de homenaje en el cortometraje *Bring Me the Head of Antonio Mayans* (Felipe M. Guerra, 2017). Antonio Mayans es, por tanto, un actor tan prolífico como disciplinado, polifacético y pertinaz, que siempre ha estado muy preocupado por cuidar la elaboración de sus composiciones dramáticas, así como también por perfilar figuras arquetípicas expresivas y eficaces. No ha renunciado a trabajar tanto en el doblaje como en el teatro y, además, ha participado en la dirección de producción y como guionista en algunas de las películas de Jesús Franco.

Pablo Ferrando García

Fuentes

- Aguilar, Carlos, Genover, Jaume (1996). *Las estrellas de nuestro cine. 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freixas, Ramón (1998): "Mayans, Antonio". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, p. 575.
- García de Dueñas, Jesús (2000). *El Imperio Bronston*. Madrid: Ediciones del Imán.

Mencheta, Emilio (Emilio Miguel-Mencheta Benet, Valencia, 1964)

Actor y productor

Emilio Mencheta es un actor valenciano que lleva desplegando su talento en el cine y en la televisión —como también, aunque en menor medida, en el teatro— desde hace más de dos décadas. En el terreno cinematográfico, ha actuado en la saga *[REC]*, una de las más exitosas sagas contemporáneas españolas de terror, en concreto en *[REC] 3 Génesis* (Paco Plaza, 2011), donde desempeña una nada desdeñable función en el desarrollo de la trama argumental —no en vano, exhibe el particular honor de ser el portador del virus que desencadena la orgiástica matanza en un banquete de bodas de la que no saldrán indemnes ni los protagonistas—, y ha participado además en innumerables largometrajes y cortometrajes. Entre estos últimos, desde que interpretara a Rodrigo, un pobre secuestrado ansioso por ser liberado en la comedia *Adiós, prisión* (Michael Aguiló, 1996), ha participado, entre otros, en *Demasiado tarde* (Rafael Maluenda, 1999), *Tequila.com* (Mique Beltrán, 2001), *Apolo 81* (Óscar Bernàcer, 2015) o, especialmente reseñable, *Cinespañol* (César Sabater, 2010), ácida parodia de la realidad cinematográfica española en la que se mete en la piel de un desaprensivo productor, más preocupado por el beneficio rápido de la subvención que por las necesidades laborales y económicas de un joven guionista. En cuanto a los largometrajes, además de la ya citada película de Paco Plaza y de su primera aparición en *Todos a la cárcel* (Luis García Berlanga, 1993), se encuentran, entre otros trabajos, *Tranvía a la malvarrosa* (José Luis García Sánchez, 1996), *Las dos vidas de Andrés Rabadán* (Ventura Durall, 2008), Área de descanso (Michael Aguiló, 2011), esa peculiar *road movie skater* que es *Cruzando el sentido* (Iván Fernández de Córdoba, 2015), o *Paella today* (César Sabater, 2018). En el terreno televisivo transita diversos géneros y formatos. Así, ha participado en algunas de las series de entretenimiento más conocidas del panorama televisivo nacional, como *Un paso adelante* (Globomedia y Antena 3, 2002-2005), *Hospital Central* (Estudios Picasso, Videomedia y Telecinco, 2000-2012), *Manolito Gafotas* (Filmax Group, Castelao Producciones y Antena 3, 2004), *Aquí no hay quien viva* (Miramon Mendi y Antena 3, 2003-2006), *Los Serrano* (Globomedia y Telecinco, 2003-2008), *Aída* (Globomedia y Telecinco, 2005-2014), *La que se avecina* (Alba Adriática, Miramon Mendi y Telecinco, 2007-), *Cuéntame cómo pasó* (Grupo Ganga y Televisión Española, 2001-) o el reciente éxito *El ministerio del tiempo* (Onza Partners, Cliffhanger y Televisión Española, 2015-). De igual modo, con diversos grados de relevancia, ha intervenido en, al menos, los siguientes telefilms: la comedia *1.000 maneres de menjar-se un ou* (Rafa Montesinos, 2013), el drama *Contáct@me* (Miguel Perelló, 2009), la biografía *Martini, il valenciano* (Miguel Perelló, 2008), el drama *Pacient 33* (Sílvia Quer, 2007), el drama pugilístico *Omar Martínez* (Pau Martínez, 2005) o los dramas *Mintiendo a la vida* (Jorge Algora, 2005), *Mentiras* (Miguel Perelló, 2005) y *El cruce* (Juan Carlos Claver, 2004). Aunque en menor medida, puede anotarse también su participación como productor ejecutivo en dos proyectos cinematográficos: uno, junto a Óscar Romagosa, Ventura Durall, Ximo Solano y Luis Ángel Ramírez, es la ya citada *Las dos vidas de Andrés Rabadán*, y otro,

junto a Emilio González Mira, el documental *Maror. Impressions* (Ximo Solano, 2015). De igual modo, ha coprotagonizado para la Companyia Teatre Micalet la obra *Un jardí francés*, de Georges Feydeau, dirigida por Ximo Solano. En definitiva, la solvencia, la versatilidad y la trayectoria de Emilio Mencheta hacen del actor un digno heredero de la senda transitada por nuestros más sentidos cómicos.

Javier Moral

Merlo, Ismael (Ismael Merlo Piquer, Valencia, 1918 – Madrid, 1984)

Actor

Nacido en el seno de una familia de artistas teatrales —su padre era Abelardo Merlo y su madre Amparo Piquer—, debuta en los escenarios en 1934 en la compañía de Enrique Rambal. Aún no había terminado sus estudios cuando estalla la Guerra Civil española y Valencia se convierte en capital de la República. A pesar de su juventud, trabaja como actor para la compañía de Milagros Leal y Salvador Soler. Movilizado por el bando republicano, marcha al frente, donde es gravemente herido —un disparo casi le hace perder el brazo izquierdo— y declarado inútil para el combate. Aunque recupera la movilidad, su brazo queda deformado, lo que no supuso ningún obstáculo en su carrera de galán teatral y cinematográfico gracias a que el vestuario que portaba siempre disimulaba el defecto en esa extremidad y en el hombro, que quedó más bajo que el derecho. Ya desmovilizado, Merlo regresa a los escenarios hasta el final del conflicto bélico. Entonces ingresa en la compañía de Isabel Garcés. La extraordinaria popularidad que este actor alcanzó en vida obedece más a su trabajo teatral y televisivo que al cinematográfico. No obstante, su apostura física lo hizo idóneo para papeles de galán cinematográfico en comedias románticas durante la década de los cuarenta. De carácter jovial y bromista, guapo, alto, fuerte, bien proporcionado, de agradables maneras y extraordinariamente fotogénico, Ismael Merlo enseguida destaca en comedias ligeras del tipo *Polizón a bordo* (Florián Rey, 1941) —su debut cinematográfico— y *La niña está loca* (Alejandro Ulloa García, 1943), que protagoniza junto a la actriz cómica Josita Hernán y en la que se intenta encontrar en Merlo a un relevo de Rafael Durán, actor coprotagonista de anteriores éxitos de la citada actriz. Comedias aparte, Ismael Merlo demuestra otro tipo de registros en películas como *La rueda de la vida* (Eusebio Fernández Ardavín, 1942), cuya alegórica noria sirve de detonante de una historia de amor romántico en la que el actor borda el papel de galán sensible que lo caracterizó como protagonista. Aquí encarna a un joven y desconocido músico que aspira a ser famoso, y que se entrega de forma ingenua a una conocida cantante de variedades —interpretada por Antoñita Colomé— que oculta su verdadera identidad para huir del mundanal ruido. Otro caso interesante es el de la insólita y atormentada *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), producción de ambigua o, al menos, confusa interpretación, y en la que Merlo encarna a un comunista que toma conciencia cuando su novia falangista (Conchita Montenegro) es asesinada por el bando republicano durante la Guerra Civil. El tema y la fotografía otorgan al film un tono cercano al del realismo negro francés cultivado por Marcel Carné o Julien Duvivier. La década de los cuarenta fue la más prolífica para el actor desde el punto de vista cinematográfico, al menos por lo que a papeles protagonistas se refiere, trabajando para grandes productoras como CIFESA y Suevia. No llega a abandonar el teatro, pero, como muchos otros en la época, comprende que el cine le reporta una fama y unas ganancias económicas impensables en el medio escénico. Ismael Merlo alterna en esos momentos grandes éxitos comerciales como *Cristina Guzmán* (Gonzalo Delgrás, 1943) con películas menores como la sofisticada y cosmopolita Ídolos (Florián Rey, 1943), de nuevo junto a Conchita Montenegro, en la que interpreta a un torero culto y elegante enamorado de una estrella cinematográfica. A pesar del carisma de los protagonistas, la corrección técnica y el valor autorreferencial —es este un caso de "cine dentro del cine"—, el film fue dirigido por un Florián Rey en baja forma, que intentó demostrar, no obstante, que podía hacerse un cine con intereses folclóricos genuinos sin caer necesariamente en la españolada. Con todo, y decepcionado tras ver su propia interpretación en *La rueda de la vida*, Ismael Merlo decide regresar a su verdadero amor: el teatro. Funda su propia compañía y trabaja durante ocho años con un repertorio de treinta obras, cosechando un enorme éxito y convirtiéndose en uno de los nombres más respetados de los escenarios. No obstante, regresa al cine a finales de la década de los cincuenta, consciente de que el trabajo fílmico le reportaría el capital necesario como para vivir holgadamente y disfrutar de su carrera teatral paralela sin preocupaciones económicas. Hace todo tipo de papeles, y a menudo su trabajo está por encima de la calidad de muchas de las películas en las que participa, intentando aplicar en el cine el mismo método interpretativo naturalista que lo caracterizaba en el teatro. El paso de los años lo fue desplazando de forma natural hacia papeles secunda-

rios, pero de gran entidad, demostrando así su madurez interpretativa y sus cualidades como actor de carácter en *La caza* (Carlos Saura, 1965) y *Furtivos* (José Luis Borau, 1975). Su papel en *La caza* —obra maestra de protagonismo coral—, interpretando a José, sirve de magnífico ejemplo de cómo un actor maduro puede aprovechar la asunción de su personalidad fílmica en la creación de un personaje complejo, aparentemente triunfador y portador de una angustia interna alimentada de violencia latente, dispuesta a explotar en cualquier momento. La voz mental, presente en primeros planos en los que el actor destaca por dominar un minimalismo gestual aplicado a un personaje que no quiere exteriorizar sus preocupaciones, supuso un recurso bien aprovechado por Saura. En esta parábola sobre la Guerra Civil, el director supo combinar a los miembros del reparto con la sabiduría de un químico que conoce su oficio. La veteranía de Merlo y la de Alfredo Mayo, el carácter crepuscular de sus personajes, hizo que su mera presencia transmitiera ya de forma sutil buena parte del mensaje implícito del film. *La caza* ofrece, posiblemente, la mejor y más reputada interpretación cinematográfica de Ismael Merlo. Con respecto a *Furtivos*, film emblemático por su reflejo metafórico del Tardofranquismo, el actor valenciano interpreta a un sacerdote rural que sirve de curioso contrapunto a Martina, la devoradora figura matriarcal encarnada por Lola Gaos. Si realizamos una lectura sociopolítica de la película, el sacerdote encarnado por Merlo es representativo del poder del clero católico bajo el régimen franquista, así como de la incómoda convivencia de amor y violencia —dada su afición cinegética— en un transmisor de la palabra de Dios. Desde una perspectiva mitológica, el personaje de Merlo es el representante de la religión oficial (la victoriosa) frente a la religión derrotada (el paganismo), simbolizada por el personaje de Lola Gaos. Curiosamente, tanto el guion —obra de José Luis Borau y Manuel Gutiérrez Aragón— como la sutil e inteligente interpretación de Merlo, eximen al sacerdote de toda actitud hostil frente a la "bruja del cuento". En el cura rural de *Furtivos* se aprecia una intuición que compensa el conocimiento real, y una capacidad de sugerencia que expande su poder expresivo más allá de los límites impuestos al personaje. Otro digno papel como sacerdote, el de *Tormento* (Pedro Olea, 1974), demuestra que a esas alturas Merlo se había convertido en un secundario de lujo, en una garantía de calidad interpretativa. Su buen hacer y su carisma natural le valieron el respeto y cariño de los profesionales y del público cinematográfico, teatral y televisivo durante casi seis décadas. La televisión supuso, de algún modo, la prolongación y divulgación de su labor teatral, en emisiones producidas por Televisión Española que ponían en escena obras de prestigio como *Unas horas de felicidad* (1960), de Alfonso Paso, *La difunta* (1972), de Miguel de Unamuno, *El padre Pitillo* (1973), de Carlos Arniches, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1977), de Enrique Jardiel Poncela, y *La casa de Bernarda Alba* (1984), donde, travestido, se atreve a encarnar el papel protagonista. Pero de entre todas las obras que protagoniza o interpreta como secundario de lujo, hubo una que ha quedado en la memoria de los televidentes: su interpretación en *Doce hombres sin piedad*, adaptación al castellano de la obra original de Reginald Rose *Twelve Angry Men* (1954) en el programa de Televisión Española *Estudio 1*, emitido el 6 de octubre de 1965. Ismael Merlo encarna al miembro del jurado número 10, el "antagonista", en el sentido en que es el miembro del jurado que más resistencia opone a que se declare inocente al joven inculpado, en compañía de colegas de la talla de José María Rodero, José Bódalo, Sancho Gracia, Luis Prendes y Antonio Casal, por citar a los más relevantes. La desgarradora actuación de Merlo cuando su personaje sabe la batalla perdida y revela su trauma emocional al final del relato, queda en la antología de las grandes interpretaciones de la historia de la televisión en España. Merlo también participa en series de Televisión Española que gozaron de muy buena audiencia, como *La máscara negra* (Antonio Giménez Rico, 1981), *Goya* (José Ramón Larraz, 1984) y *Ninette y un señor de Murcia* (Gustavo Pérez Puig, 1984), adaptando esta última a Miguel Mihura. En un sentido puramente humano, el legado de Merlo en el campo interpretativo teatral, cinematográfico y televisivo se extiende a su familia, al haber sido el padre de la actriz María Luisa Merlo, el suegro de Carlos Larrañaga y el abuelo de Amparo Larrañaga.

Carlos Cuéllar

Merlo, María Luisa (María Luisa Merlo Colomina, Valencia, 1941)

Actriz

Hija del actor Ismael Merlo y de María Luisa Colomina, sigue la senda familiar y desarrolla una carrera multidisciplinar que la lleva al teatro, la televisión y el cine, apoyada siempre por su padre, con quien tuvo una relación de especial cariño y complicidad durante toda su vida. Debuta en los escenarios como bailarina en *Te espero en el Eslava*, de Luis Escobar. Se inicia en el cine a finales de la década de los cincuenta con films como *El cerro de los locos* (Agustín Navarro, 1959), el *thriller*

De espaldas a la puerta (José María Forqué, 1959) y el interesante policíaco *091, policía al habla* (José María Forqué, 1960), pero el grueso de su trabajo cinematográfico se concentra en la década de los sesenta, con películas como el *peplum Ursus* (Carlo Campogalliani, 1961), *Mi noche de bodas* (Tulio Demicheli, 1961), *Cuidado con las personas formales* (Agustín Navarro, 1961), *Siempre es domingo* (Fernando Palacios, 1961), *Armas contra la ley* (Ricardo Blasco, 1961), *Más bonita que ninguna* (Luis César Amadori, 1965) —film para lucimiento de Rocío Dúrcal— y *De cuerpo presente* (Antonio Eceiza, 1967). Actriz secundaria o de reparto casi siempre, su filmografía ha sido, por desgracia, bastante mediocre, muy por debajo de su calidad como intérprete y de sus logros profesionales en la televisión y, sobre todo, en los escenarios, donde destaca con fuerza sobre otras actrices de su generación gracias a su sólida escuela, su buen hacer, su personalidad marcada y un físico atractivo. Su aportación audiovisual destaca en el medio televisivo gracias a los programas de Televisión Española especializados en adaptar obras teatrales: *Primera fila* (1962-1965), *Teatro breve* (1966-1981) y, muy especialmente, *Estudio 1* (1965-1981). Además, ha participado en series de televisión como *Mis adorables vecinos* (Globomedia y Antena 3, 2004-2006), *Aquí no hay quien viva* (Miramon Mendi y Antena 3, 2003-2006), *7 vidas* (Globomedia y Telecinco, 1999-2006), *Los Serrano* (Estudios Picasso, Globomedia y Telecinco, 2003-2008), *Hospital Central* (Estudios Picasso, Videomedia y Telecinco, 2008) y *Aída* (Globomedia y Telecinco, 2005-2014). También formó su propia compañía teatral junto a su marido el actor Carlos Larrañaga, con quien estuvo casada durante dieciséis años y de quien concibió una hija, Amparo Larrañaga, que dio continuidad a la saga familiar de intérpretes teatrales, televisivos y cinematográficos. Otras películas en las que María Luisa Merlo participó como actriz han sido la comedia erótica *Ligue Story* (Alfonso Paso, 1972), la comedia *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), *Un lujo a su alcance* (Ramón Fernández, 1975), *El adúltero* (Ramón Fernández, 1975), la curiosa *En septiembre* (Jaime de Armiñán, 1981) y la comedia erótica ¿Por qué no hacemos el amor? (*Perche' non facciamo l'amore?*, Maurizio Lucidi, 1982). En los últimos años, aparte de recibir el galardón de la Generalitat Valenciana al Mérito Cultural, se ha convertido en un personaje habitual de programas televisivos como ¡Mira quién baila! (Gestmusic y Televisión Española, 2005-2014). Asimismo, es autora de libros a medio camino entre la autobiografía y la autoayuda, como *Cambiando en la luz* o *Cómo aprendí a ser feliz* (ambos de 2003).

Carlos Cuéllar

Mientras arden las fallas (Miguel Monleón, 1929)

Mediometraje documental ficcionalizado

Película dirigida por Miguel Monleón con argumento y letreros de los periodistas valencianos José Fernández Caireles y Federico Miñana. Miguel Monleón, padre de Joan Monleón —que solo tenía seis años cuando su padre murió—, no tenía ninguna experiencia en el mundo del cine antes de dirigir esta película, que financió con la creación de la productora Ediciones Ruamón. Se trata de un documental ficcionalizado o de un reportaje que toma como hilo conductor una historia de ficción, el viaje de un marido celoso, Chordi (Juan Lurbe), desde Alcoi a Valencia buscando a su mujer, Riteta (Rosarito García), que ha ido a la capital con una amiga para ver las Fallas después de discutir con su hombre. A Chordi lo acompaña Panchonat (Gómez de Torregrosa), un amigo de borracheras. La película se centra en las fiestas de la ciudad de Valencia, pero tiene un alcance regional, puesto que además de Alcoi y Valencia aparecen Alicante y Castellón. El film resulta un completo reportaje de los diversos actos del ritual fallero: desde los talleres en las calles, la llegada de los trenes de forasteros, la *plantà*, la *mascletà*, la *cremà*, los desfiles de las comisiones con el vestido fallero o los buñuelos con chocolate. Todo con la aparición de personalidades del mundo político y cultural valenciano del momento, desde Félix Azzati y el marqués de Sotelo a la popular Banda l'Empastre, algunos toreros o Pepita Samper, la representante de Valencia que se había levantado con el primer título de Señorita España. El film, además, inserta en la narración imágenes de Joaquín Sorolla, Vicente Blasco Ibáñez, Salvador Giner, Teodor Llorente, Mariano Benlliure y José Benlliure. En este sentido, fusiona los nombres del mundo de la cultura consagrados como representantes de la identidad regional con referentes más modernos de esa misma idea de valencianidad. En la película se reconocen numerosos lugares de la geografía urbana de Valencia, y se añaden también secuencias relativas a una paella en la Malvarrosa y a la puesta de sol en la Albufera. Por otro lado, aborda un interesante juego metalingüístico sobre la modernidad del cine y sus efectos en la población, específicamente en las mujeres, puesto que Riteta está tan entusiasmada por las estrellas del celuloide que se corta el cabello "a la *garçonne*", origen de la discusión con su marido. La película se estrena en el cine Lírico de Valencia el 8 de abril de 1929, pero a pesar de que se proyecta también en otras ciudades, como Alicante, resulta un fracaso comercial. *Mientras arden las fallas* es el film más interesante y completo sobre el mundo de las fallas que se realiza en el periodo del cine mudo, síntoma de un cambio en el peso que la misma fiesta

tiene en la ciudad, desplazando a la feria de julio y a su acto más emblemático, la batalla de flores, que había recibido mucha más atención cinematográfica en las dos primeras décadas del siglo.

Marta García Carrión

Fuentes

- García Carrión, Marta (2015). *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. Catarroja: Afers.
- Lahoz, Nacho (1994). "El cinema i les falles". En *Barrejat de cinema amb falles (papers d'investigació)*. València: Fundació Ausias March-Conselleria de Cultura.

Milán, Ana
(Ana Belén García Milán, Alicante, 1973)

Actriz, presentadora, modelo, periodista y escritora

Licenciada en Periodismo, se inicia en la profesión en las revistas *Tribuna* y *La Guía del Ocio*. Entre sus primeras intervenciones en televisión se encuentran su participación en la comedia de situación *Condenadas a entenderse* (Antena 3, 1999) y su intervención en el programa *La Central* (Martingala, 2000) para Antena 3, como presentadora junto a Jesús Vázquez, al tiempo que inicia su trabajo como modelo en la Pasarela Cibeles de Madrid —actualmente Mercedes-Benz Fashion Week de Madrid—. Le sigue un papel en la serie de éxito *Compañeros* (Factoría de Ficción, Globomedia y Antena 3, 1998-2002). Interviene como presentadora en el programa *Nunca has roto un plato*, primero para Canal + y más tarde para el Canal Cocina, combinando este rol con el de entrevistadora de un personaje famoso mientras este prepara una receta de cocina. Consigue popularidad televisiva por primera vez con la serie de humor *Camera Café* (Telecinco, 2005-2009), interpretando a Victoria, la directora de marketing, y tomando cafés junto a Arturo Valls, Esperanza Pedreño, Carolina Cerezuela y Luis Varela a lo largo de veintitrés episodios. En 2010 es una de las tres presentadoras —junto a Silvia Abril y Tània Sàrrias— de la nueva versión de *Caiga quien Caiga* (Globomedia), emitida en Cuatro y presentada por mujeres. En *Fibrilando* (Magnolia TV y Telecinco, 2009) *spin-off* de *Camera Café* ahora en un entorno hospitalario, vuelve a encontrarse con el mismo equipo actoral, al que se incorpora Carlos Areces. La grabación de algunos episodios de esta serie coincide con su participación en otra producción de éxito, *Yo soy Bea* (Freemantle Media Internacional, Grundy Producciones, R.C.N. y Telecinco, 2006-2009), en la que interpreta a Sandra, una de las accionistas de la revista e hija de uno de sus fundadores, aunque empieza a trabajar como limpiadora con la identidad de Sonsoles, durante casi trescientos episodios (2006-2007). También es conocida entre los espectadores más jóvenes por su papel de Olimpia Díaz, la profesora de inglés en *Física o química* (Ida y Vuelta y Antena 3, 2008-2011) en setenta y siete episodios, por el que obtiene la mención especial de televisión del Festival de Cine y Televisión Reino de León en 2009. Es Juana Santiesteban en noventa y un episodios de *Amar es para siempre* (Diagonal TV y Antena 3, 2013-), el *spin-off* de *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV y Televisión Española, 2005-2012). A ello cabe sumar actuaciones de menor relevancia en series como *Mis adorables vecinos* (Globomedia y Antena 3, 2004-2006) o *El tiempo entre costuras* (Boomerang TV y Antena 3, 2013-2014), entre otras. En paralelo a su trabajo televisivo, se inicia en la gran pantalla con un pequeño papel en *Malena es un nombre de tango* (Gerardo Herrero, 1996), seguido de *Al final del camino* (Roberto Santiago, 2009), *El hombre de las mariposas* (Maxi Valero, 2011) y *Muertos de amor* (Mikel Aguirresarobe, 2011). De su trabajo en la escena teatral destacan *5mujeres.com*, una idea de José Miguel Iglesias desarrollada por varios autores y producida por Globomedia, que es representada en diversos puntos de España durante dos años y en la que la actriz llega a interpretar cada uno de los cinco monólogos, o la segunda versión de *Diarios de Adán y Eva*, basada en un relato corto de Mark Twain, adaptada al teatro por Miguel Ángel Solá —quien también la dirige—, Blanca Oteyza y Manuel González Gil. Por esta última, en la que comparte protagonismo con Fernando Guillén Cuervo -su esposo en esos momentos-, obtiene el premio Kapital en 2014. Aunque la polifacética actriz alicantina es conocida sobre todo por sus trabajos televisivos, ha publicado también *Sexo en Milán* (2011), un diario de ficción de éxito, y *Voy a llamar a las cosas por tu nombre* (2016).

Rosanna Mestre Pérez

Minut a minut
(Canal 9, 1989 – 2010)

Programa de información deportiva

Minut a minut fue un programa de actualidad deportiva, principalmente futbolística, emitido por Canal 9 y Punt 2 entre 1989 y 2010, siendo así uno de los espacios pioneros y más longevos en la historia de la cadena. Sus conductores fueron los periodistas Paco Lloret y Paco Nadal. En alguna de sus temporadas al presentador principal lo acompañó un comentarista experto como Quique Sánchez Flores, exjugador de fútbol y entrenador. A partir de 2008, el conductor principal del programa pasó a ser Lluís Motes. Entre 2001 y 2007 el

espacio fue dirigido por Josep Lluís Fitó. Se emitieron 835 programas. Su duración osciló entre los ciento diez minutos en la temporada 1993-1994 y los diecisiete minutos de la temporada 2010-2011, la última de emisión. En cuanto a la audiencia, obtuvo el mejor resultado de *share* en la temporada 1998-1999, coincidiendo con los éxitos deportivos del Valencia C.F., cuando el porcentaje de espectadores llegó al 20,3% de media. El dato más bajo se registró en la temporada 2010-2011, con un 9,8% de *share*. En cuanto al número de espectadores, la temporada más exitosa fue la 1995-1996, con una media de 309.000 por programa. El peor resultado se produjo la temporada 1993-1994, con una media de 163.000 espectadores. Sus contenidos estaban centrados en la difusión de los resúmenes de los partidos de futbol. Seguía el modelo del espacio *Estudio estadio*, emitido por TVE desde septiembre de 1972, continuando la tradición de programas deportivos que gozaron de gran popularidad durante la década de los noventa. Este formato también fue adaptado por diferentes televisiones autonómicas mediante espacios como *Gol a Gol* (TV3), *El derby* (ETB) o *En xogo* (TVGA). Cada domingo, *Minut a minut* ofrecía toda la información sobre la jornada de la liga de fútbol. El programa se dividía en dos ediciones, ambas en valenciano. En la primera, emitida en Canal 9 tras el informativo vespertino, Paco Lloret ofrecía un primer análisis de los resultados, haciendo especial hincapié en los mejores goles y las mejores jugadas. En la segunda, emitida en Punt 2 y conducida por Paco Nadal, el análisis se convertía en una tertulia que contaba con la colaboración de los protagonistas de la jornada. Un tercio del programa se ocupaba del Valencia C.F. Los últimos minutos se dedicaban a los equipos de segunda división, prestando atención a los de la Comunidad Valenciana. Los contenidos del espacio se orientaban hacia la espectacularización del deporte y hacia la apuesta por la información de proximidad.

Andreu Casero-Ripollés

Fuentes

- Anchel Cubells, José María (2002). *Canal 9. Historia de una programación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- Cobo del Prado Reverte, Ricardo (2015). *El espectáculo futbolístico y la construcción de la realidad*. Valencia: Universitat de València [Tesis doctoral].

Mira, Carles
(Carles Mira Franco, Valencia, 1947 – 1993)

Director, guionista y productor

Hermano de la actriz y directora teatral Magüi Mira, estudia Ciencias Políticas en la Universidad Complutense hasta el momento en que es expedientado el catedrático Enrique Tierno Galván. Procedente del teatro, y tras una etapa cinéfila en Londres, vuelve a Madrid para trabajar como ayudante de dirección en diferentes espectáculos de José Monleón y José Luis Gómez, e ingresar después en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), de donde al cabo de ocho meses resulta expulsado junto con la práctica totalidad de los alumnos de Dirección durante la huelga de 1971. A su faceta teatral pertenece el reportaje filmado de la puesta en escena de José Luis Gómez de *Informe para una academia* (1976), cuyo destino inicial fue la televisión. Al margen y aislado de las corrientes del cine español durante los estertores de la dictadura, Carles Mira realiza algunos cortometrajes —*Michana* (1975) y *Viure sense viure* (1976), premiado con la Espiga de Oro de la Seminci de Valladolid—, entre los que alcanza una considerable notoriedad un documental ecológico sobre la degradación medioambiental en la Albufera: *Biotopo* (1973). La mirada del director se centra desde entonces en un entorno valenciano que se convierte en una constante de buena parte de su filmografía, cuya tónica permanece alejada de unos cortometrajes graves, formalistas, testimoniales, hiperrealistas y con voluntad de mensaje. La desaparición de la censura franquista permite un clima de relativa libertad, en el que pronto busca su peculiar hueco con la voluntad de sentar las bases de una cinematografía autóctona. Su intento coincide en el tiempo con títulos aislados como *El virgo de Visanteta* (Vicente Escrivá, 1978) —cuyos planteamientos ideológicos son radicalmente contrarios— y, sobre todo, se suma a la emergencia de cinematografías en las distintas nacionalidades del Estado durante la década de los ochenta. Su primer largometraje, *La portentosa vida del Padre Vicente* (1978), se realiza en tierras alcoyanas con más entusiasmo colectivo que medios de producción. El resultado constituye un ejemplo del "humor fallero" del cineasta, que pretendía trasladar a la pantalla manifestaciones de la cultura popular con una voluntad satírica y hedonista. El director definió la irreverente recreación de los milagros de san Vicente Ferrer como "una denuncia de la manipulación de la historia". La polémica estaba servida en un clima de continuos enfrentamientos acerca de los signos de identidad de los valencianos. La expectativa en los ambientes de izquierdas y nacionalistas era notable, también gracias al protagonismo de Ovidi Montllor, Ángela Molina y un Albert Boadella que, en 1986, llevó a los escenarios el personaje del santo con similar intención satírica. Al igual que otras manifestaciones coetáneas de estos sectores, su debut cinematográfico padece un furibundo veto eclesiástico, empresarial y oficial del "búnker-barraqueta" en la Comunidad Valenciana. El motivo es el trato paródico dado a la

vida y milagros de san Vicente Ferrer. Fernando Vizcaíno Casas escribía por entonces en *Levante* sobre una película de la que subrayaba "la falsedad histórica, la descarada pornografía y la sátira inmisericorde". Después de que una bomba hiciera explosión en el cine Goya de Alcoi donde se estrenó, *La portentosa vida del Padre Vicente* no fue programada en ninguna otra población de Valencia hasta noviembre de 1981, y sin necesidad de que mediara la prohibición. Esta ópera prima no supone una reconsideración crítica e histórica de la trayectoria del santo porque, en realidad, es un cruce entre la revista musical, el espectáculo de variedades al estilo del cultivado por el Teatro Chino de Manolita Chen y la tradición valenciana de la representación de los *miracles*. Esta peculiar mezcla, con apuntes "zafios" para un sector de la crítica, asentará las constantes de buena parte de la filmografía de un Carles Mira dispuesto a afrontar la polémica y los riesgos —"mi intención es provocar"— para sentar las bases de un cine valenciano capaz de apostar por la continuidad con la ayuda del público. El cineasta no se arredra por la polémica de su debut ni por las dificultades de una producción que costó veintiséis millones de pesetas y recaudó, a pesar de los problemas, cuarenta y tres. Su apuesta sigue pasando por un cine de nítido sabor valenciano y alcanza un notable éxito popular —más de ochocientos mil espectadores— con un nuevo film del mismo corte: *Con el culo al aire* (1980). Los poco más de veinte millones de pesetas de la producción, que apenas cuenta con el apoyo de una inexistente infraestructura empresarial en Valencia, se convierten en casi ciento cincuenta millones en taquilla. La irreverencia del director y guionista se traslada ahora a una Transición metaforizada en un manicomio de provincias. Esta película coral es rodada en la localidad valenciana de Llutxent, y registra una destacada participación de intérpretes no profesionales que se suman a otros procedentes de los escenarios del sainete autóctono. No obstante, el film debe buena parte de su éxito a un reparto encabezado por Ovidi Montllor en el papel de Juan Solbes/Fallera Mayor, y que cuenta con la vedette Eva León como la inolvidable Liliana, capaz de sacudir la triste vida del protagonista. Asimismo, la presencia del polifacético Joan Monleón contribuye a reforzar el carácter popular de un humor de trazo tan grueso como eficaz, donde los elementos musicales desempeñan un papel fundamental. La participación del músico canario Juan Carlos Senante refuerza esta constante. El mismo aire fallero y de vitalista sentido de la fiesta se percibe en las siguientes realizaciones de un director dispuesto a fijar una posición polémica: "La respuesta de los artistas e intelectuales ante el desierto cultural que nos legó el franquismo ha sido un cine de elite, de imitación de otros modelos. Hay ciertas películas españolas cuyas raíces debemos buscarlas en Woody Allen, o en Fassbinder, o en Bergman. [Yo intento] hacer cine desde nuestras propias raíces, sin ninguna vergüenza por parte de la izquierda hacia las Fallas, las fiestas de Moros y Cristianos o cualquier otra manifestación de ese estilo", señaló a principios de los años ochenta. El director aboga por un cine que "no quiere chulear al espectador ni redimirlo; tan solo seducirlo". El objetivo de su filmografía es "retornar al barracón de feria y devolverle su magia". El valenciano propone, asimismo, un cine dirigido a los sentidos y animado por el vitalismo que "no haya que ver de rodillas, un cine bailable, sabroso, que se deje meter mano; un cine que huela a tomillo y a cebolla, que esté cosido a mano y que se pueda quemar alegremente al inicio de cada primavera". Los presupuestos más o menos teóricos determinan una línea de trabajo, pero las dificultades prácticas son notables. Carles Mira apenas cuenta con una pequeña productora para sacar adelante sus proyectos, atraviesa momentos difíciles durante los procesos de producción y se plantea la continuidad de los mismos en función de la respuesta del público ante *Con el culo al aire*. La respuesta positiva a un cine expresado en clave sensual y festiva provoca que el director ahonde en la misma línea con *Jalea real* (1981) y *Que nos quiten lo bailao* (1983). El primero cuenta con un reparto de rostros conocidos —Mario Pardo, Berta Riaza o Luis Ciges— para trasladarnos a un imperio castellano donde nunca se pone el sol —las referencias anacrónicas de sus películas buscan el guiño de complicidad—, mientras Carlos II, el Hechizado, deambula sin superar su melancolía. En tan familiar entorno histórico para los educados en el franquismo, la corte está preocupada porque el rey se muestra incapaz de conseguir un heredero. Semejante planteamiento, propio del mundo de la revista musical y de la farsa, permite enlazar los posibles remedios, desde los medicamentos reconstituyentes y las cacerías hasta la entusiasta colaboración de la negra Zaina. Todos los intentos de estimular la virilidad del monarca fracasan, pero los episodios se hilvanan en la pantalla como vehículo de un divertimento que tuvo una discreta acogida con una recaudación de dieciséis millones para una producción de veintiocho. La vuelta al Mediterráneo se impone. Mira cuenta de nuevo con los habitantes de Llutxent para *Que nos quiten lo bailao*, una película coral calificada por él como "patética, emotiva y divertida". La historia se centra en la convivencia de religiones durante el siglo XI valenciano. No obstante, la ficción es propia de un espectáculo musical con aires de revista, incluida la apoteosis final, que incluye abundantes guiños al mundo festivo de las celebraciones de Moros y Cristianos. Según afirmó José Luis Guarner en *La Vanguardia*, la película es "una confrontación burlesca entre la cultura cristiana y musul-

mana presentada con alma de fallera y cuerpo de revistilla de varietés". La disputa entre el marqués de Mocorroño como representante de "las fuerzas vivas" y el licencioso sultán interpretado por Guillermo Montesinos es una farsa donde se intercalan varios números musicales de ritmo pegadizo y ripios para la sonrisa. La participación del compositor Enric Murillo, que repetiría en nuevos empeños con el director, resulta decisiva. A su vez, la nueva colaboración de Joan Monleón, que alcanzaría una enorme popularidad gracias a sus espectáculos en Canal 9, marca el tono de una película que apuesta por un sentido hedonista de la vida, vinculado a la presencia árabe en tierras valencianas. El resultado fue un éxito comercial, pues la recaudación ascendió a cuarenta y cuatro millones para una producción realizada, al igual que en casos anteriores, con la modestia de quien en estas lides apostaba por las técnicas "tupamaras".

Al servicio y por encargo del grupo teatral Els Comediants, Mira realiza *Karnabal* (1985) a partir del espectáculo *Alé* (1984-1988), puesto en escena bajo la dirección de Joan Font, que también colabora con el valenciano en la realización de la adaptación cinematográfica. El resultado es brillante desde una perspectiva visual y festiva, en sintonía con la estética del citado grupo. No obstante, la historia de un hombre proclamado rey de un país en carnaval reviste demasiadas dificultades para funcionar en la pantalla, y la película termina alejándose de lo realizado en los escenarios. Su colaboración con la compañía catalana se impone por la lógica de compartir una concepción similar de la fiesta mediterránea como núcleo de su mundo creativo. A pesar de que el grupo pasaba por su mejor momento con espectáculos vistos en diferentes países, la película apenas contó con el favor de un público un tanto desconcertado ante la singularidad, claramente teatral, de la propuesta. La recaudación ascendió a doce millones de pesetas para una producción que superó los setenta. Los tiempos de las producciones "tupamaras" habían quedado atrás. Mira insiste en el enaltecimiento, desde un punto de vista epicúreo y cultural, de la presencia árabe en tierras levantinas con su siguiente título: *Daniya, el jardín del harén* (1987). La película, con el asesoramiento del catedrático Mikel Epalza, está inicialmente prevista como una serie de cuatro capítulos para Televisió de Catalunya. Las seis horas de los mismos se condensan drásticamente hasta convertirse en un largometraje. El director vuelve a centrarse en el siglo XI para narrar las andanzas de Bernat de la Marca, hermano de la condesa de Barcelona, cuando parte hacia el reino moro de Dénia y acepta la autoridad eclesial que el emir otorga a la diócesis catalana sobre las iglesias de los cristianos mozárabes. En ese enclave de convivencia de culturas y religiones, el protagonista encuentra un clima de tolerancia que contrasta con la rigidez de sus orígenes. La película se convierte así, en palabras de José Luis Guarner, en "un plácido paseo por una época feliz en la que moros y cristianos no intercambiaban mandobles sino madrigales". A pesar de ser su proyecto más ambicioso en lo referente a la producción y el equipo técnico, la crítica subrayó la impericia cinematográfica del director, que en esta ocasión tampoco cuenta con la frescura del humor festivo de anteriores films ni con un reparto adecuado. La belleza de Laura del Sol no basta para interesar al espectador, un tanto abrumado por las escenas de ambientación histórica. El resultado fue modesto en taquilla, los pases por la televisión catalana apenas despertaron el interés de los telespectadores y la película muestra el agotamiento de una fórmula de cine autóctono que había tenido su momento culminante en el éxito popular de *Con el culo al aire*. Tras haber realizado nuevos cortometrajes acordes con la temática de su filmografía —*En un mercado valenciano* (1984) y *Fiesta de moros y cristianos* (1985)—, el último largometraje de Carles Mira es *El rey del mambo* (1989), cuyo guion escribe en colaboración con la periodista Maruja Torres. A diferencia de las anteriores, la película se desarrolla en el Madrid de los años ochenta, y cuenta con la participación de intérpretes conocidos en toda España como José Luis López Vázquez, Charo López y la propia hermana del director. La apuesta por acercarse al mundo de la comedia madrileña es un fracaso, y el director se muestra perdido en el intento de narrar la historia de dos mujeres de cierta edad y elevado nivel social que se enamoran apasionadamente de un apolíneo joven de color. Carles Mira afirmó tras el estreno que no estaba satisfecho con el resultado: "Me quise meter en un proyecto desvergonzado y atrevido que hablara del sexo desde otro punto de vista. La gente urbana no se ha reconocido [en la película] porque estaba hecha con los materiales populares que ellos desprecian y la gente popular tampoco la ha seguido porque trata de unos personajes de otro grupo social".

La mayoría de los largometrajes de Carles Mira fueron coproducidos por Ascle Films, que el director crea gracias a un crédito familiar. Salvo excepciones, fueron minusvalorados por una crítica cinematográfica reacia a admitir su apuesta por la cultura popular, aunque a su responsable se le reconociera como cineasta contracultural y en la actualidad se reivindica su cine mediterráneo, lúdico y libre. Las películas salieron adelante gracias a la incansable voluntad del director y a la colaboración de un grupo de profesionales valencianos. El resultado es una notable y meritoria continuidad dada la carencia de una infraestructura empresarial, pero los estrenos tampoco contaron con el respaldo de los espectadores de la época, y los apoyos institucio-

nales apenas fueron más allá de permitir los doblajes. En cualquier caso, algunas de las películas consiguieron llegar a un público amplio, especialmente en la Comunidad Valenciana, por su reivindicación de elementos populares de la cultura autóctona y de la fiesta como exaltación vital tras la etapa gris que el propio director había vivido durante el franquismo. Carles Mira también participó en una película colectiva de temática infantil, *Cuentos para una escapada* (1979), donde dirigió el episodio titulado *Recuerdos al mar*, con guion propio y la colaboración de su hermana como protagonista. A pesar de figurar en la ficha artística directores de la talla de Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis García Sánchez o Jaime Chávarri, entre otros, la película pasó desapercibida para la crítica y el público. El cineasta valenciano también probó fortuna junto a Magüi en una serie para Canal 9, *Russafa 56*, pero esta nueva faceta quedó pronto truncada por su fallecimiento el 12 de enero de 1993 a causa de una leucemia crónica que padecía desde que cumpliera los cuarenta años. Con tal motivo, el novelista y amigo Ferran Torrent declaró en *La Vanguardia* que "si existe o ha existido el cine valenciano, Carles Mira es el que mejor ha sabido expresarlo". Joan Álvarez, en representación de la Filmoteca Valenciana, señaló en el mismo medio que "Carles Mira ha significado el intento más serio de hacer cine con sensibilidad valenciana". Tras su muerte, el legado de este compromiso parece haber caído en terreno baldío.

Juan Antonio Ríos Carratalá

Fuentes

- "Carles Mira: 'Mi cine pretende ser nacional, festivo, popular y con raíces culturales en el esperpento'. Hoy se estrena su segundo largometraje titulado *Con el culo al aire*" (11/08/1980). *El País*.
- Costa, Jordi (2001). *Carles Mira, plateas en llamas*. Valencia: Fundación Municipal de Cine.
- Enguix, Salvador (13/1/1993). "Fallece a los 46 años el director de cine valenciano Carles Mira". *La Vanguardia*, p. 37.
- Guarner, José Luis (22/2/1988). "*Daniya*". *La Vanguardia*, p. 40.
- Millas, Jaime (25/8/1983). "*Que nos quiten lo bailao*, de Carles Mira, Propone un cine mediterráneo en clave sensual y festiva". *El País*.

Mira, Eugenio
(Eugenio Mira Juliá, Castalla, 1977)

Director, guionista, productor y músico

Nacido en el seno de una familia de artistas —padres pintores y ceramistas y hermana violinista y cantante de *music-hall*—, aprende a tocar el piano a los cuatro años. Con siete se traslada a Altea, donde siente una temprana vocación cinematográfica. Comparando en VHS la factura de *Los Cazafantasmas* (*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984) con *Aquí huele a muerto… (¡Pues yo no he sido!)* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1990) toma conciencia de la importancia de la técnica. En su segundo curso de bachillerato, que estudia en centros públicos locales, pacta con su familia que, tras la selectividad, le apoyen en su deseo de estudiar cine en la escuela Septima Ars, en Madrid. Matriculado en el curso 1995-1996, en las aulas conoce a sus primeros estrechos colaboradores, el guionista Mikel Alvariño y el operador de cámara David Acereto. Tras graduarse como director, escribe con Albariño y Javier Asenjo dos guiones, *Oscuro* y *Maldición*, por los que se interesa Félix Rodríguez (El Paso Producciones), pero que quedan inéditos. En 1998 oficia como ayudante de dirección en el rodaje de un videoclip de Extremoduro en el que conoce a Nacho Vigalondo, y realiza el *making of* del multipremiado cortometraje *El cuervo* (Tinieblas González, 1999), donde traba relación con el director de fotografía Unax Mendía y el director de efectos especiales Amador Rehak. Con ellos dos prepara el proyecto de su primer y único cortometraje, *Fade* (2000), para cuyo rodaje en inglés —un idioma que aprende de manera autodidacta— monta la productora Widescream Producciones. A continuación dirige dentro del cortometraje colectivo propuesto por Santiago Tabernero a TVE y Filmax *Diminutos del calvario* (2002) el segmento *Rancor*, de sesenta segundos de duración y compuesto por un solo plano mudo. El productor Ibon Cormenzana (Arcadia Motion Pictures) ve *Fade* en el festival de Murcia y se pone en contacto con él para proponerle una colaboración de la que surge *The Answer*, un guion que define como un cruce entre *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) y *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Acuden al festival de Cannes en la edición 2002 con el proyecto de venta, pero no consiguen financiación. A su regreso, se plantea su siguiente paso desde el posibilismo, y coescribe con Albariño *The Birthday* (2004). Establece contacto con el actor Corey Feldman, que acepta protagonizar la cinta, la cual se rueda en Terrassa con un millón de euros de presupuesto. Gracias a Guillermo del Toro, que ve un primer montaje de la cinta en Madrid mientras está preproduciendo *El laberinto del Fauno* (2006) y se entusiasma con ella, es fichado por Robert Newman, de la agencia de talentos William Morris Endeavor. En noviembre de 2004 viaja por primera vez a Estados Unidos para asistir al American Film Market. El éxito en el festival de Vancouver Cinemuerte, en cuya edición de 2005 Jack Taylor, actor en *The Birthday*, recibe el Life Achievement Award, le abre las puertas del Fantastic Fest de Austin (Texas). En 2006 se traslada a vivir a Barcelona, donde colabora a lo largo de todo el proceso de producción en *Los Totenwackers* (Ibon Cormenzana, 2007), cuya banda sonora firma bajo el seu-

dónimo de Chucky Namanera, un alias que lanza un guiño en valenciano (¡xe, quina manera!) y con el que ha firmado las partituras tanto de sus propias cintas como de *Los cronocrímenes* (Nacho Vigalondo, 2007), de los cortometrajes *Hibernation* y *Cenizo* (Jon Mikel Caballero, 2012 y 2015, respectivamente) y de *Verónica* (Paco Plaza, 2017). Trabaja en publicidad como realizador y compositor de *jingles*, y desarrolla varios tratamientos de largometraje con Roxbury Pictures. Presenta uno de ellos, *Chófer* —coescrito con Javier Gullón—, en un taller de Sundance en Morelia (México) con Zachary Sklar y Anthony Drazan, pero es el de *Agnosia*, en coautoría con Antonio Trashorras, el que recibe el respaldo de Telecinco Cinema. Planteándose el largometraje como un melodrama, lo rueda en castellano en 2010, con un presupuesto de tres millones y medio de euros y un reparto encabezado por Eduardo Noriega, Félix Gómez y Bárbara Goenaga. Después de esta experiencia regresa a Madrid, donde los productores Adrián Guerra y Rodrigo Cortés, de Nostromo Pictures, le encargan la dirección de *Grand Piano* (2013), que rueda con Elijah Wood como protagonista en Barcelona a partir de un guion de Damien Chazelle, futuro director de *Whiplash* (2014) y de *La La Land*, *la ciudad de las estrellas* (*La La Land*, 2016). Residente a caballo entre Los Ángeles, Madrid y Altea, ha interpretado papeles pequeños aunque determinantes en *Fin* (Jorge Torregrossa, 2012) y en *Luces rojas* (Rodrigo Cortés, 2012), así como realizado un *cameo* en *Open Windows* (Nacho Vigalondo, 2014). En la actualidad, una vez ha logrado ver reconocido su oficio con sus tres largometrajes y con la dirección de las segundas unidades de *Lo imposible* y *Un monstruo viene a verme* (Juan Antonio Bayona, 2012 y 2016), *Gernika* (Koldo Serra, 2016) y *Proyecto Lázaro* (Mateo Gil, 2015), se centra en el desarrollo desde cero de producciones sin capital ajeno a través del sello Paramirama, con el que desde 2011 ha experimentado con el arte secuencial por medio de videodiarios, piezas videoartísticas y el proyecto de "cine sin imagen" o "cine mudo al revés" *Pagana*, cuyo primer álbum lleva por título *When Never Takes Forever*.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Entrevista personal (4 de marzo de 2016)

Mira, Magüi
(María Luisa Mira Franco, Valencia, 1946)

Actriz y directora teatral

Actriz y directora teatral, es hermana del cineasta valenciano Carles Mira y estuvo casada en primeras nupcias con el dramaturgo José Sanchis Sinisterra. Posteriormente contrajo matrimonio con Emilio Fernández Soriano. Aunque su carrera ha sido eminentemente teatral, la actriz Magüi Mira también se ha labrado una breve carrera cinematográfica gracias a sus incursiones en la insólita *Percusión* (Josetxo San Mateo, 1980), la experimental *El acto* (Héctor Faver, 1987), la comedia *El rey del mambo* (Carles Mira, 1989), *Yo soy ésa* (Luis Sanz, 1991) —mediocridad concebida para el lucimiento de la otrora heroína folclórica Isabel Pantoja— y el decepcionante film policíaco *Reflejos* (Miguel Ángel Vivas, 2002). También ha participado en producciones televisivas como la miniserie *Arroz y tartana* (José Antonio Escrivá, 2003) o la telecomedia *La que se avecina* (Alba Adriática, Miramón Mendi y Telecinco, 2007-). Como suele ser común entre muchos intérpretes teatrales, el legado cinematográfico de Magüi Mira está muy por debajo de su labor escénica, donde ha destacado tanto en su trabajo como actriz —desde *Fedra* de Eurípides en 1986 a *La señorita Julia* de August Strindberg en 1993 y *Antonio y Cleopatra* de William Shakespeare en 1996, por ejemplo— como en su función de directora, poniendo en escena obras como *Madame Bovary* en 2012, adaptación de la novela de Gustave Flaubert por Emilio Hernández, o *Kathie y el hipopótamo* de Mario Vargas Llosa en 2013. Las hijas de Magüi Mira, Clara Sanchis y Helena Sanchis, continúan la tradición familiar en sus oficios de actriz y diseñadora de vestuario, respectivamente.

Carlos Cuéllar

Mira Moya, Juli
(Juli Mira Moya, Alcoi, 1949)

Actor

Juli Mira es uno de los actores más sólidos del panorama interpretativo valenciano. A lo largo de una intensa y dilatada trayectoria, ha alternado el cine con el teatro y la televisión. Ha interpretado personajes, ya sea como protagonista o secundario, en numerosas películas, series de televisión y telefilms. Prototipo de actor autodidacta, sus innatas cualidades expresivas y su innegable magnetismo en escena le han permitido desarrollar un amplio registro interpretativo en producciones adscritas a todo tipo de géneros. Su afición interpretativa comienza a aflorar en su etapa estudiantil, cuando da sus primeros pasos como actor aficionado en el grupo de teatro Assalla. Posteriormente forma parte del grupo teatral *La Cazuela*, entidad fundamental de las artes escénicas en Alcoi con la que debuta en 1972 con *El retaule del flautista*, publicada por Jordi Teixidor en 1968. Tras más de veinte años compaginando

su trabajo en la banca y su afición por la interpretación, decide dedicarse por completo a esta última. En 1989 realiza varios castings y, gracias a su personalísima voz, el estudio de doblaje *Tabalet* le ofrece su incorporación en exclusiva como actor de doblaje. Seis años más tarde decide seguir su vocación por el arte dramático y entrar definitivamente en el mundo del cine. Sin embargo, su primer contacto con la gran pantalla se había producido en 1978, cuando participa con un pequeño papel en *La portentosa vida del padre Vicente* (Carles Mira, 1978), y el primer papel relevante de su carrera había llegado con su destacada interpretación en la opera prima de Carlos Pérez Ferré, *Héctor (el estigma del miedo)* (1982), en la que compartía protagonismo con Ovidi Montllor. En su profusa carrera cinematográfica, destacan títulos como *Tramuntana* (Carlos Pérez Ferré, 1991), *Gràcies per la propina* (Francesc Bellmunt, 1997), *Best-Seller* (Carlos Pérez Ferré y Txarli Llorente, 1996), *Mararía* (Antonio Betancor, 1998), *Los años bárbaros* (Fernando Colomo, 1998), *El mar* (Agustí Villaronga, 2000), *L'illa de l'holandès* (Sigfrid Monleón, 2001), *Las voces de la noche* (Salvador García Ruiz, 2003), *La vida abismal* (Ventura Pons, 2007), *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleón, 2009) o *Juegos de familia* (Belén Macías, 2016). A mediados de la década de los noventa se incorpora al mundo de las series televisivas, interpretando personajes destacados en series como *Herència de sang* (Canal 9, 1995-1996), *Entre naranjos* (Josefina Molina, 1997), *Crims* (TV3, 2000), *Hospital Central* (Estudios Picasso, Videomedia y Telecinco, 2000-2012), *Les moreres* (Estudios Valencia Televisión, Zebra Producciones y Canal 9, 2007), *Unió Musical Da Capo* (Conta Conta Produccions y Canal 9, 2009-2010), *La Riera* (TV3, 2010-) o *Velvet* (Bambú Producciones y Antena 3, 2013-). Igualmente ha participado como actor secundario en *Cuéntame cómo pasó* (Grupo Ganga Producciones y TVE, 2001-), *Porca misèria* (TV3, 2004-2007) o *Ventdelplà* (Diagonal TV y TV3, 2005-2010). También ha desplegado su actividad interpretativa en telefilms como *Viure sense por* (Carlos Pérez Ferré, 2004), *Mentiras* (Miguel Perelló, 2004), *Electroshock* (Juan Carlos Claver, 2006), *Maria i Assou* (Sílvia Quer, 2005), *Adrenalina* (Ricard Figueres, 2007) y *Asunto Reiner* (Carlos Pérez Ferré, 2009). La trayectoria del actor alcoyano ha sido merecedora de múltiples premios como los Tirant, el Premio Turia, la Ninfa de Oro al mejor actor en el Festival Internacional de Televisión de Montecarlo de 2006 por su papel en el telefilm *Electroshock* y, por último, el Premio Berlanga en su edición de 2008 en reconocimiento a su trayectoria actoral.

Quico Carbonell

Mistral, Jorge (Modesto Llosas Rosell, Aldaia, 1920 – México DF, 1972)

Actor, director y guionista

Este actor valenciano ha sido sin duda uno de los galanes más significativos de la historia del cine español. Su indiscutible atractivo físico, su calidad interpretativa y la proyección que le dio el hecho de pertenecer al *star system* de la compañía CIFESA lo convirtieron en astro internacional durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, especialmente en el mercado de habla hispana, quizá el único que, en su registro de galán, pudo equipararse a los mejores del cine estadounidense de su época. Nacido en Valencia de madre catalana y padre portorriqueño, toma la sabia decisión de abandonar sus estudios de Derecho para dedicarse a la interpretación, iniciándose en el mundo del teatro al ingresar en la compañía de Enrique Borrás. Aunque de estatura modesta, su marcada personalidad, la evidente belleza de su rostro, la fonogenia de su voz y su perfecta dicción hicieron de él un actor especialmente querido, que se adaptó a todo tipo de películas, aunque destaca especialmente en el género melodramático. Si el melodrama de aventuras *La gitana y el rey* (Manuel Bengoa, 1945) sirve para que demuestre su versatilidad interpretando dos personajes, *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946) lo une, sin desmerecer en su labor, a un reparto de astros como Julio Peña y Manuel Luna en uno de los films más exitosos del nacionalismo colonial español. *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) es no solo uno de los mejores vehículos de lucimiento de Jorge Mistral, sino también un extraordinario éxito comercial y un film emblemático que asienta el modelo de cine histórico bajo la dictadura franquista. Con esta superproducción de cuatro millones de pesetas, CIFESA presenta un melodrama histórico, romántico, grandilocuente y nacionalista que consagra a Aurora Bautista como estrella cinematográfica, junto a un lujoso reparto en el que destacan Fernando Rey, Juan Espantaleón, Manuel Luna y una jovencísima Sara Montiel. La excelente fotografía de José F. Aguayo y los impresionantes decorados de Sigfrido Burmann crean la atmósfera adecuada para el lucimiento de un reparto de tal prestigio que hace más meritoria si cabe su labor interpretando a don Álvar, fiel capitán enamorado secretamente de su reina doña Juana la Loca, y enfrentado sin quererlo al manipulable rey don Felipe el Hermoso. El porte, la voz y la gestualidad de Mistral son tan eficaces que nos hacen olvidar (o perdonar) la torpeza de su esgrima en el duelo final. La química del actor con Sara Montiel es evidente. Por otro lado, Mistral supo mostrar una personalidad suficientemente sólida como para no

ser eclipsada en una película de carácter coral en la que todos los personajes guardan pareja importancia. *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1947) es otro de los grandes éxitos del cine español de los años cuarenta, hasta el punto de sufrir —nunca mejor dicho— un *remake* en 1960. El film sigue la línea promilitarista vigente en esa década y que pasa de moda en la siguiente. A pesar del tono apologético y patriótico, su carácter de comedia y la evidente química y prestigio del trío protagonista hizo de la película un hito comercial. Jorge Mistral interpreta a un estudiante de la Escuela Naval Militar, amigo inseparable de sus dos compañeros, encarnados por Fernando Fernán Gómez y Antonio Casal. Frente a la especialidad de estos últimos en el género de la comedia, Mistral adopta el papel de galán seductor, simpático sinvergüenza con pocos escrúpulos que, no obstante, acaba redimiéndose al final del relato. El contraste en la tipología de los personajes funciona a la perfección, y su emparejamiento con la actriz Isabel de Pomés crea una de las parejas más fotogénicas de la historia del cine español. Con este film Mistral refuerza más si cabe su estatus de astro cinematográfico, en un curioso e inesperado precedente de lo que el cine estadounidense haría décadas después con *Oficial y caballero* (*An Officer and a Gentleman*, Taylor Hackford, 1982). Al año siguiente coprotagoniza *Currito de la Cruz* (Luis Lucia, 1948), una clara apología del toreo propia de un género muy popular en otros tiempos. Tercera de las cuatro adaptaciones existentes de la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín, la película se erige sobre el tópico argumental del joven modesto convertido en héroe de los ruedos. Jorge Mistral encarna en ella a Romerita, el personaje antagonista, sobre quien descansa, sin embargo, el interés melodramático del relato. Torero seductor de mujeres y celoso de la fama ajena, Romerita se convierte en competidor de Currito en la arena y en el terreno amoroso. En este sentido resulta revelador comprobar que el papel secundario de Mistral se hace, no obstante, fundamental para sostener la trama de amor, sin la cual la película quedaría coja en un sentido comercial. Y es que, a pesar de la veteranía de actores como Manuel Luna y Juan Espantaleón, o de la comicidad de un joven Tony Leblanc, el film requería el carisma de un actor como Mistral para compensar la falta de profesionalidad dramática del torero Pepín Martín Vázquez, encargado de interpretar al protagonista. En 1949 Mistral contrae matrimonio con la mexicana María Cristina Ruiz, y al año siguiente protagoniza *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), película producida por CIFESA que demuestra hasta qué punto llega la fama del actor, concediéndole encabezar el reparto junto a Aurora Bautista, a pesar de que su personaje tenía una presencia bastante limitada en el metraje del film: su aparición se retrasa bastante y su asesinato acontece antes de iniciarse el último tercio de la película. El carisma del actor compensa, sin embargo, la brevedad del papel. Planteada como una superproducción —cuatro millones de pesetas de la época—, *Pequeñeces* es un melodrama romántico de fuerte intención moral —no en vano adapta una novela del sacerdote Luis Coloma—, ambientado históricamente en la convulsa España del reinado de Amadeo de Saboya. Mistral es Jacobo, un oportunista seductor envuelto en conspiraciones políticas y amante de su prima Currita (Aurora Bautista), *femme fatale* decimonónica en toda regla, generadora directa o indirecta de todas las desgracias acontecidas durante el relato. La relativa importancia argumental del personaje queda compensada, sin embargo, por su atractiva presencia, aderezada en esta ocasión por un recurso usado por muchos actores —de Ronald Colman a Laurence Olivier, pasando por Errol Flynn— para realzar, más si cabe, su atractivo: un fino bigote que otorga madurez y personalidad mundana a su personaje. A estas alturas de su carrera, queda clara la especialización de Jorge Mistral en galanes altaneros, algo o bastante canallas que, sin embargo, despiertan la simpatía del público y cuya redención viene casi siempre asegurada, aunque en concordancia con el obligado final compensatorio propio del cine clásico. La celebérrima novela *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1847), de la escritora británica Emily Brontë, tuvo en *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1953) su más lograda adaptación cinematográfica y en Jorge Mistral a su mejor Heathcliff, con quien el actor valenciano logra su más interesante interpretación en el cine mexicano. Aunque el film se toma notables libertades con respecto a la letra de la novela, es un fiel reflejo de su espíritu romántico. El guion de Luis Buñuel, Julio Alejandro y Arduino Maiuri adapta en realidad la segunda mitad de la novela, para empezar con el vengativo regreso de Heathcliff —aquí llamado Alejandro— en busca de Catalina (Irasema Dilián). Aunque el film traslada la acción a México, el ambiente romántico queda asegurado gracias a las localizaciones, la fotografía y el acertado uso de los elementos atmosféricos. La banda sonora musical adapta la ópera *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner, que aquí, más que en ninguna otra película de Buñuel, cuadra perfectamente con el argumento y su tono, fundiendo así las dos historias de amor romántico más intensas de la cultura occidental. Mistral interpreta a la perfección la virilidad salvaje de Alejandro, la pasión violenta propia de quien lleva el demonio en el cuerpo y siente en su fuero interno que el verdadero Amor es fusión con el Otro, y la muerte el rito de paso que lo hace posible. La poderosa e intensa mirada de Mistral proyecta la amenaza de la agresividad

que su cuerpo intenta a menudo contener, y los besos-mordisco de Alejandro a la desdichada Isabel se asemejan a los del vampiro, lo que no es de extrañar en un relato donde lo sobrenatural acecha constantemente. El último encuentro en vida entre Catalina y Alejandro es tan intenso y emocionante como la posterior y postrera cita necrófila. Buñuel supo extraer, de la interpretación de Jorge Mistral e Irasema Dilián la cualidad alquímica del Doble en el que las fronteras entre lo masculino y lo femenino se difuminan, porque dos acaban siendo uno. La total integración de Mistral en el estrellato se prolonga hasta el final de su carrera, como demuestran, incluso, obras menores como *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1958), donde el valenciano comparte protagonismo con estrellas internacionales como Carmen Sevilla o Raf Vallone. Su fama y su traslado a América le permiten trabajar, además de en España, en Cuba, Argentina y México como actor de teatro, cine y televisión. Su ambición e inquietud artística lo llevan a probar otros oficios cinematográficos, ejerciendo como director en *La fiebre del deseo* (1966), y como director y guionista en *La piel desnuda* (1966) y *Crimen sin olvido* (1968). Por desgracia, una atribulada vida sentimental, los constantes problemas económicos y una vejez prematura lo conduce, probablemente, al suicidio en 1972, dejando para la posteridad una de las carreras interpretativas más sólidas de la historia del cine español.

Carlos Cuéllar

Molina, Josep
(Josep Molina Llorca, Alcoi, 1954)
Actor

Actor de dilatada trayectoria profesional, Josep Molina ha sabido compaginar a lo largo de cuatro décadas sus trabajos en teatro con los cinematográficos y televisivos. Su carrera artística arranca a mediados de los setenta, y desde entonces ha participado en más de treinta obras de teatro y en más de veinte películas, así como en un nutrido número de series en televisión. Domina el escenario con naturalidad, siendo un actor lleno de ingenio, con un instinto expresivo excepcional, y portador a su vez de un rico universo de imaginación y fantasía. A estas señas distintivas de solidez interpretativa hay que añadir la fuerza de un espíritu personal, sin complacencias, libertario y firme que, junto a sus siempre convincentes interpretaciones, lo han afianzado entre los grandes de su oficio y como uno de los referentes del teatro catalán. Sus primeros pasos artísticos los realiza con trece años (1967), cuando representa al personaje de Agustinillo en la obra *La camisa*, del dramaturgo gallego Lauro Olmo, montada por el grupo de teatro Assalla de Alcoy. Entre 1974 y 1977 cursa estudios de interpretación en el Institut del Teatre de Barcelona, formando parte de una brillante promoción de actores que en los últimos años del franquismo transforman el panorama teatral barcelonés. Sus primeros trabajos teatrales los realiza en los montajes que la farándula libertaria catalana, agrupada en la Assemblea de Treballadors de l'Espectacle, prepara tanto en el marco de la denominada Operació Grec 76, con *Faixes, turbants i barretines* (1976), como en el macroespectáculo colectivo *El Tenorio al Born* (1976). Otros montajes en los que participa son *Els Beatles contra els Rolling Stones* (1981), la comedia musical *Glups!* (1983) y la ópera cómica *El Mikado* (1986), del mítico grupo catalán Dagoll Dagom. Ya en la década de los noventa trabaja en numerosos montajes bajo la dirección de directores de la talla de Dario Fo, John Strasberg, Pere Planella, Konrad Zschiedrich, Robert Lepage o Mario Gas. Colabora con Pepe Rubianes en la dirección de *Por el Amor de Dios*, *Pay-pay*, *Lorca eran todos* y *La sonrisa etíope*. En 2009 dirige los dos multitudinarios homenajes celebrados en el Palau Sant Jordi de Barcelona y en Vilagarcía de Arousa en recuerdo de Rubianes. Entre las películas que dan forma a su carrera cabe destacar *La quinta del porro* (Francesc Bellmunt 1980), *Numax presenta...* (Joaquim Jordà, 1980), *La rubia del bar* (Ventura Pons, 1986), *Un negre amb un saxo* (Francesc Bellmunt, 1988), *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995), *Un cos al bosc* (Joaquim Jordà, 1996), *El crimen del Cine Oriente* (Pedro Costa, 1997), *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2000), *Fausto 5.0* (Àlex Ollé y La Fura dels Baus, 2001), *Smoking Room* (Julio Wallovits y Roger Gual, 2002), *El coronel Macià* (Josep Maria Forn, 2006) y *Rec 2* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2009). Josep Molina ha acumulado también una larga carrera en televisión, debutando en las teleseries con *Locos por la tele* (TVE, 1990-1991). Destacan sus interpretaciones en *Poblenou* (TV3, 1994), *Bojos pel ball* (TV3, 1997), *El comisario* (Bocaboca Producciones, Estudios Picasso y Telecinco, 1999-2009), *Hospital Central* (Estudios Picasso, Videomedia y Telecinco, 2000-2012), *Andorra. Entre el Torb i la Gestapo* (Lluís Maria Güell, 2000), *La que se avecina* (Alba Adriática, Miramón Mendi y Telecinco, 2007-), *Los misterios de Laura* (Ida y Vuelta y TVE, 2009-2014), *Kubala, Moreno i Manchón* (Diagonal TV y TV3, 2012-2014) o *Nit i dia* (Mediapro y TV3, 2016-2017), además de algunos telefilms, como *Mónica* (Eduard Cortés, 2003) o *Fassman, el increíble hombre radar* (Joaquín Oristrell, 2015).

Quico Carbonell

Moltó, Lola
(María Dolores Moltó Martín, Alicante)
Actriz y locutora radiofónica

Se inicia en la interpretación teatral a finales de los años ochenta, durante los noventa en el cine y con el nuevo siglo en la televisión, además de prestar su voz a las ondas radiofónicas y al doblaje. Debuta en el teatro en 1989 con *Los figurantes* (José Sanchis Sinisterra), dirigida por Carme Portaceli. Siguen una quincena de obras, entre las que destacan *Isabel, tres caravel·les i un embolicador* (1992) de Dario Fo, bajo la dirección del propio autor, o el debut en la dirección teatral de Bigas Luna con su versión de las *Comedias bárbaras* (2003) de Valle-Inclán. Su primer trabajo en la gran pantalla puede verse en 1996, en la película *Best Seller (El Premio)*, de Carlos Pérez Ferré. A él se suman otros títulos en los que interpreta algunos papeles importantes como *Un suave olor a canela* (2012) o *La familia-Demention* (2016), ambas dirigidas por Giovanna Ribes. Interviene como actriz de reparto en los largometrajes *La tarara del Chapao* (Enrique Navarro, 2000), *Agua con sal* (Pedro Pérez Rosado, 2005), *Atasco en la nacional* (Josetxo San Mateo, 2007), *Antes de morir piensa en mí* (Raúl Hernández Garrido, 2008), *El dios de madera* (Vicente Molina Foix, 2010), *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011), *Cruzando el sentido* (Iván Fernández de Córdoba, 2015) y *Lagartijas* (Pedro Pérez Rosado, 2018). También actúa en varios cortometrajes, como *Hotel y domicilio* (Álex Montoya y Raúl Navarro, 2004), *Más que a mi suerte* (Elena López, 2008), *Como el río* (Laura Gascó Moreno y Abdelatif Hwidar, 2013) o *Rellano* (Agustín Rubio, 2017). Interpreta su primer papel televisivo en el telefilm *Las cerezas del cementerio* (Juan Luis Iborra, 2005), aunque el personaje con el que consigue popularidad televisiva es el de Dora, la protagonista femenina de los Pedreguer, una de las dos familias centrales, junto a los Falcó, en la serie *L'alqueria blanca* (Trivisión y Canal 9, 2007-2013), de gran éxito de audiencia durante los casi doscientos episodios emitidos en la televisión autonómica, prácticamente hasta su cierre. Anteriormente Lola Moltó interpreta papeles de reparto en *Hospital Central* (Estudios Picasso y Videomedia, 2000-2012) para Telecinco, *Les moreres* (Estudios Valencia Televisión y Zebra Producciones, 2007) o *Negocis de família* (Estudios Valencia Televisión y Zebra Producciones, 2005-2007) para Canal 9, y *16 dobles* (Diagonal TV, 2003) para Televisió de Catalunya, entre otros. Más recientemente interviene en la webserie *Sin vida propia* estrenada en YouTube en 2013 por Cincuenta Dedos Producciones y Fundido a Negro Producciones y financiada mediante donaciones a través de *crowdfunding*. Rodada en Valencia, la serie recibe varios premios —en el Vancouver Web Fest 2014 a la mejor serie extranjera o en el Rome Web Awards 2015 para Ana Ramón Rubio por la mejor dirección, además de la mejor creación europea y el mejor póster— y diversas nominaciones en concursos y otros festivales internacionales. También trabaja como locutora radiofónica en el programa *Bon dia, Monleón* (1989-1999) para la emisora autonómica Ràdio 9. Con experiencia en papeles cómicos y dramáticos en todos los registros audiovisuales —televisión, cine, radio, doblaje, webseries—, además del teatral, la alicantina Lola Moltó se hace popular a través de la pequeña pantalla autonómica gracias a su papel protagonista en la serie de éxito *L'alqueria blanca*.

Rosanna Mestre Pérez

Monleón, Sigfrid
(Sigfrid Monleón Pradas, Valencia, 1964)
Director, guionista y productor

Se diploma en Dirección Cinematográfica y Televisiva en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. A partir de 1981 colabora como crítico cinematográfico en el semanario valenciano *Cartelera Turia*. Como escritor ha publicado los libros *Los cien años más cortos de nuestra vida: una recopilación de cortometrajes para celebrar el centenario del cine* (1995), coeditado con Medardo Amor, *La mirada secreta de Gianni Amelio* (1994) y *Paulo Branco. La producción independiente* (1999). Inicia su carrera profesional en el cortometraje con títulos como *De los caníbales* (1995), *Si llegas o es regreso* (1995), que obtiene el segundo premio en el Certamen Nacional de Cortometrajes de Alcalá de Henares, y *Lo del ojo no es nada* (1996), que participa en la Semana Internacional de Cine de Valladolid. Además, coproduce *El cielo sube* (1991), debut en el largometraje del director Marc Recha. Tras esta primera etapa, aborda el largometraje con su ópera prima *L'illa de l'holandès* (2001), basada en la novela homónima de Ferran Torrent, también coguionista de la película. En palabras de su director, se trata de "una historia intemporal, de aliento clásico", narrada "sin retórica ni didactismo, tratando de ser sincero tanto con los personajes como con el espectador". La crítica alaba las intenciones del director y destaca entre sus resultados la agradable modestia de su planteamiento, la puesta en escena serena, la planificación funcional y el pulso narrativo de una historia de exiliados políticos en las postrimerías del franquismo vestida con ropajes de narración clásica de piratas. La película es nominada al Goya en la categoría de mejor guion adaptado y obtiene la Biznaga de Oro del Festival

de Málaga de Cine Español en el año 2001, así como distintos galardones en festivales de Valencia, Tudela y Lorca. Después del mediometraje *Karlitos* (2003), documental presentado en el Festival Internacional de Cine de Gijón que sigue los pasos del artista plástico valenciano Carlos Mallol y que surge como trabajo de un taller impartido por Monleón en la Fundación SGAE de Valencia, interviene en el largometraje colectivo *¡Hay motivo!* (2004). Este último, que integra treinta y dos cortometrajes de directores como Gracia Querejeta, David Trueba, José Luis Cuerda o Fernando Colomo, aborda la realidad social española del momento y supone un manifiesto crítico con la política del Partido Popular, por entonces en el gobierno. Aunque es nominado al mejor documental en los Premios Goya de 2004, *¡Hay motivo!* no tiene estreno en salas comerciales, y únicamente se exhibe en recintos universitarios y locales que solicitan su pase. *Adopción* es el cortometraje de Monleón, acerca de las dificultades de las parejas del mismo sexo para adoptar niños. Un año después dirige el telefilm *Síndrome laboral* (2005), una ficción basada en el caso Ardystil. La película trata sobre los problemas de salud producidos entre los trabajadores del sector de la aerografía textil entre 1989 y 1992, periodo durante el cual se utilizaron en esta industria productos químicos que liberaban gases perjudiciales para el sistema respiratorio sin advertir de su peligrosidad; prácticas que serían prohibidas por la Generalitat Valenciana en otoño de 1992. Con la intervención de Carmelo Gómez, Cristina Plazas y Juli Mira, el director aborda el trabajo sin ajustarse a las particularidades de su formato, inspirándose en los telefilms de la BBC y alejándose de la reconstrucción real o periodística para crear una película de ficción. En 2005 vuelve a ponerse tras la cámara para rodar *La bicicleta* (2006), su segundo largometraje cinematográfico. La historia parte del guionista Martín Román y se gesta en la extinta Escuela de Guionistas Luis G. Berlanga. Protagonizada por Pilar Bardem, Sancho Gracia, Bárbara Lennie y Javier Pereira, la película transcurre en un tiempo circular, el de las ruedas de la bicicleta y el de las bobinas de los proyectores cinematográficos, recurriendo a largos planos-secuencia. Sus referencias son el neorrealismo, en concreto *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), y películas como *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950), donde un rifle va pasando de mano en mano. Esta forma de narrar permite a Sigfrid Monleón, en sus propias palabras, "contar trozos de vidas cotidianas estructurados en capas narrativas sin jerarquías". La película compite por la Biznaga de Oro en el Festival de Málaga de Cine Español en 2006. Tras *La bicicleta*, Monleón dirige el documental *El último truco. Emilio Ruiz del Río* (2008), basado en la figura del experto en efectos especiales Emilio Ruiz, que supone una reivindicación entregada a un oficio irrepetible y a una forma de hacer cine ya perdida. Ruiz, maestro de las maquetas, de las miniaturas y de los *matte paintings*, es el último artesano de una estirpe que dotó de magia a las superproducciones americanas rodadas en España durante las décadas de los sesenta y setenta. *El último truco* desvela, gracias a un extenso archivo de fotografías y pruebas de cámara, los entresijos de un oficio cuya función principal es pasar inadvertido ante la cámara. "Y si engaña a la cámara, engaña al ojo humano", como afirma Emilio Ruiz en uno de sus numerosos testimonios. Monleón se aplica igual consigna en la dirección y desaparece para ceder la palabra al protagonista. En 2009 aborda el que quizá es su proyecto más ambicioso hasta la fecha, *El cónsul de Sodoma*, biografía del poeta Jaime Gil de Biedma. Basada en el libro del escritor y guionista Miguel Dalmau, que también participa en la escritura del guion, su estructura está apuntalada, como escribía Javier Ocaña en su crítica de la película para *El País*, "por la cadencia de poemas recitados en *off* que van marcando suceso a suceso, relación a relación, la vida del poeta, edificando un entramado argumental que, a pesar de los vaivenes temporales, fluye bastante bien". La película divide a familiares, amigos y compañeros de oficio del poeta entre los que la consideran un retrato acertado de su personalidad y otros que la catalogan de aproximación falsa. Al margen de polémicas, inevitables en este tipo de películas, y más si se trata de una personalidad contemporánea, el director, cuya intención era "hacer una película sobre una buena persona que vive un mal guion: un país de pobre ambiente social e intelectual en el que, aun así, se empeña en dejar algo que merezca la pena, algo útil poéticamente hablando", sortea algunos de los obstáculos típicos y recurrentes del género apoyado en una arriesgada interpretación de Jordi Mollà, y en el retrato de un personaje contradictorio perpetuamente asomado al abismo. La película fue nominada en varias categorías en los Premios Goya de 2009, entre ellas, al mejor guion adaptado y a la mejor interpretación masculina. En 2010, junto a Imanol Uribe y Carlos Álvarez, escribe y dirige el documental *Ciudadano Negrín*, aproximación al que fuera el último jefe de Gobierno de la Segunda República Española, que vivió exiliado en París, a través del recuerdo de sus nietos y de sus propias películas domésticas. La película trata de convocar "al ciudadano Juan oculto tras la cámara y recrear su memoria para el espectador de nuestros días", en palabras de sus directores. Con posterioridad, Monleón interpreta un pequeño papel en *Los exiliados románticos* (Jonás Trueba, 2015).

Alejandro Herráiz

Monsell, Juan
(Juan Monsell Prat, 1937)
Coleccionista

El nacimiento de Juan Monsell, un año después de iniciada la Guerra Civil, coincide con el estreno de la producción de Walt Disney *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, William Cottrell, Larry Morey *et al*., 1937). Es precisamente el recuerdo del visionado de este título tras su estreno en el cine Capitol de Valencia —la película se demorará en llegar a España hasta 1941, a causa de la contienda— un hecho decisivo que marcará la cinefilia, y la consiguiente afición al coleccionismo cinematográfico, de este aparejador de profesión que conoció el *boom* urbanístico de los años sesenta del pasado siglo, concretamente en Alicante. Tras toda una vida dedicada al cine como espectador y dinamizador cultural —juega un papel muy importante dentro del movimiento cineclubista alicantino entre 1962 y 1984, en los cineclubs Sare y Universitario, así como en las habituales proyecciones que en la época haría la Obra Social de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, actual Fundación Caja Mediterráneo—, en 2003 decide poner en marcha su museo particular del cine, ubicado en un piso del ensanche valenciano, en la calle Ciscar. En dos salas, bautizadas como Charlot y Pamplinas, se recogen, por una parte, proyectores y tomavistas de paso estrecho, propios del cine de aficionado o amateur, de diferentes marcas y procedencias —Cine Nic, Eumig, Bauer, Bolex, Heurtier, Pathé Baby, Elmo, etcétera—, así como posters, cartelería, programas de mano, películas o juguetes promocionales de algunos títulos. Entre estos se encuentra una colección de figuras en madera de la propia *Blancanieves*, que adquirió a través de la distribuidora del film en España, Filmófono, empresa creada por Ricardo María de Urgoiti y Luis Buñuel en 1929. Mención especial merece en el museo uno de los frascos de vello púbico que empleó Luis García Berlanga en *La escopeta nacional* (1978), conseguido a través de José Luis Criado, uno de los auxiliares de cámara de la película. Por otra parte, la segunda de las salas contiene multitud de libros y monografías de cine, firmadas y dedicadas en muchos casos por sus protagonistas: el propio Berlanga, Rafael Azcona, Giulietta Masina, Jean-Claude Carrière o Ricardo Muñoz Suay. La vida de Juan Monsell como aficionado y coleccionista, en definitiva, constituye una de esas "pequeñas grandes historias" de cine a través de las cuales es posible recorrer momentos relevantes de la segunda mitad del siglo XX, y que van desde el surgimiento del cine amateur valenciano en los años sesenta —Juan Monsell también hizo varias películas junto a Antonio Cruz Martínez— hasta los viajes a Perpiñán para ver películas censuradas en aquel momento en España, pasando por los antecedentes de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana a mediados de la década de los ochenta.

Santiago Barrachina Asensio

Fuentes

- Arazo, María Ángeles (27/7/2003). "Una vida de cine". *Las Provincias*.
- Burguera, David (1/12/2013). "El rincón secreto de los cinéfilos". *Las Provincias*.
- Entrevista personal a Juan Monsell (11/11/2016).

monstruo del pozo, El
(Belén Macías, 2006)
Telefilm

Thriller psicológico en formato de telefilm, se trata de su segundo trabajo de este corte rodado por la directora Belén Macías. Su anterior película, *La Atlántida* (2005), contó con la interpretación de Nacho Novo y Mercè Pons, actriz que también repite en *El monstruo del pozo*. La película narra la historia de Víctor (Pau Durà), un trabajador y padre de familia que esconde perturbadores impulsos homicidas y una fijación por las jóvenes adolescentes. En el invernadero de la enorme casa de campo en la que vive con su esposa (Mercè Pons) y su hijo (Roger Príncep), esconde los cuerpos sin vida de sus víctimas. Cuando su mujer debe ausentarse unos días debido a un viaje inesperado, Víctor se queda a solas con su hijo y la canguro que lo cuida (Yohana Cobo), una adolescente que despierta de nuevo sus impulsos asesinos. El resultado es una aproximación original a la figura del asesino en serie alejada por completo del esquema psicológico y truculento con el que suelen abordarse este tipo de tramas. Su guionista, Susana López Rubio, se esfuerza por apartarse de los tópicos y convencionalismos que pueblan el universo recurrente de este subgénero. Mención especial merece la mirada casi documental con la que se observa al protagonista, rechazando la búsqueda de coartadas que expliquen su comportamiento. Gracias también a la labor interpretativa de Pau Durà, el espectador puede llegar a empatizar en determinados momentos con un personaje que trata de luchar contra sus propios impulsos. Por desgracia, lo que pretende convertirse en un punto de vista diferente sobre este tipo de películas y personajes, termina por lastrar la historia, con un ritmo demasiado contemplativo. Se echa en falta un tono más arriesgado que transite hacia el género de terror o suspense; un giro que el espectador espera desde el inicio y nunca

termina de llegar. Quedan algunos apuntes aislados que habrían dotado al relato de mayor espesor dramático: el movimiento de cámara que sugiere el destino de las víctimas anteriores de Víctor, enterradas en grandes macetas del invernadero, o el plano detalle que revela que está atado por voluntad propia al cabecero de la cama para evitar sucumbir a sus impulsos. La caída al pozo de la adolescente y su posterior desenlace abren un inesperado rumbo en la historia, y contribuyen a tejer una cuidada serie de significados que hunden sus raíces en el universo de los cuentos infantiles y en una simbología de carácter metanarrativo, lo que la destaca por encima de las producciones de este tipo. Sin embargo, sigue echándose de menos un mayor arrojo, también en la puesta en escena, correcta por otro lado. Las intenciones de la guionista y la directora de mantenerse pegadas a un cierto naturalismo psicológico y genérico acaban por domesticar la tensión que supone el giro inesperado del final del segundo acto. Queda así una singular historia que no termina de adecuarse a un género específico y que mantiene su interés gracias a la labor de sus intérpretes y a la solvente labor de su directora. El rodaje de la película duró cuatro semanas, en el que se recurrió a localizaciones cercanas a la ciudad de Valencia: los alrededores de la Universitat Politècnica de València y la localidad de El Puig. Fue producida por Nadie es Perfecto PC, Filmax y Castelao Productions, en colaboración con Canal 9 y TV3.

Alejandro Herráiz

Montesinos, Guillermo (Guillermo José Montesinos Serrano, Castellón de la Plana, 1948)

Actor

Cuando apenas cuenta con ocho años, gracias a la amistad que une a sus padres con los trabajadores del Teatro Real de Castellón, llega a representar junto a su hermano Jorge la zarzuela en dos actos de Lope de Vega *La rosa del azafrán*. Esta función se convierte —según ha confesado— en su debut como actor, por el que percibe veinticinco pesetas. La experiencia es tan gratificante que, de inmediato, comienza a interesarse por el teatro y el cine. Su vocación se afianza gracias al promotor y director del grupo teatral Espiral, Toni Rebolledo, referente fundamental en su iniciática formación interpretativa. Durante los primeros años de juventud forma parte de varios grupos teatrales *amateur* en su ciudad natal, además de ser presentador de festivales de música, concursos caninos, certámenes de poesía, etcétera. Decide viajar a Madrid a principios de los años setenta, y comienza su andadura en la sala cultural del Club Pueblo, donde ofrece funciones de teatro leído con escenificación improvisada. En dicho marco representa *El carro de heno*, escrito por Camilo José Cela. Con Elisa Ramírez participa en el montaje de *Don Juan Tenorio* interpretando a Gastón. Sigue trabajando en el teatro Alfil con la pieza *Charly, no te vayas a Sodoma*, escrita y dirigida por Luis Portolés. En este período desarrolla una intensa actividad profesional pasando por múltiples escenarios, como el teatro Arniches con el texto de Jardiel Poncela *Tú y yo somos tres* y más tarde con *El matrimonio del señor Mississippi*, de Friedrich Dürrenmatt. También es actor de la compañía de Antonio Guirau, participando en espectáculos infantiles en el teatro Español, en el teatro de la Zarzuela o en el teatro Reina, entre otros. En 1973 tiene su primer contrato con Televisión Española para actuar en la pieza *Eloísa está de un almendro*, de Jardiel Poncela. Su gran versatilidad le permite moverse con soltura por diversos géneros, desde obras clásicas y dramáticas hasta revistas y cabarets. Asimismo, vuelve a colaborar para la Televisión Española en programas dedicados a los niños —como el de Torrebruno, *La Guagua* (1975)— y a los adultos —*El huevo de Colón* (Telecinco, 1992), con Javier Gurruchaga—. Su primera colaboración cinematográfica viene de la mano de Ramón Fernández con *Simón, contamos contigo* (1972). Pero son los años ochenta los más fértiles de su carrera, ya que llega incluso a trabajar para la Radio El País en el programa *Madrid me mata*. En estas mismas fechas comienza también su popularidad debido a la intensa y veraz construcción del pastor José María Grimaldos, alias "El Cepa", en *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), así como también con el expresivo papel de etarra en *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981). En esta década y en la siguiente se prodiga como actor de reparto en producciones fílmicas dispares: desde sus colaboraciones con Carles Mira —*Jalea real* (1980) y *Que nos quiten lo bailao* (1982)—, Luis García Berlanga —*La vaquilla* (1984), ¡Todos a la cárcel! (1993) y *París, Tombuctú* (1999)—, José Luis García Sánchez —*La corte de Faraón* (1985)—, Fernando Trueba —*Sé infiel y no mires con quién* (1985)—, Antoni Canet —*Amanece como puedas* (1987)—, Francesc Bellmunt —*Un negre amb un saxo* (1988)— y Pedro Almodóvar —*Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)—, hasta con Mariano Ozores —*Disparate nacional* (1990) y *Jet Marbella Set* (1991)— o Vicent Tamarit —*El hombre de la nevera* (1990)—, entre muchos otros. En la década de 2000 destaca su participación en series televisivas. Así, interviene en diez episodios de *La ley y la vida* (Cartel y Televisión Española, 2000), en dos episodios de *Ana y los siete* (Star Line y Televisión Española, 2002-2005),

en el primer capítulo de la *L'alqueria blanca* (Trivisión, Zenit TV y Canal 9, 2007-2013), interpretando a don Cipriano, en trece episodios de *Cuéntame cómo pasó* (Televisión Española y Grupo Ganga Producciones, 2001-), donde hace el papel de Eladio, o en *La que se avecina* (Telecinco, Alba Adriática y Miramón Mendi, 2007-). También actúa en la miniserie *Tarancón, el quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2010). Su larga e intensa trayectoria profesional sobre las tablas, así como en la televisión y el cine, le han proporcionado una enorme experiencia y talento para desarrollar un amplio registro dramático, lo cual lo ha llevado a colaborar en producciones de muy distinta índole y condición. Hoy sigue siendo uno de los actores característicos más relevantes del panorama nacional.

Pablo Ferrando García

Fuentes

- Aguilar, Carlos, Genover, Jaume (1996). *Las estrellas de nuestro cine. 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vidal Estévez, Manuel (1998): "Montesinos, Guillermo". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, pp. 595-596.
- Montesinos Serrano, Guillermo (2014).¡Estoy vivo!. Madrid: Fundación AISGE.

Montllor, Ovidi (Ovidi Montllor i Mengual, Alcoi, 1942 – Barcelona, 1995)

Actor y cantante

Cantautor e icono del movimiento de la Nova Cançó, se prodiga como actor principalmente en el cine y la televisión, actuando a lo largo de veinte años en cuarenta y cinco largometrajes y diecinueve series de televisión. Su repertorio abarca todo tipo de géneros: comedias, dramas, históricas, policíaco y terror. En 1975 Francesc Betriu le da su primera oportunidad en *Furia española*. No obstante, su carrera despunta con su convincente composición del personaje de Ángel el Alimañero en *Furtivos* (José Luis Borau, 1975). Desde entonces trabaja a las órdenes de cineastas como Antoni Ribas, Jordi Cadena, Carles Mira, Alfonso Ungría, Jaime Camino, Antonio Drove, Jaime de Armiñán, Imanol Uribe, Eloy de la Iglesia o José Luis Cuerda, entre otros. La expresión de su rostro, dura y melancólica, inocente y tímida, le permite interpretar algunos personajes que se han convertido en iconos de toda una época. Su interés por la interpretación comienza a forjarse en la adolescencia. Entra en contacto con el grupo La Cazuela, que durante las décadas de los sesenta y setenta es el máximo referente de la escena teatral alcoyana. Sus dificultades para pronunciar el castellano con corrección en esos momentos lo obligan a ejercer de apuntador. No obstante, en 1961, a los diecinueve años, debuta como actor en *El hombre de la flor en la boca*, de Pirandello, una pieza breve para dos personajes en la que Montllor representa al hombre del epitelioma. Tras su regreso del servicio militar, la falta de oportunidades laborales lo obliga a emigrar a Barcelona, donde desempeña todo tipo de oficios de subsistencia. El contacto con el actor Alfred Lucchetti le permite conectar con el teatro independiente catalán. Montllor forja su carrera profesional en el seno de grupos como La Pipironda, El Camaleón, el Centre d'Influència Catòlica (C.I.C.) y la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (E.A.D.A.G.), desde donde se impulsa una concepción renovada del teatro. Estos grupos son el vivero por el que pasa toda una generación teatral, de la que forman parte, además del propio Montllor, Núria Espert, Albert Boadella, Fabià Puigserver, Josep Maria Benet i Jornet, Feliu Formosa, Montserrat Carulla, Montserrat Roig o Ventura Pons, entre muchos otros. En esta época el actor también frecuenta La Cova del Drac, el mítico café-teatro de la calle Tusset, centro neurálgico de la modernidad barcelonesa y que hacia finales de los sesenta es el lugar donde se cuece el movimiento de la canción en catalán. Allí, de la mano de Guillem d'Efak, se convierte en un excelente declamador de poemas. En 1968 se da a conocer como cantante. Su primer concierto importante es el 30 de noviembre de ese mismo año, junto a Raimon y Quico Pi de la Serra en el Palau de la Música Catalana. Tras seis años siendo uno de los estandartes de la Nova Cançó, Montllor da sus primeros pasos como intérprete cinematográfico en *Furia Española*. No obstante, es con *Furtivos* cuando logra el éxito profesional en un rol en el que conecta de forma excepcional con Lola Gaos, la actriz que interpreta a Martina, la madre de Ángel. Durante la década de los setenta participa en un total de once largometrajes, muchos de ellos entre lo más significativo del cine catalán y español hecho después de la muerte de Franco. Así, aparece en películas como *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *La siesta* (Jordi Grau, 1976), *La oscura historia de la prima Montse* (Jordi Cadena, 1977), *La portentosa vida del padre Vicente* (Carles Mira, 1978), *Soldados* (Alfonso Ungría, 1978), *Companys, procés a Catalunya* (Josep Maria Forn, 1979), *La Sabina* (José Luis Borau, 1979), *La campanada* (Jaime Camino, 1979) y *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979). Su ritmo de participación en películas a lo largo de la década de los ochenta es constante, apareciendo en títulos de todo tipo, entre los que hay que destacar *El nido* (Jaime de Armiñán, 1980), *Con el culo al aire* (Carles Mira, 1980), *Los embarazados*

(Joaquin Coll, 1980), *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), *Puta pela* (Jordi Bayona, 1981), *Sexo sangriento* (Manuel Esteba, 1981), *El fascista, doña Pura y el follón de la escultura* (Joaquín Coll, 1982), *El invernadero* (Santiago Lapeira, 1983), *Héctor, el estigma del miedo* (Carlos Pérez Ferré, 1982), *Que nos quiten lo bailao* (Carles Mira, 1983), *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), *Escapada final (Scapegoat)* (Carlos Benpar, 1984), *Bar-Cel-Ona* (Ferrán Llagostera, 1986), *El acto* (Hector Faver, 1987), *Blue gin* (Santiago Lapeira, 1992), *El aire de un crimen* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1988), *Amanece, que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989), *Un negre amb un saxo* (Francesc Bellmunt, 1988), *La banyera* (Jesús Garay, 1989), *Perfidia* (Santiago Lapeira, 1991) o *El largo invierno* (Jaime Camino, 1991), su último papel cinematográfico. Aunque la comedia fue el género preferido de Montllor, la mayor parte de los directores le encomendaron personajes similares al interpretado en *Furtivos*. Más allá de sus interpretaciones como protagonista, el actor se convirtió en uno de los grandes secundarios del cine español. Asimismo, de su trayectoria televisiva cabe destacar el papel de Biscúter en la serie de *Pepe Carvalho* protagonizada por Eusebio Poncela para Televisión Española (1986). Su trayectoria como actor fue merecedora de premios como el de interpretación del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, por la película *Soldados*, o el premio al Mejor actor de la Mostra de València-Cinema del Mediterrani por su papel en *Héctor*. En 2016, ve la luz el documental *L'Ovidi: el making-of de la pel·lícula que mai no es va fer* (Vicent Tamarit).

Quico Carbonell

Monzón, Daniel (Daniel Monzón Jerez, Palma de Mallorca, 1968)

Director, guionista y actor

Daniel Monzón es una de las figuras más relevantes en el audiovisual nacional, tanto por sus particulares exploraciones en torno al cine de género como por su indudable impacto a nivel empresarial. Capaz de seducir a las audiencias y de enfrentarse a complejos modelos de producción, Monzón ha compaginado en sus películas un indudable conocimiento de los mecanismos narrativos clásicos junto con elementos reconocibles del contexto sociocultural español contemporáneo. Criado en Valencia, su interés por el cine, como él mismo ha señalado en diferentes entrevistas, se remonta a su infancia, cuando con apenas ocho años de edad improvisa para amigos y familiares películas imaginadas gracias a un juego de proyecciones compuesto por hojas de papel de cebolla y un arcaico proyector NIC. Sin embargo, es en su trayectoria crítica donde podemos empezar a rastrear el tipo de modelo cinematográfico que sería capaz de poner en marcha en años posteriores. Ya desde sus primeras columnas críticas en *Fotogramas* —una actividad que había empezado a ejercer en Valencia, en la revista *Encadenados*— realiza una suerte de proyecto personal, una hoja de ruta de intereses cinematográficos que más tarde aplica con coherencia a sus propias producciones: predilección por el entretenimiento, la ficción burlesca, el *thriller*, respeto hacia las producciones norteamericanas de factura impecable, conocimientos sobre la dirección de actores, etcétera. En cierto sentido, Monzón toma posición desde el primer momento por una crítica antintelectualizada, de fácil lectura y orientada a la sedimentación de aquellos productos claramente orientados a la consecución del mayor impacto económico posible, sin excluir por eso el rigor o el uso de herramientas metodológicas concretas de reflexión cinematográfica. Un buen ejemplo de cómo funciona en su trayectoria esta relación entre teoría (crítica) y práctica (cinematográfica) es uno de sus cortometrajes, rodado en 2010 y apenas citado en sus filmografías: *Tarkovsky*. Dirigido como un encargo cuando ocupó la presidencia del jurado del *Jameson Notodo Filmfest*, *Tarkovsky* es una pequeña obra de cámara de tono bufo en la que el director carga explícitamente contra los arquetipos de la crítica y de la distribución cinematográfica de la alta cultura —a su decir, lectores que subrayan las obras de James Joyce parapetados tras sus gafas de pasta—, proponiendo una suerte de incompatibilidad entre su rol social y el grueso de consumidores. Monzón, a la contra de su personaje, propuso desde sus orígenes una crítica que se acercara, voluntariamente, a las grandes audiencias. Además de su paso por la prensa escrita, también hizo radio en los años noventa en los programas de Onda Cero *Dos horas de nada*, con Andrés Aberasturi, y *La radio de Julia*, con Julia Otero, así como televisión como subdirector de *Días de cine* (Televisión Española, 1991-). Comienza en la creación cinematográfica como guionista junto a Santiago Tabernero —también colaborador habitual en diferentes espacios de Televisión Española— en la coproducción internacional *Desvío al paraíso* (Gerardo Herrero, 1994). Bajo el amparo de Tornasol Films, la historia remite sin complejos a los lugares comunes del *thriller*, contando con Charles Dance en el papel principal. Ganó una nominación a los Goya por los efectos especiales, pero no tuvo continuidad inmediata en la labor de Monzón como guionista para otros directores. Entre el estreno de *Desvío al paraíso* y su primera película como director —*El corazón del guerrero* (1999)— transcurren cinco años en los que continúa su labor como crítico y, además,

realiza un pequeño cameo en *Torrente: El brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998). En cierta medida, la participación en la cinta de Segura está lejos de ser puramente anecdótica: no solo implica su primer acercamiento a la generación de jóvenes directores españoles que empezaban a despuntar a finales de los noventa, sino que además le permite tomar contacto con Neus Asensi, que participaría en sus dos primeros largometrajes. La ópera prima de Monzón —en la cual, además, firma el guion en solitario— es una rareza en el panorama del cine español del momento, cuando los juegos de rol se encontraban demonizados debido al oportunismo y el amarillismo de una prensa mayoritaria totalmente ignorante sobre estas cuestiones, teniendo en cuenta además que el cine fantástico español para grandes audiencias parte siempre de la presunción de culpabilidad ideológica. Dirigida principalmente al mismo público joven y adolescente que había encumbrado las figuras de Segura y de Álex de la Iglesia —y que no tardaría en ser buscado, a su vez, por la Fantastic Factory—, la historia combina elementos fantásticos y cómicos sin ínfulas autorales. Esta misma idea se repite, si bien con resultados desiguales, en *El robo más grande jamás contado* (2002), una comedia esperpéntica en la que cuenta con una breve colaboración por primera vez de Jorge Guerricaechevarría, el coguionista habitual de Álex de la Iglesia. Además de Asensi, se suman al reparto otros nombres asentados en la comedia española del momento, como Antonio Resines, Enrique Villén, Javivi o Sancho Gracia. La cinta cuenta, desde una perspectiva disparatada, el intento de robar el Guernica de Picasso del interior del Museo Reina Sofía por una cuadrilla de mangantes de poca monta. De igual manera que *El corazón del guerrero* había supuesto una hibridación entre el cine fantástico y el cine adolescente, *El robo más grande jamás contado* se movía entre la comedia bárbara y las películas de robos, tan deudora de *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000) como de *La cuadrilla de los once* (*Ocean´s eleven*, Lewis Milestone, 1960). Monzón seguía explorando las maneras en las que se podría combinar la interpretación de la sociedad española, sus peculiaridades y su herencia literaria inmediata, con la tradición ya asentada en el cine de Hollywood. Sin embargo, la película que propicia el cambio más sustancial en su filmografía es *La caja Kovak* (2006). Escrita al alimón con Jorge Guerricaechevarría, la cinta abandona tanto la comedia como las deudas con un cierto cine de sabor sainetesco y se lanza, definitivamente, a la exploración del *thriller* como género mayor. Coproducida con fondos españoles, alemanes e ingleses, la cinta cuenta con el apoyo en la distribución internacional de compañías como First Look International, 21st Century Pictures o la propia BBC. Con elementos propios de la ciencia-ficción y un elenco en el que conviven figuras como Timothy Hutton, David Kelly o Lucía Jiménez, Monzón retorna a un modelo de producción y distribución mucho más cercano al de *Desvío al paraíso* que al de sus dos anteriores películas, con un considerable aumento en sus recursos, para encarar una historia con diferentes planos narrativos que hace evolucionar el modelo realidad/juego de rol ya ensayado en *El corazón del guerrero*. Sin duda, son sus dos últimas películas las que realmente han sedimentado su visión de lo cinematográfico y han convertido en realidad el particular modelo cinematográfico-económico que esbozaba desde sus primeras críticas: *Celda 211* (2009) y *El niño* (2013). La primera supone su espaldarazo definitivo como realizador. Fue premiada con ocho goyas —incluyendo la mejor película y el mejor director—, y con dos premios Turia, entregados por la revista homónima —mejor película española y mejor película española según los lectores—. Monzón y Guerricaechevarría parten en esta ocasión de una novela del autor sevillano Francisco Pérez Gandul para levantar un drama carcelario en torno al enfrentamiento entre Juan (Alberto Ammann), un funcionario de prisiones en su primer día de trabajo, y Malamadre (Luis Tosar), un preso especialmente peligroso que encabeza un motín en la prisión. La cinta es rodada con un amplio despliegue digital y se considera unánimemente como uno de los títulos más relevantes del cine español comercial de la última década. Finalmente, *El niño* (2013), su película más reciente en el momento de redactar estas líneas, propone un cruce entre el *thriller* policial y la *buddy movie* con el narcotráfico en Andalucía como telón de fondo. Menos oscura que su cinta anterior, esta nueva película fue estrenada como una de las grandes apuestas del grupo audiovisual Telecinco Cinema, que puso toda su maquinaria mediática al servicio de la recaudación en taquilla. Cuenta también con el apoyo del Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC) y reúne a diferentes actores de distintas zonas geográficas del país: Luis Tosar —repitiendo con Monzón después del éxito de Malamadre—, Eduard Fernández, Jesús Castro, Bárbara Lennie, Sergi López o Jesús Carroza. La película fue rodada en escenarios de Gibraltar, Marruecos y en diferentes regiones de Andalucía. Daniel Monzón también ha propiciado la colaboración entre diferentes profesionales de la Comunidad Valenciana, donde está afincado. Así, por ejemplo, el trabajo de la montadora alicantina Cristina "Mapa" Pastor —habitual del cine de Álex de la Iglesia— en *Celda 211* le permitió ganar su primer Goya. La actriz y modelo María Jurado colabora en *El corazón del guerrero* (1999) y Manolo Ochoa —un habitual de la escena teatral valenciana, Premio de Interpretación de la Generalitat Valenciana

en 1993 y colaborador asiduo en las series de producción propia emitidas en Canal 9 y TV3— participó a su lado en *El robo más grande jamás contado*. La coherencia entre sus planteamientos teóricos y su acción práctica, la dinamización económica que sus últimos éxitos han protagonizado en un sector atravesado por los peores momentos de la crisis y la honestidad con la que ha defendido un cine español basado en la herencia de los géneros cinematográficos y sin complejos de inferioridad, han convertido a Daniel Monzón en una de las figuras más relevantes de nuestro panorama por derecho propio.

Aarón Rodríguez Serrano

Fuentes

- López García, Pablo (2013). *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. Alicante: Editorial Club Universitario/Ciudad de la luz-Fundación Centro de Estudios de la Comunidad Valenciana.
- Plana Pujol, Juan Ramón, Boville Luca de Tena, Belén (2016). *El coleccionista de saludos. La comunicación con los famosos*. Madrid: ESIC Editorial.
- Woods Peiró, Eva (2015). "Surveillant filmmaking, the carceral and the transnational: image and viewers in *Celda 211*". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 16, pp. 61-75.

Mora, Paloma
(Paloma Mora Iñesta, 1972)

Productora

Tras más de diez años de experiencia profesional trabajando en Createle Producciones, del Grupo ZZJ, Paloma Mora, licenciada en Ciencias de la Información y diplomada en Estudios Avanzados en Comunicación Audiovisual, funda y dirige TV ON Producciones desde el año 2000. Bajo el lema "Crear, preparar, rodar y disfrutar", TV ON Producciones arranca como productora de formatos de entretenimiento para pasar a especializarse años después en géneros de ficción. Largometrajes de jóvenes emprendedores —como *Un suave olor a canela*, de Giovanna Ribes (2011)— y de consagradas directoras independientes —como *Brava*, de Roser Aguilar (2017)—, o documentales comprometidos —como *Tierra sin mal*, de Ricardo Macián sobre el "Mal de Chagas" (2011)—, forman parte de un catálogo que promociona, entre otros, a creadores valencianos. La productora también se nutre de coproducciones con empresas igualmente pequeñas del sector audiovisual de la Comunidad Valenciana que comparten su apoyo al cine independiente, como Tarannà Films, Desperta Films o General Video Productions (GVP), y se mantienen, en parte, gracias al respaldo de las ayudas que convocan el Ministerio de Cultura y la Generalitat Valenciana y a la coproducción televisiva. Además de su faceta como productora, Paloma Mora también ha realizado incursiones en la dirección escénica —la comedia de situación *Perrerías,* 2012— y de *casting* —*El amor no es lo que era* (Gabriel Ochoa, 2013)—.

Rebeca Romero Escrivá

Moreno, Arturo
(Arturo Moreno Salvador, Valencia, 1909 – Barcelona, 1993)

Director y dibujante

El dibujante e historietista Arturo Moreno es el realizador de *Garbancito de la Mancha* (1945), el primer largometraje de animación de la historia del cine español, un hito histórico porque también fue el primero en color de toda Europa. Fue un proyecto de realización larga y dificultosa, ya que era la primera vez que se afrontaba una empresa de tales dimensiones en la industria local. El formato largo presentaba numerosos problemas de producción y exhibición, que en el presente caso se agravan por la utilización del sistema Dufaycolor, procedente de Inglaterra, país que durante el proceso de desarrollo de la película se encontraba inmerso en la Segunda Guerra Mundial, lo que generó dificultades para el suministro de material. La película, de 67 minutos de duración, contó con tres millones de pesetas de presupuesto y narra las aventuras de un niño campesino que debe rescatar a sus amigos de las garras del gigantesco ogro Caramanca y de la bruja tía Pelocha. Anteriormente, Moreno había participado en los cortometrajes *Velázquez* (Ramón Barreiro, 1937) y *El capitán tormentoso* (José María Arolas, 1942), también titulado alternativamente como *La risa va por los barrios*. Tras el éxito de *Garbancito de la Mancha*, que recaudó cinco millones de pesetas en España y se exportó a Francia y Gran Bretaña, los productores barceloneses José María Blay Castillo y Ramón Balet Raurich pusieron en marcha la secuela *Alegres vacaciones* (1948), de nuevo dirigida por Moreno. Se trata de una película mixta entre la animación y el documental de acción real, donde los personajes viajan por distintos parajes de la geografía española, entre ellos Valencia. Arturo Moreno no pudo participar en la siguiente producción de Balet y Blay, *Los sueños de Tay-Pi* (Franz Winterstein y José María Blay, 1951), ya que el Ministerio de Educación de Venezuela lo había contratado como director de una revista pedagógica. Posteriormente, participaría en los guiones de *La mujer de nadie* (Gonzalo Delgrás, 1950) y la producción italiana *Terza liceo* (Luciano Emmer, 1954).

Eduardo Guillot

Fuentes

- Delgado, Pedro Eugenio (2000). *El cine de animación*. Madrid: JC Clementine.
- VV.AA. (1991). *Historia del cine valenciano*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, S.A. Levante-EMV.

Moros y cristianos (Maximilià Thous, 1926)

Largometraje de ficción

Película dirigida por Maximilià Thous en 1926 que no llegó a terminarse ni estrenarse. *Moros y cristianos* se sitúa en el momento culminante de Thous como realizador cinematográfico, después de haber dirigido el cortometraje *El milagro de las flores* (1918), encargado por la Junta Provincial Valenciana contra la tuberculosis, el singular film *Sanz y el secreto de su arte* (Francisco Sanz y Maximilià Thous, 1918) sobre el espectáculo del ventrílocuo valenciano Francisco Sanz, y cuatro largometrajes de ficción: *La bruja* (1923), *Dolores* (1924), *La alegría del batallón* (1924) y *Nit d'albaes* (1925). La producción de películas de ficción de Thous se centra en la adaptación de zarzuelas conocidas, con el objetivo de hacer un cine popular con calidad técnica. La adaptación de piezas teatrales (y particularmente de zarzuelas) es en los años veinte uno de los principales ejes creativos en la producción cinematográfica en España y también en Valenciana, con títulos destacados como *Les barraques* (Mario Roncoroni, 1925), *La trapera* (Joan Andreu, Pepín Fernández, Emilio Guerrero, 1925) o *Rosa de Levante* (Mario Roncoroni, 1926). Con *Nit d'Albaes*, además, Thous empieza a abordar la temática valenciana en sus films, introduciendo así sus inquietudes valencianistas y de recuperación de la cultura autóctona en su producción cinematográfica. El éxito de esta le anima a continuar realizando películas de ambiente e inspiración valenciana, y emprende su proyecto más ambicioso, *Moros y cristianos*. Nuevamente, Thous toma el argumento del mundo del teatro, en este caso de la escena valenciana, adaptando la zarzuela homónima escrita por él mismo en 1905 en colaboración con el escritor Elías Cerdà, autor de teatro y de novela originario de Alberic y que, como Thous, había sido colaborador de *La Correspondencia Valenciana* en la última década del siglo XIX. La vinculación de Thous con el mundo del teatro lírico es muy intensa ya desde 1896, cuando escribe su primera obra teatral. También hace el libreto de un buen número de zarzuelas y revistas, colaborando con músicos valencianos tan destacados como Salvador Giner, Amadeu Vives o Miquel Asensi. La música para la zarzuela *Moros y cristianos* la compone uno de los nombres más relevantes de la música valenciana del momento, el maestro Josep Serrano. Thous y Cerdà ya habían colaborado con Serrano en la zarzuela de ambiente aragonés *La casita blanca* (1904). Con *Moros y cristianos* los tres abordan un tema valenciano, que repetirían años después en *La banda nueva* (1907). Su buena relación con Serrano es determinante para que Thous reciba el encargo de escribir la letra para el himno de la Exposición Regional Valenciana de 1909, originalmente encargada a Teodor Llorente, y los dos todavía colaboran en la zarzuela de tema valenciano *El carro del sol* (1911). *Moros y cristianos* es uno de los raros ejemplos en los que el maestro Serrano introdujo elementos del folclore musical valenciano en una zarzuela, con temas musicales que probablemente Thous hubiera querido utilizar como acompañamiento para la película (como hace con piezas de Salvador Giner en *Nit d'albaes*). Thous decide, pues, adaptar una pieza en la cual funciona como eje narrativo el folclore, uno de sus grandes intereses culturales. En el guion cinematográfico de *Moros y cristianos*, que el mismo escribe, como pasa en otras de sus adaptaciones cinematográficas y singularmente en *Nit d'albaes*, no permanecen demasiadas cosas de su referente teatral: la acción se alarga en el tiempo, aparecen muchos más escenarios, prácticamente todas las secuencias son nuevas e incluso hay cambios significativos en el carácter de los personajes, como es el caso de la protagonista femenina. Thous dispone de su propia productora, Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas (PACE), pero necesita financiación externa y más para un proyecto cuyo presupuesto es en principio de setenta y cinco mil pesetas. El director busca inversiones entre sus contactos en el mundo político y financiero valenciano, pero no encuentra la respuesta necesaria y consigue finalmente un único productor, Mateo Muñoz, para aportar el capital junto con el del mismo Thous. El rodaje del film, que se hace a los primeros meses de 1926, se desarrolla principalmente en Ontinyent, en la ciudad de Valencia y en la playa de Las Arenas. Para representar los personajes protagonistas se seleccionó a Leopoldo Pitarch y Anita Giner, pareja artística en todos los films de ficción de Thous (con la excepción de *La bruja*, en la que no aparece la actriz), y que disfrutan de una gran popularidad gracias a estas películas, sobre todo Anita Giner. La película se estructura en un prólogo, cinco actos y un epílogo. El prólogo sitúa la historia del pueblo de Benifontana en su gran episodio fundacional, la conquista de la población por los cristianos mediante un duelo singular entre el capitán moro y el cristiano, en el que vence el último gracias a la milagrosa intervención de un ángel (encarnado por una mujer) en representación divina. Este es el origen de las fiestas de moros y cristianos del pueblo, y para su conmemoración los habitantes de Benifontana recrean todos los años el episo-

dio con el combate simulado entre el capitán de los moros y capitán de los cristianos. Después de este preámbulo, la acción se sitúa definitivamente en el presente, e introduce a Dolorcitas Centelles (Anita Giner) como la última descendente de aquel capitán cristiano. La muerte de su padre deja a la joven y a su madre en una penosa situación económica, por lo que se ven obligadas a trasladarse en Valencia y ponerse a trabajar. Dolorcitas empieza una casta relación sentimental con Daniel Soler (Ramón Serneguet), hijo y heredero del principal terrateniente de Benifontana, un joven encantador pero festero y mujeriego. Su padre se ha asociado para montar una fábrica de tejidos de seda con Melchor Llorens (Leopoldo Pitarch), un ingeniero industrial experimentado que, debido a un desengaño amoroso, desconfía de las mujeres. Después de la muerte de su padre, Daniel lo sustituye en el negocio y abre una tienda en Valencia donde coloca a Dolorcitas, la cual va olvidando a Daniel debido a sus constantes viajes, sobre todo a Barcelona, y a su falta de compromiso. La necesidad conduce a la joven a tomar un adelanto de su sueldo, pero es acusada de robar en la tienda y despedida por Melchor. Tiempo después, Dolorcitas y Melchor se reencuentran y, aclarada la honradez de la joven, empiezan una relación que acaba en boda. A su regreso Daniel trata de recuperar a Dolorcitas y amenaza con revelar a su marido su antigua relación si no cede a sus deseos, pero la joven se mantiene firme y fiel a su esposo. Empiezan las fiestas de moros y cristianos de Benifontana y Melchor, el industrial de más prestigio, es elegido capitán moro por las sociedades patronales y obreras, mientras Daniel, principal terrateniente, es elegido capitán cristiano por las comunidades labradoras. Durante una noche de las fiestas en la que Melchor tiene que pernoctar en el castillo de Benifontana con las huestes moras, Daniel trata de entrar a la habitación de Dolorcitas, pero es descubierto por el fiel criado de Melchor, el tío Toni (Francisco Villasante), el cual, si bien no ha podido ver quién es, le ha dejado unas marcas de lucha en el cuello. Cuando se celebra el acto principal de la fiesta con la recreación del enfrentamiento entre los dos caudillos, Melchor descubre las marcas en el cuello de Daniel y la pelea pasa a ser real. Ante la sorpresa de la gente del pueblo, el capitán moro tumba al cristiano, invirtiéndose el resultado tradicional de la contienda. La tranquilidad vuelve al hogar de Dolorcitas y Melchor, que esperan su primer hijo. Dos son los escenarios básicos de la acción en la película, Benifontana y Valencia, además de algunas vistas de Barcelona con una espectacular toma del ascenso en el funicular del Tibidabo. Benifontana es en gran medida un trasunto de Ontinyent, donde se rodaron las escenas, pero podría ser cualquier pueblo del área donde se celebran fiestas de moros y cristianos. En cuanto al espacio urbano, si en *Nit d'albaes* Thous hace un retrato de la ciudad a partir de sus lugares emblemáticos y sus fiestas, en *Moros y cristianos* hay una representación más abstracta como capital y lugar para los negocios a partir de escenas en calles transitadas y una mayoría de interiores correspondientes a la residencia de Dolorcitas y a la tienda de ropa. Uno de los elementos más destacados es el retrato de las playas de Las Arenas (descritas de forma más amplia como "Playas de Levante") como espacio de ocio para las clases burguesas, una recreación que recuerda la pintura de Cecili Pla. La película construye una imagen de la sociedad valenciana llena de elementos de modernidad, desde los transportes (trenes y automóviles), a los vestidos, urbanos y modernos, los espacios de ocio y de negocio o los objetos, como la cámara fotográfica con la cual son retractados Dolorcitas y Daniel. Pero a la vez traza la importancia de la tradición y de la historia y el valor del folclore que representan las fiestas de moros y cristianos. Elementos del pasado valenciano, como la seda o el componente moro, se proyectan hacia el presente y el futuro de una sociedad valenciana decididamente moderna en la cual se unen el desarrollo mercantil e industrial con las tradiciones folclóricas. Los principales personajes disfrutan de una buena posición social como propietarios de tierras o vinculados en el mundo de los negocios y de la industria. El protagonismo recae, pues, en unos sectores burgueses que viven en armonía con las clases trabajadoras, sin ningún tipo de conflictividad social, como muestra la buena relación que mantiene Melchor con sus criados y trabajadores. Burgueses y clases populares (encarnadas básicamente en el personaje del tío Toni) se mezclan con alegría durante las fiestas de Benifontana, durante las cuales las diferencias sociales parecen quedar anuladas con la adopción por parte de todos de los vestidos tradicionales, sin discutir, sin embargo, el liderazgo del terrateniente y del propietario industrial. *Moros y cristianos* es un melodrama de amor y honor en el cual la historia del triángulo protagonista representa una narración sobre el pueblo valenciano. El lema inscrito en el escudo de Benifontana que abre el film, "Cual mis aguas es limpio de mis hijos el linaje", hace referencia tanto a la pureza de las abundantes fuentes del pueblo como a las virtudes de sus habitantes, y avanza ya el problema de la honorabilidad de los tres personajes principales, y particularmente de Dolorcitas, que vehicula el argumento de la película. En su esquema melodramático, el carácter de los protagonistas viene definido ya desde su presentación. Dolorcitas, hija de un aristocrático comandante valenciano retirado y de una antillana, se presenta como la mezcla de los valores honorables y de una sensualidad e indolencia exóti-

ca. La película la define en un primer momento como una joven soñadora, romántica y caritativa, que se entretiene jugando con animales, tocando el piano o leyendo *Don Quijote*. La presentación de los rivales masculinos que se disputan su amor es también definitoria de todo su comportamiento posterior. Si Daniel aparece por primera vez montado en un lujoso automóvil y recibiendo dinero de su padre, el personaje de Melchor se presenta trabajando en su despacho y en su retorno al pueblo por la muerte de su madre. Sus opuestos talantes se confirman poco después: Daniel se entretiene bebiendo rodeado de mujeres en un cabaret, mientras Melchor demuestra ser un buen patrón que no duda al vestir la blusa de trabajo y ponerse ante los telares para enseñar a sus trabajadores. El industrial es un hombre más grande y menos atractivo, pero honesto y muy trabajador, calidades por las cuales obtiene el premio del amor de Dolorcitas, quien demuestra la honorabilidad propia de su linaje paterno manteniendo la fidelidad a su marido (a diferencia de lo que pasa en la pieza teatral original). Es en una fiesta popular, la de moros y cristianos, y por tanto ante todo "el pueblo", donde se dirime el conflicto con el enfrentamiento, primero simulado y después real, entre los dos rivales. La victoria del capitán moro subvierte el relato histórico para reafirmar las calidades de Melchor y lo que representa. La reaparición en el epílogo del film del lema "Limpio, cual mis aguas, es de mis hijos el linaje" en la tarjeta que acompaña la cesta para bebé que Melchor regala a Dolorcitas sirve como dispositivo narrativo de conclusión que cierra el relato, enlazándolo con su comienzo. Ese niño, descendente último del caudillo cristiano y que heredará tanto la prosperidad del negocio industrial como la tradición de formar parte de la fila mora, representa la proyección hacia el futuro de la fusión de ingredientes históricos que componen la identidad valenciana.Maximilià Thous se excede con creces en el presupuesto inicialmente previsto para *Moros y cristianos*, lo cual le origina problemas con el productor del film, Mateo Muñoz, y la película no llega a ser editada en su montaje definitivo ni a estrenarse. Después de este fracaso, Thous abandona la realización de films de ficción, aunque tenía ya pensada su siguiente película. Thous no deja, sin embargo, de participar en el mundo del cine, y los años siguientes rueda algunos documentales para los que cuenta con financiación pública; es el caso de *Valencia protectora de la infancia* (1928), encargada por la Junta Provincial de Protección de la Infancia de Valencia, y de los documentales sobre Valencia y Alicante para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, subvencionados por el Patronato Nacional de Turismo. La única copia de *Moros y cristianos* permaneció oculta hasta su recuperación a finales de los años ochenta, y en 1993 la película fue restaurada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana en el laboratorio L'Immagine Ritrovata de Bolonia. La restauración se pudo hacer gracias a la documentación cedida por la hija de Maximilià Thous (y conservada en el Archivo Gráfico de la Filmoteca en Valencia) y que incluye el guion, un listado de los letreros e indicaciones manuscritas sobre tintas y virajes. *Moros y cristianos* es seguramente la película más importante de la cinematografía valenciana de los años veinte que se conserva en su totalidad. Producto del momento de madurez de Maximilià Thous como director, el film representa su interés por el folclore valenciano, su visión de una sociedad valenciana moderna y de progreso desde una conservadora posición política, así como la voluntad de transformar los modelos del teatro popular en un melodrama puramente cinematográfico. La película es también un buen ejemplo de los problemas económicos que atraviesa en su momento la industria del cine en el País Valenciano, donde ni siquiera una persona con tantos contactos como Thous y que ya ha demostrado sus capacidades como director con películas de éxito puede conseguir la financiación suficiente para terminar y estrenar un film rodado con sobrada solvencia y calidad.

Marta García Carrión

Fuentes

- García Carrión, Marta (2015). *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. Catarroja: Afers.
- Lahoz, Nacho (1991). "Thous y el cine valenciano". En Lahoz, Nacho (dir.). *Historia del cine valenciano*. València: Levante-EMV, pp. 81-86.
- Thous, Maximilià, Cerdá, Elías (1905). *Moros y cristianos. Zarzuela de costumbres valencianas en un acto dividido en tres cuadros*. Madrid: R. Velasco.

Moros y cristianos (Luis García Berlanga, 1987)

Largometraje de ficción

Película de la "era democrática" de Luis García Berlanga (1977-2000) en la que el director crea una estupenda catarsis repleta de caos y valencianismo, y en la que se identifican claramente dos de los rasgos diferenciadores de su filmografía: el pesimismo con irrenunciable final "infeliz" y el esquema narrativo e interpretativo heredado del sainete costumbrista valenciano. Decenas de personajes pululan por el encuadre, entremezclándose en planos y acciones diversas. La trama de la película

no es de las más brillantes de la carrera de Berlanga, y se constituye como un homenaje a los rasgos identificativos del carácter valenciano: no falta la música de banda, los Moros y Cristianos, el culto a la muerte, la picaresca y, por supuesto, las referencias al erotismo y a la perversión, encarnados en la figura de Marcial (Andrés Pajares). La familia Planchadell y Calabuig, casi al completo, abandona Xixona para desplazarse hasta la capital de España con el objeto de promocionar sus turrones. Se embarcan en una apasionante misión comercial aprovechando que en Madrid reside Cuqui (Rosa María Sardá), la hermana "lista" de la familia, que ha conseguido fortuna, chalet y carrera política. El clan familiar, cargado de actores magistrales de todos los tiempos del cine español encabezados por Fernando Fernán Gómez (el patriarca don Fernando), se mueve como un elefante en una cacharrería. Todo aquello que se proponen resulta decepcionante, ridículo y fuera de lugar. Desde las ideas *marquetinianas* imposibles para promocionar el turrón, hasta las escenas familiares colectivas, la mayoría de ellas ridículas y con final grotesco. Además, llevan consigo a personajes del pueblo que complican más, si cabe, sus propósitos comerciales. La figura de don Fernando, líder de la saga, choca frontalmente con las tesis modernas de Jacinto (José Luis López Vázquez), pícaro asesor de Cuqui. Don Fernando es el encargado de costear todos los caprichos y las estrategias para vender el turrón. Delicado del corazón y cargado de mal humor, se muestra totalmente contrario a las decisiones de la familia, e incluso llega a abandonarla para, junto a Marcial, sobrino intelectualmente limitado y obseso sexual, recorrer la ciudad en busca de grandes manjares gastronómicos y eróticos. Los esfuerzos por promocionar el turrón finalmente serán inútiles. La cinta es una interpretación subjetiva —como casi todas las de Berlanga— de la sociedad española del momento, en este caso de los inicios de los ochenta, donde no faltan el tráfico de fotografías comprometidas en revistas del corazón, los primeros indicios de corrupción política e incluso el amaño de un concurso de marcas en el que los jijonencos participan. De la idea del marketing electoral desarrollado para Cuqui, surge la posibilidad de publicitar la marca de turrón en una valla estática. Un recurso que desencadenará la muerte por ataque al corazón del patriarca, al comprobar que la foto original ha sido retocada y que los decadentes jijonencos han sido substituidos por actores profesionales. También se hace referencia al éxodo en masa de los pueblerinos a la gran y moderna capital para vender el producto autóctono, a la aparición de los primeros monstruos políticos preocupados por su imagen y rodeados de asesores sanguijuelas, o a la liberación sexual que avanza con la democracia. Berlanga se ensaña con el reflejo del migrado de provincias que llega a la gran ciudad, y lo contrasta con una feroz crítica al centralismo y a la deshumanización de las grandes capitales administrativas. También hace referencia en la película al papel de la Monarquía, la influencia de los medios de comunicación, la lucha de clases y la presencia de personas extranjeras en el mercado laboral. En la catarsis berlanguiana de *Moros y cristianos*, toma relevancia el papel interpretado por Andrés Pajares, el hijo aparentemente retrasado pero que conduce la furgoneta familiar y que degusta sexualmente la sofisticada mujer madrileña abusando de su propia y teórica inocencia. El film desarrolla a la perfección el denominado "arco berlanguiano". Al inicio se marca como reto un objetivo positivo y una expectativa que lentamente se deshincha para volver al punto de partida. Los personajes, la situación y la vida vuelven al origen sin que nada especialmente bueno haya pasado. Esta especie de pesimismo o imposibilidad de obtener beneficio o prosperar socialmente, aparece en absolutamente todas las películas del director, siendo especialmente trascendente y remarcable en *Plácido* (1961), *El Verdugo* (1963) y en *La Muerte y el Leñador*, episodio de *Las Cuatro Verdades* (1962), en las que los personajes fracasan amargamente en el intento por vivir mejor. La película no puede acabar sino con una *mascletà* de valencianismo, con una pompa fúnebre adornada con desfile de Moros y Cristianos, disparo de arcabucería y una nueva escena de sainete costumbrista con el pueblo desfilando ante el féretro de don Fernando conducido por sus familiares; un ataúd de menor tamaño en el que casi no cabe el muerto. Técnicamente, Berlanga nos regala un sinfín de largos e interesantes planos secuencia, como el de cerca de dos minutos en los pasillos de la feria de muestras en la que venden los turrones, u otro que supera los tres minutos en una comida familiar.

Ignacio Lara Jornet

Fuentes

- Azcarreta, Koldo (ed.) (1989). *Con Berlanga hemos topado*. Benicarló: Medios.
- Alegre, Luis (ed.) (2009). ¡Viva Berlanga!. Valencia/Madrid: Fundación Municipal de Cine/Cátedra.
- Franco, Jess (2005). *Bienvenido Mister Cagada. Memorias caóticas de Berlanga*. Aguilar: Madrid.
- Gómez Rufo, Antonio (2000). *Berlanga. Confidencias de un cineasta*. Madrid: JC.
- Hernández Les, Juan, Hidalgo, Manuel (1981). *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid: Anagrama.
- Perales, Francisco (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.

Mostra de València - Cinema del Mediterrani (Valencia, 1980 – 2011)

Festival de cine

Organizado por la concejalía de Cultura del ayuntamiento de Valencia, es el evento audiovisual más importante y mediático de la Comunidad Valenciana. Se mantiene durante tres décadas como plataforma de encuentro entre las cinematografías de los países ribereños del mar Mediterráneo, contribuyendo a la divulgación de sus débiles y desconocidas industrias. Se trata de un certamen controvertido desde el comienzo y sus connotaciones resultan más ideológicas que artísticas. Sometido a distintos cambios políticos y vaivenes en su organización, es objeto de posicionamientos radicalizados o críticas exacerbadas por parte de los partidos de la oposición y los medios de comunicación, muchas veces como consecuencia de intereses personales. La historia del festival se divide básicamente en dos épocas, condicionadas por los diferentes grupos políticos que gobiernan el ayuntamiento, suponiendo la edición de 1991 el punto de inflexión entre ambas. En la primera, con el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) al frente del consistorio, se suceden cuatro directores: Josep Pons (1980-1983), Francisco Carrasco (1984-1985), José Luis Forteza (1986-1988) y José María Morera (1989-1990). En la segunda, bajo el gobierno del Partido Popular (PP), se ceden el testigo cinco directores técnicos: Lluís Fernández (1991-2000), Jorge Berlanga (2001-2002), José Antonio Escrivá (2003-2004), Juan Piquer Simón (2005-2008) y Salomón Castiel (2009-2011).

El origen de la Mostra se remonta a junio de 1979, cuando el socialista Ricard Pérez Casado conoce en un congreso de Provenza a dos hispanistas, el francés Lucien Castela y el italiano Otello Lottini, con los que planea crear un evento que haga de Valencia la capital cultural del Mediterráneo. Le propone la idea al alcalde, Fernando Martínez Castellano, pero antes de que este tome una decisión hay un relevo político y Pérez Casado es nombrado nuevo regidor de Valencia, encargando el proyecto al concejal de Cultura Vicent Garcés. De ese modo, del 6 al 9 de noviembre de 1980 se celebra en los cines Martí la I Mostra de Cinema Mediterrani i Països de Llengües Romàniques —nomenclatura que posteriormente se acorta—, bajo la dirección de Josep Pons, joven militante socialista aficionado al cine. Organizado con humildes recursos procedentes de las arcas municipales, el festival opta por la especialidad mediterránea, y su imagen se identifica desde su inicio con la figura de una palmera. La programación de esta primera edición, en torno al medio centenar de películas, se centra en una completa retrospectiva de Luis García Berlanga, y el jurado presidido por Ricardo Muñoz Suay —pieza clave durante la primera andadura del evento— premia *Los fieles sirvientes* (Francesc Betriu, 1980). Durante los tres años siguientes, la Mostra de Cinema Mediterrani empieza a consolidarse y, con el fin de asegurar su continuidad, se crea en 1983 la Fundación Municipal de Cine, bajo cuya jurisdicción queda el festival, que alarga su duración hasta los ocho días y adelanta su celebración al mes de octubre. En ese tiempo aparece una sección oficial competitiva, auténtica columna vertebral del certamen, en la que pueden participar todos los países costeros del Mare Nostrum, además de Portugal, invitado como latino. Las cintas ganadoras son la yugoslava *Samo jednom se ljubi* (Rajko Grlic, 1981) y la marroquí *Poupées de roseau* (Jillali Ferhati, 1981), quedando desierto el premio en la cuarta edición. Se constituyen otras dos secciones, informativa y especial —que recogen títulos destacables que no pueden ser seleccionados para la competición—, así como ciclos que reconocen la trayectoria de profesionales y retrospectivas sobre países o movimientos cinematográficos, acompañadas a menudo de publicaciones. Así, el certamen rinde homenaje a Melina Mercouri, Vittorio Gassman e Yves Montand, y programa extensas muestras alrededor de la productora valenciana CIFESA, el neorrealismo italiano o la cinematografía yugoslava. En 1983, Josep Pons es nombrado diputado a las Cortes y, ante la incompatibilidad de sus tareas con la organización del festival, abandona la dirección del mismo, siendo sustituido en el cargo por Francisco Carrasco durante dos años. La quinta edición, celebrada bajo su nueva gestión en 1984 con una asistencia de cerca de 50.000 espectadores, introduce dos novedades importantes. La primera es que se establecen como principales galardones las Palmeras de Oro, Plata y Bronce, acompañados a partir de la siguiente convocatoria de una compensación en metálico dotada inicialmente con un millón, 600.000 y 400.000 pesetas (6.000, 3.600 y 2.400 euros). Además, en reconocimiento al apoyo del cineasta francés Pierre Kast, es creado un premio con su nombre destinado al mejor guion. Esos años el máximo galardón va a parar a Siria, por *Ahlam al-Madina* (Mohammad Malas, 1983), y a Túnez, por *Los balizadores del desierto* (*Les baliseurs du desert / El-haimoune*, Nacer Khemir, 1985), mientras que *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984) recibe una Palmera de Plata. La segunda innovación que caracteriza el mandato de Carrasco es la creación de importantes actividades paralelas con las que cubrir dos espacios aún no tratados, el público infantil y la comercialización del cine mediterráneo. Con este fin aparecen una muestra alternativa de sesiones matinales para niños y escolares —que más

adelante toma el nombre de Mostreta— y un mercado internacional de cine, vídeo y televisión que, bautizado como Mercafilm, favorezca la distribución de cinematografías prácticamente desconocidas, de manera que la labor de la Mostra no quede exclusivamente reducida a la exhibición de películas en Valencia. Ambas iniciativas se mantienen durante mucho tiempo como señas de identidad del festival. En cuanto a los ciclos paralelos, esta etapa incluye homenajes a Fernando Fernán Gómez, Giulietta Masina y Theo Angelopoulos, y amplias retrospectivas en torno a la Nouvelle Vague y la Guerra Civil, además de inaugurar con Argelia una sección que invita a distintos países mediterráneos a mostrar lo mejor de su producción. Tras soportar una gran presión social y alegando razones personales, Francisco Carrasco abandona la dirección. En su lugar entra en 1986 José Luis Forteza, que ejerce una labor claramente continuista con respecto a las ediciones anteriores. Durante su trienio, las Palmeras de Oro son respectivamente para la yugoslava *Tres son multitud* (*Za srecu je potrebno troje*, Rajko Grlic, 1985), la francesa *Polvo de ángel* (*Poussière d'ange*, Edouard Niermans, 1987) y la siria *Nujum Al-Nahar* (Oussama Mohammad, 1988). Son proyectados amplios ciclos dedicados a recordar la comedia italiana, el mayo del 68 y la Quincena de Realizadores de Cannes, se repasan las cinematografías de Palestina, Grecia y Canadá, y es ampliado considerablemente el número de homenajes, que recaen en los directores Costa-Gavras, Mario Monicelli y Claude Chabrol, los actores Lino Ventura, Michel Piccoli y Omero Antonutti y distintos profesionales del cine español, como Alfredo Matas, Pablo G. del Amo y Teo Escamilla. Por otro lado, en 1987 es inaugurado el Palau de la Música, que pasa enseguida a ser un espacio aprovechado por la Mostra, otorgando una mayor visibilidad al festival de cara a la ciudad. Asimismo, una de las principales preocupaciones de José Luis Forteza es el reconocimiento de la producción en vídeo y televisión, no solo incrementando su presencia en Mercafilm, sino potenciando otras actividades paralelas. Para empezar, en 1986 incorpora una sección sobre series televisivas con un jurado específico, aunque en la siguiente convocatoria el palmarés queda desierto por unanimidad al considerar que las obras presentadas no alcanzan el nivel adecuado. En 1987 inaugura un certamen paralelo con creaciones de videoarte, que no tiene continuidad siquiera como evento independiente fuera de las fechas de la Mostra, idea que llega a barajarse. Finalmente, y como extensión de las anteriores propuestas, en 1988 se crea el Festival de Televisión del Mediterráneo (TV-Med), que consta de cuatro secciones: ficción, documental, infantil y musical. Cuando en diciembre de este mismo año Ricardo Pérez Casado dimite como alcalde de Valencia por una serie de luchas internas en su partido, José Luis Forteza abandona su cargo al frente de la Mostra, siendo sustituido por José María Morera, un director teatral valenciano afincado en Madrid. La primera edición que controla transcurre con aparente normalidad en 1989, con la colaboración por primera vez de la radio y televisión autonómicas, que inician su emisión esos mismos días, se rinde homenaje al cineasta René Allio, al actor Alberto Sordi y al compositor José Nieto, y reciben Palmera de Oro *ex aequo* la yugoslava *Sabirni centar* (Goran Markovic, 1989) y la turca *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988). También se incorpora a las ciudades de Alicante y Castellón en el circuito de exhibición, aunque esta idea no cuaja, y se intenta desproveer al festival de los tintes y planteamientos populistas e ideológicos que le atribuyen las voces enemigas, lo que provoca múltiples discrepancias internas. La edición se salda con un enfrentamiento feroz entre Morera y Honorio Rancaño —secretario técnico y figura fundamental durante toda la primera época de la Mostra— y con una importante renovación en el equipo organizativo. Con la intención de dotar de una mejor apariencia al certamen se aumenta su presupuesto, invirtiendo 30 millones de pesetas (180.000 euros) para acondicionar una faraónica sede en el Ateneo Mercantil de Valencia e incrementar la dotación económica de los premios a 1.700.000, 800.000 y 500.000 pesetas (10.200, 4.800 y 3.000 euros), respectivamente. La sección oficial amplía su área geográfica hasta las tierras ribereñas del mar Negro, añadiendo Bulgaria y la república soviética de Georgia a los países habituales, y la Palmera de Oro es para la tunecina *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (Férid Boughedir, 1990). Este año, 1990, son agasajados Irene Papas y Marco Ferreri, y la clausura utiliza como principal reclamo al popular Anthony Perkins.

Tras las elecciones municipales de junio de 1991, el PSOE pierde el ayuntamiento y queda al frente del mismo una coalición formada por el Partido Popular y Unión Valenciana. La Mostra entra en su segunda era, controlada por el PP. El primero de los directores de esta nueva etapa, el escritor y cineasta Lluís Fernández, se las ingenia para estructurar la duodécima edición en solo 45 días. Mantiene parte de los compromisos adquiridos por el equipo anterior, a la vez que busca crear un evento más plural, abierto y participativo, destinado a todos los sectores de la ciudad. Con el fin de atraer a un público distinto, emplea como reclamo a una estrella folclórica, Isabel Pantoja, en la ceremonia inaugural. Además, intentando ganarse a un sector más joven que no acudía al festival, programa ciclos relacionados con el *gore*, el *rock and roll* y la drogodependencia. El cambio de rumbo que adopta Lluís Fernández se acentúa durante la década en la que ocupa el cargo. La programación

incluye retrospectivas dedicadas a géneros de culto que conectan mejor con las recientes generaciones, como terror psicotrónico, *thriller killer*, *horror camp*, fantasmas chinos, *pulp movies*, *blaxploitation*, *trashvanguardia* o parque *tromático*. La incorporación del periodista Vicente Monfort como coordinador —labor que mantiene hasta el momento de su muerte, en 2006— realza la presencia de estrellas internacionales que a menudo no guardan ninguna relación con el cine mediterráneo, pero aportan lujo y esplendor: Tippi Hedren, Peter O'Toole, Lauren Bacall, Richard Chamberlain, Jacqueline Bisset, Christopher Lee, Joan Collins, Sophia Loren, Gérard Depardieu, Kathleen Turner o Alain Delon. Estos nuevos planteamientos generan numerosas críticas, referidas básicamente a la pérdida de identidad del festival. Sin embargo, la Mostra de València sigue constituyendo durante estos años una ventana al cine mediterráneo a través de los ciclos dedicados a los realizadores Youssef Chahine, Franco Brusati o Georges Franju, al *peplum*, al cine hecho por mujeres árabes, a la comedia musical egipcia, a las adaptaciones de Naguib Mahfuz y Vicente Blasco Ibáñez o a la producción fílmica de la ex Yugoslavia. Se incluyen también exhaustivas retrospectivas de clásicos directores italianos, con el apoyo de Cinecittà Internacional, responsable de la cuidada restauración de las copias proyectadas. Comienzan en 1996 con un ciclo de Roberto Rossellini —junto a la reedición del libro escrito por José Luis Guarner y una exposición fotográfica—, al que siguen Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, Luchino Visconti y Dino Risi. El festival también continúa ofreciendo una muestra de la reciente producción mediterránea a través de la sección oficial, cuya Palmera de Oro ganan sucesivamente la turca *Berdel* (Atif Yilmaz, 1990), la yugoslava *Virginia* (*Virdzina*, Srdjan Karanovic, 1991), la italiana *La gran calabaza* (*Il grande cocomero*, Francesca Archibugi, 1993), la bosnia *La edad ingrata* (*Magarece godine*, Nenad Dizdarevic, 1994), la española *La leyenda de Balthasar el Castrado* (Juan Miñón, 1995), la argelina *Les soeurs Hamlet* (Abdelkrim Bahloul, 1996), la francesa *La vie de Jésus* (Bruno Dumont, 1997), las israelíes *Mar Baum* (Assi Dayan, 1997) y *Kesher Ir* (Jonathan Sagall, 1999) y la argelina *Les diseurs de vérité* (Karim Traïdia, 2000). Respecto al cine nacional, en 1998 aparece un nuevo galardón, dotado con un millón de pesetas (6.000 euros) para la mejor película de un director novel, y son homenajeados Luis Ciges, Amparo Rivelles, Ángela Molina, Aurora Bautista o Amparo Soler Leal, incrementándose los reconocimientos a figuras directamente valencianas, como Ismael Merlo, Concha Piquer, Vicente Escrivá, Vicente Parra, Antonio Ferrandis, Luis García Berlanga, Luis Sánchez Polack "Tip", José Sancho o Antonio Ozores. Mención aparte merece el Congreso Internacional de Música de Cine, evento ideado por Antonio Domínguez —secretario técnico de la Mostra durante varios años— y celebrado en el marco del festival desde 1992 hasta 2000. Este foro de encuentro y estudio en torno a la música cinematográfica se convierte en una cita obligada para los aficionados a las bandas sonoras, atraídos principalmente por los conciertos de la Orquesta de Valencia que dirigen compositores tan célebres como Lalo Schifrin, Armando Trovaioli, Michel Legrand, Maurice Jarre o Bill Conti. La época en que Lluís Fernández dirige el certamen se incrementan notablemente los libros y publicaciones, junto a actividades paralelas como coloquios, mesas redondas o seminarios, y aumenta de manera considerable el número de espectadores, como queda patente en las largas colas formadas en los cines Martí. Pero también hay algunos incidentes reprobables, como la proyección de películas en vídeo doméstico o la inauguración de la vigesimoprimera edición con la norteamericana *Jóvenes prodigiosos* (*Wonder Boys*, Curtis Hanson, 2000) en su versión doblada al castellano. Serias diferencias con la concejalía motivan la salida de Lluís Fernández de la Mostra, tras una década al frente de la misma, pero la controversia que desata su gestión va en aumento en los años posteriores. El festival experimenta un paulatino proceso de degradación, motivado por continuos cambios de rumbo y decisiones ilógicas, solo comprensibles como un desesperado intento por devolver al evento su reconocimiento. El sucesor de Fernández es Jorge Berlanga, hijo del popular cineasta. Su nombramiento en 2001 va acompañado de un aumento en el presupuesto del certamen, que alcanza los 300 millones de pesetas (1.800.000 euros), aunque al año siguiente esta cantidad se reduce prácticamente a la mitad. La nueva sede son los remodelados cines Lys —cambio que origina quejas por los reiterados errores en la proyección de las películas—, y las Palmeras de Oro, dotadas ya con cinco millones de pesetas (30.000 euros), son para la eslovena *Sladke sanje* (Saso Podgorsek, 2001) y la francesa *La chatte à deux têtes* (Jacques Nolot, 2002). La abultada programación se reparte en multitud de ciclos incompletos, entre los que figuran homenajes a Carles Mira, Jaime de Armiñán, Narciso Ibáñez Serrador, Bigas Luna, Concha Velasco y José Luis López Vázquez. El mandato de Berlanga se ve afectado por numerosos detalles caprichosos e incongruentes, como el traslado del evento al mes de noviembre, la celebración de los actos de apertura y cierre del festival un jueves —en lugar del habitual sábado— o la ausencia de una película durante la ceremonia de clausura. Sin embargo, la mayor polémica viene provocada por los films *La portentosa vida del Padre Vicente* (Carles Mira, 1978) y *El último tango en París* (*Ultimo tango a*

Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972), que, integrados en distintos ciclos en 2001 y 2002, molestan al sector más conservador de la sociedad valenciana, escandalizado por el uso de dinero público en la exhibición de películas difamatorias para quienes profesan la fe católica. En 2003 entra como nuevo director técnico José Antonio Escrivá, cineasta valenciano que afronta una edición modesta al ver reducido el presupuesto a 600.000 euros, en parte debido a la deuda acumulada durante el año anterior. De entrada, recupera dos de los rasgos tradicionales del festival, el emplazamiento en los cines Martí y la fecha, que vuelve a octubre, e introduce como novedades una competición paralela que premia al mejor trabajo audiovisual valenciano y un mercado para impulsar la comercialización de producciones televisivas. La Palmera de Oro es otorgada a la israelí *Massa'ot James Be'eretz Hakodesh* (Ra'anan Alexandrowicz, 2003). Al año siguiente vuelven a producirse cambios sustanciales. La cita se mueve a fechas más mediterráneas, situando la inauguración a solo tres semanas del otro gran festival valenciano, Cinema Jove, y el presupuesto se triplica, alcanzando los dos millones de euros y posibilitando una programación mucho más ambiciosa. En la sección oficial llegan a competir hasta 18 títulos —entre los que gana la cinta bosnia *Gori vatra* (Pjer Zalica, 2003)— y hay ciclos en torno a Jean Gabin, Jean Cocteau, Silvana Mangano, Tony Leblanc o Maribel Verdú. Además, con motivo de las bodas de plata que celebra el festival, se dota al paseo marítimo de la ciudad de un nuevo aspecto, colocando 61 baldosas en las que figuran inscritos los nombres de los homenajeados desde 1981. Destituido por irregularidades en la gestión económica, a José Antonio Escrivá le sustituye el realizador valenciano Juan Piquer Simón. Éste permanece en el puesto durante cuatro años, que conforman el período más insulso e intrascendente de la Mostra, que regresa al mes de octubre y rebaja nuevamente su coste al millón y medio de euros. En una permanente búsqueda de identidad, se modifican constante y caóticamente sus contenidos. También se multiplican los ciclos y retrospectivas parciales, como los dedicados al cine bélico alemán, a las versiones del Quijote, a la producción húngara y griega, a las adaptaciones de Blasco Ibáñez, a Bertrand Tavernier, y los homenajes a Amparo Baró, Arturo Fernández, Elisa Ramírez, Rafael Rivelles, Lina Morgan, Analía Gadé, Terele Pávez, Jorge Sanz, etcétera. Las secciones fijas cambian de nombre varias veces, las proyecciones son trasladadas a nuevas salas cinematográficas y se vuelve a recurrir a estrellas de peso internacional poco vinculadas al Mediterráneo, como Andie MacDowell, Raquel Welch o Don Johnson. Durante esta etapa de franca decadencia se mantiene la competición paralela valenciana, y las vencedoras en la sección oficial son la macedonia *Golemata voda* (Ivo Trajkov, 2004), la eslovena *Delo osvobaja* (Damjan Kozole, 2004), la franco-argelina *La maison jaune* (Amor Hakkar, 2007) y la israelí *Los siete días* (*Les sept jours*, Ronit y Shlomi Elkabetz, 2008). En 2009 es nombrado director Salomón Castiel, con experiencia en el Festival de Cine Español de Málaga. Con el deseo de devolver a la Mostra su tono mediterráneo, centra las actividades del 30 aniversario en torno a la figura de Berlanga, con una retrospectiva completa, un ciclo sobre sus coetáneos italianos, una publicación y una exposición de pintura de su hijo Carlos. El certamen homenajea a Giuseppe Tornatore, muestra la producción reciente de Marruecos y premia el drama franco-argelino *Harragas* (Merzak Allouache, 2009), sin descuidar su atención al audiovisual valenciano. Pero no goza de la aceptación esperada, por lo que al año siguiente la Mostra da un giro radical y cambia de especialización. Pasa a convertirse en el Festival Internacional de Cine de Acción y Aventura, aunque mantiene el germen primigenio a través de una competición menor con el nombre de Panorama Mediterráneo, en la que gana *Bestezuelas* (Carlos Pastor, 2010). En su nueva andadura, reciben un homenaje figuras como Wolfgang Petersen, Pierre Schoendoerffer, Giuliano Montaldo o Renny Harlin, vuelven a cambiarse de fechas, trasladándose al mes de abril, y se otorga su principal premio, elegido ahora por votación del público, a *Pequeño gran guerrero* (*Da bing xiao jiang*, Sheng Ding, 2010) y *La isla de los olvidados* (*Kongen av Bastøy*, Marius Holst, 2010). Pero en 2012, tras dos ediciones dedicadas al género de acción y una falta de entendimiento con Salomón Castiel, el Ayuntamiento de Valencia decide cancelar definitivamente la Mostra. De esta manera, argumentando motivos económicos, pone fin a 32 años de existencia de un acontecimiento cinematográfico tan importante como polémico.

Jorge Castillejo

Fuentes

- Baviera, Xemi (1992). "Doce Mostras con mar de fondo". *Mitemas*, 1, pp. 85-94.
- Sanchis, Vicente (1992). "Doce Mostras de seducciones y desencantos". *Mitemas*, 1, pp. 53-80.
- Tejedor Sánchez, Miguel (ed.) (2004). *XXV mostras de cine: Valencia 1980-2004*. Valencia: Fundación Municipal de Cine.

Motos, Pablo
(Pablo Motos Burgos, Requena, 1965)
Presentador de televisión

Comunicador valenciano de gran éxito televisivo en España en las ultimas dos décadas a partir de una propuesta de entretenimiento familiar que combina

actualidad y humor. Tras una infancia conflictiva y una formación musical autodidacta, su carrera profesional arranca precozmente en la radio a mediados de los años ochenta. Es en la radio de su ciudad, Radio Requena, donde descubre su pasión por este medio, y poco a poco comienza a colaborar como locutor y DJ. Con el tiempo se convierte en el director de la emisora, desarrollando todo tipo de funciones comerciales y de producción. Tras su paso por Radio Nacional en Utiel, da el salto a Onda Cero Valencia, donde empieza a ser conocido presentando y dirigiendo programas de humor como *Aquí hay más de uno*, *Mareando la perdiz* o *Hacia el dos mil*. Además, en esta etapa forma parte del equipo de colaboradores estables del programa de Julia Otero *La radio de Julia*, uno de los más populares a nivel nacional. Tras su paso por la radio le llegan las primeras oportunidades en televisión. Concretamente, a partir de 1999 participa en la puesta en marcha de proyectos televisivos de éxito como *El club de la comedia* (Canal + España y Globomedia), donde es coordinador de guiones en sus primeros años, o *La noche con Fuentes y cía* (Telecinco). Entre 2002 y 2007 decide regresar a la radio con el programa *No somos nadie*, aprovechando el hueco dejado por *Gomaespuma* en M80 Radio. Esta segunda época radiofónica resulta clave en su carrera, ya que le permite construir un estilo propio de humor y formar el núcleo duro de guionistas y colaboradores que lo han acompañado con posterioridad en televisión. Aunque en 2005 comienza a presentar el programa de Canal 9 *Megacine*, su paso definitivo a la pequeña pantalla se produce en 2006, cuando pone en marcha y presenta el programa de entretenimiento *El hormiguero 2.0* en Cuatro. Desde el principio es un éxito de audiencia, y el formato se consolida en la parrilla de la cadena durante cinco años. En septiembre de 2011 el programa cambia a Antena 3, y pasa a llamarse *El Hormiguero 3.0,* ganando presupuesto y proyección dentro del nuevo grupo Atresmedia. En 2016 alcanza las diez temporadas consecutivas en antena, y a la fecha de la publicación de estas líneas permanece en emisión. Una decisión clave de esta etapa televisiva es la creación en 2006 de su propia productora, 7 y Acción, junto a Jorge Salvador. Además de *El hormiguero*, esta productora es la plataforma de múltiples proyectos televisivos como *Guerra de sesos* (Telecinco, 2009-2010), *Tonterías las justas* (Cuatro, 2010-2011), *Otra movida* (Neox, 2011-2012) y *Así nos va* (La Sexta, 2013). De forma complementaria, Motos desarrolla una variada actividad en otros ámbitos. Ha sido columnista de la edición para la Comunidad Valenciana del diario *El Mundo*, y publicado varios libros en clave de humor junto con su equipo de colaboradores. También ha sabido rentabilizar su popularidad en el campo de la publicidad, siendo imagen de diferentes empresas. En lo relativo a galardones, en 2007 recibe el Premio Micrófono de Oro, en la categoría de Radio, por su labor profesional en M80. Tras una dinámica y polifacética trayectoria, Motos se ha convertido en uno de los presentadores televisivos más relevantes en el panorama nacional. En concreto, a partir del notable éxito de *El hormiguero* en la última década, su principal logro ha sido consolidar en el *access prime time* televisivo un modelo de entretenimiento cercano mediante entrevistas de actualidad sencillas y un humor optimista para toda la familia basado en la tecnología, la música y la innovación, receta que sorprendentemente no estaba bien cubierta en la televisión española hasta entonces.

Pablo López Rabadán

Muñoz, Gori
(Gregorio Muñoz Montoro, Valencia, 1906 – Buenos Aires, 1978)

Director artístico

Su padre, Gregorio Muñoz y Dueñas, pintor y fundador de la escuela de Cerámica de Manises, lo ayuda a dar sus primeros pasos artísticos. Estudia en la escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, y de ahí pasa a la de San Fernando en Madrid. Durante su estancia en la capital conoce, entre otros, a Federico García Lorca, al que hace numerosos carteles y decorados para "La Barraca". Su mayor dedicación inicial al dibujo y a la pintura le supone la concesión de varias becas para estudiar en Bélgica, Holanda y Francia. El inicio de la Guerra Civil lo sorprende en este último país, y regresa a España a través de Irún, para después trasladarse a Valencia. Al año siguiente se hace cargo de la decoración del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París y se pone al frente de la comisión de Artes Plásticas de la subsecretaría de Propaganda del gobierno de la República. A principios de 1939 se casa con Carmen Antón, actriz de "La Barraca", en Barcelona —una semana antes de que la ciudad se rinda a las tropas golpistas—. Tras un exilio obligado en Francia nada más acabar la guerra, que incluye una breve reclusión en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer, consigue embarcar con su esposa y su hija recién nacida en el Massilia junto a otros noventa refugiados, y llega a Buenos Aires el 5 de noviembre de 1939, donde ya se establece definitivamente. Allí, tras un primer trabajo efímero como dibujante de revista, Muñoz se inicia en la realización de escenografías teatrales para compañías de otros exiliados españoles, como *La serrana de Ronda* (1940), de la compañía de Amalia Sánchez Ariño,

y *Los cuernos de don Friolera* (1940), de la de Helena Cortesina y Andrés Mejuto, que son quienes contribuyen decisivamente a que se haga un nombre en la profesión. Sus siguientes escenografías con esta compañía, *La profesión de la señora Warren* (1940), de George Bernard Shaw, y *Mariana Pineda* (1941), de Federico García Lorca, dirigida esta última por María Teresa de León con Rafael Alberti y Alejandro Casona en el reparto, suponen su espaldarazo definitivo. Es el también exiliado dramaturgo y director teatral madrileño Gregorio Martínez Sierra quien cuenta con él para la primera experiencia de ambos en el cine, *Canción de cuna* (1941). Muñoz se encarga también de la escenografía de sus otras dos películas, *Tú eres la paz* (1942) y *Los hombres las prefieren rubias* (1943), antes del fallecimiento de Martínez Sierra en 1947. Rueda esta última en los estudios San Miguel, construidos en Buena Vista (provincia de Buenos Aires) por el empresario navarro Miguel Machinandiarena, con quien Muñoz inicia una fructífera relación y ante el que media para que apoye proyectos cinematográficos basados en clásicos literarios españoles que incorporen a otros compatriotas exiliados. Así, realiza las escenografías de *La pródiga* (Mario Soffici, 1944), texto original de Pedro Antonio de Alarcón adaptado por Alejandro Casona y protagonizado por Alberto Closas, y también de *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), clásico calderoniano adaptado por María Teresa León y Rafael Alberti, con los actores españoles Enrique Diosdado y Manuel Collado. Para entonces ya se ha hecho un nombre con la escenografía realizada para *Juvenilia* (Augusto Cesar Vatteone, 1943), por la que recibe el premio a la mejor decoración en 1944 de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Argentina. También es destacable su participación en *Todo un hombre* (Pierre Chenal, 1943), ya rodada en los estudios San Miguel, basada en la novela de Miguel de Unamuno *Nada menos que todo un hombre*, y que supone el tercer proyecto cinematográfico de Artistas Argentinos Asociados, productora fundada, entre otros, por el director argentino Lucas Demare. Tanto Chenal, huido de Francia tras la ocupación alemana, como Demare, que había regresado de España durante la Guerra Civil, requerirán con posterioridad el talento de Muñoz. En estas películas ya reduce la altura de los paneles de la escenografía de cinco a tres metros e incluso incorpora techos, probablemente influido por el trabajo de Van Nest Polglase en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), lo cual tiene una inevitable y positiva repercusión tanto en la fotografía como en el sonido. También destaca su trabajo en *El fin de la noche* (Alberto de Zavalía, 1944), para la que construye cuarenta escenarios, entre los que destaca una larga calle de pueblo con tiendas, cafés y un teatro. Pero es con la mencionada *La dama duende* cuando ya se empieza a hablar de dirección artística en lugar de decoración con respecto al trabajo de Muñoz. Dedica siete meses de trabajo para replicar Torre de los Donceles, pueblo de Castilla, junto al río Reconquista en Buenos Aires, con un conjunto de edificios en los que confluye desde lo rústico a lo barroco. En esta película se aprecia su capacidad para combinar la fidelidad de la reconstrucción histórica y el clima social, que han destacado algunos analistas. Recibe el premio al mejor escenógrafo de 1945 de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina por la película, que no se estrena en España, como era de esperar, aunque el país productor sí que la presenta en el primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano en Madrid en 1948, sin que reciba ningún premio. La que sí se estrena en España es *Lo que fue de la Dolores* (Benito Perojo, 1947), protagonizada por Imperio Argentina, basada en la obra teatral homónima de Francisco Madrid y rodada en coproducción con su país de acogida con el beneplácito del régimen franquista. Muñoz recrea con gran realismo en los estudios de Argentina Sono Film el pueblo al que llega la Dolores huyendo de Calatayud. Se estrena en Buenos Aires con el título *La copla de la Dolores*, y es seleccionada para el festival de Cannes en representación de Argentina. Ese mismo año, realiza su primera escenografía teatral para la compañía de la exiliada Margarita Xirgu —*El zoo de cristal*, de Tennessee Williams— y al siguiente, casi simultáneamente, la de *El abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde, para la compañía de Manuel Collado y Josefina Díaz, y la de una versión cinematográfica del mismo texto de Wilde que se estrena como *Historia de una mala mujer* (Luis Saslavsky, 1948), para Argentina Sono Film. Estos estudios también producen el melodrama *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948), con un equipo artístico y técnico totalmente argentino con la excepción de Gori Muñoz. Presentada a aquel mismo certamen hispanoamericano de Madrid, esta película sí recibe diversos premios, y entre ellos, curiosamente, el de mejor decorado para el propio Muñoz, si bien la crítica aparecida en *Primer Plano* con motivo de su estreno comercial al año siguiente destaca su calidad técnica, la dirección y el argumento, a él no lo mencionará. Por esta película también recibe premios al año siguiente de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas y de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina. No obstante, las autoridades argentinas prohíben desde entonces que Muñoz compita en festivales internacionales como representante argentino al negarse a adoptar dicha nacionalidad. A raíz de este éxito, trabaja para Luis César Amadori en nada menos que tres películas en 1949: *Don Juan Tenorio*, *Juan Globo* y *Almafuerte*, y aún tiene tiempo

para realizar la escenografía de la versión cinematográfica de una obra de Miguel Mihura: *El extraño caso de la mujer asesinada* (Boris H. Hardy, 1949). Su popularidad le hace entrar en la década de los cincuenta con una exacerbada actividad escenográfica tanto cinematográfica como teatral. Con Pierre Chenal repite colaboración en *Sangre negra / Esclavos del miedo* (*Native Son*, 1951), adaptación cinematográfica de la novela *Hijo nativo*, de Richard Wright, en la que recrea con gran verismo el ambiente neoyorquino donde tiene lugar la discriminación racial cuando, por aquel entonces, jamás había visitado la ciudad de Nueva York. Durante dicha década está al frente del diseño de producción de películas del destacable director Lucas Demare como *Los isleros* (1951), *El castigo de los mares del sur* (Guacho, 1954), *Detrás de un largo muro* (1958), *Zafra* (1959), *Mi esqueleto* (1959) y *Plaza Huincul* (1960), un cine que refleja una desgarrada conciencia social, con una escenografía que reproduce un contexto social humilde, en abierto contraste con la suntuosidad de otras producciones anteriormente mencionadas. Trabaja para Demare también en *La sed* (1961), película que constituye, a su vez, el establecimiento sucursalista en Argentina de Cesáreo González al frente de Suevia Films para realizar coproducciones como esta, que facilitarán, a su vez, la distribución de sus películas españolas allí. Curiosamente, la nacionalidad española de Gori Muñoz contribuye a que se cubra el cupo requerido para los requisitos legales de coproducción. Así, trabaja en otras incursiones argentinas de Cesáreo González, como las que suponen las visitas de los dos directores nacionales residentes en España más prestigiosos del momento: Juan Antonio Bardem, con *Los inocentes* (1963), y Luis García Berlanga, con *La boutique* (1967). Otro personaje importante en su trayectoria escenográfica durante los años cincuenta es Hugo del Carril, director, productor, actor, guionista e incluso cantante. Su primera película juntos, *El infierno verde/Las aguas bajan turbias* (1952), refleja un ambiente humilde con un presupuesto de condiciones similares, y solo el paso del tiempo le ha conferido la categoría de clásico del cine argentino. El film recibe numerosos premios, incluido uno de la Academia para Muñoz, circunstancia que se vuelve a repetir en otras colaboraciones mutuas como *La Quintrala* (1955), *Más allá del olvido* (1956), *Una cita con la vida* (1958) y *Esta tierra es mía* (1961). Muñoz no deja de lado la escenografía teatral, que, comparativamente hablando, apenas le aporta algún beneficio económico. De hecho, realiza altruistamente los decorados de *Todos eran mis hijos* (1954), de Arthur Miller, para un grupo de teatro independiente, e incluso colabora con compañías profesionales establecidas como la de los exiliados españoles José Cibrián y Ana María Campoy, para quienes hace, por ejemplo, la escenografía de otro Oscar Wilde, *El crimen de Lord Arturo*, en 1958. También tiene ocasión de trabajar para cineastas vanguardistas como Leopoldo Torre Nilsson en *El protegido* (1956) o Manuel Antín en *Los venerables todos* (1962). Pero el hecho de que no repita colaboración con ellos puede dar una idea de que la orientación experimental que toma el cine argentino en los años sesenta no encaja con sus cánones escenográficos, más tradicionales. Sigue trabajando con algunos de los directores amigos de siempre, como el antaño socialmente comprometido Lucas Demare —*Sentencia para una mujer/Los guerrilleros* (1965), *La cigarra está que arde* (1967), *Humo de marihuana* (1968) y *Pájaro loco* (1971)— o el siempre comercial Luis Saslavsky —*Las ratas* (1963) o *Las mujeres los prefieren tontos/Placeres conyugales* (1964)—, pero, ya con una salud debilitada tras una operación en 1965 vinculada a la enfermedad de Parkinson que sufrió durante años, acaba convirtiéndose prácticamente en el escenógrafo de cámara del director Enrique Carreras. Para él trabaja en nada menos que veintiséis películas, con títulos tan reveladores como *Este cura* (1968), protagonizada por Antonio Garisa y Alfredo Mayo, o *La familia hippie* (1971) y *La sonrisa de mamá* (1972), con Palito Ortega en el papel protagonista. Producciones conceptual y estéticamente alejadas de aquellas con las que irrumpió escenográficamente en la cinematografía argentina en los años cuarenta, contribuyendo a su transformación. Fallece en 1978, en el mismo Buenos Aires que lo había acogido cuatro décadas atrás.

John D. Sanderson

Fuentes

- Barnard, Thomas, Rist, Peter (1996). *South American Cinema. A Critical Filmography 1915-1994*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Calatayud, Osvaldo (1995). "Gori Muñoz, un escenógrafo valenciano que hizo historia en la Argentina". En Girona, Albert, Mancebo, María Fernanda (ed.). *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 225-232
- Freixas, Ramón (1998). "Muñoz, Gori". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, pp. 609-610.
- Gómez Tello, Luis (1949). "Dios se lo pague". *Primer Plano*, 455.
- Peralta Gilabert, Rosa (2002). *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Peralta Gilabert, Rosa (1999). "Gori Muñoz y las compañías teatrales del exilio español de 1939 en Buenos Aires". En Aznar Soler, Manuel (ed.). *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallés: Gexel, pp. 189-200.
- Pérez Perucha, Julio (1988). "Gori Muñoz, una semblanza fílmica". *Archivos de la Filmoteca*, 1, pp. 60-61.

- Sanderson, John D. (2014). *Sed de más. La cinematografía internacional de Francisco Rabal*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Schwarzstein, Dora (2001). *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica.

Muñoz Suay, Ricardo (Valencia, 1917 – 1997)

Productor, ayudante de dirección y escritor cinematográfico

Figura esencial en el cine español de la segunda mitad del siglo XX, aunque siempre desde un discreto segundo plano, sus actividades se desarrollan en el ámbito de la producción, la crítica y la reflexión y el activismo cinematográfico y cultural. Inmerso en los ambientes culturales, políticos y estudiantiles de Valencia durante la Segunda República, funda en 1934 el Cineclub Universitario de Valencia. Debido a su filiación política —pertenece en esos momentos al Partido Comunista de España (PCE) y a sus organizaciones estudiantiles—, el final de la Guerra Civil lo conduce a la clandestinidad y, acusado de intentar reorganizar la Federación Universitaria Escolar (FUE), a la prisión entre 1946 y 1949. Ya instalado en Madrid, a su salida de prisión comienza a escribir sobre cine en 1950 en la revista cultural valenciana *El Sobre Literario*. En 1951 es invitado por Juan Fernández Figueroa a dirigir las páginas cinematográficas de Índice. En ella firma numerosos análisis de la situación del cine español, textos que con el tiempo se han convertido en piezas fundamentales del regeneracionismo cinematográfico del momento. Especial mención merecen sus reivindicaciones del papel que debe jugar el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) (46, 1951) y la serie "Nuestro cine necesita", publicada entre 1952 y 1954: "Ideas" (48), "Crítica" (49), "Productores" (51), "Otras normas" (54-55), "Oficio" (68-69, 1953) y "Verismo" (72, 1954). Su última aportación a la serie —si bien el propósito era sugerir ciertos caminos al cine español— resulta esencial para comprender el desarrollo de la reflexión cinematográfica más inquieta en los años cincuenta, donde empieza a plantearse el realismo, y en concreto el propuesto por Cesare Zavattini, como paradigma desde el que ejercer el comentario crítico. Tanto sus planteamientos críticos como su apuesta por la regeneración del cine español confluyen en la revista *Objetivo*, publicada a mediados de los años cincuenta a partir de las páginas cinematográficas de Índice, de la que es responsable junto a Juan Antonio Bardem y Eduardo Ducay, y en las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales celebradas en Salamanca en mayo de 1955, en cuya organización tuvo un papel muy activo. Poco tiempo después colabora en *Cinema Universitario*, y en 1961 participa en la creación de *Nuestro Cine*, revista en la que también escribe. Su firma, de manera más ocasional, aparece igualmente en esta época en *Revista Internacional del Cine*, *Afal* o *Cinema Nuovo*, publicación esta última con la que colabora en etapas posteriores. Es imposible desligar el papel de Muñoz Suay en la crítica y la reflexión cinematográfica de los años cincuenta y primeros sesenta de sus actividades políticas. De hecho, su apuesta en un primer momento por el realismo zavattiniano, más ético que ideológico, aunque ya desfasado en Italia, responde a la política del PCE, en estos momentos orientada a la infiltración en las instituciones culturales y estudiantiles y al establecimiento de amplios consensos con grupos susceptibles de formar parte de la disidencia contra el franquismo. Muñoz Suay es uno de los principales responsables de las actividades en el campo del cine del PCE hasta su ruptura con el partido a principios de los años sesenta.

Después de una breve experiencia en la distribuidora EDICI en 1946, es tras su salida de prisión cuando Muñoz Suay comienza a introducirse en la industria cinematográfica, sobre todo a través de la productora Altamira, creada en 1949 por algunos titulados del I.I.E.C., entre los que se encuentran Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga o José Gutiérrez Maesso. Participa como ayudante de dirección en los rodajes de *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951) y *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951). Después de esta película, se matricula en el I.I.E.C., donde cursa solo el primer año, y entra a formar parte junto a Bardem y Berlanga de la productora Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI), donde ocupa diversos cargos de responsabilidad hasta que la abandona a principios de los años sesenta. UNINCI produce, entre otras películas, *Bienvenido, míster Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) y *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959), en las que ejerce de ayudante de dirección. Bajo su sello intenta poner en marcha *Festival de cine* y *Cinco historias de España*, proyectos en los que participaba Cesare Zavattini y que no llegan a materializarse. En 1954 es codirector junto a Georges Rouquier de la coproducción hispano francesa —entre Arcadia Films, vinculada a UNINCI, y Cité Films— *Sangre y Luces* (*Sang et lumières*). Por estas fechas es también ayudante de dirección para la productora de Benito Perojo, sobre todo en las coproducciones. Así, interviene en películas como *La pícara molinera* (León Klimovsky, 1955), *Una aventura de Gil Blas* (René Jolivet, 1956) —en la que aparece acreditado como codirector—, *El amor de Don Juan* (John Berry, 1956), *El cantor de México* (Richard

Pottier, 1957), *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), *La máscara de Scaramouche* (Antonio Isasi, 1963) o *Millonario por un día* (Enrique Cahen Salaberry, 1963). Mantiene su relación con Benito Perojo de manera intermitente entre 1953 y 1963, que compagina siempre con sus actividades menos alimenticias en la crítica, el activismo cinematográfico y político y su trabajo en UNINCI, cada vez más vinculada al PCE. A principios de los años sesenta está detrás, junto al productor y posterior director Pere Portabella, del regreso a España de Luis Buñuel para rodar *Viridiana* (1961). El escándalo que provoca la película tras su exhibición en el Festival de Cannes —donde recibe la Palma de Oro— supone la crisis de UNINCI, de la que Muñoz Suay se desvincula por esas fechas, así como el fin de su militancia en el PCE debido a las desavenencias con algunos compañeros de militancia.

Tras esas rupturas comienza una nueva etapa profesional. Ejerce como ayudante de dirección en *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1964) y en *Tiempo de amor* (Julio Diamante, 1964), y como coguionista en *El momento de la verdad* (*Il momento della verità*, 1965), de Francesco Rosi, director con el que intenta poner en marcha varios proyectos más en España sin que lleguen a cuajar. Destaca también su trabajo como ayudante de dirección de títulos tan significativos del Nuevo Cine Español como *Amador* (Francisco Regueiro, 1965), *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1967) u *Oscuros sueños de agosto* (Miguel Picazo, 1967) y como productor de algunas de las propuestas más importantes de la Escuela de Barcelona, además de dedicar numerosos esfuerzos a su promoción entre la crítica internacional y los festivales de cine. Sus compromisos profesionales e inquietudes lo conducen cada vez más hacia Barcelona, donde se instala en 1967. Un año antes interviene en el rodaje de *El último sábado*, de Pere Balañá, donde toma contacto con Juan Palomeras, propietario de la productora Profilmes. En 1967 es productor ejecutivo de *Ditirambo*, de Gonzalo Suárez, y en 1968 de *Las crueles*, de Vicente Aranda. Su voluntad de aglutinar a los distintos agentes del cine catalán del momento toma cuerpo en el intento de creación de la Asociación de Productores Independientes de Cine (ASPIC). Sin embargo, es contratado por Jacinto Esteva como director de producción de Filmscontacto, cuya actividad se concreta en poner orden en el material rodado por este director para *Lejos de los árboles* y a la producción ejecutiva de *Después del Diluvio* (1969), además de otras funciones promocionales. En 1968 también ejerce como ayudante de dirección para Proesa en el convulso rodaje de *Tuset Street*, que comienza siendo dirigida por Jordi Grau y acaba en manos de Luis Marquina, con Sara Montiel como protagonista; una apuesta por combinar la desbordante creatividad de la Escuela de Barcelona y el cine más comercial. Por estas fechas retoma las relaciones con Profilmes, que junto a Filmscontacto produce *Cabezas cortadas* (Glauber Rocha, 1970), en la que es productor ejecutivo. Desde verano de 1970 se dedica en exclusiva a la empresa de Juan Palomeras, que en esos momentos da un giro a sus planes de producción y se orienta hacia la explotación del filón del terror hispano de modesto presupuesto y destinado a la exportación. Más allá de la puesta en marcha y seguimiento de muchos otros proyectos de la productora, aparece acreditado como productor ejecutivo en películas como *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1972), *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1973), *La saga de los Drácula* (León Klimovsky, 1973), *Las garras de Lorelei* (Amando de Ossorio, 1973), *La noche de los brujos* (Amando de Ossorio, 1974), *La diosa salvaje* (Miguel Iglesias, 1974) o *Kilma, reina de las amazonas* (Miguel Iglesias, 1975). En los albores de la Transición, la empresa reconduce de nuevo su actividad a través de la producción de algunos de los títulos más relevantes del momento, entre los que se encuentran *La nova cançó* (Francesc Bellmunt, 1976), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977) o *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978). La crisis de la productora a finales de los años setenta conducen a la salida de Muñoz Suay de la misma en 1978 y a su desvinculación temporal de la industria, aunque no de la escritura sobre cine, que nunca deja de ejercer. Destacan en los años sesenta y setenta sus aportaciones en *Fotogramas*, en especial bajo los epígrafes "Una columna" (1966-1971) y "Columna bis" (1974-1976), desde donde retoma y actualiza sus pertinentes análisis sobre el cine, además de publicar abundantes críticas y crónicas. En su primera etapa puede apreciarse el abandono de su antigua apuesta por el realismo, al menos como lo entendía en los años cincuenta, su interés por el Nuevo Cine Español y, sobre todo, su voluntad de promocionar y estimular la Escuela de Barcelona; en la segunda analiza las vicisitudes de la cinematografía española en el periodo de la Transición, ejerciendo casi de cronista de la misma. También publica en *Telexprés*, *Triunfo*, *Tiempo de Historia*, *Destino*, *El Viejo Topo*, *Arc Voltaic*, *Fulls de Cinema* o *Cahiers de la Cinématheque*. En 1969 aparece su libro *Marco Bellocchio* (1969) en Lumen, relacionada con la Editorial Tusquets, con la que comienza una larga colaboración, primero asesorando en temas cinematográficos y más tarde como responsable de la colección Serie Cotidiana o, desde 1977, como miembro del jurado del premio de narrativa erótica "La Sonrisa Vertical". De hecho, su salida de Profilmes en 1978 se corresponde con una mayor implicación en el mundo editorial, dentro del cual desempeña diversas funciones en Bruguera y

Seix Barral. Con todo, entre 1980 y 1983 retoma su trabajo como productor en Imatge Comunicacions (Imatco), siendo responsable de la producción ejecutiva de *Mater Amatísima* (José Antonio Salgot, 1980).

A mediados de los años ochenta comienza una etapa diferente en la vida profesional de Muñoz Suay. Esta viene marcada por su regreso a Valencia, en el marco de la asunción de competencias en el ámbito de la cultura por las instituciones autonómicas. A principios de la década colabora con la Mostra de Cinema del Mediterrani, ya sea como presidente del Jurado Internacional en su primera edición, participante en las jornadas dedicadas al neorrealismo en entregas posteriores o, en 1983, como subdirector del festival. En 1985 se afinca en la ciudad y trabaja como asesor del entonces conseller de Cultura Ciprià Ciscar. Recibe el encargo de poner en marcha la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, institución constituida en 1987 y que él dirige desde esta fecha hasta su fallecimiento en 1997, con un paréntesis entre 1990 y 1993 en el que es responsable del Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música (IVAECM), al que en esos momentos pertenece la Filmoteca. Bajo su dirección se establece la estructura y funciones de la institución, que en estos momentos se centra en la recuperación de materiales cinematográficos valencianos, en la organización de exhibiciones y ciclos con regularidad y en el desarrollo de una editorial dedicada al cine, en la que van apareciendo las diferentes colecciones de libros y la revista *Archivos de la Filmoteca*. También trabaja en su reconocimiento a nivel español e internacional, gracias a lo cual es al poco tiempo aceptada en el marco de la Federación Internacional de Archivos y Filmotecas (FIAF). Sus actividades, sin embargo, no se reducen al ámbito cinematográfico. En 1987 idea y organiza el Congreso de Intelectuales y Artistas, coincidiendo con el cincuenta aniversario del Congreso de Intelectuales Antifascistas celebrado en Valencia durante la Guerra Civil. En esos momentos también le llegan diferentes reconocimientos por su prolífica labor en prácticamente todos los ámbitos del cine. Así, en 1990 le es concedida la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y un año más tarde en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1991). Por esas fechas es nombrado Oficial de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa. En 1998, pocos meses después de su fallecimiento, la Filmoteca de la Generalitat Valenciana cambia su nombre por Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, en homenaje a su creador y primer director.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Muñoz Suay, Ricardo (1997). *Columnas de cine*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Nieto Ferrando, Jorge (2009). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Riambau, Esteve (2007). *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Valencia/Barcelona: Ediciones de la Filmoteca/ Tusquets Editores.
- Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

música es la pista, La (Producciones Cibeles y Producciones 52, 1998 – 2002)

Concurso musical

La música es la pista fue un concurso musical de media hora de duración presentado por la modelo y actriz Mar Flores y que se emitía de lunes a viernes en Canal 9. La mecánica del concurso era sencilla. Consistía en que dos parejas de invitados con vínculos familiares adivinasen un enigma gracias a las pistas que les llegaban a través de las canciones interpretadas por la orquesta del programa. No era una fórmula nueva, ya que existía un concurso similar en un espacio de Canal Sur presentado por Mari Cruz Soriano. *La música es la pista* gozó de gran éxito, como lo demuestra las más de mil ediciones a las que llegó. Inicialmente, era una sección dentro del magacín vespertino *Hui en dia* (Canal 9, 1995), presentado por Ximo Rovira y Núria Roca. Más tarde, pasó a su horario habitual, entre la edición de mediodía del informativo y el magacín de tarde *Tela marinera* (Canal 9, Producciones 52 y Minuto Producciones, 1998-2003), de Carolina Ferre y Eduard Forés. Con todo, en los meses de verano se solía desplazar a la franja de la tarde, de 19:15 a 20:00 horas, y hacia el final de su emisión se programó a las 13:30, justo antes de la primera edición del informativo. Detrás del concurso estaba Producciones Cibeles, empresa constituida tres meses antes por la propia Mar Flores y sus representantes y que se estrenó con este espacio. Más tarde pasó a encargarse del programa Producciones 52. En su momento, diversos medios se hicieron eco del contrato millonario que supuestamente había firmado la televisión pública valenciana con la modelo, entonces una habitual de la prensa del corazón, con cifras que apuntaban a los 18 millones de pesetas por tres meses de trabajo. En la rueda de prensa de presentación del concurso, Mar Flores eludió confirmarlo por considerar frívolo y poco profesional hablar de ello. Por aquel entonces, RTVV acumulaba dos ejercicios con pérdidas

económicas de unos 10.000 millones, y ya recibía críticas por una programación vinculada a la telebasura con espacios como *Tómbola* (Canal 9 y Producciones 52, 1997-2004) o *Parle vosté, calle vosté* (Canal 9 y Producciones 52, 1996-1998). *La música es la pista* no era un concurso en directo. La modelo acudía un par de veces al mes a la televisión para grabar las entregas, por cada una de las cuales cobraba unas 300.000 pesetas, y luego regresaba a su domicilio. La edición más polémica fue la que coincidió con el atentado a las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001, que se produjo en plena emisión de los informativos y obligó a las televisiones nacionales a alterar su programación para cubrir la noticia. En RTVV no cortaron los espacios previstos, por lo que se emitió *La música es la pista* con total normalidad mientras el resto de canales informaban en directo del atentado.

Sonia González Molina

Fuentes

- Bono, Ferran (16/1/1998). "La televisión pública Canal 9 contrata a Mar Flores para un programa diario". *El País*.
- Producciones Cibeles (2015). "*La música es la pista*".
- Cubells, Mariola (2013). ¿Y tú qué miras? La tele que no ves. Barcelona: Roca Editorial.

N

Nadal, Paco
(Francisco Nadal Lauterio, Valencia, 1945)

Presentador de televisión y columnista

Debido a su dilatada trayectoria profesional, Paco Nadal es uno de los rostros más conocidos y populares de Ràdiotelevisió Valenciana (RTVV), en la cual ha desarrollado innumerables labores como comunicador en formatos de diversa naturaleza, al convertirse en uno de los periodistas más solicitados y habituales del ente. Es uno de los presentadores valencianos más veteranos en activo. Inicia su andadura periodística en Radio Popular de Valencia en 1969 y, poco después, en 1971, en Radio Valencia Cadena SER, donde comienza a aprender una profesión que, además de en la radio y en la televisión, también ha desarrollado en medios escritos como *Las Provincias*, *Levante-EMV*, *Superdeporte*, *AS* o *El Mundo*. Ya en RTVV, de cuya plantilla entra a formar parte en 1990 —prácticamente desde su puesta en marcha—, ha participado en espacios tanto de radio como de televisión, la mayoría de ellos festivos y deportivos, que han tenido que ver con modalidades tan diversas como el ciclismo, el fútbol, la *pilota*, la Fórmula 1 o la lucha libre. De hecho, en el verano de 1990 se pone al frente de las retransmisiones de *pressing-catch*, a las cuales da un aire muy personal, salpicado de humor, jugando con expresiones típicas valencianas. Con la creación de RTVV, Canal 9 estrena, en 1989, el espacio de actualidad deportiva *Minut a minut* (1989-2010), que conduce durante unos años junto a Paco Lloret. El propio Nadal se encarga de presentar, además, en 1996, *Macho Hércules* (1996), la versión alicantina, dirigida a los seguidores del equipo herculano, del *Amunt València* (1996) que condujo Julio Insa. En los primeros años de existencia del ente público valenciano, además, este profesional también se encarga de presentar otros formatos de entretenimiento como *Paco, Paco, Paco* (1992-1994), un concurso de una media hora de duración en el cual dos concursantes debían superar una serie de pruebas, y que permitía la participación telefónica. No fue esta la única producción de este género que condujo a lo largo de su trayectoria profesional en RTVV. En 1997 se pone al frente de *Telexut* (Canal 9 y Prime Time, 1997), un formato a través del cual, y mediante conexión telefónica, un participante debía tratar de marcar un gol. En los años siguientes, se encarga de conducir otros espacios como *Terrassa d'estiu* (Canal 9 y Producciones 52, 1998) o el magacín matinal *Com a casa* (Canal 9, 1999), junto a Gemma Juan. Además de en la televisión pública, Paco Nadal también ha desarrollado buena parte de su profesión en la radio valenciana; sin ir más lejos, en espacios de Ràdio Nou como el magacín *Ara per ara* o *La façana*, que abordaba aspectos culturales y tradicionales de las diversas localidades de la Comunidad Valenciana, además de incontables programas y retransmisiones relacionadas con el deporte. Tras el cierre de RTVV, Nadal colabora con otros medios de comunicación como la cadena local Levante TV, en la cual participó como contertulio de las Fallas de 2014. Ese mismo 2014 se pone al frente de un nuevo proyecto radiofónico que, además, asesora: la emisora 99.9 Valencia Radio, de la cual deja de ser socio en 2016. También ese año comienza a colaborar con la cadena privada, de ámbito autonómico, TV Mediterráneo, en diversas retransmisiones. Allí ejerce de colaborador en *Estil mediterrani* (2014-), un magacín en directo que incluye entrevistas, reportajes y actuaciones musicales, y que conduce junto a Raquel García. La mayor virtud de Paco Nadal en todas estas décadas de profesión ha sido su condición de presentador todoterreno, así como su facilidad para adaptarse a numerosos formatos y conectar con el espectador, debido a su lenguaje próximo y natural. Esto lo ha llevado a narrar eventos tan dispares como la *Tomatina*, procesiones religiosas, *fogueres*, fallas, corridas de toros, Moros i Cristians, las entradas de toros de Segorbe o las campanadas de fin de año.

César Campoy

Nadie es Perfecto
(Valencia, 2000 –)

Productora de cine y televisión

Productora creada en el año 2000 por Kiko Martínez, Miguel González, Óscar Martín, Rafa Calatayud, Luis

Alberto Cabezón y Curro Novallas, después de su anterior experiencia en otras empresas del sector. En la actualidad su equipo está compuesto por Kiko Martínez (director general/productor), César Martín (gerente) y José Luis Jiménez (director de producción/productor ejecutivo). Aunque en sus comienzos se dedica al ámbito del audiovisual publicitario —principalmente para el Grupo de Comunicación Trazos GC—, la empresa ha ido ampliando progresivamente su campo de actuación, política que le ha permitido abarcar todo el espectro del negocio audiovisual y acometer proyectos de cada vez mayor envergadura: en la actualidad produce largometrajes de ficción y documental, cortometrajes, telefilms, series y miniseries, programas de entretenimiento, etcétera. Así, para Radiotelevisió Valenciana (RTVV) ha producido series de ficción como la comedia de situación *Singles*. *Enamora't* (2008), que sigue la estela de la archiconocida *Friends* (Warner Bros Television y Bright/Kauffman/Crane Productions, 1994-2004), y *Senyor Retor* (2011), adaptación de la serie gallega *Padre Casares* (Voz Audiovisual y Televisión de Galicia, 2008-2015). También para televisión la empresa es responsable de telefilms como *Omar Martínez* (Pau Martínez, 2006), realizado junto a Just Films y Adivina Producciones, que obtuvo siete premios en la VIII edición de los Premios Tirant de 2006 y fue elegido mejor telefilm por la Mostra de València-Cinema del Mediterrani, y *El monstruo del pozo* (Belén Macías, 2006), producida junto a RTVV, TV3 y Castelao Producciones (Filmax). Entre los documentales realizados destacan *Ricardo Tormo*, *la forja de un campeón* (Kiko Martínez, 2002), producido junto con RTVV, el *docushow* para RTVV de dos capítulos titulado *Tip & Cia* (Pau Martínez, 2010), sobre Luis Sánchez Polack "Tip", y *Tarancón. Memoria de una lucha* (Gabriel Ochoa, 2010), documental que acompaña al que ha sido probablemente su mayor hito en la pequeña pantalla: *Tarancón, el quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2010), miniserie de dos capítulos producida para Televisión Española que repasa la reciente historia española a partir de la figura del Cardenal Vicente Enrique y Tarancón. La serie gozó de una media de *share* del 18,2% y más de tres millones de espectadores. En cine, Nadie es Perfecto ha conseguido una estable actividad que está dando numerosos frutos. Así, ha producido el documental *Celuloide Colectivo*. *El cine en guerra* (Óscar Martín, 2009), en colaboración con Just Films, y los largometrajes de ficción *El síndrome de Svensson* (Kepa Sojo, 2006), *Arte de roubar* (Leonel Vieira, 2008), coproducida con Brasil (CCFBR Produçoes Audiovisuais) y Portugal (Stopline y Fado Filmes), *En fuera de juego* (David Marqués, 2011), *Dioses y perros* (David Marqués y Rafael Montesinos, 2014), *Musarañas* (Esteban Roel y Juanfer Andrés, 2014) y *Los héroes del mal* (Zoe Berriatúa, 2015), en colaboración con Pokeepsie Films, de Álex de la Iglesia y Carolina Bang. Los buenos resultados de esta última experiencia, con la consecución de numerosos premios, han motivado la nueva colaboración de las dos empresas en la producción de las dos últimas películas de Álex de la Iglesia: *El bar* (2017), que cuenta con la participación de Atresmedia Cine, y *Perfectos desconocidos* (2017), respaldada por Telecinco Cinema, así como en *Pieles* (Eduardo Casanova, 2017) y *Errementari. El herrero y el diablo* (Paul Urkijo Alijo, 2017). La consolidación y trayectoria del proyecto en esta década y media de andadura, sitúa a Nadie es Perfecto como un firme referente en el panorama audiovisual valenciano y español.

Javier Moral

Fuentes

- Nadie es Perfecto [http://nadieesperfecto.com/nep/]

NISA (Nuevas Industrias Selecciones Audiovisuales) (Valencia, 1985 – 2004)

Productora cinematográfica

La trayectoria de NISA (Nuevas Industrias Selecciones Audiovisuales) arranca a mediados de los ochenta de la mano de José Trullenque Pagatzaurtundúa, Manuel Calvo Freixás y Emilio Alfonso Oviedo Capilla. Los tres comienzan con pequeñas labores de alquiler de material audiovisual, así como ofreciendo apoyos a diferentes rodajes que ya se encuentran en marcha. Sus primeros pasos tienen lugar en una pequeña oficina de Benimaclet, con una rudimentaria máquina U-MATIC para realizar las primeras ediciones. Sin embargo, entrados los noventa, los tres socios deciden tomar las riendas de sus propias producciones, ampliando considerablemente su radio de acción al incorporar cortometrajes, largometrajes, videoclips, publicidad y coproducciones de escala nacional e internacional; incluso a principios del nuevo milenio llegan a ampliar la empresa inicial con NISA Digital. El sistema de producción se divide entre los tres socios de manera rigurosa, lo que permite un flujo de trabajo sistemático y ordenado: Oviedo —que en 2010 forma su propia productora, EOC Producciones Cinematográficas— se encarga de los rudimentos de la producción ejecutiva, Trullenque —que también formará parte de Caminomedia y que en la actualidad trabaja en Filmworks y colabora con clientes internacionales como History Channel— de la dirección de producción, y Manolo Calvo —que falleció en 2014— de las labores de edición y posproducción. Entre los tres convierten a NISA en una marca de referencia en el audiovisual va-

lenciano. Su formación como ingenieros, además, les permite tener un profundo conocimiento del equipamiento técnico que, a su vez, consiguen que cristalice en una estética personal. El doble objetivo de agilizar los formatos y de reducir costes los lleva a tomar iniciativas pioneras como el salto a la grabación en digital en una fecha tan temprana como 1996, cuando estrenan su primer largometraje, *Una piraña en el bidé*, de Carlos Pastor. Gracias a la participación de Radiotelevisió Valenciana (RTVV) y de Canal+, NISA propoone una comedia ligera protagonizada por Enrique San Francisco y Tito Valverde. El hecho de que su rodaje digital fuera después convertido a 35 milímetros convierte la cinta en una novedad en el contexto valenciano del momento. Posteriormente, producen *La tarara del Chapao* (Enrique Navarro Monje, 2001), película en la que retratan de manera optimista la realidad de La Coma, uno de los barrios valencianos más desfavorecidos. La cinta se presenta como una adaptación de la obra del dramaturgo Carles Pons —que falleció antes del comienzo del rodaje—, y cuenta con un presupuesto de ochenta millones de pesetas. Otras producciones relevantes son los documentales *Cuentos de la guerra saharaui* (Pedro Pérez Rosado, 2003) y *Serrat, el último trovador* (José Ángel Montiel, 2002). También colaboran en la trayectoria profesional de Sigfrid Monleón gracias a la coproducción, con Oberón Cinematográfica, de *L'illa de l'holandès* (2001) —la adaptación de la novela homónima de Ferran Torrent—, y, junto a Iberautor, del documental *Karlitos* (2003), una reflexión sobre la desigualdad social a partir de la figura de un artista que se vale de juguetes usados para crear personales puestas en escena. NISA deja de existir bajo esta denominación en junio de 2004, momento en el que se fusiona con la productora Cartel para dar lugar a Indigo Media. Esta nueva empresa cuenta en la presidencia con Miguel Perelló, uno de los profesionales más relevantes de la Comunidad Valenciana y antiguo presidente de la PAV (Productors Valencians Audiovisuals). Entre los trabajos más relevantes de esta nueva etapa podemos destacar los largometrajes *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004), *Cien maneras de acabar con el amor* (Vicente Pérez Hererro, 2004) —que recibió, entre otros, los Premios Tirant y de la Mostra de València-Cinema del Mediterrani a mejor película— y *La bicicleta* (Sigfrid Monleón, 2006). Del mismo modo, Indigo Media también ha colaborado con RTVV coproduciendo películas dirigidas por Miguel Perelló como *Mentiras* (2005), *Martini Il Valenciano* (2008) y *Contáct@me* (2009). A mediados de 2010, la productora entraría en concurso de acreedores y terminaría por declararse extinta poco antes del cierre de RTVV.

Aarón Rodríguez Serrano

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra.

Nit d'albaes (Maximilià Thous, 1925)

Largometraje de ficción

Película escrita y dirigida por Maximilià Thous, de la que se conserva solo un fragmento de un minuto y medio. La película fue promocionada en los territorios valencianos con el título en valenciano, si bien este está en castellano y en valenciano en el cartel del film, y se estrenó fuera del territorio (incluidos otros lugares de habla catalana) como *Noche de alboradas*. Los intertítulos están redactados en castellano. En un momento de desaparición de buena parte de las iniciativas políticas y culturales valencianistas bajo la dictadura de Primo de Rivera, Maximilià Thous centró su actividad en proyectos como el Museo Etnográfico de Valencia y el cine, y con este film llevaba por primera vez la representación de los imaginarios valencianos a la pantalla. Thous impulsó la producción a través de la compañía, creada por él mismo, Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas (PACE), en colaboración con Ebro Films y Carlos Stela. El escenario principal de la narración, y donde se filma buena parte de la película, es la laguna de la Albufera y sus alrededores. Se ruedan también varias escenas urbanas en Valencia, en los puertos de Valencia y Catarroja, en el embarcadero de El Perelló, en el Saler y en las playas de la Devesa, y la escena con leones se filma en una cueva de las montañas de Tavernes de la Valldigna. Se incluyen también escenas en el puerto de Londres del desembarco de barcos portadores de frutas para el comercio desde Valencia. Thous pide autorización al ministro de Instrucción Pública en marzo de 1925 para poder filmar en los escombros del teatro romano de Sagunto, pero esta secuencia se rueda finalmente en Valencia. La fotografía recae en principio en Josep Gaspar, uno de los mejores operadores en la industria cinematográfica en España en ese momento, pero tiene que abandonar el rodaje y Thous contrata a un cámara alemán, Willy Briesmann.

El origen del tema del film es el poema sinfónico "Nit d'albaes" de Salvador Giner, una composición de junio del 1881 que recrea musicalmente el enfrentamiento entre dos grupos de rondalla en un pueblo de L'Horta, y que es considerada una de las piezas clave de la *Renaixença* musical valenciana por su uso del folclore musical valenciano dentro del lenguaje de la composición

culta. El argumento de la película se basa en un drama lírico homónimo estrenado en 1900 con libreto de José Guzmán Guallar y música del mismo Giner. Esta pieza teatral no tiene mucho éxito, a diferencia del tema sinfónico, que disfruta de gran popularidad durante décadas. Maximilià Thous manifiesta a lo largo de toda su vida una gran admiración por el compositor valenciano, con quien colabora en la obra teatral ¡*Foch en l'era!* (1900). Thous construye un guion que se distancia notablemente del texto teatral de Guzmán Guallar, conservando el escenario de la Albufera y el conflicto melodramático alrededor de un triángulo amoroso, pero elabora una trama más desarrollada que alarga la acción en el tiempo y en el espacio y, de hecho, la gran mayoría de escenas son de nueva creación. La película tiene una estructura de prólogo y cinco actos. Visantet/Sento (José Latorre), hijo de un pescador de El Pinar (un trasunto de El Palmar) asesinado en una venganza, es enviado de niño por su madre, la tía Tenca (Carmen Corro), a Valencia. Allí ha crecido y ha conseguido tener un cargo de responsabilidad en un establecimiento de barcos. Antes de viajar a Londres para intervenir en un negocio de comercio de frutas, decide ir al pueblo para despedirse de su madre, y en la barca que atraviesa La Albufera conoce a Doloretes (Anita Giner), hija del alcalde de El Pinar (Francisco Villasante), que había ido a la ciudad de compras. Ambos jóvenes entablan conversación. A Doloretes se le cae un medallón al lago y Visantet se lanza al agua para recuperarlo. Como consecuencia, el joven cae enfermo de paludismo y en su delirio tiene un sueño en el que él es un caballero inglés y Doloretes una princesa valenciana encantada. Cuando se recupera, Visantet se marcha a Londres. El alcalde de El Pinar organiza una cacería de patos en la Albufera para su jefe político, un influyente parlamentario madrileño, a quien acompaña Atila (Leopoldo Pitarch), su ayudante y ejecutor de trabajos sucios. Atila cae enfermo y tiene que permanecer en el pueblo. No tarda en encaprichase de Doloretes por su belleza y la posibilidad de una buena dote. El alcalde, seducido por las prometidas de ascenso político, trata de influir en su hija, pero ella espera anhelosa el retorno de Visantet y rechaza los intentos, incluso violentos, de Atila. Doloretes y Visantet encuentran un aliado en la salvaguarda de su amor contra Atila en Peret (Antonio Gil Varela "Varillas"), el divertido alguacil. Cuando se celebran las fiestas del pueblo, el acto central es la *correguda de joies* (carrera de caballos), en la cual el premio principal es el pañuelo de Doloretes. Atila, deseoso de congraciarse con la joven, se inscribe, y a última hora lo hace también Visantet, que acaba de regresar. La carrera es muy disputada, pero gana Visantet, y en pareja con Doloretes ocupan la posición de honor en la procesión. Atila decide acabar con su rival y se entrevista en Valencia con "el Moro" (Francisco Priego), un maleante del pueblo, para prepararle una trampa durante la ronda de los mozos para cantar *albaes*. Enterada del plan, Doloretes suplica a su enamorado que no vaya a cantarle y lo encierra en su habitación. La rondalla pagada por el Moro va a casa de Visantet y le canta con la intención de provocarlo, cuestionando su valor, y después se dirige a casa de Doloretes, donde se encuentran con la rondalla de los partidarios de Visantet. Mientras tiene lugar el intercambio de albaes, llega Visantet, que ha conseguido escapar por la ventana. El Moro, oculto entre la rondalla, lo ataca, pero en la lucha es herido mortalmente por Visantet. Antes de morir confiesa que él había iniciado la pelea y señala Atila como el responsable del plan. Visantet y Doloretes, ya casados, se van en barca a través del lago para vivir en Valencia.

Toda la música de acompañamiento de la película se compone de temas de Salvador Giner, con poemas sinfónicos como "Nit d'albaes", "Correguda de joies" y "Es xopà... hasta la Mona", fragmentos de las óperas *El fantasma* y *El soñador* y de la zarzuela *Foch en l'era!*, el pasodoble "L'entrà de la murta", el minué "Recuerdos del Sarao" y la pieza religiosa "Eterno genitor". En las proyecciones de la película es frecuente la participación de *dolçainers* y *cantaors* de música popular valenciana. En algunas proyecciones también se lanzan tracas dentro de la sala de cine como acompañamiento sonoro para determinadas escenas. La narración está construida alrededor del conflicto romántico con un triángulo protagonista de heroína, héroe y malvado clásico del melodrama —con la pareja de alguaciles ejerciendo de contrapunto cómico—, que se erige como un relato sobre el pueblo valenciano. Atila recoge el estereotipo teatral del "forastero" —en el drama lírico original esta posición se refuerza porque es el único personaje que no habla en valenciano—, que intenta por medios infames casarse con una mujer valenciana, quien prefiere el amor de un chico valenciano. *Nit d'Albaes* es la primera película de ficción que da un protagonismo central al paisaje de La Albufera, aunque este había sido llevado ya a la pantalla en algunos reportajes y parece que aparecía en *Doloretes* (José Buchs, 1922). Este mundo está retratado de manera muy estilizada, casi idílica, lejos de los conflictos sociales que aparecían en el producto cultural que hasta el momento más había contribuido a construir un imaginario alrededor de La Albufera y El Palmar, la novela de Vicente Blasco Ibáñez *Cañas y barro* (1902). El recurso al sueño de un Visantet postrado por la fiebre permite a Thous introducir una serie de elementos que habría sido difícil encajar en la narración, como la presencia de leones o

los elefantes que desfilan por la Alameda, además de introducir una representación de los Juegos Florales en el teatro de Sagunto en los cuales Doloretes actúa como reina rodeada de su corte de honor. Las escenas del film que transcurren en la ciudad de Valencia exponen algunos lugares icónicamente significativos del imaginario de la ciudad, como el puerto, las Torres de Serranos, la Alameda, la Puerta de los Apóstoles o el Palacio de Dos Aguas, además de mostrar un buen número de elementos costumbristas y festivos: vestidos regionales, la mona de Pascua, la Semana Santa siguiendo la tradición del Cabanyal, el Tribunal de las Aguas, las Fallas y el Miracle de santo Vicent. Las fiestas populares tienen una presencia fundamental a lo largo de toda la película. *Nit d'albaes* se estrena el 14 de diciembre del 1925 en el Gran Teatro de Valencia y obtiene muy buena respuesta de público y elogiosos comentarios en la prensa. En su promoción se explota la popularidad de algunos de sus actores, particularmente Anita Giner y "Varillas". *La Correspondencia de Valencia*, diario del cual Thous había sido director entre 1918 y 1922, publica el argumento de la película en formato de folletín por entregas semanales entre diciembre del 1925 y enero del 1926. *Nit d'albaes* es el resultado de la fusión de las inquietudes valencianistas, etnográficas y cinematográficas de Maximilià Thous, en una película que pretende compilar paisajes, músicas, fiestas y costumbres de los valencianos.

Marta García Carrión

Fuentes

- García Carrión, Marta (2015). *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. Catarroja: Afers.
- Lahoz, Nacho, Laguna, Antonio (1991). "Maximiliano Thous". En Lahoz, Nacho (dir.). *Historia del cine valenciano*. València: Levante-EMV.

Noclafilms Producciones (Castellón de la Plana, 1950 –)

Productora audiovisual

Noclafilms Producciones tiene su origen en 1950. José Alcón Traver funda esta productora audiovisual en Castellón y se encarga de la corresponsalía de Televisión Española en la provincia. Durante su primera época, Noclafilms centra su actividad en tres áreas diferenciadas: la mencionada corresponsalía provincial de TVE, la producción de piezas para el NO-DO y la producción publicitaria para Movierecord. En 1999 asume la gerencia la hija del fundador, María Alcón, y la productora adquiere el nombre comercial de Noclafilms Producciones. La empresa evoluciona adaptándose a las nuevas tecnologías e introduce nuevos servicios en su catálogo. Su actividad se centra en la producción publicitaria y corporativa. En este sentido, se especializa en producciones para el sector cerámico, principal actividad industrial de la provincia de Castellón. La empresa también presenta una elevada actividad en el doblaje de producciones, principalmente para Radiotelevisió Valenciana (RTVV), llegando a doblar al año una media de diez largometrajes, veinte documentales y numerosos capítulos de series de animación. Algunos ejemplos son *Love Story* (Arthur Hiller, 1970), *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, Spelling-Goldberg Productions, 1976-1981), *Hamtaro: Pequeños hámsters, grandes aventuras* (*Tottoko Hamutaro*, TMS Entertaintment, 2000-) o *Las Winx* (*Winx Club*, Rainbow, Rai Fiction, Nickelodeon y DHX Media, 2004-). La empresa no se ha dedicado a la producción de obras de ficción, pero sí ha colaborado en varios cortometrajes y documentales, como *Cinco artistas y un Tombet* (2004), *Ciudades con historia, paralelos 39/40* (2005) o *Illes Columbretes* (2005). La estructura empresarial de Noclafilms ha ido variando con el tiempo, aunque siempre ha mantenido su condición de PYME de tamaño reducido, con no más de siete empleados en régimen laboral indefinido. La empresa forma parte de la Asociación Valenciana de Estudios de Doblaje y Sonorización (AVEDIS) desde el año 2000. Sus fondos audiovisuales hasta 1990 se conservan en la Universitat Jaume I de Castellón.

Jéssica Izquierdo-Castillo

97.7 Radio (Valencia, 1992 –)

Emisora de radio

97.7 Radio es una emisora perteneciente al grupo Editorial Prensa Ibérica que emite para la ciudad de Valencia y su área metropolitana. Su parrilla se caracteriza por la prevalencia de los programas musicales, basados habitualmente en peticiones del oyente, si bien también incluye espacios informativos de proximidad, magacines y programación deportiva. Surge de la compra de Intervalencia Radio por parte de un grupo de profesionales de la radio y la industria musical, con el radiofonista Enrique Ginés Martínez a la cabeza, que ejerce hasta 2008 de director y presentador. Tras ser despedido de la COPE en 1992, Ginés decide iniciar un nuevo proyecto radiofónico, proceso que desemboca en la adquisición de los derechos sobre la frecuencia de Intervalencia Radio y la puesta en marcha ese mismo año de 97.7 como radio independiente. Inicia sus

emisiones el 7 de octubre de 1992, en unos estudios situados en la avenida del Cid para trasladarse enseguida al pasaje Doctor. Serra. Desde el principio, Ginés incorpora a la parrilla el programa *Discomóder* (Radio Castellar, 1961-1965; La Voz de Levante, 1965-1967; COPE, 1967-1992; 97.7 Radio, 1992-2011), un espacio musical que se despide de las ondas el 1 de octubre de 2011 tras cumplir cincuenta años en antena, siempre presentado por el propio Ginés. Bajo el lema "Cuando se trabaja por y para Valencia, se nota", 97.7 Radio contiene una programación de elaboración íntegramente propia, centrada en la música y el contacto directo con la audiencia, con programas como *Música mientras trabajas* (1992-) o *Tu canción, tu recuerdo* (1992-), basados en los mensajes, sugerencias y demandas musicales de los oyentes. Los espacios informativos se dirigen a la información de servicios y de proximidad. En su primer año, la emisora multiplica por tres el número de trabajadores y la audiencia crece un setecientos por ciento. En 1996, el Estudio General de Medios sitúa a este medio local como líder de audiencia en la Comunidad Valenciana, con 172.000 oyentes diarios de media. El 22 de febrero de 2006 se produce la compra de 97.7 Radio por parte del grupo Editorial Prensa Ibérica, si bien Ginés se mantiene como director de la emisora, por lo que la programación y el estilo de la misma apenas varían. En octubre de 2007 97.7 Radio comienza a emitir para todo el mundo a través de su página web. El desarrollo de las redes sociales ha sido fundamental para un medio que basa su éxito en la participación directa del oyente. En 2008 toma las riendas de la dirección Enrique Ginés Calvete, hijo del fundador de la emisora, que mantiene la misma fórmula de primar la música y, en segundo lugar, la información local, con cada vez más presencia de la actualidad deportiva de los equipos de fútbol de la ciudad de Valencia, especialmente del Valencia C.F. En mayo de 2011 97.7 Radio traslada sus estudios al edificio central de Editorial Prensa Ibérica en el polígono Vara de Quart, con el objetivo de compartir espacio y sinergias con el resto de medios de comunicación valencianos del grupo. En 2012 esta estrategia da como resultado la designación de Francesc Piera como director de Levante Televisión y de 97.7 Radio, que se mantiene en el cargo hasta 2015, cuando Adrián Ivorra comienza a compatibilizar la dirección del canal de televisión Información TV de Alicante con la de Levante TV y 97.7 Radio. 97.7 Radio sigue siendo una de las emisoras comerciales más escuchadas en la ciudad de Valencia.

Carolina Hermida Bellot y
Carles Claver Campillo

Novio a la vista
(Luis García Berlanga, 1954)
Largometraje de ficción

Novio a la vista, que también podría haberse titulado *Quince añitos* o *Loli se viste de mujer*, es una producción de CIFESA que Luis García Berlanga dirige en 1953 y estrena el 15 de febrero de 1954 en el cine Callao de Madrid. El guion es un encargo de Benito Perojo a García Berlanga y Juan Antonio Bardem, tras el reconocimiento internacional obtenido por *Bienvenido míster Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) en el Festival de Cine de Cannes. Intentando prolongar el éxito del argumento escrito por ambos junto a Miguel Mihura en esa obra fundamental del cine español, Perojo les encarga un nuevo guion de comedia a partir de una idea original de Edgar Neville titulada *Quince años*, cuyos derechos han sido adquiridos poco antes por la productora. En el guión también colaboran el propio Neville y José Luis Colina. La música es de Juan Quintero y tiene tres directores de fotografía: Cecilio Paniagua, Sebastián Perera y Miguel F. Mila. El decorado es de Sigfrido Burmann y el vestuario de Cornejo. Se encarga del montaje Pepita Orduna. La película está interpretada por Josette Arno en el papel femenino protagonista —aunque Berlanga había decidido que la protagonizara una joven y desconocida Brigitte Bardot de quince años, a quien había conocido en Cannes— y por Jorge Vico en el papel de Eduardo, su compañero de aventuras. Junto a ellos, hay un reparto de experimentados actores en los personajes adultos y numerosos extras. Entre los primeros figuran Antonio Vico, Fernando Aguirre, Alicia Altabella, Luis Roses, Carlos Díaz de Mendoza, Mercedes Muñoz Sampedro, Luis Pérez de León, Concha Fernández, Josefina Bejarano, Elisa Méndez, Juana Ginzo, Elena Montserrat, María Luisa Arias, Concha López Silva, José Alburquerque, Carmen Villa, Antonio Truyols, Enrique Sánchez Guzmán, Terele Pávez, Ana María Caballero, Jaime Ibrán, Rafael Membiela, Mauricio Lapeña, María Teresa del Castillo, Federico Urquidi, María Dolores de La Cámara, Fernando Rojas y Juan Díez Nicolás. Este largometraje de 83 minutos de duración y rodado en blanco y negro en Benicàssim narra la historia de un grupo de niños que ronda la adolescencia y se van de veraneo con sus familias, de clase acomodada, a la costa mediterránea en 1918, en tiempos de la Primera Guerra Mundial. Allí disfrutan intensamente de las vacaciones con sus juegos infantiles, llegando incluso a organizar memorables acciones de rebeldía frente a la falta de comprensión de unos adultos que viven encorsetados por su ociosa vida burguesa. Doña Dolores (Julia Caba Alba), la madre de Loli, ha decidido que su hija ya tiene edad para buscar marido, y encuentra el candidato ideal

en Federico Villaplana (José María Rodero), un joven ingeniero perteneciente a una familia de clase alta que también veranea en la zona. La madre hace todo lo que puede por formalizar la relación, obligando a su hija a pasar tiempo con Federico. La pandilla de Loli no se resigna a perder a su compañera de juegos y decide rebelarse contra los adultos para raptar, con su consentimiento, a la muchacha. Tras instalarse en una loma próxima al hotel, reciben el embate de sus familias, organizadas a modo de columna militar, y entre ellos se libra una ingenua y cómica batalla. Con todo, la compañía de Federico estimula en Loli la transición de la infancia a la juventud, haciendo que abandone la inocencia, y con ella a Enrique, para descubrir el amor, sumergirse en el mundo de los adultos y aprender otro tipo de divertimentos como los juegos de seducción o la planificación del ascenso social. Al final del verano Loli se ha transformado en una especie de modosa Lolita, consciente de sus armas de mujer, mientras que Enrique y sus amigos conservan la candidez peterpanesca que pocos días atrás los había llevado a lanzar piñas, piedras y petardos contra los adultos, en una divertida secuencia que, en línea con el humor de Berlanga, casi raya el absurdo. Buena parte de la comicidad de la película descansa sobre la representación caricaturesca de los contrastes entre el mundo de los adultos y el de los niños, la clase social protagonista y los hábitos turísticos cambiantes en la época. Entre las rarezas que trae aparejado el nuevo siglo XX respecto al último tema, se encuentra el bañista que osa meterse en el agua sin dejar pasar las seis horas que, "como todo el mundo sabe", son necesarias para hacer la digestión, o el paseo que un "suicida" *sportman* da por la orilla del mar vestido con un provocador bañador de tirantes a rayas. Su inusual hábito deportivo y su no menos novedoso bañador son denostados por los sectores sociales más reacios al cambio, herederos del imaginario decimonónico, como de hecho lo son las familias protagonistas que disfrutan del mar desde la arena de la playa, ataviadas con sus formales y calurosos atuendos. Las vidas de los adultos protagonistas transcurren entre los absurdos juegos de guerra que practican los varones, los incesantes cotilleos de las mujeres y las monótonas reuniones de sociedad donde siempre es posible medrar. Sabedor de ello y en ausencia de mayor protagonismo para la clase subalterna, Juanito Renovales, un *infiltrado* de clase media-baja interpretado por José Luis López Vázquez, se deja caer por la selecta zona de veraneo. Aunque se hospeda en el costoso hotel Voramar, es una especie de Carpanta del TBO especializado en aparentar una posición social de la que carece —tiene que lavar y tender la ropa él mismo por la noche, duerme encima de los pantalones para plancharlos, etcétera— para poder cortejar a solteras ricas e ingenuas. Finalidad no muy diferente es la puesta de largo de Loli ante el soltero de oro. Si bien ella se resiste al principio a la incomodidad de los zapatos de tacón y el vestido elegante, la tentación de "hacerse mayor" de la mano de un Villaplana acaba calando en ella. No falta tampoco la presencia de algunos símbolos mecánicos del progreso: Loli y su familia llegan a la playa en tren, ilustrando la gran ventaja de disponer de este medio de transporte para acceder al destino de moda, mientras que el automóvil, signo de modernidad y posición social, sirve para enfatizar la difícil relación que sus usuarios mantienen con los espacios naturales. Cuando los mayores urbanitas pinchen las ruedas de los coches y se vean obligados a desplazarse a pie por el campo perseguidos por los niños, saldrá a la luz su manifiesta dificultad para desenvolverse en un entorno, el rural, que claramente no es el suyo: les cuesta moverse por terrenos pedregosos y cuestas, tienen dificultades para orientarse en campo abierto, etcétera. En esta película Berlanga tiene que lidiar con la censura franquista pero también con la de su propia productora. La primera arremete contra ideas argumentales consideradas subversivas a principios de los años cincuenta, como los personajes de los generales que son vencidos por la estrategia de unos chiquillos insolentes, a pesar de la pericia que se les presupone en táctica bélica. El diálogo en que sus esposas aclaran que los altos títulos militares que se atribuyen son, en realidad, un juego que se traen entre manos unos exsoldados del frente de Cuba, responde a una imposición de la censura para neutralizar la humillación castrense. Sin embargo, y para sorpresa de Berlanga, la censura no pone inconvenientes a la frase "¡Ya es hora de que el poder civil asuma el mando!", pronunciada con vehemencia por uno de los padres en medio de la batalla contra los niños, y cuya interpretación podría traspasar fácilmente la pantalla para hacerse extensible a la dictadura franquista existente en el país. Por su parte, CIFESA interfiere en el proyecto con importantes restricciones de presupuesto y decisiones que acaban condicionando el resultado final. La presión de unos y otros sobre la obra cinematográfica es tan dura que Berlanga llega a renegar de la cinta porque el resultado no se corresponde con sus intenciones iniciales. Aunque para muchos esta película no figura entre los títulos más logrados del director, contiene buenos ejemplos del humor crítico con el que Berlanga gusta construir sus retratos sociales, y desarrolla una pionera reflexión cinematográfica sobre los hábitos turísticos en España.

Rosanna Mestre Pérez

Fuentes

- Heredero, Carlos (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia/Madrid: Filmoteca Española/ Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Mestre, Rosanna (2013). "Representaciones del turismo español en el cine: del elitismo a la masificación". En Del Rey Reguillo, Antonia (ed.). *Turistas de película*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 129-154.
- Perales, Francisco (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.

O

Ojeda, Joaquín
(Joaquín Ojeda de Haro, Almería, 1958)
Director, productor, guionista, montador y realizador de cine y televisión

Estudia Historia del Arte, Cine y Teoría de la Imagen en la Universitat Central de Barcelona con Miquel Porter Moix. Interesado en las experiencias cinematográficas de Marguerite Duras, comienza en los años setenta a realizar cine fuera de los circuitos comerciales, a la vez que se inicia en el cómic y en la pintura: en el primero llega a colaborar con diversas publicaciones como *El Víbora* o *El Cairo*, mientras que en la segunda participa ocasionalmente en exposiciones, aunque gran parte de su obra queda en el ámbito privado. A partir de 1977 dirige, guioniza y monta películas de corte "bressoniano" como *Comenzando por el final* o *Sábado noche en la casa de mis sueños*, y otras obras inacabadas, algunas de ellas con La Fura dels Baus, muy influidas por el cine de Philippe Garrel. Combina estas actividades con la docencia, el trabajo publicitario industrial, la creación de videoinstalaciones, como la titulada *Música* para la Bienal de Barcelona de 1988, y documentales para TVE Catalunya como *Les noces d'Imichil* (1986) y *Subirats i el laberint* (1987). A mediados de los ochenta experimenta con películas y vídeos de corte abstracto y retropsicodélico con influencias de Stan Brakhage y de José Val del Omar: son títulos como *Bocana* (1986), *El anamorfo* (1986), *Kordelia* (1987) o *Campo de usos* (1987). En 1987 comienza su colaboración con Marc Recha en obras como *El darrer instant* (1988), *La por d'abocar-se* (1989), *El celador* (1990), *Tout à la française* (1990), *El cielo sube* (1991) o *La maglana* (1992), además de participar en otros trabajos influidos por Derek Jarman, Andy Warhol y Jonas Mekas. En 1989 es contratado por la recientemente creada Televisió Valenciana, donde obtiene plaza de realizador por oposición, para participar de manera decisiva en la organización y creación de programas y en la optimización de los recursos técnicos en el servicio de la realización. Entre los muchos programas de formatos tan diversos como musicales, concursos, *talk shows*, documentales, magacines, debates o retransmisiones, destaca la creación de la revista cultural *Enquadres* (1990-1992), que finalizaba con una breve obra de creación en la sección "Post Data". En 1995 abandona voluntariamente la plantilla de RTVV, aunque participa puntualmente en algunos programas de gran formato como las galas de los Premios Nova, que dirige y realiza en 1996 y 1997, o el Festival de Benidorm de 1997, así como otros espacios seriados, principalmente concursos. En lo que concierne a su actividad cinematográfica, a partir de 1991 cultiva gran diversidad de estilos, desde la experimentación más radical a obras de corte convencional, en solitario como director, guionista y montador —*La mujer que enviudó por amor* (1993), *Cien metros son tres minutos más contigo* (1993), *Karaoke* (1994), *Acuérdate del frío* (1994), *Sine die* (1995), *Never Failed Me Yet* (2012)— o en colaboración con otros cineastas como Piluca Baquero —¿Te pasa algo? (1993), Cristina Esteban —*Ojalá, Val del Omar* (1994)—, Sigfrid Monleón —*Si llegas o es* regreso (1994), *El final del juego* (1994), *De los caníbales* (1994), *L'Illa de l'holandès* (2000), *El capricho de Lucrecia* (2001), *Karlitos* (2004), *Síndrome laboral* (2005)—, Sonia Llera —*La abuela se ha muerto* (1996)—, Mique Beltrán —*Azúcar* (2002)—, María Trénor Colomer —*Con qué la lavaré* (2003)— o Pedro Esteban Pérez Rosado —*Baraka* (2004)—, entre otros. En 2004 participa en la creación de la televisión autonómica de les Illes Balears, IB3, como director de Realización y Medios Artísticos de la cadena, actuando en planificación de medios, programación, seguimiento de audiencias, etcétera, al tiempo que dirige y realiza las más destacadas retransmisiones institucionales, deportivas y festivas hasta 2008. Desde 2009 actúa como asesor de programación, audiencia y confección de parrillas de Aragón TV, cadena para la que crea, dirige, realiza y guioniza el programa *Pequeños pero no invisibles* (2009-2013), que mereció el Premio Iris de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión al mejor programa autonómico de entretenimiento en su edición de 2011. Entre 2011 y 2015 regresa a Baleares, de nuevo como asesor de programación, audiencia y confección de parrillas de IB3. La vasta cultura de Ojeda en diversos campos del conocimiento, su extensa y versátil experiencia profesional y su inquietud por el estudio teórico

de los mecanismos de la percepción televisiva, lo sitúan como un referente obligado para entender algunos de los más interesantes aspectos de la historia reciente del audiovisual valenciano.

Francesc Picó

Onda Cero en la Comunidad Valenciana (1990 –)

Emisoras de radio

Onda Cero nace en Madrid en 1990. Es una cadena de radio comercial española, de tipo generalista y de ámbito nacional, perteneciente al grupo Atresmedia Radio, con Ramón Osorio como director general, y cuya propiedad corresponde a Atresmedia Corporación. Su primera emisión tiene lugar el 26 de noviembre de 1990. Con Ricardo Vaca como director general, la primera locutora en abrir sus micrófonos es Ángela Bodegas. En sus inicios está compuesta por 625 profesionales repartidos entre sus ciento cuatro emisoras. Entre sus filas cuenta con, entre otras figuras, Luis de Benito, Alfonso Arús, Andrés Aberasturi, Juan Antonio Cebrián, Javier Ruiz Taboada y Mariví Romero. A lo largo de los años se suman otros comunicadores como Javier González Ferrari —presidente de la cadena entre 2002 y 2015—, Luis del Olmo, Julia Otero, Fernando Ónega, Concha García Campoy, Victoria Prego, José María García, Marta Robles, Ernesto Sáenz de Buruaga o Jesús Quintero. En su primer año, unos 636.000 oyentes en toda España sintonizan Onda Cero en algún momento del día. Es en 1991, en gran medida debido al fichaje de Luis del Olmo y su espacio *Protagonistas* (RNE, 1973-1983, 2013; Radio Miramar-COPE, 1983-1991; Onda Cero, 1991-2004; Punto Radio-ABC Punto Radio, 2004-2013), cuando empieza a remontar puestos en la carrera por la audiencia, consiguiendo una media diaria de más de un millón y medio de oyentes. Onda Cero es el resultado de la fusión en 1990 de las emisoras de Radio Amanecer, perteneciente a la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), y de la Cadena Rato. La ONCE, a través de la empresa UNIPREX S.A., creada para la promoción del negocio radiofónico y la implantación de una cadena de radio con el apelativo de Onda Cero, se hace con sesenta y tres de las setenta y dos emisoras de la Cadena Rato en España, número que aumenta a lo largo de los años siguientes a través de distintos acuerdos de asociación o absorción. Tras la tanda de concesiones efectuada en 1998, UNIPREX poseía ciento dos emisoras en España. Un año más tarde es adquirida, junto con todas sus empresas participadas, por Telefónica. Esta reordenación societaria se completa en 2002, momento en que Telefónica vende el paquete de UNIPREX a Publicidad 3, filial a su vez de Antena 3 Televisión S.A. Actualmente, bajo el logotipo diseñado por Javier Mariscal, se encuentran recogidas doscientas veinte estaciones de radio que emiten a través de la frecuencia modulada. Por lo que respecta a la Comunidad Valenciana, UNIPREX gestionaba directamente seis emisoras a principios de los noventa: Sagunto (104.1), Burjassot (90.9) y Villajoyosa (95.0) pertenecían a la empresa Manita S.A. de la familia Rato, mientras que Valencia (101.2), Alzira (106.0) y Castellón (88.1) provenían de SICOM S.A., empresa controlada por la familia Súñer que había desarrollado la red de emisoras Radio Color a principios de los ochenta. El parque de emisoras en la Comunidad se duplicó mediante la suscripción de diversos acuerdos con emisoras locales que habían resultado concesionarias en virtud de la aplicación del Real Decreto 169/1989 de reordenación del espacio radioeléctrico en España. Mediante esta estrategia, UNIPREX pasa a controlar también las emisoras de Alicante (89.2), Orihuela (102.6), Torrevieja (93.6), Castellón (104.6), Sagunto (101.7) y Valencia (96.9). El 24 de diciembre de 1998 se resuelve una nueva tanda de concesiones de emisoras de FM en la Comunidad Valenciana. Algunas frecuencias como Altea (94.6), Alicante (104.6) y Castellón (99.2) se incorporarían con el tiempo a Onda Cero. Actualmente, Onda Cero posee en la Comunidad Valenciana doce centros emisores diferentes, con sus particulares equipos técnicos y redacciones. El principal centro emisor es el de Valencia (101.2), situado en la calle San Vicente Mártir, 16, aunque hasta marzo de 2002 las emisiones se realizaron desde las instalaciones de Radio Color en el número 29 de Cirilo Amorós. Ramón Rincón, director de la Cadena Rato, fichó a Alo Montesinos como director regional de Onda Cero en la Comunidad Valenciana para hacerse cargo de las primeras emisiones. Montesinos estuvo hasta 1993, año en que se incorpora como director regional Arturo San Román Ferreiro. Este último abandona el cargo en 1994 para pasar a Madrid como director de programación. Es relevado por Nicolás Ramos Pintado, quien se mantiene como director regional durante casi siete años. Tras el paso de Manuel Alberola Manero y Adraz Hergueta, se incorpora en 2005 como director regional —cargo que ha pasado a denominarse director de Atresmedia Radio en la Comunidad Valenciana a raíz de los últimos movimientos empresariales— Enrique Martín Colomina, que anteriormente había sido director de Onda Cero Villajoyosa y de Orihuela-Torrevieja. Bajo la dirección de Alo Montesinos entra a formar parte de la redacción de Valencia un joven Pablo Motos para conducir el magacín de la mañana acompañado, entre otros, por Ramón Palomar.

Motos dirige y presenta *Protagonistas Valencia* entre 1993 y 1998, obteniendo excelentes resultados de audiencia para la emisora valenciana. Desde esta redacción pone en marcha su primer programa en cadena, *Hacia el dos mil*, programa despertador de Onda Cero Música, aunque el éxito definitivo en el panorama nacional le sobreviene al colaborar todas las tardes con Julia Otero en *La radio de Julia* (1991-1999). Otra incorporación rentable durante aquellos años en la redacción valenciana es la de Julio Insa, quien ejerce la jefatura de deportes entre 1993 y 1997. La red de emisoras de la provincia de Valencia se completa con los centros emisores de Onda Cero Alzira (106.0), también conocida como Onda Cero La Ribera, heredera de la antigua Radio Color —emisora creada en 1982 que, al ser adquirida por la Rueda de Emisoras Rato en 1987, pasa a denominarse Radio Cristal—; Onda Cero Sagunto (104.1), proveniente también de la Rueda de Emisoras Rato; y, la más reciente, Onda Cero Gandía (104.0), que se incorpora en calidad de emisora asociada. Por lo que respecta al resto de provincias de la Comunidad, Onda Cero se establece en Alicante a finales de 1991, instalándose en la avenida Maisonnave y emitiendo en un primer momento por el dial 89.2 de la frecuencia modulada. En 2002 se traslada a la Explanada de España, donde ocupa un piso que había pertenecido a Radio España de Alicante, y pasa a emitir por el dial 106.5. El primer director fue Arturo San Román Ferreiro, que abandona Alicante en 1993 para ocupar el cargo de director regional en la Comunidad Valenciana y Murcia. Otros directores han sido Diego Ferrándiz Sánchez —quien había ejercido hasta el momento diferentes cargos tanto en la emisora de la ciudad como en otras de la provincia—, Manuel Alberola Manero y Antonio Domínguez. En la provincia de Alicante se encuentran también las emisoras de Onda Cero Vega Baja (93.6), ubicada en Torrevieja —perteneciente a la Asociación de la Prensa de Alicante pero explotada por UNIPREX desde 1992—, Onda Cero Marina Baixa, con emisoras en Villajoyosa (95.0) y Altea (94.6) —la primera emite desde 1985 como Radio Luz para la Cadena Rato, y la segunda es adquirida a Cadena Voz de Radiodifusión S.A. por Telefónica en 1999—, Onda Cero Elche (102.0) y Onda Cero Alcoy (94.4). Por lo que respecta a la provincia de Castellón, existen dos centros emisores. El principal corresponde a Onda Cero Castellón, que emite desde la Ronda Mijares, 186 en el dial 88.7 de la FM. El otro centro emisor en la provincia, heredero de Radio España de Castellón, es el de Vila-real (99.2). En la redacción de Onda Cero Castellón comienza su andadura Julio Insa cubriendo la información deportiva antes de pasar a la emisora de Valencia. Los últimos directores de las emisoras del grupo en la provincia han sido Juan Carlos Enrique Forcada, Ana Belén Vicente y Juan José González. Tal y como ocurre en el resto de comunidades autónomas, la programación de Onda Cero en la Comunidad Valenciana es fundamentalmente homogénea, con una parrilla que se produce desde los estudios de Madrid y que ocupa la mayor parte del día. A esta hay que sumar algunas horas de programación, fruto de las desconexiones locales que tienen lugar de lunes a viernes y que ofrecen de manera singular y en determinados momentos contenidos elaborados por sus propias redacciones y para su ámbito de cobertura, centrados en la actualidad informativa local y provincial. Desde 2014, algunos de estos contenidos se realizan principalmente en lengua valenciana. El espacio reservado para estas desconexiones se concentra en tres franjas horarias. La primera de ellas se produce entre las 12:30 y las 14 horas, con un magacín que repasa la actualidad metropolitana, provincial y regional. El intervalo entre las 15 y las 16 horas es reservado por cada emisora para la información deportiva local, con el espacio *Onda deportiva*. Por la tarde, de 19 a 20 horas, se emite desde la delegación de Valencia un programa informativo de ámbito autonómico llamado *Aquí en la onda Comunidad Valenciana*. Algunas de las emisoras completan la programación con espacios diferentes. Es el caso de *Gente de Fallas* (1996-), que se emite semanalmente tanto desde el dial 101.2 de Onda Cero Valencia como desde el 89.0 de Onda Melodía. Durante el fin de semana se sigue ininterrumpidamente con la programación producida desde Madrid para todo el Estado. En total, las desconexiones territoriales en la Comunidad alcanzan un máximo diario de tres horas y media entre semana, siendo variable según cada emisora local. Esta cantidad máxima representa un 14,5% con respecto a la programación diaria global de la cadena. Ocasionalmente los programas de ámbito estatal, así como los boletines informativos nacionales, realizan conexiones con las principales delegaciones de la Comunidad. Estas conexiones están supeditadas a la actualidad informativa y su inclusión responde a criterios editoriales definidos desde la sede central de Madrid. Dado que Onda Cero es una cadena de radio comercial, a todas estas desconexiones de programación hay que añadir las de carácter publicitario que se suceden de forma intermitente a lo largo del día.

Carolina Hermida Bellot y
Carles Claver Campillo

Fuentes

- Bas Portero, Juan José, Martínez Gallego, Francesc-Andreu (2000). "Radio, autonomía, municipalismo y concentración (1989-1998)". En Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.).

Historia de la radio valenciana (1925-2000). Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, pp. 319-367.
- Fuente Soler, Manuel de la, Sandalinas, Sandra (2010). "El medio radiofónico valenciano: evolución histórica, estructura comunicativa y perspectivas de futuro". En López García, Guillermo (ed.). *El ecosistema comunicativo valenciano. Características y tendencias de la primera década del siglo XXI*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 181-198.
- Marín, Tirso (2004). *Historias de la radio y Alicante*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert".
- Martínez Gallego, Francesc-Andreu, Bas Portero, Juan José (2000). "De la libertad de expresión a la concentración radiofónica (1978-1989)". En Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, pp. 265-317.

Oviedo, Emilio (Emilio Alfonso Oviedo Capilla, Valencia, 1961)

Productor

Después de cursar estudios de Ingeniería Industrial en la Universitat Politècnica de València, Emilio Oviedo se decanta por el sector audiovisual, y en 1985 se convierte en socio fundador de Nisa Producciones, empresa de producción audiovisual y de servicios de postproducción que opera principalmente en Valencia. Es administrador y productor de la empresa hasta que, en 2004, Nisa Producciones se fusiona con Intercartel para crear Indigo Media, productora en la que ejerce las tareas de director general y de productor ejecutivo. En 2010 crea EOC Producciones Cinematográficas para continuar con su trayectoria de productor y desarrollar nuevos formatos narrativos audiovisuales, así como gestionar y explotar contenidos en la web, algo que viene haciendo desde que, en 2011, pusiera en marcha Cumulus Hosting, sistema de gestión y hospedaje de estos contenidos para su visionado en *streaming* en la web. Emilio Oviedo ha desarrollado una extensa carrera profesional en el ámbito de la producción audiovisual, tanto en cine como en televisión. En el ámbito cinematográfico ha producido numerosos cortometrajes y mediometrajes, como *Gastropotens* (Pablo Llorens, 1996) —en funciones de productor asociado— y *Karlitos* (Sigfrid Monleón, 2004). Asimismo, ha participado como productor y productor ejecutivo en los siguientes largometrajes de ficción: *Una piraña en el bidé* (Carlos Pastor, 1995), *La tarara del Chapao* (Enrique Navarro Monje, 1999), *Las cenizas del volcán* (Pedro Pérez Rosado, 1999), *La isla del holandés* (Sigfrid Monleón, 2001), *Después de la evasión* (Antonio Llorens, 2002), *Cuentos de la guerra saharaui* (Pedro Pérez Rosado, 2003), *Cien maneras de acabar con el amor* (Vicente Pérez Herrero, 2004), *La bicicleta* (Sigfrid Monleón, 2006), *Cyrano Fernández* (Alberto Arvelo, 2007), *Lo que tiene el otro* (Miguel Perelló, 2007) o *Donde el olor del mar no llega* (Lilian Rosado, 2010). También ha intervenido como productor ejecutivo en los siguientes largometrajes documentales: *Y la tierra era fértil* (Miguel Ángel Beltrán, 1999), *Vitorino, la leyenda* (José Patón, 2000), *El latido del Niger en Cuba* (José Ángel Montiel, 2002), *Serrat, el último trovador* (José Ángel Montiel, 2003) y *Operación Algeciras* (Jesús Mora, 2003). Ha sido productor asociado en los largometrajes *Pas si grave* (*Nada fácil*, Bernard Rapp, 2003), *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004), *El amor se mueve* (Mercedes Afonso, 2008) y *Elisa K* (Judith Colell y Jordi Cadena, 2010). Como director de producción, ha participado en los largometrajes *Un suave olor a canela* (Giovanna Ribes, 2012) y *El amor no es lo que era* (Gabi Ochoa, 2012). En el terreno televisivo, figura como productor asociado de la miniserie para Televisión Española *Severo Ochoa, la conquista de un Nobel* (Sergio Cabrera, 2001) y como productor ejecutivo en los telefilms *Otra ciudad* (César Martínez, 2002), *Atrapados* (Criso Renovell, 2003), *Mentiras* (Miguel Perelló, 2004), *Cuerpo a la carta* (Alicia Puig, 2007), *Martini, el valenciano* (Miguel Perelló, 2008) y *Contáctame* (Miguel Perelló, 2009). Ha sido, además, productor ejecutivo del largometraje documental para televisión *Estudios Moro, el anuncio de la modernidad* (Lluís Fernández, 2010) y director de producción de la serie TV-web cross-media infantil *Psst. Què es això?* (Victoria Pérez, 2013). Por último, al margen de su abultada trayectoria profesional, conviene reseñar la importante labor desarrollada en el ámbito asociativo. Entre otras cosas, Emilio Oviedo es miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, miembro de la junta directiva de Productors Audiovisuals Valencians (PAV) desde su creación en 1993 —actualmente es su tesorero—, miembro de la junta directiva de la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales de España (FAPAE) entre 1996 y 2005 y entre 2008 y 2010 —actualmente es miembro de la comisión económica—, miembro del consejo consultivo de Comunicación Audiovisual de la Universidad Cardenal Herrera CEU y miembro de la junta directiva del Clúster Audiovisual Valenciano desde su creación en 2007, del que actualmente es su tesorero.

Javier Moral

Fuentes

- *Emilio Oviedo* [http://www.amaginea.com/amaginea/CV_Emilio_Oviedo.html]

Ozores, Antonio
(Antonio Ozores Puchol, Burjassot, 1928 – Madrid, 2010)

Actor, director y escritor

Perteneciente a una conocida saga de cómicos, sigue la tradición familiar y llega a convertirse en uno de los humoristas más populares de España gracias a un estilo personal e intransferible. Durante más de medio siglo compagina sus intervenciones en teatro, cine, radio y televisión, con el único propósito de hacer reír al público. Y lo consigue a través de una galería de simpáticos personajes, alelados y con un trasfondo pícaro, que suelen expresarse de un modo atropellado e ininteligible. Ese particular modo de actuar y de componer sus papeles constituye la principal clave de su éxito, pero lo conduce, al mismo tiempo, a un inevitable estancamiento en un género menor, el del chiste fácil, que impide que sea lo suficientemente valorado como intérprete a pesar de contar con una inabarcable filmografía. Hijo de los actores Mariano Ozores y Luisa Puchol, y hermano menor del también actor José Luis Ozores y del cineasta Mariano Ozores, nace en un chalet de Burjassot, comprado por sus abuelos maternos —el director de orquesta Antonio Puchol y la actriz Claudia Butier— con el dinero ahorrado tras varios años de trabajo en Estados Unidos. Ya en Madrid, su padre es denunciado al comienzo de la Guerra Civil por fascista, y la familia debe refugiarse durante una temporada en la embajada de Guatemala. Posteriormente, los Ozores regresan a Burjassot y los tres hermanos permanecen con los abuelos, mientras sus padres efectúan representaciones teatrales en Valencia y en los pueblos de la región. Tras la contienda, la situación familiar recupera la normalidad, y en los años cuarenta Antonio ingresa, junto a sus dos hermanos, en la Compañía de Comedias Cómicas Puchol-Ozores. Debuta así como actor a la corta edad de catorce años, durante una gira teatral por Zaragoza, y obtiene enseguida cierta experiencia gracias a los distintos papeles que interpreta en las cerca de cuarenta obras que llevan de repertorio. Sin abandonar esa dedicación a la escena, en la década de los cincuenta escribe artículos cortos y chistes —junto a sus hermanos y bajo el seudónimo de "3 Ozores 3"— para la revista *La Codorniz*, a la vez que empieza a frecuentar el medio cinematográfico. Su primera aparición en la pantalla es muy fugaz, apenas dos planos en *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), pero en pocos años logra ascender de puesto en los repartos. Y, tras breves cometidos en títulos dirigidos por José María Forqué, Juan Antonio Bardem y, sobre todo, Luis Lucia, afronta su primer papel protagonista, el de un maestro metido a novillero, en *Torero por alegrías* (José María Elorrieta, 1954). Para entonces, su hermano José Luis es ya una estrella cinematográfica, lo que favorece que incluyan al propio Antonio en buena parte de las películas que aquel protagoniza: *Los ladrones somos gente honrada* (Pedro L. Ramírez, 1956), *El hombre del paraguas blanco* (Joaquín Romero Marchent, 1957), *El puente de la paz* (Rafael J. Salvia, 1957) y, especialmente, dos comedias dirigidas por Pedro Lazaga en 1957, *El fotogénico* y *El aprendiz de malo*, donde sus intervenciones cobran más peso. Además, los dos Ozores presentan juntos en esa época el primer concurso que emite Televisión Española, llamado *Piense, acierte y premio*. Sin embargo, el encuentro con José Luis Dibildos constituye el hecho más afortunado y relevante para su lanzamiento. El productor intenta abrir nuevos caminos en el cine español con una serie de comedias desenfadadas, escritas en colaboración con Noel Clarasó. Se trata de historias amables en torno a las vicisitudes sentimentales que atraviesa una pareja, interpretada siempre por Fernando Fernán Gómez y Analía Gadé: *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956), *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957) y *Ana dice sí* (Pedro Lazaga, 1958). Y Antonio Ozores tiene la suerte de figurar en todas ellas, destacando ya como un eficaz actor cómico, idóneo para encarnar tipos despistados, torpes o desgraciados en el amor. Es precisamente en esta época, entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta, donde se sitúa la más rica y variada actividad del intérprete. Coincide con el nacimiento de cierta comedia costumbrista del desarrollismo, uno de cuyos ejemplos más representativos y taquilleros es *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959). Con elementos de sainete, Tony Leblanc y Antonio Ozores dan vida a dos simpáticos golfos que malviven gracias a pequeñas estafas y que tendrán, en cierto modo, continuidad con los pícaros que interpretan, al año siguiente, en *Los económicamente débiles* (Pedro Lazaga, 1960). La fulgurante década de los cincuenta incluye también dos gratificantes experiencias dirigidas por Agustín Navarro, *Quince bajo la lona* (1958), donde construye un gracioso y acomodado "hijo de papá", y *El cerro de los locos* (1959), donde su nombre encabeza por primera vez un reparto. Y se cierra con dos cineastas noveles fundamentales en la trayectoria del actor: Jesús Franco y Mariano Ozores. Con el primero rueda *Tenemos 18 años* (1959), delirante divertimento coproducido por los valencianos Luis García Berlanga y Fernando Vizcaíno Casas, en el que parodia a Drácula, el Fantasma de la Ópera o Jack el Destripador. El film, en cuyo guion también participa, no logra estrenarse hasta años después. Con el mismo director protagoniza el musical *Vampiresas 1930* (1961), donde tiene como pareja artística a Lina Morgan, con quien luego trabaja en varias ocasiones. Por su parte, Mariano Ozores, tras

haber colaborado en la escritura de varios guiones, decide debutar también como director de cine, para lo cual funda la empresa Cinematografía Hispánica (CIHISA) con sus hermanos. La primera cinta que produce y dirige, en 1959, es un vodevil con cadáver titulado *Las dos y media… y veneno*. Como es natural, los protagonistas son José Luis y Antonio Ozores —junto a Elisa Montes, con quien Antonio se casa en 1958 y tiene una hija, la actriz Emma Ozores—, en papeles diseñados a su medida. Durante los años siguientes el clan de los Ozores coincide en otros proyectos a un ritmo frenético. En 1961 hacen *Salto mortal*, en 1962 *Su alteza la niña*, *Suspendido en sinvergüenza* y *Alegre juventud*, y en 1963 *La hora incógnita*, donde varias personas deben enfrentarse al fin de su existencia. Es la única película de Mariano Ozores que se aparta del género cómico, y supone un fracaso comercial que provoca la quiebra de la productora. El cineasta opta entonces por escribir y dirigir únicamente comedias, y configura una de las filmografías más extensas —en torno al centenar de títulos—, a la par que denostadas, de la industria española, inconcebible sin la presencia de su hermano. La trayectoria cinematográfica del actor se circunscribe casi de forma exclusiva a partir de ese momento a la del propio Mariano. La comedia ibérica del Tardofranquismo, al servicio de figuras como José Luis López Vázquez, Gracita Morales, Lina Morgan o Alfredo Landa, no puede entenderse sin los atropellados y estrafalarios personajes de Antonio Ozores. Acostumbra a no aprenderse los guiones, a improvisar, a inventarse confusos vaniloquios, etcétera. Lo lleva todo a la caricatura y, en un evidente intento por hacer gracia a toda costa, recurre al humor más elemental. No obstante, resulta eficaz en ese registro y convence a un amplio sector del público, que solo busca en el cine una fuente de evasión y diversión. La lista de títulos incluye *Operación Mata-Hari* (1968), *Objetivo Bi-ki-ni* (1968), *Matrimonios separados* (1969), *A mí las mujeres, ni fu ni fa* (1971), *La descarriada* (1971), *La llamaban la Madrina* (1972), *Señora doctor* (1973) o *El reprimido* (1974). Con la apertura democrática y la consecuente desaparición de la censura, el cine de Ozores toma otro rumbo, y su planteamiento se vuelve descaradamente más machista. El adulterio, el sexo casual y el enriquecimiento económico constituyen los objetivos vitales de los tipos que pueblan estas historias, representados, junto a Antonio Ozores, por actores como Andrés Pajares, Fernando Esteso o Juanito Navarro. La mayoría de estos films se reducen a una sucesión indiscriminada de chistes burdos en que se instrumentaliza el cuerpo femenino o se juega de modo oportunista con hechos históricos, políticos o sociales, tales como el auge de los bingos, la llegada de Felipe González al poder o la legalización del divorcio. Pueden citarse, entre otras, *Los bingueros* (1979), *Los liantes* (1981), ¡Que gozada de divorcio! (1981), *Todos al suelo* (1982), ¡Qué vienen los socialistas! (1982), *El hijo del cura* (1982) o *Agítese antes de usarla* (1983). Convertido en jeque árabe, obispo o ministro, explota siempre idénticos patrones, acomodándose en unos *gags* que le funcionan y que lleva a su máxima expresión en el concurso televisivo *Un, dos, tres… responda otra vez* (Televisión Española, 1985-1987). Con el beneplácito de Narciso Ibáñez Serrador, recurre a unos discursos incomprensibles que concluyen siempre con las mismas frases: "¡No, hija, no!", "… de todos los españoles" o "Ahora, por fin, ya somos europeos". Y en lo sucesivo no hace otra cosa que repetir esa misma fórmula hasta el agotamiento, ya sea en películas concebidas para su lucimiento, en series de televisión como *Taller mecánico, S.A.* (Televisión Española, 1991) y *El sexólogo* (Televisión Española, 1994) —cuya emisión se cancela tras quejas políticas que la acusan de sexista, siendo recuperada años después por Antena 3 con ligeras modificaciones y un nuevo título, *La noche de Ozores*—, en el espacio radiofónico *Debate sobre el estado de la nación* (COPE y Onda Cero, 1990-1998) o en cualquier aparición pública que haga. Al margen de su experiencia como actor, en 1983 acepta una idea propuesta inicialmente a su hermano Mariano, y termina haciéndose cargo del guion y la realización de una comedia con referencias sarcásticas al caso Rumasa, *Los caraduros*. Además, en sus últimos años escribe y dirige varios montajes teatrales protagonizados por su hija Emma. Es también autor de varios libros de vivencias personales, *Anticiclón de los Ozores* (1998), *La profesión más antigua del mundo* (2004) y *Autobiografía* (2009), y de una antología de cuentos surrealistas, *Como te iba diciendo…* (2008).

Jorge Castillejo

Fuentes

- Aguilar, Carlos (2017). *Cine cómico español, 1950-1961*. Valencia: Desfiladero Ediciones.

P

PACE (Producción Artística Cinematográfica Española, S.A) (Valencia, 1923 – 1926)

Productora cinematográfica

Productora creada por Maximilià Thous en 1923 para autofinanciar sus producciones. Se desconoce el grupo de personas que mantenían económicamente la productora y sí parece que fue un proyecto muy personal de Thous, que consiguió levantar gracias a que puso como garantía su patrimonio, a la vez que aportaba todo un prestigio social, solo comparable al que tuvo Blasco Ibáñez. Thous se inclina por una producción cinematográfica que consolide su productora a la vez que insiste en unas señas de identidad autóctonas. El primer largometraje que produce es *La bruja* (1923), al que siguen *La Dolores* (1923), *La alegría del batallón* (1924) y *Nit d'albaes* (1925). La productora contrata a los más importantes operadores y técnicos españoles de la época, y también contrata para varias películas a los actores Anita Giner, Leopoldo Pitarch y al actor cómico Antonio Gil Varela "Varillas". Según la información de la época, no parece que sus películas perdieran dinero. Sin embargo Thous no consiguió reunir el suficiente para acabar *Moros y cristianos* (1926), mientras que Thous dijo que la colaboración capitalista estaba asegurada su hija Antonia (ayudante de los montajes de los negativos) aseguró que fue la ruina de la familia. *Moros y cristianos* acabó con PACE, en adelante Thous recurrirá a la financiación institucional para sus siguiente proyectos.

Nieves López-Menchero

Fuentes

- Ginés, José (1991). "Los años 20. Tras la huella de Andreu y el prestigio de Thous". En Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (dir.). *Historia del cine valenciano"*. Valencia: Levante-El Mercantil Valenciano.
- Laguna, Antonio (1991). "Maximiliano thous. Thous y el cine valenciano". En Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (dir.). *Historia del cine valenciano"*. Valencia: Levante-El Mercantil Valenciano.

Palazón, Diana (Diana Palazón, Elche, 1976)

Actriz

Con vocación por la interpretación de niña, que la lleva a participar en obras escolares, cuenta con más de una treintena de papeles en televisión, cine y teatro. En 1993, a los diecisiete años, deja Elche para estudiar en la Escuela del Actor de Valencia. Tras solo dos años de formación actoral empieza a intervenir con pequeños papeles en series como *Herència de sang* (1995-1996), de cien capítulos, o *A flor de pell* (1996), de ciento ochenta episodios, producidas ambas por DrimTim para Canal 9 y con guiones basados en argumentos de Rodolf Sirera en los dos casos. A finales de los años noventa completa su formación en Barcelona, en el Col·legi de Teatre, debuta en el teatro con *El burgués gentilhombre* (1679) de Molière, dirigida por Joan Peris en 1996, y en el cine con *L'arbre de les cireres* (Marc Recha, 1998). Su primer papel en una serie televisiva de ámbito estatal, que además le proporciona mucha notoriedad, es en la exitosa serie de temática juvenil emitida por Telecinco *Al salir de clase* (Bocaboca Producciones, Estudios Picasso y Telecinco, 1997-2002), en la que actúa en más de cuatrocientos cincuenta capítulos (1999-2001) interpretando a Miranda, la chica misteriosa huérfana que acaba enamorada y casada con Mateo, tras varias peripecias amorosas. Ya como adulta, su papel más popular es la entrañable doctora Laura Llanos en otra serie de éxito de la misma cadena, *Hospital Central* (Videomedia, Estudios Picasso y Telecinco, 2000-2012). Su personaje es el que mayor continuidad tiene en el relato después de que la actriz abandone la serie, pues se alude a él en diversas ocasiones e incluso se titula un capítulo con su nombre, Laura, en honor a la muerte del personaje producida fuera del entorno hospitalario. Tras estos dos grandes éxitos tiene varios papeles como protagonista en series de temática amorosa como *Singles* (Nadie es Perfecto y Canal 9, 2008), donde es Gloria, o *Gavilanes* (Gestmusic Endemol y Antena 3, 2010-2011), basada en la exitosa serie colombiana *Pasión de gavilanes* (RTI Producciones, Caracol Televisión y Telemundo, 2003-2004). En la versión española Diana Palazón es Sara, una

de las hermanas Elizondo, cuya familia está enfrentada a la de los tres hermanos Reyes. También interviene en seis episodios de *Sin identidad* (Diagonal TV y Antena 3, 2015), interpretando a Belén, además de aparecer ocasionalmente en otras series como *La que se avecina* (Alba Adriática, Miramon Mendi y Telecinco, 2007-). En el cine, interpreta el principal papel femenino en la producción francesa *La mémoire dans la chair* (Dominique Maillet, 2012) y papeles secundarios en largometrajes como *El palo* (Eva Lesmes, 2001), *Gente pez* (Jorge Iglesias, 2001), *Planta cuarta* (Antonio Mercero, 2003), *Mia Sarah* (Gustavo Ron, 2006) o *Legionario* (Eduardo H. Garza, 2016). También participa en varios cortometrajes, entre ellos *Acuérdate de mí* (Diego Arjona, 2006) y *La doctora sonrisas* (Manuel García Serrano, 2005). A lo largo de su carrera, frecuenta la escena teatral en varias ocasiones con obras contemporáneas como *Krámpack* (Jordi Sánchez, 1995), dirigida por Antonio Hernández en 2001, y más recientemente con varias piezas clásicas. Diana Palazón es una actriz ilicitana con experiencia en cine, televisión y teatro que consigue notoriedad muy joven gracias a su interpretación en algunas series de gran éxito.

Rosanna Mestre Pérez

Palomar, Ramón
(Ramón Palomar Chalver, Nancy, 1966)

Locutor de radio, presentador de televisión, columnista y escritor

Nacido en la localidad gala de Nancy, pasa su infancia en Tánger para, poco después, residir definitivamente en Valencia, donde cursa el bachillerato y estudios universitarios de Filología Románica. Realiza sus primeras colaboraciones periodísticas en *La Mejor Guía de Valencia*, en la publicación cultural y musical *On The Rocks* y en el diario *Las Provincias*, recién comenzada la década de los noventa. En este último, sigue publicando una columna diaria. Comienza a colaborar activamente con Radiotelevisió Valenciana (RTVV) prácticamente desde su nacimiento. Una de sus primeras aventuras, y tal vez la más recordada, es el espacio *Grafitti* (Canal 9, 1990-1993), de carácter abierto y juvenil, en torno a la actualidad musical y cultural valenciana. En él compartió las labores de presentación con Mar Adrián. En 1996 también presenta junto a Pablo Motos el espacio sobre actualidad cinematográfica *Megacine* (Canal 9 y 5 Films, 1996). Ya con el nuevo siglo, se pone al frente del *late show Efecte Palomar* (Canal 9, 2004), un formato desenfadado basado en las entrevistas, el humor, las parodias y los reportajes, que consigue que la música en directo regrese a Canal 9, a partir de actuaciones en vivo de diversos artistas valencianos y foráneos. Dos años después le sigue el *late night* semanal basado en temas de actualidad *Els buscadors* (Canal 9 e Indigo Media, 2006) y, posteriormente, un formato en torno a tendencias culturales y de moda, apoyado en reportajes y entrevistas, llamado *Extrafalàrium* (Canal 9 e Idea y Media, 2008-2009). Tras el cierre del ente público, presenta diversos espacios de tertulia en Las Provincias TV. En el campo radiofónico, comienza a conducir diversos programas también con la puesta en marcha de Ràdio 9. Entre 1992 y 1995, sin ir más lejos, presenta varios espacios culturales en la emisora pública, como *La calina assassina* o *Cinema Ràdio City*. Precisamente, en 1995, comienza a colaborar, desde Onda Cero, en la desconexión valenciana del espacio radiofónico *Protagonistas*, que presenta Pablo Motos. Inmediatamente después, forma parte del equipo de *Hacia el 2000*, también de Onda Cero y dirigido por Motos. Con el final de siglo, en 1998, pasa a dirigir y presentar su propio espacio radiofónico, el popular y desenfadado magacín matinal *Abierto a mediodía*, que ha pasado por las parrillas de diferentes emisoras a lo largo de sus veinte años de existencia: Radio España, Las Provincias Punto Radio, Gestiona Radio y, en la actualidad, 99.9 Valencia Radio. Entre sus colaboradores podemos encontrar nombres como Paco Roca, MacDiego, Modesto Granados o José Manuel Casany. Ha publicado, además, varios libros. Dos de ellos están compuestos por sendas recopilaciones de artículos: *El ojo y la bala* (Federico Domenech, 1995) y *Carne, cielo y chatarra* (Denes, 2011). También ha editado un dietario, *Tu mentira es mi verdad. Dietario 2006-2007* (Denes, 2007), así como la novela negra *Sesenta kilos* (Grijalbo, 2013). Además, efectuó un cameo en el telefilm *Mentiras* (2004), dirigido por Miguel Perelló. El estilo de Ramón Palomar está basado en la ironía, el humor y la cercanía, a partir de la utilización de un lenguaje repleto de giros y expresiones populares y de la calle, a través de los cuales trata de reflejar, de manera gráfica y cruda, la época que le ha tocado vivir.

César Campoy

Pamplona, Laura
(Laura Gonsalves Pamplona, Alicante, 1973)

Actriz, modelo, diseñadora y cantante

Está familiarizada con el teatro desde la infancia, ya que es hija de la actriz Amparo Pamplona, a la que acompaña en muchos ensayos y giras. Es nieta también

del guionista, director y periodista Clemente Pamplona —*Don José, Pepe y Pepito* (1960), *La chica del gato* (1962), entre otras—, aunque sus inquietudes iniciales por distintas formas de expresión gráfica conectan con otros miembros de la familia más interesados por las bellas artes. Se inicia profesionalmente como modelo a los dieciséis años y poco después estudia diseño de moda, aunque sus preferencias están más orientadas al dibujo. Una de sus primeras actividades profesionales en el campo de la moda es el diseño del vestuario de *Mejor en octubre* (Santiago Moncada), una pieza teatral dirigida por Arturo Fernández y estrenada en 1994 en la que trabaja su madre. Es en esta misma obra donde se inicia como actriz casi accidentalmente, al cubrir una vacante fortuita para el papel de protagonista. Su debut en la pantalla llega a través de la televisión, formando parte del reparto de varias series de éxito como *Todos los hombres sois iguales* (Bocaboca y Telecinco, 1996-1998), en la que interpreta a Caty en sesenta y dos episodios. En *Policías. En el corazón de la calle* (Globomedia y Antena 3, 2000-2003) es Marina a lo largo de ochenta y tres capítulos, uno de los personajes que le proporcionan mayor notoriedad, junto al de Alicia en *Aquí no hay quien viva* (Miramon Mendi y Antena 3, 2003-2006), papel que interpreta durante cuarenta y siete capítulos y que le supone una candidatura a la mejor actriz secundaria de televisión en los premios otorgados por la Unión de Actores. También participa en treinta y dos episodios de *Los misterios de Laura* (Ida y Vuelta P.F. y Televisión Española, 2009-2014), interpretando el papel de Lydia, y en nueve de *Hospital Central* (Estudios Picasso, Videomedia y Telecinco, 2000-2012), donde encarna a Ágata, entre otras series de notable repercusión. Además, interviene en *7 días al desnudo* (Videomedia y Cuatro, 2005-2006), y con menor protagonismo en otras series como *Cuéntame un cuento* (Cuatro Cabezas TV y Antena 3, 2014) o *Cuestión de sexo* (Notro Films y Cuatro, 2007-2009). Más recientemente ha aparecido en *La que se avecina* (Alba Adriática, Miramón Mendi y Telecinco, 2007-) y en *Sabuesos* (Plano a Plano y TVE, 2018-). La primera película en la que participa es el *thriller A tiro limpio* (Jesús Mora, 1996), seguida de dos papeles principales en sendas películas argentinas, uno en la comedia romántica ¿Quién dice que es fácil? (Juan Taratuto, 2007) y el otro en la también comedia *En fuera de juego* (David Marqués, 2011), coproducción argentina-española en la que actúan futbolistas profesionales como Iker Casillas y Martín Palermo y donde ella interpreta uno de los diez papeles principales. La necesidad de explorar otras formas creativas de expresarse la lleva a estudiar música, una de sus inquietudes de la infancia, y explorar su faceta musical. En 2009 crea el grupo Sweet Wasabi, en el que canta y compone junto a su esposo, el músico Pedro Barceló. Ese mismo año publican su primer disco, Área de servicio, y el segundo, *Slim Gurú*, en 2014. En ambos interpreta la mayoría de los temas en inglés. Conocida sobre todo por algunos papeles cómicos y dramáticos en series de éxito, la alicantina Laura Pamplona es una mujer polifacética que enriquece su trabajo profesional como actriz de teatro, televisión y cine con otras formas de expresión personal a través de la plástica o la música.

Rosanna Mestre Pérez

Panorama de actualidad (Canal 9 y Salvatierra TV and C, 2001 – 2004)

Programa informativo

Panorama de actualidad fue un programa dedicado a temáticas relacionadas con la actualidad en un sentido amplio. Su presentador, Julián Lago, ya era conocido previamente por su participación en espacios como *La máquina de la verdad* (Telecinco, 1992-1994), donde se usó por primera vez en la televisión española el polígrafo. Se estrena en Canal 9 el 16 de octubre de 2001 y cuenta como primer invitado con el entonces presidente de la Generalitat Valenciana, Eduardo Zaplana. El programa, con una periodicidad semanal, recurría a los géneros informativos, como entrevistas y reportajes, y a los géneros de opinión, como la tertulia, para aproximarse a temáticas de actualidad. *Panorama de actualidad* fue muy polémico y recibió numerosas críticas. Estas se centraron en tres aspectos. En primer lugar, se cuestionó la escasa vinculación de este espacio con los temas y problemas valencianos. En este sentido, uno de los programas se dedicó a la separación de la vedette Norma Duval y Marc Ostarcevic, en octubre de 2001. Además, el programa se emitía íntegramente en lengua castellana. Un segundo frente crítico estuvo relacionado con las acusaciones de favoritismo y amiguismo, dada la relación personal entre Julián Lago y el expresidente valenciano Eduardo Zaplana. Entre otros, el productor valenciano Josep Ramon Lluch denunció que la decisión de mantener *Panorama de actualidad* respondía a criterios políticos para lograr el apoyo de determinados periodistas madrileños al Partido Popular de la Comunidad Valenciana. Finalmente, *Panorama de actualidad* también recibió críticas por sus elevados costes. Cada edición suponía un importe total de 150.000 euros, de los cuáles 21.000 correspondían al salario de Lago; todo ello, pese a ser un programa coproducido por Televisión Valenciana (TVV), que se encargaba de costear el deco-

rado, los técnicos, la realización, los cámaras y el pago a los invitados. Pese a estas cifras, el programa tuvo una audiencia media en torno a los 35.000 espectadores, por debajo del 1% de *share*.

Andreu Casero-Ripollés

Fuentes

- Garrido, Lydia (21/12/2001). "Cada programa de Julián Lago en Canal 9 cuesta a RTVV unos 25 millones de pesetas". *El País*.
- Lamata, J. F. (12/2013/2013). "Josep Ramón Lluch: 'Zaplana engordó las plantillas de Canal 9 pasando de 400 a 1.800 empleados'". *Periodista digital*.

Parra, Vicente (Vicente Parra Collado, Oliva, 1931 – Madrid, 1997)

Actor

Trabaja como figurante y meritorio en diversas compañías de teatro locales durante la adolescencia. Sus inicios como profesional en los escenarios de Madrid le llevan a figurar en el reparto del *Don Juan Tenorio*, que se monta con decorados de Dalí (1949). Poco después, ingresa en la compañía de Luchy Soto, pasa a la de Luis Peña y termina consolidándose en la de Luis Prendes, a quien en reiteradas ocasiones reconoció como su maestro desde que interpretara la comedia *Mariscal* (1952), de Ferenc Molnár. Paralelamente, debuta en calidad de extra en la comedia *Rumbo* (Ramón Torrado, 1949) e inicia así una larga trayectoria cinematográfica. Forma parte del reparto de películas como *Manicomio* (Fernando Fernán-Gómez, 1952) y *Cancha vasca* (Alfredo Hurtado y Aselo Plaza, 1954) —dos títulos de escasa proyección comercial—, hasta conseguir su primer papel significativo en un drama policíaco: *Expreso de Andalucía* (Francisco Rovira Beleta, 1956). Este éxito inicial lo lleva a dejar la compañía de Amparo Rivelles —bajo la dirección de Luis Escobar había formado parte del elenco de *Una mujer cualquiera* (Miguel Mihura, 1953)—, para volcarse en su carrera cinematográfica como galán romántico gracias a su atractivo y fotogénico físico. Dicha especialización lo convierte en uno de los intérpretes más populares de la cartelera española de finales de los años cincuenta. Aparece teñido de rubio junto a Emma Penella en una estrafalaria adaptación de la tragedia *Fedra* (Manuel Mur Oti, 1956), y bajo las órdenes del mismo director participa en *El batallón de las sombras* (1957), drama coral de una populosa casa de vecinos. Ambas películas constituyen sendos fracasos comerciales, pero el esfuerzo interpretativo del actor culmina con su papel en *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1957), un olvidado panfleto anticomunista que le proporciona su primer premio como intérprete, el concedido por la revista *Triunfo*. Poco después, encabeza el reparto, como joven rebelde con problemas y contradicciones, de un melodrama de la factoría barcelonesa de Ignacio F. Iquino titulado *Los cobardes* (Juan Carlos Thorry, 1958). Pero su primer gran éxito le viene con el protagonista de ¿Dónde vas, Alfonso XII? (Luis César Amadori, 1958), que gracias a la magnífica respuesta de la taquilla tiene su continuidad en ¿Dónde vas, triste de ti? (Alfonso Balcázar, 1960). Ambas películas están basadas en las obras homónimas (1957 y 1959) del dramaturgo monárquico Juan Ignacio Luca de Tena y en la biografía de la reina Mercedes publicada por Ana de Sagrera en 1951. Vicente Parra compone un tierno y romántico Alfonso XII, enamorado de su prima Mercedes (Paquita Rico) hasta la temprana muerte de la reina consorte. Estos melodramas llenaron de lágrimas los cines de España y, hasta tal punto caló la emoción en el sentir popular, que algunos analistas pensaron que estaban destinados a preparar la restauración de la dinastía borbónica. Sin embargo, a pesar de estimular ciertas simpatías monárquicas —también sus precedentes teatrales—, responden más bien a un intento de desarrollar un cine fastuoso, espectacular y comercial, entonado con el cine de época norteamericano y europeo producido en esos momentos. En cualquier caso, el éxito desbordante de la primera película sobre el monarca proporciona a Vicente Parra una enorme popularidad y le abre todas las puertas, incluidas las del rey exiliado (Don Juan) y su hijo Juan Carlos, pero le encasilla en un papel de cuyo recuerdo nunca consiguió zafarse a lo largo del resto de su trayectoria. Una prueba la encontramos en el protagonista de *Cariño mío* (Rafael Gil, 1961), donde el actor vuelve a presentarse en el lujoso marco de la realeza, y en otro título de reminiscencias aristocráticas, *Buenos días, condesita* (1966), una especie de fotonovela dirigida por Luis César Amadori para lucimiento de la joven Rocío Dúrcal. La espectacular fama alcanzada con el papel de Alfonso XII se va desvaneciendo a lo largo de los años sesenta, jalonados con títulos menores de su filmografía o con otros como los *remakes* de *La verbena de la Paloma* (José Luis Sáenz de Heredia, 1963) —en que interpreta el papel protagonista de Julián— y *Nobleza baturra* (Juan de Orduña, 1965), donde la participación de un Vicente Parra eficaz y buen profesional no le permite alcanzar las cotas anteriores. Esta circunstancia justifica sus esporádicos intentos en el mundo de la canción —llega a grabar algunos discos— y la vuelta a los escenarios, donde en 1960 actúa con compañía propia y haciendo pareja con Lola Herrera, para estre-

nar con notable éxito una adaptación de la novela *Chéri* (1920), de Colette, en el teatro Reina Victoria. Durante las temporadas siguientes, obtiene varios éxitos en los más diversos géneros, sobre todo a partir de su consagración en *Rebelde* (1962), de Alfonso Paso, de nuevo junto a Herrera. A principios de los años setenta, sigue recibiendo ofertas para actuar como galán, y protagoniza *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1971) junto a su íntima amiga Sara Montiel. El título es un lunar negro en la filmografía de Bardem. Ante este fracaso, Vicente Parra decide dar un giro radical a su trayectoria cinematográfica. El propósito se concreta en la coproducción e interpretación de *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1971). De la mano del polémico director, encarna a un matarife que termina convirtiéndose en un frío y sistemático asesino con un fondo de homosexualidad que, junto a la violencia, provocó la mutilación del film por la censura y el espanto de algunos espectadores. A los sesenta y cuatro cortes efectuados, después de haber sido prohibido el guion en su totalidad, hay que añadir que la película tardó casi tres años en ser estrenada. Con todo, su interpretación mereció el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC). La nueva y desorbitada faceta del actor se completa en un sórdido y desigual policíaco titulado *Nadie oyó gritar* (Eloy de la Iglesia, 1972). La escasa repercusión comercial de ambos títulos lo aleja definitivamente de los papeles protagonistas. Desde entonces y hasta 1996, fecha de su última película, un Vicente Parra siempre volcado en su trabajo realiza numerosas colaboraciones como artista invitado, entre las que cabe destacar el oficial republicano de *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), el médico de *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977) y el combatiente de *El timbaler del Bruc/La leyenda del tambor* (Jordi Grau, 1981), que a diferencia de las anteriores películas apenas fue vista más allá de Cataluña. Tras una década de los ochenta sin apenas actividad cinematográfica, regresa en 1993 para participar con un papel secundario en *Cartas desde Huesca* (Antonio Artero) y, poco después, en *Suspiros de España (y Portugal)* (1995) y *Tranvía a la Malvarrosa* (1996), ambas de José Luis García Sánchez. El director salmantino le encomienda el breve papel de un cura en la adaptación de la homónima novela de Manuel Vicent que le brinda la oportunidad de despedirse, ya enfermo de cáncer, con un film ambientado en la Valencia que conoció sus primeros pasos como actor. La popularidad y la fama le llegaron pronto, pero el sueño de Vicente Parra duró poco. A pesar de su profesionalidad a lo largo de una prolongada trayectoria, fueron escasas las satisfacciones que el valenciano alcanzó tras su estrellato de la mano de Alfonso XII. Algunas fuentes periodísticas y declaraciones de amigos apuntan a una delación, a causa de su condición de homosexual, lanzada por colegas que pretendían así apartarlo de los papeles de galán. La hipótesis es tan creíble como indudable fue que el educado y exquisito Vicente Parra nunca reconoció públicamente su identidad sexual para, entre otros motivos, seguir interpretando el papel que le permitió saltar a la fama. La suerte le fue esquiva durante los últimos años, incluso en algunos negocios que emprendió para buscar una estabilidad económica, pero el actor mantuvo su profesionalidad y caballerescas maneras hasta caer enfermo —su última película ya la rodó mientras estaba sometido a tratamiento médico— y recibir el merecido homenaje fúnebre de sus conciudadanos de Oliva, en cuyo teatro Olimpia se encuentra un museo dedicado a su memoria gracias a la donación de sus familiares.

Juan Antonio Ríos Carratalá

Pasozebra Productions (Valencia, 1997 –)

Productora de animación audiovisual

Fundada en 1997 y administrada por los hermanos Raúl y Daniel Díez, Pasozebra es una productora de animación cuya identidad artística y empresarial depende en gran medida de su trabajo en publicidad, terreno en el que han desarrollado diferentes *spots* para marcas como Danone o Grefusa. También ha participado en programas televisivos y series para el público infantil y juvenil como *Barrio Sésamo* (*Sesame Street*, TVE y CTW, 1997-1999) la experimental *Trickes* (RTVV y Pasozebra Productions, 2000) o las galardonadas *Alfredo el cartero* y *La máquina reparadora* (Disney Channel, 2005-2007). A nivel cinematográfico, la productora debuta con el cortometraje *El canto de un duro* (1997), dirigido por Raúl Díez. Dos años después realiza *Fabio, correo urgente* (1999), capítulo piloto para una serie que cuenta con el apoyo del programa europeo MEDIA y le permite desarrollar nuevos conceptos técnicos y de producción en *stop motion*. Posteriormente produce los cortometrajes *Reflejo en ámbar* (1999), realizado en plastilina y protagonizado por un astronauta que intenta fugarse de la celda donde permanece encerrado, y *Noche de reyes* (2000), un trabajo para cine elaborado por encargo de Canal Plus y destinado a la secuencia de introducción de los títulos de crédito de la película homónima, dirigida por Miguel Bardem. Se trata de una pieza realizada con plastilina y muñecos articulados de tela, que combina una primera parte en decorados y otra de integración en imagen real. *Sr. Trapo* (Raúl Díez, 2003) es la primera produc-

ción de Pasozebra íntegramente en 3-D, y supone un gran salto para la empresa, ya que condiciona todo su trabajo posterior. De tono poético y nostálgico, y fotografiado en blanco y negro, está protagonizado por un personaje que deambula por una estación ferroviaria en estado de abandono. El film ganó diversos premios en festivales de cine y el Goya al mejor cortometraje de animación, así como la preselección para los Óscar en la edición de 2004. Su último cortometraje es *El ermitaño*, una historia dramática de subsistencia sobre seres híbridos en un mundo posapocalíptico. El formato breve es donde la productora encuentra el espacio ideal para plasmar sus ideas y creaciones más personales, puesto que los resultados no están directamente vinculados al éxito comercial que requiere una campaña publicitaria y permiten ampliar el margen para la investigación y el desarrollo de nuevas técnicas. De cara al futuro inmediato, Pasozebra prepara su primera incursión en el largometraje en 3-D infográfico con *Tikato, The Movie!!*, una película de aventuras para todos los públicos protagonizada por el mismo personaje que la productora había creado para una serie de *spots* de la marca Nutrexpa, que inicialmente se negó a ceder los derechos para la película. Tras un primer fallo judicial a favor de la empresa alimenticia, en abril de 2016 la Corte de Arbitraje de Madrid aceptó el recurso de la productora y sentenció que Pasozebra podía utilizar al personaje.

Eduardo Guillot

Pastor, Carlos
(Carlos Pastor Moreno, Valencia, 1949)

Director, productor y guionista

Después de un periodo de formación en el que combina estudios de arquitectura, fotografía, realización audiovisual, escritura de guion y dirección de actores, Carlos Pastor escribe y dirige varios cortometrajes —*Makoki* (1982), *La estela dorada* (1989) y *Pirañas en cabriolé* (1992), protagonizado por Rosana Pastor y producido por Vicia Vídeo de Valencia—. Debuta en el largometraje con *Una piraña en el bidé* (1996), comedia de enredos que coescribe junto a Nicolás Muñoz y que es producido por Indigo Media y Audiovisuals Llop. Su ópera prima, cuyo diseño gráfico corre a cargo de Javier Mariscal y que cuenta con la participación de reconocidos actores como Fernando *Tito* Valverde, Sílvia Munt, Enrique San Francisco y una joven pero convincente Irene Montalà, obtuvo el premio a la mejor película en la Mostra de València - Cinema del Mediterrani de 1996. Su segundo largometraje, *A ras de suelo* (2005), con guion de Enrique Peregrina y producción de Gaia Audiovisuals, Fausto Producciones y Malvarrosa Media, es un drama de tonalidad agridulce que recurre a la narrativa coral al igual que la anterior, acompañando las peripecias vitales de unos personajes sumidos en la indefinición y las dudas —Rosana Pastor obtuvo con su interpretación el premio a la mejor actriz en la XXVI Mostra de València - Cinema del Mediterrani—. Su tercer largometraje, *Bestezuelas* (2010), producida por Gaia Audiovisuals y Loto Films, es un ambicioso *thriller* que en no pocos aspectos homenajea a ese cine "quinqui" realizado en España hacia finales de los años setenta, aunque pasado por cierto tamiz cómico que irriga tanto a los personajes como a la banda sonora, que se mueve al compás de la rumba. El film está ambientado en el mundo de las carreras de galgos, universo que actúa como espectáculo metafórico de las andanzas de los protagonistas. Al igual que los galgos, los personajes corren detrás de un premio que en realidad no es más que un señuelo. *Bestezuelas* fue presentada en el Festival de Cine de Bogotá, en el Cairo International Film Festival (CIFF), en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y obtuvo el Premio del Público a la mejor película en la sección Panorama Mediterráneo de la Mostra de València - Cinema del Mediterrani. Su última incursión como director de cine hasta el momento ha sido *En el umbral de la conciencia* (2013), producida por sus colaboradores habituales, Gaia Audiovisuals y Loto Films, con la incorporación de José Serrador Villanueva. Se trata de un documental que narra la experiencia de un equipo de rodaje en busca de los secretos custodiados por los chamanes peruanos sobre la ayahuasca, la coca y el San Pedro. De forma paralela a su trayectoria cinematográfica, Carlos Pastor ha transitado diversas regiones del audiovisual, demostrando así su versatilidad. No en vano, ha dirigido los telefilms *Camps de maduixes* (2005), *Latidos* (2006) y *Comida para gatos* (2008). Este último obtuvo en 2005 el premio de la Mostra de València - Cinema del Mediterrani y el Tirant al mejor telefilm. Asimismo, ha producido y escrito —junto a Francesc Cucariella— *Los secretos del agua* para Gaia Audiovisuals, ha sido realizador de diversos programas de televisión —*Aula Visual*, *Solfa Íntima* o *Notícies 9*—, ha rodado numerosos spots publicitarios para productoras como Lola Films o Candil Films, ha realizado vídeos de distintas obras de teatro para compañías como la Fura dels Baus, Els Comediants o Els Joglars, y ha desarrollado una importante carrera como productor.

Javier Moral

Pastor, Cristina "Mapa" (Cristina Pastor Miró, Alcoi, 1966)

Montadora

Cristina Pastor, también conocida como "Mapa" Pastor, es una de las montadoras de referencia en el panorama cinematográfico español. Ha desarrollado su carrera con buena parte de los directores españoles que han hecho las propuestas cinematográficas más interesantes en estos últimos años. En especial hay que destacar su fructífera colaboración con Álex de la Iglesia, Santiago Segura y Daniel Monzón: varias de sus películas llevan el sello técnico y la extraordinaria labor de la montadora alcoyana. Cristina Pastor cursa estudios universitarios de Biología y Filosofía. Tras abandonarlos, se vuelca en la música, su gran afición, como bajista del grupo musical 45 Revolutions. Esta actividad también le permite descubrir la fotografía, retratando a amigos y compañeros músicos para ilustrar las cubiertas de sus maquetas. Cursa estudios de formación profesional en Imagen y Sonido. Al terminarlos, comienza a trabajar en Canal 9 en el ámbito de la edición y la postproducción. En el desarrollo de su carrera cinematográfica tiene gran trascendencia su encuentro con el entonces periodista y crítico de cine Daniel Monzón, quien en el año 1998 le propone montar un cortometraje que había grabado con sus amigos a lo largo de un fin de semana. El resultado de este encuentro marca su actividad profesional posterior. Es entonces cuando se convence de que tiene que apostar por sus propias ideas y dedicarse al montaje de cine. Como ayudante de montaje, Mapa Pastor ha trabajado en varios de los principales títulos de Álex de la Iglesia, como *La comunidad* (2000), *800 balas* (2002), *Crimen ferpecto* (2004) y *Los crímenes de Oxford* (2008), además de, entre otros títulos, *Pasos de baile* (John Malkovich, 2002), *Deseo* (Gerardo Vera, 2002) y *Buen viaje, excelencia* (Albert Boadella 2003). Como montadora, su debut fue con *Torrente 3, el protector* (Santiago Segura, 2005). Otros títulos en los que ha intervenido como titular son *Memorias de una guerrillera* (Pau Vergara, 2007), *El Kaserón* (Pau Martínez, 2008), *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009), *Bestezuelas* (Carles Pastor, 2010), *Silencio en la nieve* (Gerardo Herrero, 2011), *Evelyn* (Isabel de Ocampo, 2011), *Buscando a Eimish* (Ana Rodríguez Rosell, 2012), *Presentimientos* (Santiago Tabernero, 2013), *Francisco, el Padre Jorge* (Beda Docampo Feijoó, 2015), *La playa de los ahogados* (Gerardo Herrero, 2015), *Los del túnel* (Pepón Montero, 2016) o *Zona hostil* (Adolfo Martínez, 2017). Mapa Pastor también ha sido responsable de la edición de diferentes series de televisión, como *Plutón B.R.B. Nero* (Pánico Films, Pedro Costa P.C. y TVE, 2008-2009), *Hay alguien ahí* (Plural Entertainment y Cuatro, 2009-2010) o Ángel *o demonio* (Plural Entertainment y Cuatro, 2011). Su pericia y su instinto para encontrar siempre la mejor versión posible del montaje son corroboradas por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, que en 2010 reconoce su talento y valía profesional con el Premio Goya al Mejor Montaje por la película *Celda 211*. Igualmente, en la VII edición de los Premis Gaudí de l'Acadèmia del Cinema Català, recibe el galardón al mejor montaje por *El Niño* (2013), de Daniel Monzón, película con la que queda finalista en los Premios Goya de 2015. Mapa Pastor también forma parte del cuerpo docente de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid, donde imparte clases como profesora de estructura dramática.

Quico Carbonell

Pastor, Rosana (Rosana Pastor Muñoz, Alboraia, 1960)

Actriz, presentadora y directora

Formada en la Escuela de Arte Dramático de Valencia, cuenta con una dilatada carrera como actriz de cine, televisión y teatro estrechamente comprometida con la cultura valenciana, con una importante proyección nacional e internacional reconocida con diversos premios, entre ellos un Goya. Su aparición en pantalla se inicia en los años ochenta con *Qui t'estima, Babel?* (Ignasi P. Ferré, 1987) y *Un negre amb un saxo* (Francesc Bellmunt, 1989), además de algunos papeles en series televisivas como *Galeria oberta* (TV3, 1985-1987). Desde entonces participa en medio centenar de producciones audiovisuales, de las cuales una decena son cortometrajes como *Palabras y puños* (Manel Gimeno y Rafa Higón, 2008). La coproducción británica, alemana y española *Tierra y libertad* (*Land and Freedom*, 1995) es su primer largometraje internacional, bajo la dirección de Ken Loach, y su primer gran éxito, pues le proporciona el Goya a la mejor actriz revelación en 1996, entre otros reconocimientos, por su papel de Blanca. También es candidata al Goya a la mejor actriz de reparto en dos ocasiones más, por *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001) y por la coproducción española-alemana-estadounidense *La conjura de El Escorial* (Antonio del Real, 2008). Trabaja en diversas producciones internacionales, como la croata *Three Stories About Sleeplessness* (Tomislav Radic, 2008) o la coproducción hispano-venezolana *Hora menos* (Frank Spano, 2011), *road movie* que protagoniza junto a Erika Santiago. También trabaja con reconocidos directores como Bigas Luna en *Las edades de Lulú* (1990), José Luis Borau en *Leo* (2000) o Marc Recha en *L'arbre de les cireres* (1998). Su experiencia actoral incluye más de veinte participaciones en

televisión y otras tantas en representaciones teatrales. De las primeras destacan, entre otras muchas, *Amar es para siempre* (Diagonal TV y Antena 3, 2013-), el *spin-off* de *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV y Televisión Española, 2005-2012), en el que es Josefina Peñafiel durante doce episodios (2013), *El comisario* (Bocaboca Producciones, Estudios Picasso y Telecinco, 1999-2009) o *Arena en los bolsillos* (César Martínez Herrada para Dexiderius Producciones Audiovisuales, 2006), por la que obtiene el premio a la mejor actriz secundaria en los Premis Tirant Audiovisual Valencià en 2007. En la pequeña pantalla, cuando todavía es una actriz apenas conocida, se convierte en un rostro familiar para los telespectadores valencianos presentando la primera temporada del programa *Amor a primera vista* junto a Diego Braguinsky (Gestmusic y Canal 9, 1991 y 1998), una de las primeras ocasiones en que los concursantes buscan pareja a través de la televisión. Consolida su popularidad con el papel protagonista en los trece capítulos de la primera serie rodada en valenciano para el canal autonómico, *Benifotrem* (Canal 9, 1995). También interviene en varios telefilms como *Mar de plástico* (Sílvia Munt, 2011). Debuta en la dirección cinematográfica con el documental *El Quinto Jinete. Una visión de la I Guerra Mundial (Blasco Ibáñez)* (2014), del que es codirectora junto con el productor Enrique Viciano. El compromiso de la alborayense Rosana Pastor con proyectos audiovisuales de carácter político y social impregna toda su trayectoria profesional, lo que la lleva también a diseñar iniciativas audiovisuales de orientación pedagógica, como *imaTgina.org*, y a contribuir activamente en dotar a las mujeres de una mayor visibilidad y participación en todos los ámbitos del audiovisual, asumiendo, entre otras actividades, la delegación en la Comunidad Valenciana de la Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales (CIMA). Su proyecto más reciente es un documental ficcionado sobre el actor, cantante y poeta alcoyano Ovidi Montllor, bajo el título *L'Ovidi. El making-of de la pel·lícula que no es va fer mai* (Vicent Tamarit, 2016), producido por Diagonal y financiado en parte con microdonaciones de más de 700 mecenas. Es la primera actriz que obtiene un acta de diputada.

Rosanna Mestre Pérez

Pelló, Alfons
(Alfons Pelló Tomillo, Valencia, 1959)

Guionista y periodista en radio y televisión

Es licenciado en Geografía e Historia, especialidad en Historia del Arte, por la Universitat de València. Inicia su carrera periodística como articulista y redactor en la revista valenciana de espectáculos y ocio *Qué y Dónde*, de la que fue redactor jefe. También ha colaborado en la sección "El País Imaginario" de *El País Semanal* y en la revista *Madrid, Día y Noche*. En 1988 se inicia en el medio radiofónico como guionista y presentador del programa de actualidad juvenil *El Escaparate* (Radio Nacional de España en Alicante). En 1998 forma parte del equipo con el que arrancan las emisiones de Ràdio 9, como guionista de su primer magacín de mañana, *Tres en ratlla* (1989), presentado por Vicent Quintana, al que siguen otros programas en los que interviene como guionista, presentador o colaborador: la serie radiofónica *Pellohistòries* (1990); los programas *El Descapotable Nou* (1990-1991), *Lluna de Paper* (1995-1996), *El Magazín* (1996-1997) y *València en directe* (1999-2005) o el concurso *El Canaló* (1991-1995), espacio que diseña y que tuvo una notable repercusión entre los oyentes universitarios. En estos trabajos, Pelló combina el aspecto más periodístico con la creación de fórmulas de entretenimiento en clave de humor adaptadas a los distintos tipos de formato y franjas de emisión. En 1990 inicia su andadura televisiva en Canal 9 como guionista de programas. Debuta en el primer programa de variedades veraniego producido en exteriores por la cadena para FORTA, *Festiu 90* (Canal 9 Televisió Valenciana, ETB, Canal Sur y Tele Madrid, 1990), dirigido por José Manuel Granero, y al que sigue, en un registro bien diferente, su trabajo en el programa de reportajes y debate sobre sucesos *Crónica amarga* (Canal 9 Televisió Valenciana, 1991), presentado y dirigido por Ángel Martínez. Durante quince años Pelló combina sus trabajos en la radio y en la televisión públicas, pero es a partir de 1997 y hasta el cierre de Canal 9 cuando su actividad principal se centra en este último medio. En Televisió Valenciana ha participado en más de una treintena de programas de los más diversos géneros, incluyendo galas especiales y retransmisiones de eventos, asumiendo en muchos de ellos la subdirección y la coordinación de la redacción, entre los que destacan *Hui en dia* (1998), *Fem Tele* (1998-2001), *Panorama d'actualitat* (2002) o *Matí, Matí* (2004-2009). A partir de 2009 asume la responsabilidad de la coordinación de contenidos de programas de Canal 9, desde donde supervisa tanto los producidos directamente por la cadena como aquellos encargados a productoras externas. En su trayectoria profesional ha hecho algunas incursiones en la ficción; así, forma parte del equipo de guionistas de la primera serie de ficción producida para TVV, *Benifotrem* (Canal 9 Televisió Valenciana, Estudios Andro, 1995), dirigida por Antoni P. Canet, y es autor de otros proyectos inéditos de series para televisión. La versatilidad y el oficio de Alfons Pelló en la escritura de programas para radio y televisión lo han situado entre

los guionistas más prolíficos y valorados del audiovisual valenciano. La ironía y un sentido del humor muy enraizado en la idiosincrasia valenciana son perceptibles en aquellas obras en las que ha podido aflorar su personal creatividad, siendo el exponente más evidente de esto los personajes creados e interpretados por él mismo en radio o en televisión, como "El tio Maties" o "Gutiérrez".

Francesc Picó

Peñarrocha, Vicente (Vicente Peñarrocha Lizondo, Valencia, 1965)

Director y guionista

La formación de Vicente Peñarrocha se orienta hacia el mundo audiovisual prácticamente desde sus comienzos como estudiante de Imagen y Sonido en la Universidad Complutense de Madrid, si bien posteriormente amplía sus conocimientos con estudios de Psicología en Santa Monica College de California. También en Estados Unidos realiza pequeñas labores sin acreditar en diferentes películas hollywoodienses y se especializa en producción cinematográfica en el American Film Institute (AFI). Sin embargo, sus intereses se escoran progresivamente hacia el mundo de la interpretación y del guion, explorando la metodología de William Layton, colaborando estrechamente con Claudia Fres y, finalmente, trabajando como guionista para diferentes series de televisión. Sus primeros trabajos escribiendo para la pequeña pantalla incluyen más de una veintena de episodios de *Villarriba y Villabajo* (Televisión Española, 1994-1995) bajo la supervisión de Luis García Berlanga, junto al que vuelve a colaborar en una libre adaptación del clásico de José Zorrilla para Televisión Española: *Don Juan* (Televisión Española, 1997). Redondea estos primeros años con su participación en seis episodios de *Periodistas* (Globomedia, Telecinco, 1998-2002). Mucho más interesante es su trabajo como coguionista del largometraje *Nómadas* (Gonzalo López-Gallego, 2001), una película de bajo presupuesto y escueta propuesta narrativa que se alza con el Premio Especial del Jurado y el premio a la mejor fotografía en el Festival de Málaga de 2001. Su salto a la dirección de largometrajes tiene lugar en 2004 con *Fuera del cuerpo*. Se trata de una de esas extrañas cintas de carácter fantástico que encuentran su motor y el sentido en su construcción narrativa metacinematográfica. Del mismo modo, resulta sorprendentemente transparente en lo que se refiere a la aceptación y la perversión de los tics habituales en las construcciones del thriller social más o menos *mainstream* en España durante los últimos veinte años. La película arranca en la habitación de un motel barato en la que Bruno (Gustavo Salmerón), un Guardia Civil adicto a la cocaína, se reencuentra con una antigua compañía del Instituto. Durante los primeros minutos de metraje, la disposición de información adopta la máscara de una hibridación entre dos géneros: el thriller policiaco de bajo presupuesto y el melodrama social con aires de periferia *cañí*. Sin embargo, antes de finalizar el primer tercio de la película, toda la enunciación se sacude al descubrir que Bruno es consciente de estar viviendo una ficción cinematográfica. Tras atravesar la puerta de los lavabos de una gasolinera, se topa frontalmente con el set en el que está rodando su propia vida. A partir de ese momento, Bruno tiene que aprender a lidiar con la existencia de los dos universos: su humilde realidad como personaje condenado al fracaso en un drama social frente a la pompa de un mundo real en el que es confundido con una estrella frívola del cine español. Esta misma estructura se repite en *Arritmia (Guantanamero)* (2007), su segundo largometraje como director. En este caso, es un preso de la célebre prisión cubana el que atraviesa "otra realidad" mediante una proyección onírica. En 2014 rueda *María Montez: la película*, un *biopic* con tintes más clásicos producido en la República Dominicana.

Aarón Rodríguez Serrano

Fuentes

- Rodríguez Serrano, Aarón (2016). "Fuera del cuerpo". En Higueras, Rubén (ed.). *Cine fantástico y de terror español: Mutaciones y reformulaciones (1984-2015)*. Madrid: T&B Editores, pp. 209-211.

Perelló, Miguel (Miguel Perelló, Valencia, 1966)

Productor y director

Miguel Perelló ha centrado su experiencia profesional en el campo de la dirección y la producción cinematográfica y televisiva desde sus primeros cortometrajes a finales de los años ochenta —*Después de mí*, *Pacto* y *El mal de la muerte*—. Sin embargo, ha desarrollado su carrera principalmente en las productoras Intercartel —anteriormente Cartel— e Indigo Media, empresa que preside hasta su extinción en 2010. Como director de largometrajes para cine y televisión ha firmado el drama coral *Lo que tiene el otro* (2007), con la colaboración de Imanol Arias, y *9 meses* (2009), comedia coproducida entre España y Venezuela que se alzó con el premio al mejor largometraje de la XXXI Mostra de València-Cinema del Mediterrani. Como director de largometrajes para televisión ha firmado *Martini, il va-*

lenciano (2008) —*biopic* sobre el compositor y músico Vicente Martín i Soler protagonizado por Toni Cantó—, *Contáct@me* (2009) y *Mentiras* (2004), protagonizado por Imanol Arias y premio a la mejor actriz secundaria en los Tirant de 2005. También es responsable de la miniserie *Entre dos reinos* (Canal 9, 2010), sobre la creación en Valencia del primer hospital psiquiátrico de Europa por parte del padre Jofré y Vicente Ferrer. No obstante, es en el territorio de la producción donde Miguel Perelló se ha hecho un nombre en la industria audiovisual. Para Indigo Media ha participado como productor ejecutivo en los largometrajes *Cyrano Fernández* (Alberto Arvelo, 2007), premio al mejor actor y premio del público en el Festival de Málaga / Territorio Latinoamericano de 2008, *La bicicleta* (Sigfrid Monleón, 2005), premio a la mejor dirección de producción en los premios Tirant de 2007 y a la mejor película de cine valenciano en la Mostra de València-Cinema del Mediterrani de 2006, *Cien maneras de acabar con el amor* (Vicente Pérez Herrero, 2004), premios a la mejor película, al mejor guion, al mejor actor y a la mejor actriz en los premios Tirant de 2005 y a la mejor película, al mejor director, al mejor actor y a la mejor actriz en la Mostra de València-Cinema del Mediterrani de 2005, y *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004), premio al mejor actor en el Festival de Málaga de 2004. Para Cartel ha participado como productor ejecutivo en *Diario de un amor violado* (Giacomo Battiato, 1995), con Marisa Paredes, *Un asunto privado* (Imanol Arias, 1996), con Jorge Perrugorría y Pastora Vega, *Dile a Laura que la quiero* (José Miguel Juárez, 1995), con Jorge Perrugorría y Ana Álvarez, *Con los ojos cerrados* (*Con gli occhi chiusi*, Francesca Archibugi, 1994), que obtuvo en 1995 el premio del Sindicato de Prensa Italiano al mejor actor secundario, *El águila y el caballo* (*L'aigle et le cheval*, Serge Korber, 1993), con David Carradine, y *La leyenda de Balthasar, el castrado* (Juan Miñón, 1993), que logró el premio Goya al mejor diseño de vestuario en 1996 y los premios a la mejor película, a la mejor fotografía y a la mejor música en la Mostra de València-Cinema del Mediterrani de 1995. En televisión, ha participado como productor ejecutivo en reconocidas series para Televisión Española como *Arroz y tartana* (José Antonio Escrivá, 2002-2003), con seis premios Tirant en 2004 y un premio a la mejor actriz en el Festival de Televisión de Montecarlo en 2003, *Severo Ochoa. La conquista de un Nobel* (Sergio Cabrera, 2002), con dos Fotogramas de Plata en 2001, y *Entre naranjos* (Josefina Molina, 1998), cuya dirección es premiada por la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión de España en 1999. De igual modo, entre los múltiples programas de entretenimiento que ha producido para Canal 9 se encuentran *Al box a mitjanit* (Indigo Media, 2008), *Els buscadors* (Indigo Media, 2006), *De motor* (Indigo Media, 2005-2007), *Mira, mira* (Indigo Media, 2002), *Cartell de bous* (Intercartel 2000-2002), *Castin 9* (Arden TV, Malvarrosa Media y Trivision, 2002) o *La cocina de Baldo* (Intercartel, 1999). Los puestos que ha desempeñado en distintas entidades del sector audiovisual valenciano ilustran la relevancia de Miguel Perelló. Entre otros, fue el primer presidente de Productors Audiovisuals Valencians (PAV) y ha sido miembro de la junta directiva de la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales de España (FAPAE) durante varios años, así como patrono de la Fundación Ciudad de la Luz de la Comunidad Valenciana, miembro de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión de España y del consejo asesor del Audiovisual de la Generalitat Valenciana.

Javier Moral

Fuentes

- *Miguel Perelló* [http://www.miguelperello.com/Miguelperello/Mperello.html]

Pérez, Ximo (Joaquín Pérez Badenes, Gaibiel, 1960)

Productor

Ximo Pérez es un productor valenciano de cine y televisión con más de treinta años de experiencia en el sector audiovisual. Actualmente es miembro de la junta directiva de la asociación Productors Audiovisuals Valencians (PAV), entidad que presidió durante diez años, y de la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE). Es académico de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (AACCE) y de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión (ATV). Además de presidir PAV, ha ostentado ese mismo cargo durante cuatro años en Empresas Audiovisuales Valencianas Federadas (EAVF), y durante dos años en el Cluster Audiovisual Valenciano (CAV). Comienza su actividad audiovisual en 1986 constituyendo la productora Trivision, en cuyos comienzos realiza principalmente trabajos de publicidad y videos empresariales. En 1992 produce el primer vídeo interactivo de España sobre la Comunidad Valenciana para su instalación en la Expo'92 de Sevilla. En 1998 realiza el primer docudrama estereoscópico de España sobre las Torres Vigías de la Comunidad Valenciana. No obstante, su primer trabajo de verdadero éxito tiene lugar en 2000, con la producción de la miniserie *Severo Ochoa: la conquista de un Nobel*, de Sergio Cabrera y para TVE, que tuvo una audiencia en su emisión del 33% de *share*. A partir de aquí, ha sido productor ejecutivo en trabajos

tanto de cine como de televisión. Ha producido más de treinta programas de entretenimiento, una quincena largometrajes, varias series de ficción y numerosos telefilms. Por orden cronológico, pueden destacarse el largometraje *Rencor* (Miguel Albaladejo, 2002), premio Goya a Lolita como actriz revelación, la producción del primer telefilm producido en Valencia, *De colores* (Rafa Montesinos, 2003), que obtuvo el premio al mejor telefilm de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión de España, o la posterior producción para Canal 9 de la serie *L'alqueria blanca*, entre 2007 y 2013, que obtiene el reconocimiento del público valenciano con índices de audiencia del 25-30% y más de 500.000 espectadores, hecho histórico en RTVV, que tenía medias de audiencia del 5-6%. *L'alqueria blanca* obtiene el primer premio a la mejor serie de ficción autonómica de la Academia de la Televisión. Se puede destacar también la producción de otros telefilms como *La princesa del polígono* (Rafa Montesinos, 2007), premio del Público en el festival de Málaga y primer premio en los Gaudí de la Acadèmia de Cinema Català (ACC). Posteriormente produce el largometraje *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleón, 2009), con cinco nominaciones en los premios Goya de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, y en 2011 el largometraje *La chispa de la vida*, de Álex de la Iglesia, con José Mota y Salma Hayek, con el que obtiene dos nominaciones a los premios Goya. En los últimos años ha producido más de doscientos capítulos de *L'alqueria blanca* —algunos no fueron emitidos por el abrupto cierre de RTVV, el 29 de noviembre de 2013—, telefilms como *Tocant el mar* (Pau Durà, 2011) y largometrajes como *Atasco en la nacional* (Josetxo San Mateo, 2007), *La senda* (Miguel Ángel Toledo, 2012), *La hermandad* (Julio Martí Zahonero, 2013) y *Benidorm mon amour* (Santiago Pumarola, 2016), *spin off* de *L'alqueria blanca*. Recientemente ha producido la ópera prima de Nacho Ruipérez, *El desentierro*, protagonizada por Leonardo Sbaraglia. En el momento actual su gran reto es llevar a cabo, con el proyecto del largometraje de animación *Bikes, the Movie* (Manuel J. García), la primera coproducción cinematográfica que se ha firmado entre España y China.

Javier Marzal Felici

Pérez Ferre, Carlos (Alcoi, 1958)

Director

Cuando más difíciles estaban las cosas para hacer cine en España, dada la situación de la industria cinematográfica antes de la "ley Miró" —es decir, sin ayudas a la financiación de las películas y, en especial, a los nuevos realizadores—, Carlos Pérez Ferre hacía acto de presencia con su película *Héctor (El estigma del miedo)* (1982), en la prestigiosa sección Nuevos Realizadores del Festival de Cine de San Sebastián de 1982. Allí la crítica elogió el prometedor debut del entonces desconocido director alcoyano, y el jurado lo refrendó con dos galardones: el segundo premio de la sección de Nuevos Realizadores y el premio a la mejor fotografía. Sin embargo, su siguiente película, *Quimera* (1987), fue duramente cuestionada por la crítica. Ambientada en los paisajes nevados del Pirineo oscense, presenta características comunes con el drama rural, veta recurrente del cine español, a pesar de que el director estiliza dicho universo y orienta el film hacia terrenos que lo hacen lindar con el cuento mágico o el relato mítico. En 1991 dirige, con motivo del 750 aniversario de la conquista de Valencia, *Tramuntana (Tramontana)*, película que supone un cambio de género y para el que cuenta con un reparto de lujo, con Emma Suárez y Jorge Sanz. Vuelve a la dirección en 1996 con *Best seller (El premio)*, donde es fácilmente reconocible su particular devoción por el *thriller*, su territorio dramático predilecto. En ella ahonda, una vez más, en el lado oscuro de la personalidad, a través de la turbadora y turbulenta historia de un matrimonio y de la relación de dependencia que se da entre mujer y hombre. Su quinto largometraje, el telefilm *Vivir sin miedo* (2005), habla sobre todo de la soledad, pero también de la historia de una mujer que, después de sufrir un infierno doméstico, consigue rehacer su vida. La Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión (ATV) lo distinguió como finalista en el apartado de mejor película para televisión en la VIII edición de sus premios, en el año 2006. En su última obra, *El Asunto Reiner* (2009), otro *thriller* en formato telefilm y con una factura que en muchos aspectos remite al género documental, se ha decidido a abordar el tráfico ilegal de órganos humanos y las redes internacionales que lo amparan. Carlos Pérez Ferre también ha trabajado como director-realizador de televisión en las series *Nada es para siempre* (Antena 3, 1999-2000) y *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV y Televisión Española, 2005-2012).

Quico Carbonell

Pérez Giner, Josep Anton (Josep Anton Pérez Giner, Valencia, 1934)

Productor

Hijo de una familia valencianohablante, queda huérfano durante la Guerra Civil cuando su padre, un funcionario municipal expulsado por no afiliarse a ningún

sindicato de izquierdas, es condenado a muerte y fusilado por repartir propaganda. Durante su etapa como estudiante en el colegio de los hermanos escolapios, se aficiona a la literatura y la pintura, al tiempo que desarrolla una temprana preocupación política, todo lo cual lo lleva a participar en la tertulia de Xavier Casp, Vicent Andrés Estellés y Joan Fuster, y a escribir en la revista editada en catalán desde México *Pont Blau* bajo el seudónimo de Antoni Garrigós. Cuando se traslada a Madrid para estudiar Derecho y Profesorado Mercantil, pide empleo a su tío político, Vicente Escrivá —casado con Matilde, hermana de su difunto padre—, para ayudar económicamente a su madre viuda. Así, entra en Aspa Films como auxiliar de producción en *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1954), y al poco tiempo abandona los estudios. Va escalando en la empresa, de regidor a ayudante de producción y por fin a jefe de producción, cometidos en los que interviene en cintas de Rafael Gil —*Murió hace quince años* y *La otra vida del capitán Contreras* (1954), *El canto del gallo* (1955), *La gran mentira* y *Un traje blanco* (1956)—, Pedro L. Ramírez —*Recluta con niño* (1955), *Los ladrones somos gente honrada* (1956), *La Cenicienta y Ernesto* y *El tigre de Chamberí* (1957), *El gafe* (1959)—, León Klimovsky —*Salto a la gloria* (1959)—, Giuseppe Bennatti —*Esta chica es para mí/La mina* (1957)—, Enrico Gras y Mario Craveri —*Soledad* (1958)—, Ramón Fernández —*Aquí están las vicetiples* y *Margarita se llama mi amor* (1960)— o el propio Vicente Escrivá —el cortometraje *Pescadores de Jávea* (1957) y el largometraje *El hombre de la isla* (1960)—. Tras una discusión con su tío, se despide y se emplea con Espartaco Santoni y Marujita Díaz en M.D. Producciones Cinematográficas, donde trabaja como jefe de producción y director de producción entre 1961 y 1963, hasta que se produce la separación de esa popular pareja. Tras una última película con Santoni —*El valle de las espadas* (Javier Setó, 1962)—, funda la efímera Cinematográfica Marta Films —bautizada en honor a su hija—, con la que rueda un solo título, ¡Se vive una vez! (Arturo González, 1963). Benito Perojo le encarga la dirección de producción de *El juego de la oca* (Manuel Summers, 1964) y luego de *Whisky y vodka* (Fernando Palacios, 1965). Ese mismo año incorpora a su equipo a Modesto Pérez Redondo, estrecho colaborador suyo durante los siguientes cuarenta años. Mientras empalma producciones de encargo, propone a Rafael Mateo, de la productora PEFSA —un consorcio de importantes exhibidores—, el proyecto de *Juguetes rotos*, que rueda Summers (1965). A través de Alfredo Fraile, es contratado para la producción de *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone, 1966), pero una incompatibilidad de fechas le impide participar los últimos días de rodaje, y no figura en los créditos por decisión del director. Alterna coproducciones en Venezuela, Italia y España hasta su incorporación a Profilmes, la división de producción del conglomerado Motion Pictures Investment (MPI, del Banco de Navarra y el de Valladolid) propiedad del promotor taurino y cinematográfico Pere Balañá, montada a instancias de Ricardo Muñoz Suay y Juan Palomeras, y con la que, tras el fallido proyecto de Ícaro (Jacinto Esteva), promueven *Cabezas cortadas* (Glauber Rocha, 1970). El fracaso de una nueva producción propia titulada *La Araucana* (Julio Coll, 1970), rodada entre Chile y España a partir del poema épico de Alonso de Ercilla, con una empresa legada por Summers, Paraguas Films, coincide con la decisión de Ricardo Muñoz Suay de reconvertir Profilmes en "la Hammer española". Se traslada entonces a Barcelona para ejercer como director de producción en films de explotación de la productora, que firma un contrato de exclusividad con Paul Naschy (Jacinto Molina). Con títulos como *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1970), *La noche del terror ciego* (Armando de Ossorio, 1971), *La casa de las chivas* (León Klimovsky, 1971) o *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1972), y recurriendo a directores habituales como Miguel Iglesias Bonns y Joan Bosch, llegan a rodar siete películas al año con ajustadísimos calendarios de rodaje de cinco semanas. También participa en *Las rutas del sur/Les routes du sud* (Joseph Losey, 1977), a través de Jorge Semprún, nuevo vocal del consejo de administración. En 1978, poco antes de la quiebra del MPI y del Banco de Navarra y el encarcelamiento de Palomeras, hace una incursión en el "cine mesetario" —*Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978)— y marcha a Prozesa, la rama cinematográfica del Grupo Zeta, de los promotores de la revista *Interviú*, Antonio Asensio e Hilario Martínez. Identificado con la causa del catalanismo político, a partir del tardofranquismo y la Transición funda el Institut de Cinema Català (ICC) y despliega su hiperactividad en los debuts de Francesc Bellmunt —*Robin Hood nunca muere* (1974)— o Jordi Cadena —*L'obscura història de la cosina Montse* (1977), a partir de Juan Marsé, para la Ona Films de Pepón Coromina—, en los documentales políticos *La Nova Cançó, Canet Rock* y *La torna* (Francesc Bellmunt, 1975, 1976 y 1978, respectivamente) y *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1978), así como en films fundamentales tales como el díptico *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1976 y 1979, respectivamente), *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), *Bilbao* (Bigas Luna, 1978), con Figaró Films, que cofunda con Antoni Baquer y Pepón Coromina, *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1977-1978), *Companys, procés a Catalunya* (Josep Maria Forn, 1979), *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980), de nuevo sobre Marsé, *La quinta del porro* (Joan Minguell, 1981) o los ocho primeros

números de *Noticiari de Barcelona*, producido por el ICC en 1981. Tras *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1981), primera película de la recién fundada Lola Films junto al propio Aranda, Carles Duran, Oriol Regàs, José Manuel Lara y Antonio Lombardero, abandona la empresa por disconformidad con la línea de producción. Bajo el pabellón de Ópalo saca adelante más películas de Eloy de la Iglesia —*Colegas* (1982), *El pico* (1983), *El pico 2* (1984)—, de Francesc Bellmunt —*Pà d'àngel* (1983), *La ràdio folla* (1986)—, así como *Barcelona Connection* (Miguel Iglesias Bonns, 1988) o *Sauna* (Andreu Martín, 1990), entre otras, hasta que el fracaso encadenado de varios films autorales como *Latino Bar* (Paul Leduc, 1990), su favorito de entre todos los que ha producido, y los malos rendimientos de la división de distribución y vídeo, lo llevan a liquidarla. Trabaja en *1492: la conquista del paraíso* (*1492: Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992), al tiempo que es convocado por la Generalitat de Catalunya para elaborar un marco legislativo que haga más competitivo el cine catalán, pero la mayor parte de las propuestas industriales que realiza caen en su opinión en saco roto. En los noventa pone en marcha sucesivas empresas, como P.G. Production Services, Els Quatre Gats Audiovisuals (en Barcelona, 1994) y Plot Films (en Madrid, 2000), las dos últimas con José Luis García Arrojo. Con estos sellos impulsa largometrajes de prometedores cineastas de la generación de los noventa, como Elio Quiroga —*Fotos* (1996)—, Chus Delgado —*Un buen novio* (1998) —, Eduard Cortés —el telefilm *La caverna* (1999)— y Josetxo San Mateo —*Báilame el agua* (2000)—, así como *Subjúdice* (Josep Maria Forn, 1998), la última etapa de la carrera del proteico Joaquín Jordà —*Un cos al bosc* (1996), *Mones com la Becky* (1999)—, los documentales de Carles Balagué *La Casita Blanca. La ciutat oculta* (2001-2002) y *De Madrid a la luna* (2005), la rareza *Las películas de mi padre* (Augusto M. Torres, 2006), la coproducción de los hermanos Paolo y Vittorio Taviani *El destino de Nunik* (2007) o los últimos experimentos de antiguos tutelados como Jesús Garay (*Eloïse*, 2008), Josetxo San Mateo (*Bullying*, 2009) y Judith Colell (el telefilm *Radiacions*, 2012). Mientras imparte clases en la universidad y en centros privados, ejerce por invitación de Julio Fernández como delegado de producción del grupo Filmax, para el que se encarga de la puesta en marcha de la división de producción, y director de producción de Sagrera TV. En 2004 recibe un homenaje de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya que, solo en parte, restaña una célebre fama de gafe en la profesión —inventada humorísticamente por Manuel Summers, alimentada por diversión por Pepón Coromina y propalada por Vicente Escrivá—.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Balló, Jordi, Espelt, Ramon, Lorente, Joan (1990). *Cinema català 1915-1986*. Barcelona: Columna.
- Español, Piti (2008). *Josep Anton Pérez Giner. La vertadera història de l'Innombrable*. Barcelona: Pòrtic.
- Riambau, Esteve (2005). "Pérez i Giner, Josep Antoni". En Romaguera i Ramió, Joaquim (dir.). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 472.
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.
- Rubio Alcover, Agustín (2013). *Vicente Escrivá. Película de una España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Pérez Herrero, Vicente (Vicente Pérez Herrero, Madrid, 1955)

Director, guionista y productor

Lector compulsivo desde la infancia, especialmente de la literatura ruso-soviética, y apasionado de la historia de la Segunda Guerra Mundial, de pequeño quiere ser piloto militar. Sus aspiraciones infantiles se ven truncadas cuando en la Filmoteca se topa con *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922) y con Lulú, la protagonista de *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, G.W. Pabst, 1929). El impulso irrefrenable de ser cineasta se apodera de él y se hace con una cámara Súper 8 que, al parecerle muy limitada, cambia por una de fotos. Se vuelca en la captación de imágenes estáticas y llega a hacer sus primeros trabajos como foto fija en diversos rodajes. Aunque estudia Ciencias de la Imagen en la Universidad Complutense de Madrid, donde conoce a Federico Ribes, el director de fotografía de la mayoría de sus películas, su verdadera escuela de cine es la Filmoteca, dónde además de seguir con la pasión que despierta en él el expresionismo alemán, descubre a Eisenstein e *Iván el Terrible* (*Ivan Groznyy*, Sergei M. Eisenstein, 1945). En colectivo, bajo el pseudónimo Pasos en la niebla, realiza sus primeros cortometrajes: *Afeites* (1983), *Galería nocturna* (1983) y *Mujer esperando en un hotel* (1983), que es proyectado en los cines Alphaville de Madrid como previa a *Sangre Fácil* (*Blood Simple*, Joel y Ethan Coen, 1984). A estos trabajos siguen otros con un estilo de animación y experimentación influenciados por Jan Svankmajer: *El tratado de Odessa* (1985), *Las tribulaciones de Job* (1991), *La doncella virtuosa o el martirio de San Pedro* (1991) —su primer trabajo en solitario— y *Dominatrix Vengadora Vegetariana* (1992). Arrastrado siempre según él mismo afirma por la inconsciencia y la curiosidad, en 1996 realiza su primer largometraje, *La vida privada*, un "nirvana a la inversa" que logra el premio a la mejor fotografía en la Seminci de Valladolid. Su siguiente film, *Código natural* (1999), nace de un proyecto

de los hermanos Rodolfo y Nano Montero (Cre Acción Films) que él se lleva a su terreno. El film obtiene un nuevo galardón en el apartado fotográfico, esta vez en el Festival de Cine de Málaga. A partir de una idea original, producida por el actor Carlos Bardem y respaldada nuevamente por los hermanos Montero, rueda su primera película digital, *Bestiario* (2001), seleccionada otra vez en el Festival de Málaga, así como en el International Film Festival Rotterdam (IIFFR). Pero en esta ocasión la experiencia con la productora no es tan buena, por lo que decide abrir Tiempos Difíciles Films, cuyo nombre está inspirado en la novela de Charles Dickens *Hard Times for This Times* (1854), en un intento por reflejar la épica de superar los obstáculos. Con su propia empresa y la colaboración de NISA (Nuevas Industrias Selecciones Audiovisuales), en 2004 realiza *Cien maneras de acabar con el amor*, una tesis en torno al mito de Don Juan que lo consagra en tierras valencianas al ganar los mayores galardones de la Mostra de València - Cinema del Mediterrani y los Premis Tirant, además de volver a estar seleccionada en Málaga, y también en Peñíscola. Sus siguientes producciones son los documentales *La piel vendida* (2005), presente en el Festival Internacional de Cine de Gijón, y *Corazón de Jade* (2006), un encargo de Canal Sur a Niebla Producciones que lo lleva como realizador hasta Guatemala. Su siguiente obra, *Malamuerte* (2010), sale adelante después de dos años de duro trabajo tras el incumplimiento del compromiso adquirido con una productora colombiana, Mad Films. Su esfuerzo es recompensado con los premios que logra en la Mostra de València y en el Certamen Madrid Imagen, aparte de una mención especial en el Festival Internacional de Cine Iberoamericano. Aún así, la intención del director, que no está plenamente contento con el resultado, es reeditar *Malamuerte* en el futuro. En 2011 vuelve al documental para ofrecer su particular visión del flamenco en *Flamenco de Raíz*, que llega a verse en el European Union Film Festival que organiza la Alliance Française de Mumbai (India). La experiencia acumulada a través de los años y su continuo interés por la experimentación lo llevan a hacer *Crustáceos* (2013), un híbrido entre la realidad del 15-M y la ficción del amor, que se alza con el premio a la mejor contribución artística en el World Premieres Film Festival de Filipinas, además de pasar por Montreal y por el International Documentary Film Festival de Amsterdam (IDFA). En 2016 termina su film más ambicioso, *El collar de sal*, que espera distribución, y comienza un proyecto multiformato de corte retratista y experimental titulado *Los imaginarios*, que está en relación con el título anterior y que puede seguirse a través de la plataforma Vimeo.

Adrián Tomás Samit

Fuentes

- Entrevista personal a Vicente Pérez Herrero (6-9 de noviembre de 2016).
- *Tiempos Difíciles Films* [http://www.tiemposdificilesfilms.com].

Pérez Perucha, Julio (Pamplona, 1945)

Analista, crítico e historiador

Hijo de un militar con rango de capitán, cursa sus primeros estudios en Pamplona con los hermanos maristas, que le descubren el cine a comienzos de la década de los cincuenta. En 1953 su familia se traslada a Madrid por la reconversión de su padre en oficinista de la RENFE. Se instalan en la Colonia de la Prensa, en Carabanchel, donde, a falta de plazas disponibles en ningún colegio, recibe clases particulares de una maestra francesa y hace el bachillerato elemental con profesores de enseñanza libre. Frecuenta cines de barrio en sesiones nocturnas, mientras empieza a escribir por su cuenta y sin una vocación definida, y se afilia a la Organización Juvenil Española (OJE) y colabora con Acción Católica para dar satisfacción a sus inquietudes sociales y políticas. Se apunta a la carrera de Medicina, en la que pasa dos años más interesado por el arte, la historia y el cine, sobre el que empieza a leer revistas especializadas como *Film Ideal*. Se matricula en Ciencias Económicas, mientras intensifica su actividad política como militante de un partido marxista-leninista prochino sin nombre, bautizado por la policía Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). Miembro de Movimiento Comunista (MC) desde su fundación a inicios de los setenta hasta la aprobación de la Constitución, coguioniza con su correligionario, el también crítico Francisco Llinás, el cortometraje *Abrir las puertas al mar* (1970). A través del editor vinculado al Partido Comunista de España (PCE) Ricardo Aguilera, entra como crítico en *Ínsula*. Es en 1972 cuando motivos personales lo llevan a residir en Valencia, donde trabaja para Fernando Torres Editor. Desde allí desarrolla una dilatada andadura como colaborador de revistas como *Reseña*, *Film Ideal*, *El Urogallo*, *Nuestro Cine*, *Destino*, *Tele/eXpres*, a las que seguirán *La Mirada*, *Contracampo* y, más tarde, *Nosferatu*, *Nickel Odeon*… Integrado con el citado Llinás, Javier Maqua y los hermanos Carlos y David Pérez Merinero en el colectivo Marta Hernández, que capitaliza el debate crítico en la etapa de mayor efervescencia de la Transición, publica *30 años de cine al alcance de todos los españoles* (Zero, 1976) y *El aparato cinematográfico español* (Akal, 1976), y colabora

regularmente en *Cambio 16* y *Comunicación XXI*. Ya en democracia, su trabajo experimenta un giro hacia la historiografía. Para la Mostra de València - Cinema del Mediterrani, de cuyo comité asesor forma parte, coordina ciclos y libros como *En torno a Luis García Berlanga* (dos tomos, 1980, reeditados en el monográfico Berlanga, 1999) y *Mestizajes. Realizadores extranjeros en el cine español 1913-1963* (1990), para el Ayuntamiento de Valencia *El cine de José Isbert* (1984), para el de la capital en colaboración con Filmoteca Española Madrid y el cine (1984), para la Generalitat Valenciana *Les empremtes de la memòria* (1989), y para la Semana Internacional de Cine de Valladolid (la Seminci) *El cinema de Edgar Neville* (1982), *El cinema de Luis Marquina* (1983), *El cinema de Carlos Serrano de Osma* (1983). Al mismo tiempo, aparece en un film tan emblemático de la cinematografía valenciana como *Sega cega* (José Gandía Casimiro, 1972), así como en *Yo creo que* (Antonio Artero, 1975), *Tú estás loco, Briones* (Javier Maqua, 1980), *Lulú de noche* (Emilio Martínez Lázaro, 1982) o *Nacional III* (Luis García Berlanga, 1986) –también en *La mujer sin piano* (Javier Rebollo, 2009), en una escena eliminada del montaje pero incluida en los extras de la edición en DVD. Tras participar en la fundación de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) entre 1987 y 1988, asume el cargo como primer vicepresidente, y de 1995 en adelante el de presidente. Desde entonces, publica *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cine español* (con Joaquín Cánovas Belchí, Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Murcia-AEHC, 1991) y *Cine español: algunos jalones significativos (1896-1936)* (Films 210, 1992), edita la decisiva *Antología crítica del cine español* (1995), firma la *Historia del cine español* de Cátedra con Román Gubern, José Enrique Monterde, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (1995, reeditada en 2006 y 2009), coordina con Manuel Palacio del quinto volumen de la *Historia general del cine* (Europa y Asia, 1918-1930) de Cátedra (1997), y edita en solitario o en colaboración las actas de las distintas ediciones de los encuentros científicos, así como de los trabajos de edición resultantes de los mismos, como *El paso del mudo al sonoro en el cine español: breve antología de textos y debates, 1928-1934* (con Joan M. Minguet y en coordinación editorial con Emilio C. García Fernández, AEHC, 1994), *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine* (Centro Galego de Artes da Imaxe-AEHC, 1995), *Tras el sueño. Actas del centenario* (con Josetxo Cerdán, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España-AEHC, 1998), *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)* (con Arturo Lozano, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2005), *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad* (con Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover, AEHC-El Imán, 2009) y *Faros y torres vigía. El cine español durante la Segunda República* (con Agustín Rubio, AEHC-Vía Láctea, 2016). Fruto de su vinculación con el Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia (IVAC) son los seminarios volcados en sendos libros de edición sobre *Bienvenido, Míster Marshall... 50 años después* (2003) y *El espíritu de la colmena... 31 años después* (2004). Con José Luis Castro de Paz ha coeditado para el Festival de Cine Independiente de Orense *El cine de Manuel Mur Oti* (1999), *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español* (2000), *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde* (2003), *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga* (2005) y *Picas en Flandes: el cinema de Juan Diego* (2006). En 2005 codirige con el propio José Luis Castro de Paz y con Santos Zunzunegui la obra colectiva La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000) (Vía Láctea). Conjuntamente con Agustín Rubio Alcover es el primer director de la colección Hispanoscope para Shangrila Ediciones.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Entrevista personal a Julio Pérez Perucha (29/09 y 28/10/2016)

Pérez Rosado, Pedro (Pedro Pérez Rosado, Petrés, 1953)

Director, productor y guionista

Pedro Pérez Rosado es un director, productor y guionista cinematográfico y audiovisual valenciano. Si bien en su juventud estudia cine y trabaja como ayudante de dirección de un gran número de renombrados realizadores españoles de cine, desarrolla una vocación de creador desde una cierta práctica autodidacta, en lo que supone la representación del mundo y de las personas a través de sus complejidades, conflictos y pasiones, a menudo atraído por territorios —tanto físicos como conceptuales— remotos, escondidos o de difícil acceso. Inicia su relación profesional con el universo cinematográfico como proyeccionista en los cines de la ciudad de Sagunto. Estudia cine durante tres años, hasta 1975, en la Cátedra de Estética Cinematográfica de la Universidad de Valladolid. A partir de 1973 trabaja en Madrid en diferentes áreas técnicas y de producción cinematográficas, llegando a finales de los setenta a ser ayudante de dirección de diferentes directores españoles —Carlos Saura, Eloy de la Iglesia, Roberto Bodegas, José Luis García Sánchez, Ricardo

Franco o, entre otros, Manuel Summers— y a trabajar con productoras como Agata Films, Elías Querejeta P.C. o Kalender Films International. En la primera mitad de la década de los ochenta vuelve a Valencia, donde se dedica principalmente a la publicidad audiovisual y a la producción y realización de series documentales para Televisión Española. En 1982 dirige el documental *El mejor acero del mundo*, sobre la reconversión industrial en Sagunto. En esa época también colabora en la producción y realización de los films de Carles Mira *Con el culo al aire* (1980) y *Que nos quiten lo bailao* (1983). Con este último director, y con Toni Canet, crean el movimiento cinematográfico EDEC. En 1993 funda la productora Pérez Rosado Producciones (PRP) desde la que, aparte de continuar con la publicidad y la televisión, se lanza a la producción y realización cinematográficas en primera persona. En 2011 crea, a su vez, la productora Pedro Pérez Rosado P.C., con la que continúa con esas labores creativas. Sus trabajos más destacados, reconocidos en numerosos festivales internacionales, son los documentales *Chiapas: el dolor del sueño* (1994), sobre el alzamiento zapatista de 1994 y el subcomandante Marcos, *Sahara: un pueblo* (1995), acerca de la historia y la lucha del Frente Polisario, *Nicaragua: lejos de los focos* (1997), en torno a los diez años de democracia en Nicaragua, *Socialmente peligrosos* (1998), sobre la represión franquista por ideas políticas y de orientación de género, *Las cenizas del volcán* (2000), a partir del alzamiento zapatista seis años después de producirse, y *7 leguas* (2013), con la excusa de la búsqueda del origen de hijos adoptivos colombianos, así como las ficciones *SAHARAUI, cuentos de la guerra* (2004), sobre la historia de un legionario que deserta para no cumplir la orden de represión contra una familia saharaui, *Agua con sal* (2006), a propósito de la lucha por la supervivencia de mujeres inmigrantes y trabajadoras ilegales en España, *La Mala* (2008), consistente en un melodrama musical inspirado en La Lupe, *Wilaya* (2012), la historia de dos hermanas que se reencuentran en un campamento saharaui, o *Naranjas de la china* (2016), que parte del asesinato del cacique de un pueblo por sus propios hijos y se acaba convirtiendo en una experiencia de cine dentro del cine. En 2018 estrena *El sueño de las lagartijas*, ficción impregnada de humor negro sobre el drama de una familia tras un desahucio. En resumen, como puede apreciarse por su dilatada carrera, Pedro Pérez Rosado es un creador original y comprometido, a la vez que un corredor de fondo: lo primero, por su aproximación a causas humanas de valor y de lucha, mediante tratamientos que, ya sea en la ficción o en el documental, amalgaman ambas formas de entender la realidad; lo segundo, por su manera de plantearse proyectos y llevarlos a cabo desde una producción en constante pugna contra los problemas y las adversidades.

César Fernández

Pérez Rosado Producciones (PRP)/Pedro Pérez Rosado P.C. (Valencia/Gilet, 1993 –)

Productora audiovisual

PRP es una empresa creada en 1993 por Pedro Pérez Rosado, el cual es administrador único de esta sociedad limitada que tiene por objeto social la producción, realización y sonorización de películas de cualquier clase, objeto y finalidad, en cualquier tipo de soporte, así como su comercialización y distribución comercial. Tuvo inicialmente su sede en Valencia capital, si bien en la actualidad se ubica en la localidad de Gilet. En sus primeros años de existencia, la empresa se dedica principalmente a la producción, realización y sonorización de productos audiovisuales para televisión —trabaja para Televisión Española, Canal 9, CNN+, etcétera—, pero enseguida compagina estas actividades, de índole más comercial, con otras más creativas. En este último ámbito destaca en la producción, realización y distribución de largometrajes documentales y de ficción, teniendo generalmente al propio Pedro Pérez Rosado a la cabeza de las principales labores de producción y/o realización, quien, sin abandonar PRP, funda a su vez, en 2011, la productora Pedro Pérez Rosado P.C. Tras más de veinte años de actividad, las obras cinematográficas salidas de esta empresa han sido seleccionadas y premiadas en muy diversos festivales nacionales e internacionales —Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Festival de Cine Latino de New York, Festival de Cine de Berlín, Festival de Cine de Chicago, Festival de Cine de La Habana, Mostra de València-Cinema del Mediterrani, Premios Tirant, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, etcétera—. También han recibido subvenciones de organismos oficiales para la promoción de la cinematografía, y la empresa ha trabajado en coproducción con países como Puerto Rico y México, así como con otras corporaciones y sellos dedicados a la producción cinematográfica y audiovisual y cadenas de televisión, como Radiotelevisió Valenciana (RTVV), Televisió de Catalunya, Wanda Visión, Viguié Films, NISA, Indigo Media, Trivisión, Untitled Films, Malvarrosa Media, etcétera. Entre los títulos más destacados, producidos o coproducidos por esta empresa, figuran *Chiapas: el dolor del sueño* (1994), *Sahara: un pueblo* (1995), *Nicaragua: lejos de los focos* (1997), *Las cenizas*

del volcán (2000), *Cuentos de la guerra saharaui* (2003), *Agua con sal* (2004), *La Mala* (2007), *Donde el olor del mar no llega* (2011), *Wilaya* (2012), *7 leguas* (2013), *Naranjas de la China* (2016) o *Lagartijas* (2017). Cabe, finalmente, destacar la elección de temas en sus principales producciones —tanto documentales como de ficción—, relacionados con una cierta idea de compromiso social, asumiendo los riesgos y dificultades que tal posicionamiento representa, pero contribuyendo con ello también a aportar una visión interesante y necesaria sobre el mundo y las personas.

César Fernández

Peris Aragó, José
(José Peris Aragó, Valencia, 1907 – 2003)

Pintor, ilustrador y cartelista

Su estilo pictórico se suele encuadrar en la corriente renovadora valenciana, influenciado por Sorolla a través del luminismo, y con la tendencia realista y academicista. En su caso, más que en ambientes marítimos, se inspira en los parajes de Segorbe, así como en sus familiares, de los que trata gran parte de su obra. No restringe su trabajo, además, a una sola técnica, sino que diversifica su talento en acuarelas, óleos, bocetos a grafito, lápiz carbón, incluso bolígrafo y técnicas mixtas como sanguina y carboncillo. También diseña retratos, carteles, abanicos, cromos de colección y decorados teatrales. Hijo de José Peris Bayarri y Amparo Aragó Hurtado, durante su infancia visita frecuentemente a su padre, ebanista, en el taller en que este trabaja, observando atentamente cómo desempeña su oficio allí y en el domicilio familiar, donde surge su vocación. Como muchos otros niños que luego fueron destacados pintores y escultores valencianos, utiliza tablas, recortes de madera y herramientas de su padre para dar forma a sus dibujos, o incluso se fabrica juguetes propios, tales como embarcaciones y aviones artesanales. Al recibir como regalo una caja de acuarelas, comienza a copiar paisajes y animales de su entorno, y es entonces cuando su habilidad natural empieza a impresionar a familiares y vecinos. Hace sus primeras incursiones en la pintura profesional al recibir encargos de retratos y otros trabajos por parte de personajes relevantes de Alboraia, expresando su voluntad de iniciar estudios de pintura, a lo que sus padres se oponen en un principio. Finalmente, reconsideran su opinión y a los 14 años comienza sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, donde cuenta con los pintores Salvador Abril y Antonio Fillol como maestros. En esa época dedica también buena parte de su tiempo libre a la fotografía, técnica con la que ya había experimentado con anterioridad. Tras acabar la escuela, cursa niveles superiores en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde coincide con Josep Renau Montoro, profesor en esta escuela y padre del renombrado artista y compañero en CIFESA Josep Renau Berenguer. Con este último comparte ideas políticas y forma parte del grupo Acció d'Art y de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Asimismo, es compañero de Genaro Lahuerta, que más tarde lo requiere como profesor para la misma escuela, aunque declina la oferta. Participa en la Exposición Regional de Valencia de 1934, donde recibe una medalla por sus grabados y una mención por sus acuarelas. Durante la Guerra Civil es destinado a la Sección II de Instrucción y Movilización de Albaida, para la que se dedica a la ilustración técnica, artística y propagandística, así como a la topografía. Entre sus carteles destaca el conocido como "¡No pasarán! Dijo Madrid y lo ha cumplido. ¡No pasarán! Dice Valencia… y lo cumplirá". Después de la guerra, en 1945, mediante el contacto con el litógrafo Vicente Mirabet, empieza a trabajar para la productora CIFESA. Esta compañía establece una suerte de concurso para elegir el cartel que representaría la película a promocionar. Al mismo, concurre ilustradores de la talla de Renau, Raga y el propio Peris Aragó, que llega a postularse como cartelista oficial de la empresa. La riada del Turia de 1957 destruye buena parte de sus creaciones, fotografías y documentos, entre los cuales se encuentran los carteles originales de CIFESA. Durante los veinte años que trabaja para la productora llega a diseñar alrededor de 500 carteles. Peris Aragó expone en vida su obra en Bilbao, Madrid o Valencia —salas Prats, Hoyo, Tiziano, Bachiller, Ribera—, ya fuera en exposiciones individuales o colectivas, así como en el casino de Saint Pierre de Ginebra con gran éxito de crítica y público. En Segorbe y Alboraia se le han dedicado muestras individuales, al haber ilustrado multitud de paisajes de ambas localidades en su obra. En 1993, la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes de Valencia le otorga la Medalla de Oro al Mérito Artístico, una manera de reconocer su extensa trayectoria como pintor y su dedicación vital al arte. Años más tarde, en 2002, la XXII Mostra de València - Cinema del Mediterrani expone parte de su obra, dando lugar a varias publicaciones y al estudio de su influencia en el arte valenciano. En 2008 el Ministerio de Cultura adquiere una serie de sus carteles y litografías de cine, conservada en Filmoteca Española. Entre las litografías se encuentran las de *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954). También, mediante diversas compras y legados, el Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC) ha adquirido diversas manifestaciones de su trayectoria en CIFESA, como carteles y programas de mano, entre

los que destacan *Viento del Norte* (Antonio Momplet, 1954), *Suspiros de Triana* (Ramón Torrado, 1955) y *Esa voz es una mina* (Luis Lucia, 1956). A día de hoy, su obra sigue contando con reconocimiento internacional y en su Alboraia natal se rinde homenaje a su nombre con una calle, una parada de metro y la Casa de la Cultura.

Alicia Herráiz

Fuentes

- Agramunt Lacruz, Francisco (2001). *Los carteles de CIFESA de José Peris Aragó. Un mitólogo del cine español*. València: Fundación Municipal de Cine.
- Balaguer Gómez, Alberto (2013). *José Peris Aragó (1907-2003). El pintor y su obra. Análisis, estudio y catalogación de una colección familiar*. València: UPV [Trabajo Fin de Máster].
- Cuartero Revaliente, Flor (2015). *La obra gráfica de José Peris Aragó: catalogación, estudio técnico y del estado de conservación*. València: UPV. [Trabajo Final de Grado].
- Martí Adell, Cristòfor (1993). *La biografía de José Peris Aragó*. Alboraia: Ajuntament d'Alboraia.

Pestañas postizas (Enrique Belloch, 1982)

Largometraje de ficción

"Una historia de amor y desamor. De esperanza y desesperanza. De pasión y abandono. De clamor y silencio. De vida y muerte. O de morir en vida. O de morir de amor. Dos mujeres, dos caminos. Distanciadas en el fracaso o en el éxito. Unidas en la misma soledad y en el amor loco e imposible. Una y otra por encima de la edad se aferran dramática y visceralmente a un amor crepuscular". Así es como Enrique Belloch, guionista y director, define *Pestañas postizas*, su ópera prima en el campo de la dirección cinematográfica. En efecto, la película presenta a dos mujeres, de edad avanzada, que comparten la soledad y un mismo amor crepuscular. Son actrices de profesión, pero distanciadas por el éxito o el fracaso en su oficio: María (Carmen Belloch) trata de conseguir un papel en el mundo del teatro, mientras sobrevive como trabajadora de un club nocturno; Adela Bernal (Queta Claver), sin embargo, es una actriz consagrada que ha sacado adelante su propia compañía. Ambas están enamoradas de Juan —un jovencísimo Antonio Banderas prealmodovariano—, inmaduro, inconscientemente egoísta, que por celos artísticos abandona a María para lograr un papel seduciendo a Adela. Cuando se da cuenta de su error, ya es demasiado tarde: María decide suicidarse tras despojarse de sus "pestañas postizas", la máscara que la hace parecer joven y atractiva, como subraya la canción del film: "Me quieres por mis pestañas / por mis labios de carmín / por mi colorete rosa / y mis manos de marfil". Las pestañas son una metáfora de la farsa y la farándula que da título al film. Considerada por la revista *Fotogramas* como uno de los títulos malditos del cine español, no llegó a estrenarse ni gozó de licencia de exhibición, si bien fue proyectada en el Festival de San Sebastián de 1982, dentro de la sección de Nuevos Realizadores. La prensa la trató duramente, incidiendo en su guion desigual, de estructura deficiente, en la que varias secuencias oníricas (correspondientes a las ensoñaciones de María) ocupan un espacio desmesurado, tildándola de fotonovela mal filmada e interpretada o señalando la hilaridad que despertaban algunas de sus secuencias. Ciertamente, *Pestañas postizas* es una película atípica, muestra de un cine valenciano que, como dijo César Santos Fontenla, "cabalga entre el melodrama de resonancias fassbinderianas, la comedia sentimental y el *pensum* filosófico".

Rebeca Romero Escrivá

Picó, Paco (Francesc Picó Esteve, Valencia, 1961)

Productor

Licenciado en Geografía e Historia, en la especialidad de Historia del Arte, y con estudios de postgrado en Medios Audiovisuales y Comunicación de Masas por la Universitat de València, Francisco Picó Esteve es uno de los productores más veteranos de la extinta Radiotelevisión Valenciana. En 1988, tras superar las pruebas de selección correspondientes, gana la plaza de becario de Producción convocada por la dirección general de Medios de Comunicación de Presidencia de la Generalitat Valenciana. Destinado a la embrionaria RTVV, asume la producción de lo que serán las futuras series documentales de TVV: *Fulles grogues* (1989-1994), *Oficis i beneficis* (1989-1990) y *Menjar i viure* (1989-1996). Finalizada la beca, es contratado como productor de programas. Gana la plaza como productor en las primeras oposiciones de junio de 1989. Participa en la formación del departamento de Programas, bajo la dirección de María Luisa del Romero, ocupándose de la creación de formatos, conformación de equipos y definición de metodologías de trabajo, para asumir posteriormente, en calidad de jefe de Coordinación de Programas y Coproducciones, la combinación de contenidos de producción propia en todo tipo de programas y retransmisiones, así como la responsabilidad de las coproducciones documentales y de ficción. Asume directamente la producción ejecutiva delegada de se-

ries y miniseries como *Benifotrem* (Toni Canet, 1995), *El joven Picasso* (Juan Antonio Bardem, 1994) o *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* (Luis García Berlanga, 1995), entre otras. De manera ocasional, Paco Picó ha escrito guiones para programas como *Fulles grogues*, *Enquadres* (1990-1992) o *Les imatges de la memòria* (1995). Entre otros cargos, ha sido responsable de la dirección de Programas y Coproducciones de RTVV entre 1997 y 1998, jefe de Diseño de Programación entre 1998 y 2001, comisionado como responsable de la unidad de Desarrollo Audiovisual entre 2004 y 2007, responsable de la sección de Ficción Seriada de RTVV entre 2007 y 2009 —participando en la producción ejecutiva, en la elaboración de argumentos y en la edición de guiones de series como *Negocis de família* (2005-2007), *L'alqueria blanca* (2007-2013), *Socarrats* (2007-2009), *Singles* (2008) o *Unió Musical Da Capo* (2009-2010), entre otras— o jefe del departamento de Ficción y Documentales entre 2009 y 2011. Entre 2011 y la ejecución de la primera fase del Expediente de Regulación de Empleo en RTVV, trabaja en el departamento Multimedia de la cadena y en la producción propia de contenidos vinculados a programas e informativos. En la trayectoria de Paco Picó cabe destacar también otras actividades profesionales como la creación del Aula de Cinema de la Universitat de València en 1985, el desarrollo de una constante actividad docente como profesor invitado en diferentes másteres sobre programación y guion en la Universitat de València y en la Universitat Jaume I de Castellón o la estrecha colaboración con la Filmoteca de la Generalitat Valenciana desde su fundación, sobre todo con su participación en la revista *Archivos de la Filmoteca* como secretario y en la coordinación de catálogos y monografías publicados por esta entidad. Recientemente, ha sido guionista de un largometraje documental sobre la figura de Rodolfo Llopis, político socialista y pedagogo exiliado tras la guerra civil española —elegido en 1947 presidente del gobierno de la República Española en el exilio—, y del cortometraje documental *La caixa negra*, estrenado en sala en 2015, ambos trabajos para la productora On Air Comunicació.

Javier Marzal

Picornell, Miquel Àngel (Miquel Àngel Picornell Canut, Grau de Gandia, 1960)

Presentador de televisión y político

Con tan solo diecisiete años ingresa en la plantilla de Radio Gandia Cadena SER. En aquella emisora trabaja durante doce años, en los cuales participa en espacios como *Los 40 Principales*, además de cubrir diversos actos deportivos relacionados con el fútbol o el ciclismo, culturales y de actualidad informativa diaria, como las graves inundaciones de 1982 que afectaron a la comarca y buena parte del territorio valenciano o la visita del Papa Juan Pablo II a la localidad de Alzira. En 1989, coincidiendo con la puesta en marcha de Radiotelevisió Valenciana (RTVV), aprueba las primeras oposiciones del ente público y entra a formar parte de la plantilla con la categoría de periodista-redactor. A partir de entonces, su voz es identificada con la narración de encuentros de fútbol en la cadena autonómica. De hecho, protagoniza la primera retransmisión futbolística en directo de Canal 9. Cuenta en su haber con más de seiscientos partidos narrados, en los cuales introdujo expresiones como "el baló fa un ciri" o "a espentes i redolons", que contribuyeron a la normalización y aceptación social del valenciano. Siempre en la sección de Deportes —de la cual llegó a convertirse en jefe de departamento durante nueve años—, ha cubierto innumerables citas de diversa índole, algunas de ellas de carácter internacional como la Copa América de Chile (1991), la Eurocopa de Inglaterra (1996) o las finales disputadas por el Valencia Club de Futbol en Goteborg —Copa de la UEFA de la temporada 2003-2004— y Montecarlo —Supercopa de Europa de la temporada 2004-2005—. No obstante, una de las imágenes más recordadas del periodista es la protagonizada por él mismo en la final de la Copa del Rey de España disputada el 24 de junio de 1995 en Madrid por el Valencia C.F. y el Real Madrid, cuando una fuerte tormenta obligó a suspender el partido. En el túnel de vestuarios del estadio Santiago Bernabéu, el reportero informó, en directo, de la situación vivida, mientras el agua lo cubría parcialmente. En 1992, además, pone voz al formato *Fila de ring* (Canal 9, 1992), en torno a combates de boxeo históricos. Durante su estancia en RTVV, también cubre informaciones relacionadas con las fiestas y las tradiciones, como las fallas de Valencia y las *fogueres* de Alicante, y aprovecha para estudiar y finalizar la carrera de Derecho. Esa formación le lleva a presentar, en 2013, un recurso contencioso administrativo contra el Gobierno valenciano por el acuerdo a través del cual se dispuso el cese de las emisiones del ente público. Además, en todos estos años ha colaborado en diversas agencias de prensa como EFE o Mencheta, así como en medios de comunicación impresos como *Las Provincias*, *Levante-EMV*, *Diario de Valencia*, *Noticias al Día* o el deportivo *Marca*. En junio de 2015 concurre a las elecciones municipales en Gandia en la lista del PSPV-PSOE. Desde entonces, es concejal en dicho Ayuntamiento, donde ha ejercido de Segundo Teniente de Alcalde, Presidente de las Juntas de Distrito

del Gau-Venecia-Rafalcaid y Playa, además de Concejal Delegado de Servicios Básicos de Atención al Ciudadano y Calidad Ambiental.

César Campoy

Piquer, Concha
Concepción Piquer López (Valencia, 1906 – Madrid, 1990)

Actriz y Cantante

Nace en Valencia en una familia humilde, y desde muy joven comienza a cantar en teatros de la ciudad. El compositor Manuel Penella la descubre y la incorpora en 1922 a su compañía en una larga gira en América. Durante su estancia en Estados Unidos graba sus primeros discos para CBS, y en 1923 participa en una película sonora filmada con el sistema Phonofilm por el inventor Lee de Forest, en la que interpreta una copla, un fado y una jota, con los respectivos cambios de vestuario. En 1926 vuelve a Europa y, tras unos meses en Francia, debuta con gran éxito en los escenarios madrileños. Ese año se inicia también en el cine, con el rodaje en París de *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1926), producción de Goya Films que adapta una popular novela de Alberto Insúa. La película tuvo un gran éxito en España, a pesar de las polémicas suscitadas en parte de la prensa española con su director y en las que intervino también la actriz. Pocos años después rueda de nuevo con Benito Perojo, protagonizando la adaptación de la novela de Vicente Blasco Ibáñez *La bodega* (Benito Perojo, 1930). La película, coproducción franco-española, se filma como muda, pero se sonoriza a posteriori utilizando, junto a temas de Isaac Albéniz y Enrique Granados, dos canciones interpretadas por la Piquer. En los años treinta despliega una importante actividad musical con grabaciones y giras por España y América Latina, e inicia su relación sentimental con el torero Antonio Márquez, que acabará siendo su representante artístico y padre de su hija, la también cantante Concha Márquez Piquer. En 1934 rueda en los estudios Orphea *Yo canto para ti* (Fernando Roldán, 1934), en la que interpreta varios temas musicales de copla y flamenco. Cuando se inicia la Guerra Civil está en Sevilla, donde permanece durante toda la contienda. A finales de 1939 comienza el rodaje de la primera producción de CIFESA tras la guerra, *La Dolores* (Florián Rey, 1940), en la que interpreta a la célebre protagonista del drama de José Feliu y Codina. En los años cuarenta se convierte definitivamente en un icono de la copla española con temas emblemáticos como "Tatuaje", "Ojos verdes" o "La Parrala", y gracias a espectáculos en colaboración con los compositores Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga. Entre 1945 y 1947 realiza giras por Argentina —donde entabla una buena amistad con Eva Perón— y México —que inicialmente le prohíbe la entrada por algunas acusaciones de simpatías con la dictadura franquista—. Al final de la década protagoniza *Filigrana* (Manuel del Castillo, 1949), en la que interpreta hasta seis números musicales de Quintero, León y Quiroga. La película es un fracaso en taquilla y Concha Piquer solo vuelve a participar en otra película: *Me casé con una estrella* (Luis César Amadori, 1951), filmada en Argentina mientras realizaba una de sus giras y en la que comparte protagonismo con el conocido artista argentino Luis Sandrini. En 1958 decide retirarse de los escenarios, aunque en los años siguientes todavía publica algunos discos.

Marta García Carrión

Fuentes

- Gubern, Román (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española.
- Martín de la Plaza, José Manuel (2001). *Conchita Piquer. Biografía no autorizada*. Madrid: Alianza.
- Moix, Terenci Moix (1993). *Suspiros de España: la copla y el cine*. Barcelona: Plaza & Janés.

Piquer Simón, Juan
(Valencia, 1935 – 2011)

Director, productor, guionista y técnico

La singularidad de Juan Piquer Simón dentro del profuso ámbito del cine fantástico y de terror español es notoria. Su irrupción en el panorama cinematográfico se produce un tanto tardía y extemporáneamente, al menos con respecto al del resto de ilustres nombres que sembraron el género dentro de nuestras fronteras: finalizado el período de mayor producción del fantaterror en España —de 1968 a 1974, la edad dorada del género en nuestro país, donde solo entre 1971 y 1973 se produjeron ochenta largometrajes enmarcados en dicha modalidad—. Una parte trascendental de la carrera del director valenciano, además, discurre bajo las estrecheces que la conocida como "Ley Miró" —en realidad, el Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, junto a las Órdenes Ministeriales de febrero y mayo de 1984 que lo desarrollaban— conllevó para el denostado cine de género. Un segundo rasgo que diferencia a Piquer Simón de cineastas como Jesús Franco, Jacinto Molina o Amando de Ossorio radica en su cultivo de un cine de aventuras decididamente juvenil, cuando no familiar,

que aboga por la fantasía y lo maravilloso. Procedente del mundo de la publicidad, el entonces desconocido Piquer Simón decide aprovechar la inmejorable promoción que el nombre de Jules Verne le ofrece para su debut cinematográfico, *Viaje al centro de la Tierra* (1976), exitoso inicio de la trilogía verniana del realizador, completada con *Misterio en la isla de los monstruos* (1981), libre adaptación de *Escuela de robinsones*, y *Los diablos del mar* (1982), basada en *Un capitán de quince años*. Se trata, no obstante, de adaptaciones con bastantes licencias, en las que la ferviente imaginación del cineasta no duda en potenciar determinados elementos fantásticos, desarrollar personajes femeninos, incrementar el número de protagonistas o desechar el detallado discurso pseudocientífico de las novelas adaptadas en virtud de un ritmo más ágil. Nos encontramos ante films de aroma clásico y desenfadado espíritu *pulp* —y que bordean lo *naïf*— influenciados por la literatura juvenil de la época: la popular colección "Joyas Literarias Juveniles" del sello editorial Bruguera, que había iniciado a los hijos del desarrollismo en los placeres de la lectura. El recurso a la literatura popular como base para sus ficciones cinematográficas es una de las constantes de la obra del cineasta, que se inspira y/o adapta, con disímil fortuna dependiendo de la ocasión, los universos literarios de Emilio Salgari —*Manoa, la ciudad de oro* (1996)—, Víctor Mora —*La isla del diablo* (1994)—, Edgar Allan Poe —*El escarabajo de oro* (Vicente J. Martín, 1999, producida y escrita por Piquer Simón)— o H. P. Lovecraft —el pastiche referencial *La mansión de Cthulhu* (1992)—. El carácter evocador del tradicional cine de aventuras propio del fantástico de Piquer Simón, unido a la artesanía de sus efectos especiales —*stop motion* y descaradas maquetas, entre otros procederes—, convierte sus últimas producciones —esa suerte de trilogía integrada por las referidas *La isla del diablo*, *Manoa, la ciudad de oro* y *El escarabajo de oro*— en propuestas anacrónicas, y condenadas al ostracismo, lo que conllevando su estrepitoso fracaso comercial. Es el episodio conclusivo del persistente y cíclico intento por parte de Piquer Simón de establecer una factoría cinematográfica especializada en el género fantástico en España; sueño que acompañó al valenciano desde que, merced al capital ahorrado durante su labor en el sector publicitario, funda los Estudios Piquer y la productora Almena Films en 1972 y se rodea de un equipo de profesionales experimentados con la finalidad de convertirlos en colaboradores recurrentes en sus producciones, tanto actores —Jack Taylor, Frank Braña, Ian Sera, Patty Shepard, Emilio Linder— como técnicos —el director de fotografía Juan Mariné, el jefe de producción Francisco Ariza, el montador Antonio Gimeno, los técnicos de efectos especiales Francisco Prósper, Emilio Ruiz y Basilio Cortijo, entre otros—. Piquer Simón logra cohesionar su doble vertiente de cineasta y productor gracias a su inclinación por los productos de la cultura popular, siendo los cómics y los seriales cinematográficos notorias influencias en su cine. El director se revela experto en dotar a sus films de la esencia y el *look* prototípico de la serie B estadounidense, incrementando exponencialmente las posibilidades comerciales de sus modestas producciones —el cineasta valenciano siempre ambicionó la difusión internacional de sus obras. La emulación se convierte en principio rector de un universo fílmico de asumida finalidad comercial y lúdica, colonizado por el imaginario de producciones foráneas, y contaminado por argumentos, estilemas y recursos narrativos provenientes del cine estadounidense, que Piquer Simón insiste en reproducir en sus largometrajes. En no pocas ocasiones, el cineasta intenta sacar rédito de exitosas superproducciones mediante la oportuna realización de desvergonzados *exploits*. Así, *Supersonic Man* (1980) sería el hermano bastardo y casposo del célebre *Superman* (*Superman: The Movie*, Richard Donner, 1978), del mismo modo que el pedestre alienígena de *Los nuevos extraterrestres* (1983) lo es de *E.T., el extraterrestre* (*E.T.: The Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982), *Mil gritos tiene la noche* (1982) es consecuencia del afán de aprovechar la desorbitada demanda de *slasher films* por parte del público juvenil a raíz del éxito de *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980), *La grieta* (1989) representa una insalubre versión de las fantasías submarinas propuestas en *Abyss* (*The Abyss*, James Cameron, 1989) y *Escalofrío* (Carlos Puerto, 1978), producida por Piquer Simón, intenta sacar tajada de la insaciable sed de tramas aderezadas con condimentos satánicos despertada en el público por films como *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) o *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976). No puede negarse que la estrategia emuladora dio sus frutos: pese a haber sido rodada casi en su totalidad en un complejo residencial de Madrid, *Mil gritos tiene la noche* fue distribuida en Estados Unidos bajo el título de *Pieces* como si de una producción norteamericana se tratara, logrando ser estrenada en más de noventa salas en Nueva York y colándose entre las cinco películas más taquilleras la semana de su estreno. La distribución en formato doméstico resultó igualmente exitosa: ochenta y dos mil copias fueron vendidas. A este respecto, la nómina de compañías que se encargaron de distribuir las películas de Piquer Simón en el extranjero corrobora su clara vocación mercantil, así como su capacidad para adscribirse, mediante la reproducción de sus rasgos formales y narrativos más representativos, a la serie B estadounidense: American International Pictures —fundada por Samuel Z. Arkoff—, New World Pictures —instituida por Roger Corman— y Cannon Film Distributors, que comercializó como una más de sus testoste-

rónicas producciones *Guerra sucia* (1984) —*thriller* de acción de escaso interés sobre un complot para acabar con la vida del Papa en el que se insertan tomas de la visita de Juan Pablo II a nuestro país— en terreno norteamericano. Fruto del óptimo rendimiento comercial de sus largometrajes allende nuestras fronteras, Francesca De Laurentiis (hija del distinguido Dino De Laurentiis) facilitó al cineasta la infraestructura necesaria para sus dos siguientes proyectos: *Slugs, muerte viscosa* (1988), tremebunda y efectiva *monster movie* plagada de babosas antropófagas cuyo acabado resulta perfectamente homologable con la serie B estadounidense, y la mentada *La grieta*, merecedoras ambas del Goya a los mejores efectos especiales. Artesano consciente y honesto, Piquer Simón representó una saludable anomalía dentro del panorama audiovisual valenciano. Poseedor de una visión industrial que no pudo desarrollar por completo, cultivó un cine comercial en el que lo maravilloso, el ilusionismo y la evasión fueron los principios rectores. Más allá de su trabajo como director y productor, en abril de 2003, José Antonio Escrivá, amigo del cineasta, nombra como subdirector de la Mostra de València a Piquer Simón, cuyos últimos proyectos televisivos habían resultado fallidos. A raíz de ciertas irregularidades, Escrivá abandona el cargo en marzo de 2005 y Piquer Simón es ascendido a director del certamen, cargo en el que permanece hasta febrero de 2009, cuando el consistorio decide renovar los puestos directivos del festival.

Rubén Higueras Flores

Fuentes

- Adsuara, Jorge Juan (ed.) (2011). *Juan Piquer Simón. Mago de la serie B*. Castellón: Cine Club Museo Fantástico.
- Aguilar, Carlos (ed.) (1999). *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*. San Sebastián: Donostia Kultura – Semana de Cine Fantástico y de Terror.
- Alonso, José Luis (ed.) (2013). *Juan Piquer Simón. Un titán en el confín de la Tierra*. Valladolid: Caltiki Ediciones.
- Higueras, Rubén (ed.) (2015). *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)*. Madrid: T&B.
- Romero, Javier G. (2016). "Juan Piquer Simón". En Higueras, Rubén (ed.). *Cine fantástico y de terror español. Mutaciones y reformulaciones (1984-2015)*. Madrid: T&B, pp. 441-443.

Piqueras, Juan (Juan Piqueras Martínez, Requena, 1904 – Venta de Baños, Valladolid, 1936)

Crítico

Comienza su andadura en el cine en 1925 en Valencia, donde edita *Vida Cinematográfica* y un año más tarde funda *Vida Artística*, ambas dedicadas al cine y los espectáculos. En ellas firma artículos con el pseudónimo "El duende de la cabina". Pronto empieza a escribir en *La Pantalla* —donde publica a mediados de 1929 la serie de artículos "Revisión de cinema levantino", una primera aproximación a la historia del cine valenciano— y, desde 1928, en *Popular Film*, de la que sale en 1931 por discrepancias ideológicas con Mateo Santos, director de la publicación. Sustituye a Luis Buñuel como crítico de cine de *La Gaceta Literaria*, publicando en esta revista regularmente entre 1929 y 1931. Colabora igualmente en *Siluetas*, el diario *El Sol*, *Semana Gráfica* y el semanario barcelonés *Mirador*, así como en las publicaciones militantes de izquierdas *Mundo Obrero*, *Octubre* y *Nueva Cultura*. A principios de los años treinta proyecta, junto a Luis Gómez Mesa, la colección Figuras del Cinema, dedicada a las biografías de las estrellas, de la que solo llega a publicarse *Tres cómicos de cine. Charlot, Clara Bow y Harold Lloyd* (1931), de César Muñoz Arconada. Piqueras destaca también como cineclubista, siendo el fundador del Cineclub Valencia en mayo de 1930. Poco después marcha a París, donde trabaja para la distribuidora Proa Filmófono, de Ricardo Urgoiti, y es corresponsal de *Cinegramas* a mediados de los años treinta y de algunas de las revistas y diarios ya citados. Cada vez más interesado por el cine como instrumento de la lucha política, en 1932 funda *Nuestro Cinema*, que ocupa buena parte de su atención hasta su desaparición en 1935, y es una de las primeras revistas especializadas —es decir, que superan el modelo generalista de prensa cinematográfica imperante en la época dejando a un lado el culto a las estrellas— aparecidas en España. Su influencia es enorme en publicaciones posteriores; de hecho, buena parte de las revistas —entre estas *Objetivo* y *Nuestro Cine*— y los críticos de izquierdas posteriores se han reconocido más o menos abiertamente herederos de ella y del trabajo de su director. En sus páginas publica la serie "Panorama del cine hispánico" y presta una especial atención al cine soviético. La corta vida de Piqueras se trunca en julio de 1936, poco después del levantamiento militar del general Franco, cuando es asesinado por los sublevados debido a su militancia comunista y enterrado en un lugar sin determinar —sus familiares han buscado su cuerpo infructuosamente con ayuda de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica—. Sin embargo, más allá de la filiación de las revistas mencionadas, pronto comienza a homenajearse su figura. Así, Ricardo Muñoz Suay denomina en los años cincuenta a su clandestina célula del Partido Comunista de España en el ámbito cinematográfico "Grupo Piqueras". No obstante, hay que esperar hasta

avanzada la democracia para el reconocimiento público, en concreto desde Filmoteca de la Generalitat Valenciana con la publicación en 1988 de *Juan Piqueras. El "Delluc" español*, de Juan Manuel Llopis, libro con el que arranca su sello editorial, o con la asignación del nombre Sala Juan Piqueras a la sala de proyecciones de La Filmoteca, sustituido por el de Sala Luis García Berlanga en 2008.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Llopis, Juan Manuel (1988). *Juan Piqueras: el "Delluc" español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Pérez Merinero, Carlos y David (1975). *Del cinema como arma de clase. Antología de* Nuestro Cinema *(1932-1935)*. Valencia: Fernando Torres.

Piqueras, Rafa (Rafael Piqueras, Valencia, 1975)

Director y guionista

Es licenciado en Ciencias de la Información, en la especialidad de Imagen Visual y Auditiva (1998) —con premio extraordinario de licenciatura— en el CEU San Pablo de Valencia. Desde 2014 es productor ejecutivo y *project manager* en Famazing Entertainment, además de ser socio cofundador. Es director de series televisivas y realizador y director de diversos programas de televisión en Valencia y Barcelona. En 2002 fue galardonado con el premio internacional Promax de Oro a la mejor "promo" musical y a la mejor "promo" de evento especial en el concurso latinoamericano celebrado en Buenos Aires. Asimismo, ha llevado a cabo una gran cantidad de spots, videoclips y cortometrajes de ficción, como *Lucas en formol* (2001) y *El mejor mecanógrafo del mundo* (2005), que ha sido presentado en más de setenta festivales internacionales y ganado numerosos premios. Este último corto narra —en *flashback*— la historia de un modesto y tímido pasante, Ernesto Casanova (Carles Alberola), enamorado de Margarita (Cristina Perales), la secretaria de su jefe, el señor Robledo (Albert Forner). El empleado ha estado toda su vida trabajando para un despacho de abogados, consagrado a ser el mejor mecanógrafo. Un día, el jefe de Ernesto decide modernizar el despacho incorporando un ordenador con el fin de agilizar el trabajo burocrático. El protagonista recibe los cambios con tristeza, al advertir el fin de su colaboración en el despacho. Sin embargo, un apagón eléctrico interrumpe la operatividad del ordenador, y su jefe le pide que termine una importante contratación con su vieja Olivetti. La última página que mecanografíe estará dedicada a Margarita, donde le declara su amor. Las imágenes que clausuran el breve relato nos devuelven al inicio, es decir, a Casanova como empleado de una tienda de impresión preparando las tarjetas de invitación de su boda con Margarita. La película presenta un guion elaborado con amables y simpáticos detalles a lo largo de las situaciones narrativas, así como también a través de las descripciones de los personajes. Tal vez la interpretación de los actores sea algo teatral y reste verosimilitud, pero el conjunto es un trabajo profesional sólido. *Vanuatu o la felicidad* (2011) es el último cortometraje de ficción que ha dirigido. Cuenta el reencuentro de cuatro amigas, Ángela (Marta Belenguer), Rosana (Isabel Carmona), Pepa (Victoria Enguídanos) y Cristina (Cristina García), con motivo de la celebración del cumpleaños de Cristina en el chalet de la playa. Durante la comida de una paella esta les propone cumplir aquella promesa que se hicieron veinte años atrás durante un fin de semana de Ibiza: quitarse la vida antes de que sus cuerpos y sus vidas se marchiten inexorablemente. Ante la sugerencia de esta idea las amigas confiesan sus verdaderas circunstancias vitales. Al final deciden seguir unidas y disfrutar de la amistad. El corto está realizado con enorme soltura y profesionalidad. Las actrices hacen un trabajo creíble y cercano. El montaje y la fotografía logran imprimir un tono dramático eficaz gracias a un ritmo nervioso en los momentos más tensos de la conversación entre las protagonistas. Por otro lado, las imágenes están viradas en un tono marrón claro para impregnar una atmósfera desvaída en torno a la verdadera existencia de las cuatro mujeres. Piqueras también ha realizado el documental *Gavarda Casc Antic* (2005), donde se aproxima al pueblo que fue afectado por la tragedia del pantano de Tous en 1983, y que aún hoy sufre las consecuencias. Se encargó del guion y de la dirección. El documental obtuvo, entre otros, el premio Espiello Choben en el Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe en 2006. La labor más extensa de Piqueras se encuentra en la televisión. Ha realizado múltiples series dramáticas para Canal 9. Entre ellas cabe señalar la serie *Senyor Retor* (2011), codirigida junto a Rafa Montesinos y producida por Nadie es Perfecto, una comedia costumbrista que narra las aventuras y desventuras de Horaci Casany, un joven sacerdote recién ordenado al llegar al lejano pueblo de Sant Antoni de Benifassem. Desde agosto a octubre de 2010 se encargó de la realización de la primera temporada de la serie *Els primers de la clase* (2010), un *docu-reality* que cuenta las vicisitudes de unos alumnos escolares durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Dicha serie fue coproducida por Malvarrosa Media y Magnum Contenidos Multimedia y destinada a Canal 9. Ha participa-

do en *Unió Musical Da Capo* (2009-2010), una comedia dramática que presenta a una banda de música en un pueblo de la Comunidad Valenciana, producida por Albena Teatre y Conta Conta Produccions para Canal 9. También ha participado en los programas de *sketches Autoindefinits* (2005-2008) —que tuvo audiencias medias superiores al 20% de share—, *Socarrats* (2007-2009) y *Check-in-Hotel* (2009), producidos por Albena Teatre y Conta Conta Produccions para Canal 9. En diciembre de 2009 se encarga de la dirección del programa especial de Navidad, *Un viatge al Nadal*, un docudrama con tintes de humor en el que se realizaba el seguimiento de un viaje en moto desde Valencia hasta Vladivostok durante las fiestas navideñas. El programa fue protagonizado por el popular presentador Arturo Valls y por Rubén Casabán. Como buen profesional del medio televisivo, ha participado en una gran variedad de programas con contenidos de diversa índole, como la realización de *S'estila* entre septiembre de 2003 a julio 2004, producido por Conta Conta Produccions y dedicado al mundo del interiorismo y la decoración; la realización entre abril y agosto de 2003 del programa divulgativo *Curar-se en salut*, producido por Mettre Levante, con entrevistas en plató y reportajes de actualidad; o entre septiembre de 2002 y abril de 2003 la realización, montaje y grafismo de la miniserie documental *Camins de Cultura*, sobre el patrimonio monumental de Cataluña, producida por GDA PRO (Grupo Godó) para la Fundació Castellet del Foix de Barcelona. Su trabajo se extiende también al videoclip y a la publicidad. Así, es responsable de los videoclips de "Silba y tan sola" (2008), para Sole Giménez, "La chacha" (2010), para Sokolov, "El centro de mis fracasos" (2009), para La Calle de Ángela, "El lago profundo de la esperanza" (2009) y "La calle del mundo" (2007), para Manuel Veleta, o "Postales" (2006), para Presuntos Implicados, entre otros. También ha realizado campañas publicitarias de Conta Conta Produccions, GDA PRO (Grupo Godó) o Trivisión. Así pues, Rafa Piqueras, es un profesional del medio audiovisual muy versátil, capaz de combinar proyectos arriesgados con propuestas más convencionales. Asimismo, ha sido un eficaz trabajador de Radiotelevisió Valenciana (RTVV), realizando diversas producciones, desde espacios de carácter especial a series que han tenido una notable popularidad. Además, ha llevado a cabo encargos de promoción mediante videoclips para artistas musicales de la Comunidad Valenciana, o también la realización y el montaje de campañas publicitarias de carácter institucional o para empresas privadas. En definitiva, Rafa Piqueras es un destacado realizador audiovisual que ha sido capaz de adaptarse a los diferentes formatos de producción con notable soltura y consistencia técnica y artística.

Pablo Ferrando García

Plaza, Paco
(Francisco Plaza Trinidad, Valencia, 1973)
Director, guionista y productor

Nacido en el barrio de Russafa de Valencia, Paco Plaza recibe una educación primaria católica en el Colegio Salesiano San Juan Bosco. Sus estudios de secundaria los realiza en el I.E.S. Jordi de Sant Jordi. Hijo de un funcionario de tráfico que ocasionalmente también se dedica a la hostelería, siempre acompañado por su mujer, excelente cocinera, Plaza pasa su infancia entre libros, su mayor afición. Su hermano mayor, cinéfilo adolescente, planta la semilla del cine en Plaza que, tras acudir a la Filmoteca de Valencia en una excursión organizada por el Instituto para ver *Nosferatu el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922), se enamora de esa figura para siempre. Su creciente afición por el cine se ve expresada por una constante realización de cortometrajes con una cámara Sony Hi8. En 1991, con 19 años, Plaza visita por primera vez el Festival de Sitges. Absorbido por los films y la atmosfera de esta edición, decide que él también quiere hacer sus propias películas de terror. Entra en el CEU-San Pablo para estudiar Ciencias de la Información, rama de Imagen, buscando lo más parecido a una escuela de audiovisuales que encuentra en su ciudad natal. En este periodo de aprendizaje, su hambre cinéfila lo lleva todos los días a la Filmoteca junto a su compañero de clase David Domingo, hoy uno de los cineastas *underground* más reconocidos del país. Durante aquella época, Plaza y Enrique León, que sabía de fotografía y tenía una cámara de 16 mm., montan una pequeña productora llamada La Impaciente. Dando razón a su nombre, encadenan dos cortometrajes: *Tropismos* (1995), mudo, en blanco y negro, extraño, gastando lo mínimo, apenas tres rollos de película, y *Tarzán en el Café Lisboa* (1997). Al mismo tiempo, publica en la editorial Midons breves estudios especializados sobre *Terciopelo azul* (1996), *Reservoir Dogs, Madonna, Van Gogh y supersonido de los setenta* (1997) y *Asesinos de cine: videoguía de psychokillers*. *De Hannibal Lecter al psicópata de* Scream (1998). Todos estos trabajos de realización y de reflexión son el comienzo para pensar más en serio en la posibilidad de dedicarse a la dirección cinematográfica. Con ellos va a festivales y conoce a otros autores *amateurs* como Jaume Balagueró o Juan Antonio Bayona, todavía buenos amigos. Mientras trabaja como fotógrafo en la *Gaceta Universitaria*, la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM) vuelve a abrir sus puertas tras años cerrada. Con confianza y el apoyo emocional y económico de su familia, Plaza se marcha a Madrid para cursar la Diplomatura en Dirección Cinematográfica. En

la ECAM descubre el cine de Abel Gance, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni y Luis Buñuel, entre otros importantes cineastas. Pero, como reacción a la seriedad y al academicismo, Plaza se ve atraído por el cine de género, haciendo sus prácticas de la diplomatura acompañado por vampiros y geishas con catana. La ECAM le permite, por un lado, conocer a muchos compañeros con la misma pasión por el cine con los que ha trabajado y sigue trabajando, y por otro hacer sus dos siguientes cortometrajes, que comienzan a darle cierto renombre: *Abuelitos* (1999) y *Puzzles* (2001). *Abuelitos* sale adelante gracias al Premio Proyecto Corto Canal + del Festival de Cine Fantástico de San Sebastián. Este cortometraje tiene un gran recorrido por festivales como el Fantasia (Montreal), Fantasporto (Oporto), Fantafestival (Roma) o L'Etrange (París), llegando a ganar el Premio Canal + del Festival de Cine Fantástico de Bruselas (BIFFF) y el primer Premio del Festival de Jóvenes Realizadores de Albacete. *Puzzles* obtiene el Premio INJUVE al mejor cortometraje experimental del programa *Versión Española* (TVE). Plaza se marcha a Barcelona para dar el salto a la realización de largometrajes. Lo amparan Filmax y Joan Ginard, que tras ver *Abuelitos* en un festival le propone adaptar la novela *Pact of the Fathers* (2001), de Ramsey Campbell, que no se publica en España hasta el año 2005. Plaza no se lo piensa dos veces y escribe el guion junto a Fernando Marías, titulando el film *El segundo nombre* (2002). La película se lleva el Gran Premio Méliès de Plata al mejor film fantástico Europeo en Sitges, además del Premio a la mejor ópera prima en los Premios Turia de 2003. Con esta película, el director vuelve a estar nominado en los premios Fantasporto y en los Cinéygma de Luxemburgo. Ese mismo año, junto a su amigo Jaume Balagueró, se lo pasa muy bien realizando *OT: la película* (2002), producida por la Academia de Artistas y Julio Fernández de Filmax. Esta colaboración le vale el pase a la dirección de *Romasanta, la caza de la bestia* (2004). El director previsto para este film se cae del proyecto y Fernández se lo ofrece a Plaza, que nuevamente acepta de inmediato. La película cuenta con la presencia de Julian Sands, Elsa Pataky, John Sharian y una joven Ivana Baquero en su primer papel en el mundo del cine. El film es nominado a dos Goya —mejor fotografía y mejores efectos especiales— y a dos Premios Ciudad de Barcelona —mejor director novel y mejor montaje—, entra en la sección oficial del Festival de Cine de Málaga y es nominado en los Premios Fangoria Chainsaw, a los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) y, nuevamente, en el Fantasia de Montreal. Al año siguiente, en 2005, Plaza realiza *Cuento de navidad* (2005), el primer episodio de la serie de *Películas para no dormir* (2005-2006), donde también colaboran Jaume Balagueró, Enrique Urbizu, Mateo Gil, Álex de la Iglesia y Narciso Ibáñez Serrador, creador y director de la original *Historias para no dormir* (Televisión española, 1964-1968), a la que Plaza quiere rendir homenaje. El proyecto surge de una propuesta de Plaza y Balagueró a Julio Fernández durante una comida en el Festival de Sitges. Tras *Películas para no dormir*, vuelven a ofrecer al productor de Filmax un nuevo proyecto, tan barato que no conlleva pérdidas: *[REC]* (2007). Fernández confía en la idea desde el primer momento y la película no tarda en estrenarse. Inesperadamente para sus creadores, *[REC]* es un éxito de crítica y público que les da reconocimiento internacional. Continúa el romance con el Festival de Sitges, donde *[REC]* se lleva el Premio del Público, los premios a la mejor actriz (Manuela Velasco), al mejor director, el Gran Premio Méliès de Plata al Mejor Film Fantástico Europeo y el Premio José Luis Guarner de la Crítica. En los Goya logra los premios a la mejor actriz revelación y al mejor montaje, además de una nominación a los mejores efectos especiales. En Fantasporto hace doblete con el Premio del Público y el Premio a la mejor película, y en el Festival de Cine de Gérardmer hace triplete con el Premio del Público, el Premio Especial del Jurado y el Gran Premio del Jurado Joven. Años después de *Abuelitos*, Plaza vuelve al BIFFF de Bruselas para llevarse el Premio a la mejor película y el Premio del Jurado, y en el país vecino, en el Festival de Cine Fantástico de Amsterdam, logra el Premio Grito de Plata. También repite en los Premios Turia y consigue una nominación a los Premios del Cine Europeo. No tarda en llegar una propuesta desde Estados Unidos para hacer un *remake* del film. Andale Pictures, Screen Gems y Vertigo Entertainment estrenan en 2008 *Quarantine*, dirigida por John Erick Dowdle y protagonizada por Jennifer Carpenter, actriz popular debido a su participación en la serie *Dexter* (Showtime, John Goldwyn Productions, The Colleton Company, *et al*, 2006-2013). Plaza considera este remake de manera muy positiva y beneficioso para la cinta original, que logra mayor atención en el mercado norteamericano. En 2009 llega la esperada secuela *[REC]²*, también codirigida y coescrita con Balagueró. Al contrario de lo esperado, la saga sigue manteniendo frescura y recibiendo el beneplácito de la crítica y el público. En Sitges consigue el Premio Ben & Jerry y en los Gaudí logra los premios al mejor montaje, mejor sonido, mejor maquillaje y peluquería y mejores efectos especiales, que también son nominados en los Goya. Ese mismo año Plaza hace una pequeña incursión actoral participando en *Spanish Movie* (Javier Ruiz Caldera, 2009), donde da vida a un municipal. Tras años de trabajo continuo en largometrajes, Plaza decide hacer un parón y en 2010 dirige para Nanouk Films el cortometraje *Luna di miele, luna di sangue VII*, que sirve

de inspiración para la tercera entrega de la saga *[REC]* y en el que trabaja con la actriz Leticia Dolera, su actual esposa y a la que, con su productora El Estómago de la Vaca, desde 2009 le produce sus incursiones como directora: *Lo siento, te quiero* (2009), *A o B* (2010), *Habitantes* (2013) y *Requisitos para ser una persona normal* (2015). Tras recuperar energías, Plaza vuelve a la dirección con *[REC]³: Génesis* (2011), dirigida en solitario, escrita junto a Luis Berdejo, coescritor de la primera entrega, y con David Gallart, su montador habitual, y Leticia Dolera como protagonista. Plaza decide revitalizar la saga ofreciendo una mezcla de géneros. *[REC]³: Génesis* obtiene seis nominaciones en los Premios Gaudí, pero los reconocimientos llegan más por el lado de la interpretación, pues Dolera logra los premios a la mejor actriz en los Turia y en los Sant Jordi. La saga de *[REC]* termina en 2014 con *[REC]⁴: Apocalipsis*, dirigida en solitario por Jaume Balagueró. En 2014, Gas Natural Fenosa comienza el proyecto Cinergía, un intento de publicitarse al tiempo que busca comunicar a través del cine la eficiencia energética, y opta por Plaza para la realización del primero de los trabajos. Este proyecto, en el que tiene total libertad creativa y cuenta con guion propio, le da la oportunidad de trabajar con Maribel Verdú y Julián Villagrán, además de con el director de fotografía Xavi Giménez. El resultado es *Ultravioleta* (2014), que se estrena en el Festival de San Sebastián, del cual Gas Natural Fenosa es patrocinador oficial. En 2015 Plaza da el salto a la televisión y dirige un episodio de *El ministerio del tiempo* (Cliffhanger, Onza Partners y Televisión Española, 2015-). El funcionamiento de trabajo en televisión sorprende al director debido a la rapidez del rodaje, a la complejidad del guion y a la cantidad de personas que cooperan para sacar adelante un material que necesita más recursos de los que se disponen. Plaza considera esta experiencia única e inmejorable. En otoño de 2016 termina el rodaje de *El expediente* (2017), producida por Apaches Entertainment y Televisión Española, escrita por Fernando Navarro y donde vuelve a contar con Leticia Dolera y trabaja por primera vez con Ana Torrent, en un papel otorgado *ex profeso* dado que la trama comparte universo con *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976). A continuación rueda *Verónica* (2017), inicialmente titulada *El expediente*. Producida por Apaches Entertainment y Televisión Española, está escrita por Fernando Navarro. Trabaja por primera vez con Ana Torrent, en un papel otorgado ex profeso dado que la trama comparte universo con *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976), pero sobre todo descubre a la adolescente Sandra Escacena. La película logra siete nominaciones al Goya."

Adrián Tomás Samit

Fuentes

- Entrevista personal vía correo electrónico a Paco Plaza (24-25/10/2016).

Plazas, Cristina
(Cristina Plazas Hernández, Madrid, 1969)

Actriz

Aunque nace en Madrid, desde muy joven entabla vínculos con la ciudad de Valencia, e inicia una versátil carrera profesional como actriz que se desarrolla tanto en el cine —largometrajes y cortometrajes— y la televisión como en el teatro. Su debut en la pantalla se produce en 1998 con el cortometraje *Marionetas de plomo* (Rafa Montesinos), al que sigue el largometraje *Se buscan fulmontis* (Alejandro Calvo Sotelo, 1999). Sin embargo, es en *L'illa de l'holandès* (Sigfrid Monleón, 2001) donde interpreta su primer papel principal haciendo de Feli, la pragmática y atractiva campesina, que es reconocido con el premio Tirant como mejor actriz protagonista. Desde entonces ha intervenido en más de medio centenar de producciones audiovisuales. Entre los largometrajes destaca su papel como Sara, la madre de familia en *El país del miedo* (Paco Espada, 2015), y el de Ana, testigo del duelo entre su pareja y su hijo treintañero, los dos personajes masculinos protagonistas en *Vete de mí* (Víctor García León, 2006). A ello cabe sumar su participación como actriz de reparto o secundaria en *Cuando todo está en orden* (Cesar Martínez Herrada, 2002), *Acosada* (Pedro Costa, 2003), *Bala perdida* (Pau Martínez, 2003), *Cien maneras de acabar con el amor* (Vicente Pérez Herrero, 2005), *A ras del suelo* (Carlos Pastor, 2005), *La bicicleta* (Sigfrid Monleón, 2006), *Animales heridos* (Ventura Pons, 2006), *El monstruo del pozo* (Belén Macías, 2007), *El mal ajeno* (Oskar Santos, 2010), *No tengas miedo* (Montxo Armendáriz, 2011), *El cuerpo* (Oriol Paulo, 2012) o *Tengo ganas de ti* (Fernando González Molina, 2012) —secuela de *Tres metros sobre el cielo* (Fernando González Molina, 2010)—. También ha intervenido en varios cortometrajes: *Tequila.com* (Mique Beltrán, 2002), *Dentro* (David Delgado, 2006), *El caso de Marcos Rivera* (Pedro Uris, 2006) y *Alumbramiento* (Eduardo Chapero-Jackson, 2007), que forma parte de la premiada trilogía de cortos *A contraluz* (2009). En televisión Cristina Plazas alcanza popularidad por su interpretación de Marina Salgado en treinta y un episodios de *Los hombres de Paco* (Globomedia y Antena 3, 2005-2010), aunque sin duda su trabajo más destacado es el papel de Eulalia Prado Salvatierra en *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV y Televisión Española, 2005-2012). En la sexta temporada (2010-2011), y durante ciento sesenta y

cinco episodios, Cristina Plazas es la respetada y devota madre que renace de sus cenizas para acabar muriendo en un trágico accidente. Asimismo, ha participado en otras series importantes como *El Comisario* (Bocaboca Producciones, Estudios Picasso y Telecinco, 1999-2009), *Hospital Central* (Estudios Picasso, Videomedia y Telecinco, 2000-2012) y *Cheers* (Mediaset España, Plural Entertainment, Tom Collins Productions y Telecinco, 2011). Más recientemente ha sido Miranda Aguirre en veinticuatro episodios de *Vis a vis* (Globomedia y Antena 3, 2015-2016), la directora de la prisión de mujeres Cruz del Sur en sesenta y seis de *La Riera* (Televisió de Catalunya, 2010-) y Laura en trece de *Estoy vivo* (Globomedia y Televisión Española, 2017-). Ha sido Doña Pilar en doce episodios de *Velvet* (Bambú Producciones y Antena 3, 2013-2015) y ha participado en telefilms como *Comida para gatos* (Carlos Pastor, 2008) y en miniseries como *El hijo de Caín* (Salvador Calvo para Boomerang TV y Telecinco, 2016). A ello cabe sumar más de veinte interpretaciones teatrales que le han proporcionado popularidad y reconocimiento, como el premio de Artistas de Teatro Independiente en la categoría de mejor actriz por *La lección* (1950), de Eugène Ionesco, dirigida por Joaquín Hinojosa en 1996, la obra con la que debutó en escena, o el premio a la mejor interpretación femenina de los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana por *Mandíbula afilada*, dirigida por Carles Alberola. Con una extensa lista de papeles dramáticos, Cristina Plazas ha participado en diversos largometrajes y cortometrajes, aunque es más conocida por sus personajes en series televisivas de éxito.

Rosanna Mestre Pérez

Ponsoda, Josep Àngel (Josep Àngel Ponsoda Gómez, Alicante, 1971)

Locutor de radio y presentador de televisión

Vive sus primeras experiencias periodísticas, entre los años 1994 y 1999, en su Alicante natal, como presentador de informativos de Canal 37 Televisión de Alicante, aunque desarrolla buena parte de su carrera profesional en el ente público Radiotelevisió Valenciana (RTVV). En 1999 inicia su andadura en Canal 9 como conductor de la previsión meteorológica. En los años siguientes participa en diversos espacios elaborando información relacionada con temas sociales, culturales y festivos como las fallas. No obstante, el programa en el cual desarrolla buena parte de su andadura periodística este presentador es *Punt de mira* (Canal 9, 1999-2008), entre los años 1999 y 2006, un programa emitido en directo, en franja de tarde, que basaba su contenido en sucesos e historias humanas. En 2006 pasa a presentar el *docu-show El mediador* (Canal 9 y FX Produccions, 2006), de emisión semanal en franja de *prime time*, y donde también ejerce como guionista. En este espacio, el conductor trata de interceder entre dos partes enfrentadas para buscar una solución a un determinado conflicto. Además, en la segunda cadena de la radiotelevisión pública (Punt 2) también se pone al frente de espacios como *Real com la vida* (Canal 9 y World Films, 2003), un magacín nocturno sobre historias humanas que incluía producciones de ficción. Ese mismo 2006, da el salto a Madrid y releva a Alicia Senovilla como presentador de *La hora de la verdad* (Antena 3 y Boomerang TV, 2004-2008), un formato basado en las pruebas del polígrafo, del pupilómetro y de ADN, en el que diversos invitados debían demostrar su inocencia. En 2009, también bajo el manto de Atresmedia, se pone al frente de *Bien simple* (Atresmedia y Fox Toma 1, 2009), emitido por el canal Antena Nova, basado en un formato sudamericano llamado *Utilísima*, sobre consejos del hogar y manualidades. Alterna estos trabajos con otros realizados en territorio valenciano, como el magacín nocturno *Un poquito más*, que dirige y presenta en Tele 7 Comunidad Valenciana durante los años 2007 y 2008, así como una campaña publicitaria para el Valencia Club de Futbol y Unibet (Rosebud-Terratrèmol, 2009), mientras que, entre 2010 y 2011, se convierte en el director y conductor de los informativos nocturnos de la emisora Radio Express Valencia para, más tarde, encargarse del matinal *Buenos días, Valencia*. Además, en el periodo comprendido entre 2010 y 2012, vuelve a ejercer como presentador en diversas retransmisiones de RTVV —eventos festivos, sociales y culturales—, y aparece, en 2012, en un capítulo de la serie *La que se avecina* (Alba Adriática, Miramon Mendi y Telecinco, 2007-). En 2014 pasa a formar parte del equipo de 12TV, una cadena cuyo ámbito de emisión se extiende por parte de la Región de Murcia, Albacete, Alicante y Valencia. Allí se pone al frente de los informativos, además de dirigir y presentar el programa sobre fiestas y tradiciones *Festa! Carretera i manta* (2004-).

César Campoy

portentosa vida del Padre Vicente, La (Carles Mira, 1978)

Largometraje de ficción

Un escándalo mayúsculo se interpuso a las imágenes de *La portentosa vida del Padre Vicente*. En su momento, pocos verían la película cuando fue vetada en

Valencia por presiones del arzobispado y del sector más integrista de la ciudad. Había que desplazarse a Madrid, donde aterrizó en el cine Luchana un 1 de septiembre con una calificación moral de (3R), es decir, "Mayores con reparos". La resaca que supuso la apertura política se mantenía firme tres años después de la muerte de Franco, y la cartelera madrileña ofrecía títulos extranjeros tan gráficos como *La orgía del sexo* (*La messe dorée*, Beni Montresor, 1975), *Libertad sexual en Dinamarca* (*Sexual Freedom in Denmark*, M.C. Von Hellen, 1970) o *Cuando el amor es sólo sexo* (*Quando l'amore è sensualità*, Vittorio De Sisti, 1973). Eran los estrenos de calificación (4), "Gravemente peligrosa". Ante semejante panorama, no fue raro que el debut en el largometraje de Carles Mira recibiese una tibia acogida por parte de un público ajeno a su polémica. De todos modos, los distribuidores procuraron hacerse un hueco en tal cartelera, colocando en las páginas de *El País* un cartel publicitario donde destacaba la siguiente frase: "Si Albert Boadella (el Padre Vicente) lo hizo. ¿Por qué no lo hace usted? Déjese 'tentar' por la piel desnuda de Ángela Molina". Un eslogan que levantaría alguna ampolla entre los más devotos y que, además, resultaba engañoso, en la medida en que alude a una secuencia más o menos "tórrida" de la película que se resuelve siguiendo la leyenda, es decir, con un Padre Vicente que no sucumbe a la tentación de la carne. Mucho más discreto, salió publicado en varios periódicos otro cartel que rezaba: "Una película tan libre, tan libre, tan libre, que pondrá a prueba su propia libertad". Valencia vivía un 1978 políticamente convulso. Personas e instituciones de carácter progresista recibieron todo tipo de amenazas y agresiones por parte de grupos de ultraderecha y anticatalanistas —los llamados blaveros—. Fue la denominada "Batalla de Valencia", motivada por cuestiones simbólicas como el origen de la lengua de los valencianos, la *senyera* con o sin franja azul o el nombre del territorio, País Valencià o Regne de València. No es extraño que en este contexto quisieran prohibir la circulación de *La portentosa vida del Padre Vicente*. Un telegrama que Ignacio Carrau, entonces presidente de la Diputación de Valencia, dirigía al ministro de Cultura, Pío Cabanillas, solicitaba que "se prohíba la proyección del referido *film* tanto en Madrid como en el resto de España, por suponer un ataque incalculable y vergonzoso al honor del pueblo valenciano, de la figura cumbre de su hijo más ilustre e insigne en la historia, literatura, política y personalidad religiosa". Se organizó una expedición a Madrid para protestar por su proyección atrincherándose en la iglesia de San Jerónimo. A su vuelta, los vicentistas serían recibidos en las Torres de Serrano por un millar de fanáticos ondeando banderas valencianas con franja azul. Todo un movimiento que no impediría su estreno en Alcoi, localidad en la que se rodó. La *premiere* del film en el cine Goya de esta ciudad, que tendría lugar la noche del 26 de septiembre con asistencia del director, pasaría a la historia por motivos ajenos a su calidad cinematográfica: una bomba explotó en los lavabos de la sala de cine sin causar ninguna víctima ni lograr que la proyección llegase a su fin. Sin embargo, Carles Mira no conseguiría impedir su retirada de cartel. La película combina el esperpento con el retrato bien documentado. Su guion sigue muy de cerca la biografía novelada que el dominico Francisco Vidal y Micó escribió en 1735. De hecho, el título del libro se cita casi textualmente justo antes de colocar el rótulo de la película, *La portentosa y milagrosa vida del Padre Vicente*. Lo pronuncia un sacerdote impresionado por los ladridos que emite el vientre de su prima Costanza, futura madre del santo patrón. Muestra providencial del ser excepcional que iba a nacer, quien se uniría con veinte años a la orden de los dominicos, término que, según la etimología del beato Jordán de Sajonia, deriva de *domini canes*, perros del Señor. Después de dicho ladrido, el párroco se aproxima al espectador con ojos de enajenado, y comprobamos que, al finalizar la frase, está a punto de eructar. Pero entonces sale el rótulo y arranca la historia. Podría decirse que todo el film sustituye a ese eructo. Tanto este como todos los episodios expuestos por Carles Mira están en diversas biografías canónicas, pero la interpretación afectada que ofrece de los mismos, el tono irreverente y satírico que imprime, revelan sus intenciones desmitificadoras. Para el director, "no eran historias reales, sino que mostraban un mundo fantástico, aparentemente real. Personalmente creo que era un método consciente de alienación popular. Lo importante era mantener al pueblo en un estadio de ignorancia y temor". En principio, el ayuno, la castidad o la penitencia, que con tanta insistencia recomienda el Padre Vicente, son pasatiempos poco atractivos para el cine frente a la celebración de un banquete, la lujuria o el pecado. Pese a ser su ópera prima, no cae en ningún exhibicionismo visual. Carles Mira acabará excediendo un presupuesto exiguo, pero su talento para dotar de una gran expresividad a una limitada cantidad de recursos resulta innegable. Por ejemplo, un primer plano del héroe protagonista, que tan acertadamente colma Albert Boadella, sustituye la castración de un burro que acaba de aceptar como regalo. La crudeza del momento se mantiene cuando su sermón se mezcla con los rebuznos angustiosos del animal. También resulta escabrosa la escena que recrea el que popularmente se conoce como "milagro de Morella". La madre y la suegra de una familia muy pobre acuerdan sacrificar la vida de su hijo de dos años, Jordiet, para alimentar la repentina visita del Padre Vicente y tres de sus acólitos. Una si-

tuación espeluznante que resuelve mostrando el crimen ya consumado. El horror de esa historia queda perfectamente reflejado en la imagen de la madre rebanando la mitad sobrante del cuerpo del niño. Una vez sentados los invitados a la mesa, interrumpen el festín extrañados por el sabor de la carne. Y nuestro héroe resuelve el milagro tal y como Miquel Peres narra en la *Vida de Sant Vicent Ferrer* (1510): "Així foren per lo benaventurat sant les pregariès de l'entrestit pare hoïdes, que les dos parts del partit fill se uniren, resucitant sà y alegre com si no hagués rebut nengun dan la seua tendra persona". Un pasaje milagroso muy parecido al que se le atribuye a San Nicolás, el precedente directo de Santa Claus, quien resucitó a tres niños asesinados para dar de comer a los clientes de un hostelero. La vida y milagros de estos santos varones fueron en el siglo XVII un equivalente a los héroes de entonces. Como el propio Carles Mira decía, eran "algo así como el Mazinger Z". El rodaje tuvo lugar en el convento de Agres y en el monasterio de Llutxent. Su cuidada ambientación, la incorporación de extras accidentales y el tratamiento político de quien reunía numerosos adeptos, la aproximan al cine de Pasolini, siempre en constante reivindicación de la historia y cultura popular, de ofrecer una lectura crítica y utilizar rostros tomados, como solía decir, "de la calle". La comicidad verbal de todos los personajes que rodean al protagonista recuerda el humor irónico del grupo británico Monty Python, del mismo modo que anticipa la obra que gestarían un año después, *La vida de Brian* (*Life of Brian*, 1979). La producción se le fue de las manos a Mira, y el presupuesto superó los 26 millones de pesetas. Fue un error intentar trabajar en régimen de cooperativa, siguiendo el ejemplo del teatro. En términos artísticos, Mira logró que la población de Alcoi apoyase el proceso creativo, pero cuando llegaron los técnicos y exigieron una retribución profesional, todos los participantes se subieron el sueldo. Según datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), la película fue vista en cines por 325.726 espectadores y recaudó 259.763,52 € (43.221.013 pesetas). En 1984, sería editada en VHS por el sello madrileño Giversa con un montaje mutilado de setenta minutos, frente a los ochenta y cuatro originales. El escándalo del film resurgió con motivo de su pase por el segundo canal de Televisión Española la madrugada del 2 de agosto de 1990. Enfrentado a una Comisión, el entonces Director General de RTVE, Jordi García Candau, tendría que responder a las acusaciones del diputado del Congreso, Vicente González Lizondo, quien afirmaba que dicho pase "podía herir los sentimientos de miles y miles de valencianos". García Candau diría en su defensa: "Valencia es un pueblo absolutamente tolerante que puede asumir perfectamente el que desde Valencia un cineasta haga una crítica sobre un hecho que puede ser la vida de San Vicente Ferrer o sobre otro personaje de la vida pública. Eso es así porque es un pueblo, repito, absolutamente tolerante. Hasta tal punto que anoche, que estaba con Luis García Berlanga, decía que a los valencianos les gusta permanentemente, incluso en lo lúdico, la transgresión [...] Es un pueblo muy tolerante y yo me considero un ciudadano de esa tolerancia. Pero también es verdad que toda Valencia no practica la tolerancia. Para algún grupo, por pequeño que sea, precisamente el único mensaje político es el de practicar la intolerancia como ejercicio político".

Daniel Gascó

Fuentes

- Arronis Llopis, Carme. "L'hagiografia en el cinema: El cas de La portentosa vida del padre Vicente (1978). Desmuntant un mite". *Col·loqui Vigència de l'edat mitjana: cinema i novel·la històrica*, Universitat d'Alacant, 29-31/10/2008.
- Costa, Jordi (2001). *Carles Mira. Plateas en llamas*. Valencia: Fundación Municipal de Cine-Mostra de Valencia.
- González Lizondo, Vicente, García Candau, Jordi (1990). "Diario de sesiones del Congreso de Diputados. Sesión nº 9 celebrada el jueves, 8 de noviembre de 1990". *Comisiones, Año 1990, IV Legislatura,* 168, pp. 18-21.
- Entrevista personal a Gracia Rodríguez (1/2017).
- Harguindey, Ángel S. (2/9/1978). "Las historias populares sobre San Vicente Ferrer son similares a las de Mazinger Z". *El País*.

Prat, Joaquín (Joaquín Prat Carreras, Xàtiva, 1927 – Madrid, 1995)

Locutor y presentador de radio y televisión

Su trayectoria profesional transcurre en las emisoras de radio Cadena SER y RNE y, en menor medida, en la COPE, siendo bautizado por algunos compañeros como auténtico "hombre orquesta". En cuanto a su carrera televisiva, presenta diversos espacios, especialmente concursos y magacines en TVE. Empieza estudios de Derecho en Valencia, aunque los abandona para trabajar como auxiliar administrativo debido a la quiebra de la empresa paterna. Con veintiséis años da sus primeros pasos en la radio en la delegación de Valencia de Radio Nacional. Más tarde ingresa como locutor en Radio Valencia, cadena decana de la Comunidad Valenciana, donde forma parte del equipo de *En pos de la fama*, programa que poco después da el salto a todo el territorio nacional. En 1962 se incorpora a Radio Madrid, donde interviene en espacios como *Mañanas de Radio Madrid*, *Kilómetro 1*, *Onda Media, aquí la SER* —junto a Iñaki Ga-

bilondo— o *Ustedes son formidables* (SER, 1960-1977), introduce la publicidad de manera original en *Carrusel Deportivo* (SER, 1954-), ejerce de segundo locutor en *El consejo del doctor* (SER, 1962-1974) y se hace cargo de *Radio Madrid madrugada* (1964-1969¿?). El éxito que consigue con este último espacio le abre las puertas de TVE. El 8 de enero de 1968 debuta ante las cámaras con el concurso *Un millón para el mejor* (TVE, 1968-1969). Más tarde presenta junto a Laura Valenzuela *Galas del sábado* (TVE, 1968-1970), programa de variedades que regresa en los años noventa bajo el título de *Noches de gala* (TVE, 1993-1996) y que, durante la primera temporada, vuelve a conducir Prat con la compañía de Miriam Díaz Aroca. Junto a Mónica Randall y Marisa Abad presenta *Cosas* (TVE, 1980-1981), que vuelve a la temporada siguiente, con nuevas caras y nuevo horario, bajo el nombre de *Otras cosas* (TVE, 1981-1982). Sin embargo, Prat alcanza la máxima popularidad con el concurso *El precio justo* (TVE, 1988-1993), un programa basado en la versión norteamericana *The Price is Right*, donde ejerce de presentador a lo largo de las cinco temporadas que se mantuvo en antena, haciendo célebre la exclamación "¡A jugar!" que acompañaba con un característico movimiento de brazo. La primera etapa de este concurso se emite en la franja del *prime time* del lunes, batiendo records de audiencia. Con una media de más de diecisiete millones de espectadores, la emisión del 2 de enero de 1989 congrega a casi veinte. Entre 1968 y 1994 compagina sus apariciones en TVE con la dirección, elaboración de guiones y la presentación de diferentes espacios radiofónicos en RNE, cadena SER y la COPE. En esta última emisora recala en 1985 tras la venta de la SER al grupo Prisa. Años más tarde vuelve a RNE, concretamente a Radio 5, cadena a la que está ligado hasta su fallecimiento. Joaquín Prat recibe varios premios y reconocimientos a su trayectoria profesional, entre los que destacan cuatro premios Ondas —dos como mejor locutor en 1968 y 1976, uno en 1970 como mejor presentador de televisión y el último en 1989 por el programa *Vivir es formidable* (COPE, 1987-1990¿?)— y tres TP de Oro —dos como mejor presentador, en 1980 y 1988, y otro honorífico en 1991—. Joaquín Prat fallece el 3 de junio de 1995 en la clínica madrileña de Puerta de Hierro, a causa de las secuelas que le deja un infarto de miocardio sufrido dos meses antes mientras se encontraba grabando para Televisión Española ¿Cómo lo veis?, programa que sigue emitiéndose tras su muerte como homenaje a su figura. Pocos meses antes había retransmitido las campanadas de Año Nuevo en la cadena pública. Tenía sesenta y ocho años, cuarenta y dos de los cuales habían estado dedicados infatigablemente a la radio y a la televisión. Tuvo seis hijos, fruto de dos matrimonios. Tres de ellos, Andrea, Alejandra y Joaquín Prat Sandberg, han seguido sus pasos profesionales como presentadores y reporteros en televisión.

Carolina Hermida Bellot y Carles Claver Campillo

Fuentes

- Balsebre, Armand (2002). *Historia de la radio en España (1939-1985)*. Vol. 2., Madrid: Cátedra.
- Balsebre, Armand (ed.) (1999). *En el aire. 75 años de Radio en España*. Madrid: Promotora General de Revistas.
- Díaz, Lorenzo (1995). *La radio en España*. Madrid: Alianza Editorial.

princesa del polígono, La (Rafa Montesinos, 2007)

Telefilm

Gracia (Lolita Flores) es una mujer gitana que ha logrado regentar un local flamenco en la Plaza Real de Barcelona y romper con el clan familiar y sus raíces en el polígono en el que nació. El pasado regresa a su vida cuando la familia, que la considera una renegada de su raza, le pide que acoja en su casa a su sobrina adolescente Alba (Laura Guiteras), enferma de leucemia, para seguir un tratamiento en el hospital. La muchacha no conoce la gravedad de su enfermedad, y Gracia promete a su familia no revelarle la dolorosa verdad. Ambas afrontan una complicada convivencia, en la que se evidencia que las dos mujeres tienen mucho en común: Alba es una joven Gracia, que se revela contra las tradiciones de la comunidad y sueña con convertirse en artista y salir del polígono. Durante esta unión temporal comienzan a aflorar secretos ocultos de un pasado que persigue a Gracia. Con producción del Institut del Cinema Català y Trivision para Canal 9, TV3 y RAI, *La princesa del polígono* es el segundo telefilm de Rafa Montesinos, que anteriormente había realizado *De colores* (2003). La película, planteada en un primer momento para exhibirse en cine, obtiene el Premio de la Crítica en el Festival Nacional de Películas y Documentales para Televisión organizado por el Festival de Cine Español de Málaga en 2007, y alcanza la fase de semifinales de los premios Emmy en la categoría de telefilms. Carmen Fernández Villalba, guionista de series como *Seis hermanas* (TVE, 2015-), *Ventdelplà* (TV3, 2005-2010) o *Infidels* (TV3, 2009-2011), escribe el guion de un drama urbano que pone de relieve diferentes concepciones del papel de la mujer gitana en la sociedad actual. Chusa (Rosana Pastor), que desprecia la capacidad de su cuñada Gracia para emprender una vida por sí misma alejada de la sombra patriarcal masculina, encarna los valores de sumisión y de obediencia

de la mujer gitana a las leyes de su cultura. Dividida entre estas dos posiciones se encuentra Alba, deseosa y temerosa a la vez de romper con la tradición. También los personajes masculinos se encuentran posicionados a un lado y otro de este conflicto. Junto a Gracia se sitúan Pepón, su confidente y empleado, e Ismael, guitarrista y su amante. Del lado de Chusa están su marido Yumitus, que intenta ocultar sus simpatías hacia Gracia, y el patriarca de la familia. *La princesa del polígono* mantiene un buen equilibrio entre sus distintas tramas gracias a la composición de sus personajes principales y a la labor de sus intérpretes. En especial destacan Lolita y la joven Laura Guiteras, que aportan credibilidad y naturalidad a sus personajes en sus escenas conjuntas. También merecen mención el esfuerzo de Rosana Pastor por dar vida a una mujer de raza gitana, y el apoyo cómico y sentimental del personaje de Pepón, que encarna Mingo Ràfols. Sin embargo, tramas secundarias como la extorsión del dueño del local de Gracia o su romance con el guitarrista del tablao flamenco, resultan algo desdibujadas y faltas de fuerza. La película se sigue con interés gracias a un eficaz trabajo de puesta en escena que sabe sacar partido a sus ajustadas localizaciones, algo habitual en este tipo de producciones para televisión, y a un meritorio trabajo de dirección de actores, características que su director ha demostrado manejar con seguridad en telefilms como *Violetes* (*Violetas*, 2008) o series para televisión como *Herederos* (TVE, 2007-2009). Debe, destacarse también la banda sonora de inspiración flamenca, compuesta por el productor Paco Ortega, y las canciones que puntean la trama como parte de la historia.

Alejandro Herráiz

Productors Audiovisuals Valencians (PAV) (Valencia, 1998 –)

Asociación de productores audiovisuales

Productors Audiovisuals Valencians (PAV) es una asociación constituida por empresas del sector audiovisual de la Comunidad Valenciana en 1998 a partir de la unión de dos agrupaciones ya activas en el sector: Productores Independientes Valencianos (PIVA), más vinculada al ámbito cinematográfico, y la Asociación de Productores Valencianos (APV), relacionada con la televisión. La entidad resultante surge como un intento de aunar esfuerzos entre los distintos agentes del audiovisual de la Comunidad Valenciana ante los complejos retos que presentan la emergencia de nuevos entornos de negocio y unas dinámicas audiovisuales tendentes a la globalización. Se plantea como objetivo prioritario lograr y mantener una mayor representatividad de sus asociados en el marco autonómico y estatal. De hecho, desde sus comienzos ha desarrollado una activa política de participación e integración en otras entidades del sector. Pronto se convierte en miembro de pleno derecho de la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE), en 2001 pasa a formar parte también de Empreses Audiovisuals Valencianes Federades (EAVF) y desempeña un importante rol activo en la Mesa Sectorial de l'Audiovisual Valencià (MESAV) desde su surgimiento en 2014. En términos de socios participantes, PAV comienza su andadura con un total de cuarenta miembros, llegando a cerca de los cien durante el periodo de mayor actividad empresarial, con el cambio de siglo. Sin embargo, en la actualidad, después de los duros golpes recibidos por el audiovisual valenciano en el contexto de la profunda crisis económica que se llevó por delante, entre otras cosas, la radiotelevisión pública valenciana, el número de asociados ha descendido hasta cerca de una cincuentena. La primera Junta Directiva nombra como presidente a Miguel Perelló y, en un gesto que explicita los principios que mueven a la asociación, como presidente honorífico a Juan Andreu, emblema de la producción audiovisual en la Comunidad Valenciana, que se mantiene en el cargo hasta 2013. Actualmente, y desde 2015, la Junta Directiva de la PAV está compuesta por Lluís Miquel Campos (presidente), Giovanna Ribes, Kiko Martínez y José María Torres (vicepresidentes), Roberto Campos (secretario) y Emilio Oviedo (tesorero). La PAV se define como una organización que aglutina los intereses de los empresarios del sector audiovisual en la Comunidad Valenciana, propiciando la unidad y la solidaridad entre los asociados. Entre sus objetivos declarados se encuentran la representación, la defensa y la promoción de los intereses económicos, sociales, profesionales y culturales de sus miembros ante la Administración o ante cualquier otra organización o institución, la creación de unas condiciones favorables para la producción audiovisual, el fomento de la solidaridad entre las empresas, promocionando y creando servicios comunes de naturaleza asistencial, la programación de las acciones necesarias para conseguir mejoras sociales y económicas, y la dignificación y mejora de la actividad profesional de sus asociados. A tal fin, entre las tareas que la PAV ha venido desarrollando a lo largo de toda su singladura —alternando periodos de enorme actividad con otros como el actual en el que las ayudas de la Administración para diferentes actividades han disminuido de manera drástica—, se encuentra la dinamización asociativa con la organización y puesta en marcha de numerosos encuentros, cursos, jornadas y talleres

dirigidos a la formación, a la gestión empresarial, a la internacionalización y, en definitiva, al intercambio de ideas y propuestas entre sus miembros. Entre las numerosas actividades que ha impulsado durante los casi veinte años de su existencia, cabe destacar diferentes jornadas, seminarios y cursos relacionados con los contratos audiovisuales, la financiación europea y las nuevas formas de financiación, el márquetin en relación con el audiovisual, la fiscalidad en la legislación vigente, los derechos de autor, el programa MEDIA, la ficción en las televisiones autonómicas, la producción para televisión o la formación profesional en el audiovisual. La PAV también ha participado en numerosos encuentros y foros relacionados con la industria audiovisual, así como en la organización de muestras en diferentes festivales internacionales y la firma de convenios —como el establecido en 2010 con el Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes (ISTI) para la subtitulación de producciones audiovisuales valencianas al francés— con el objetivo de dar a conocer la producción valenciana a nivel internacional. En 2003 participa en la elaboración del "Libro blanco del sector audiovisual en la Comunidad Valenciana", en 2006 en el "Informe sobre el Anteproyecto de Ley Audiovisual de la Comunidad Valenciana" y en 2009 en el "Estudio sobre el desarrollo legislativo de la ley del cine" y en la "Propuesta de asociacionismo en el ámbito nacional" (FAPAE). La asociación ha intervenido en todas las propuestas e informes para la revitalización del sector audiovisual valenciano. Como muestra de su prolífica actividad, solo en 2015 ha participado en una jornada sobre nuevas formas de financiación, colaborado con Escriptors de l'Audiovisual Valencià (EDAV) y con CulturArts Generalitat en dos encuentros entre productores y guionistas, participado en el informe sobre el documento inicial para elaborar el modelo de televisión pública autonómica que se debe debatir en las Cortes Valencianas, y en el informe a la propuesta de modificación del Real Decreto que desarrolla la Ley 55/2007, del Cine. El complejo panorama audiovisual de la Comunidad Valenciana en la actualidad ha motivado la activa implicación de PAV en los recientes debates que se han generado a propósito de la puesta en marcha de un nuevo modelo de radiotelevisión pública. Con este objetivo, conscientes de que el audiovisual es un sector en el que confluyen todo tipo de sensibilidades —a veces coincidentes, pero otras, y no pocas, contrapuestas—, pero que se ha movido siempre por el interés general y por la pasión por contar historias en imágenes, PAV se ha involucrado en distintos informes y estudios que permiten diagnosticar los problemas recurrentes del sector, y apuntan hacia unas vías de solución en las que la televisión se sitúe en el centro mismo del sistema, motor esencial en el desarrollo audiovisual local y regional desde la sostenibilidad económica y la proximidad cultural e informativa de sus contenidos, sin dejar de perder su identidad de servicio al ciudadano. Entre los informes publicados por la PAV se encuentra en 2012 la *Propuesta de remodelación de Televisión Valenciana*, redactado bajo el paraguas de la EAVF, en el que plantea la reconsideración del principal canal de la televisión autonómica: Canal 9. Se trataba de una propuesta que, según sus promotores, no pretendía definir ni defender ninguna tendencia política o social, sino al sector audiovisual valenciano en su globalidad, y acercar la televisión autonómica a los estándares europeos. Para ello, concluían, Radiotelevisió Valenciana debía continuar siendo propiedad de la Generalitat Valenciana, emitir su programación preferentemente en valenciano, ser sostenible económicamente, establecer un contrato programa con la Generalitat que fijase la inversión anual para financiar la televisión autonómica, reducir las partidas de gasto en personal y ajustar la plantilla a las necesidades de producción de informativos y de la gestión comercial y de emisión —la partida presupuestaria adscrita a inversión en contenidos debía representar, como mínimo, un 70% del presupuesto total de la cadena, y el 30% a gastos estructurales—, contratar toda la producción propia externalizada a empresas valencianas, ser un canal de proximidad, con una programación centrada en el reflejo de las singularidades sociales y culturales de los valencianos, rejuvenecer su audiencia —esta nunca debía bajar de dos dígitos— con la programación de contenidos atractivos para niños y jóvenes, y ser una cadena innovadora, a la vanguardia en tecnología, así como un canal efectivo de publicidad para las pequeñas y medias empresas del territorio. De igual modo, en el *Pla estratègic del sector audiovisual valencià*, presentado en 2016, documento firmado por todos los integrantes de MESAV, se encuentran los siguientes objetivos generales del sector audiovisual valenciano: necesidad de un mayor apoyo institucional, mejora de las fuentes de financiación, colaboración entre las televisiones públicas y privadas, mejora de la promoción, puesta en valor del papel que desempeña la distribución independiente, reconocimiento de la importancia de las salas de cine para la comercialización de las películas, mantenimiento del prestigio de las empresas de servicios e industrias técnicas, confianza en las nuevas plataformas legales en línea, impulso de la coordinación entre las políticas del Estado y de las Comunidades Autónomas, reforzamiento de la dimensión internacional del audiovisual valenciano, introducción de la educación audiovisual en el sistema de enseñanza, y creación de estructuras educativas específicas de cine similares a la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals

de Catalunya (ESCAC) o la Escuela de Cine y Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Tan solo estableciendo los mecanismos y soportes necesarios para que la producción industrial propia pueda desplegarse en condiciones similares a las que rigen en otras geografías, afirma la PAV, podrán resolverse los acuciantes problemas que acechan al audiovisual valenciano, condición necesaria para afrontar con éxito los complejos retos a los que deberá enfrentarse el sector.

Javier Moral

Prósper, Francisco (Francisco Prosper Zaragoza, La Alquería de la Cisterna de la Mislata, Valencia, 1920 – Ibiza, 2003)

Constructor de decorados, director artístico, director y creador de efectos especiales

Estudia en la entonces Escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, y a continuación, en 1942, pasa a trabajar como artista fallero a las órdenes de Regino Mas. Su trayectoria inicial es comparable a la del director artístico Francisco Canet, que es quien le proporciona sus primeros trabajos cinematográficos en los estudios CEA de Madrid, con *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947) y *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947), y lo implica en la producción de *El sótano* (Jaime de Mayora, 1949), producida por Peninsular Films, germen de la creación de la productora Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI). Prósper, sin embargo, se establece en los estudios Sevilla Films, donde trabaja como constructor escenográfico en *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), típica producción de CIFESA. En la película reconstruye con minuciosidad la Zaragoza de principios del siglo XIX a partir de los grabados sobre los sitios de dicha ciudad. Construye decorados similares para otras películas del mismo director, como *La leona de Castilla* (1957), aunque también es capaz de adentrarse en la estilística realista de las películas de José Antonio Nieves Conde, para el que hace la decoración de títulos tan emblemáticos como *Balarrasa* (1950) o *Surcos* (1951). Por otra parte, se encarga de algunos de los decorados de las primeras obras teatrales de un único acto que Televisión Española emite en directo desde un plató del Paseo de la Habana, y también de óperas y funciones teatrales como *La destrucción de Sagunto* (José Tamayo, 1954), para la compañía Lope de Vega, que se representa en el Teatro Romano de Sagunto.

La primera película extranjera en la que participa Prósper es *Ricardo III* (*Richard III*, Laurence Olivier, 1955), cuando todo el equipo de producción del mítico actor y director inglés se traslada a la finca de una ganadería taurina a las afueras de Madrid para rodar la batalla de Bosworth. De ahí pasa a trabajar para otro mito de la cinematografía mundial, Orson Welles, en *Mr. Arkadin* (1955), ocupándose de la decoración del Colegio de San Gregorio de Valladolid para la escena de la fiesta de carnaval. A partir de entonces se convierte en un constructor de decorados asiduo de rodajes extranjeros en España, posición en la que se reafirma el año siguiente con *Alejandro Magno* (*Alexander the Great*, Robert Rossen, 1956), rodada en la Dehesa de Navalvillar (Colmenar Viejo, Madrid). En esta película el director artístico es Gil Parrondo, con quien establecerá una estrecha colaboración en diferentes proyectos. Prósper trabaja aquel mismo año en *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956), rodada en Peñíscola, no solo en la construcción de decorados sino incluso como coproductor. Vuelve a coincidir con Berlanga muchos años después en *Nacional III* (1982). Por lo que respecta a producciones extranjeras, destaca su regreso a la Dehesa de Navalvillar para construir el pueblo de Mandíbula Rota que da título al *western The Sheriff of Fractured Jaw*, estrenada en España como *La rubia y el sheriff* (Raoul Walsh, 1958). La destacada mujer rubia del título nacional es Jayne Mansfield, pero lo verdaderamente interesante para Prósper es construir decorados para otro director mítico como Walsh, cuya trayectoria se remonta a la época del cine mudo, en los que trabajaba hombro con hombro con David W. Griffith, hasta producciones legendarias como *Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, 1941) o *El hidalgo de los mares (Capitán Horacio Hornblower)* (*Captain Horatio Hornblower R.N.*, 1951). Prósper construye para Walsh un poblado al estilo clásico de *western* norteamericano; todavía no habían desembarcado en España las coproducciones de los años sesenta, en las que su colega Francisco Canet diseñaría unos exteriores muy distintos. En cualquier caso, el nombre propio extranjero que tiene una mayor influencia en la carrera de Francisco Prósper —y en tantos otros grandes profesionales del cine español— es Samuel Bronston. La primera película del productor norteamericano en España, *El capitán Jones* (*John Paul Jones*, John Farrow, 1958), rodada en Dènia, ya cuenta en su equipo técnico con Prósper como constructor de decorados, pese a que su nombre no figure en los títulos de crédito, y este queda impresionado por el organizado sistema de trabajo de Bronston, tan diferente en las producciones españolas del momento. Regresa a Peñíscola para el rodaje de *El Cid* (Anthony Mann, 1961), donde construye en tiempo récord una de las puertas de entrada a Valencia,

y llena la playa de torres de asalto con catapultas y barcos moriscos. Todavía en la nómina de Sevilla Films, también trabaja en la producción de *55 días en Pekín* (*55 Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963), rodada en Las Matas, en unos terrenos que había alquilado Bronston a las afueras de Madrid. Para *La caída del imperio romano* (*The Fall of the Roman Empire,* Anthony Mann, 1964) colabora con su mentor fallero, Regino Mas, y otros artesanos del gremio como Vicente Luna, que preparan algunas de las estatuas de la película. Prósper se ocupa del fuerte romano construido en la sierra de Balsain, cerca de Madrid. La quiebra de Bronston tras producir *El fabuloso mundo del circo* (*Circus World*, Henry Hathaway, 1964) le supone abandonar España, y con ello el fin de sus trabajos para el productor.

A raíz de su primera colaboración con Bronston, decide matricularse en 1957 en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) en la especialidad de dirección, donde se gradúa en 1960 con la realización de su cortometraje *El señorito Ramírez*, la historia de un hombre inadaptado a la sociedad narrada en términos clásicos. Poco tiempo después, en 1964, pone a disposición de la docencia toda su experiencia en los efectos especiales, impartiendo clases nocturnas de trucajes y maquetas en la ahora denominada Escuela Oficial de Cine (E.O.C.). En 1963 dirige su primer largometraje, *Confidencias de un marido (tercero izquierda)* (1963), protagonizado por José Luis López Vázquez y Amparo Soler Leal, y también dirige una serie para Televisión Española, *Escuela de maridos* (1963-1965), y su continuación, *Escuela de matrimonios* (1967), ambas protagonizadas por Elvira Quintillá. En ese periodo dirige el documental *Un techo para la paz* (1964), sobre el trabajo del arquitecto Emilio Pérez Pinero para la exposición "25 Años de Paz". Con posterioridad dirige otro largometraje, *Un día es un día* (1968), una comedia coral en la que uno de los papeles es interpretado por Fernando Guillén. También tiene tiempo para colaborar como director artístico en películas que no gozan de grandes presupuestos, como *La vida alrededor* (Fernando Fernán Gómez, 1959) y *Los chicos* (Marco Ferreri, 1960). En cualquier caso, tras la marcha de Bronston, las grandes productoras extranjeras que venían a rodar a España seguían contando con él. Construye un pueblo de Bélgica en los estudios de Sevilla Films para *La batalla de las Ardenas* (*Battle of the Bulge*, Ken Annakin, 1965), y para *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965) se encarga de impregnar sus construcciones con sal para que aparente nieve, mientras esparce mármol molido por el suelo de un caluroso agosto en Madrid. Otro nombre propio extranjero que ejerce una gran influencia en la trayectoria profesional de Prósper es Ray Harryhausen, el maestro de los efectos especiales, que en 1957 crea Morningside Productions para desarrollar su técnica de *stop-motion* en el cine de género fantástico. Ese mismo año —casi al mismo tiempo que Samuel Bronston— llega a España por primera vez para localizar la producción de *Simbad y la princesa* (*The 7th Voyage of Sinbad,* Nathan Juran, 1958). En esta producción aparece Gil Parrondo al frente de la dirección artística, pero de la construcción de decorados y del atrezo se encarga Prósper, destacando iconográficamente en este caso la gigantesca porra con pinchos que utiliza el Cíclope. La colaboración continúa en *Los viajes de Gulliver* (*The 3 Worlds of Gulliver*, Jack Sher, 1960), donde construye decorados y maquetas de tamaños distintos para recrear las diversas estancias de Gulliver en tierras de gigantes y de enanos. Destaca, por ejemplo, el enorme tablero de ajedrez por el que se desplaza el protagonista. En su siguiente película juntos, *La isla misteriosa* (*Mysterious Island*, Cy Enfield, 1961) —el dinero lo pone la productora inglesa Ameran Films, y los exteriores se ruedan en Benidorm y en Gerona—, Parrondo y Prósper continúan materializando la imaginación de Harryhausen. La construcción de la cueva donde se oculta el Nautilus o de la maqueta articulada del cangrejo gigante con enormes pinzas que ataca a los humanos es cortesía de este brillante tándem. Curiosamente, Prósper crea también los efectos visuales —ya sin Parrondo ni Harryhausen— de la olvidable versión del mismo clásico de Julio Verne dirigida por Juan Antonio Bardem una década después, *La isla misteriosa* (1973), una auténtica rareza coproducida por cuatro países y rodada en exteriores tan dispares como Alicante, Lanzarote y Camerún. Originalmente era una serie de televisión, pero se decide montar una película de hora y media para gran disgusto del director, que quiso retirar su nombre de los títulos de crédito. También se ocupa de la construcción de decorados de otras películas extranjeras del género rodadas en España como ¿Hacia el fin del mundo? (*Crack in the World*, Andrew Marton, 1965) o *Al este de Java* (*Krakatoa: East of Java*, Bernard L. Kowalski, 1969), en ambos casos a las órdenes del director artístico Eugene Lourié y del creador de efectos especiales Jack Weldon. De hecho, los dos estuvieron nominados al Oscar a los mejores efectos especiales por la segunda película, lo que nunca antes había sucedido en una producción rodada en España. Harryhausen regresa con su productora para filmar *El valle de Gwangi* (*The Valley of Gwangi*, Jim O'Connolly, 1969) en Almería y Cuenca. De nuevo aparece Gil Parrondo al frente de la dirección de arte, y Prósper se encarga de los decorados y del atrezo. Lo más destacable son sus dinosaurios construidos a tamaño real, los auténticos protagonistas del film. Cuatro años más tarde, ahora en Mallorca, produce *El viaje fantástico de Simbad* (*The*

Golden Voyage of Sinbad, Gordon Hessler, 1973). Por lo que respecta a la construcción de decorados, Prósper realiza para esta película una maqueta de un templo formada por piezas numeradas, de tal manera que, una vez destruida, se pudiera volver a reconstruir. En 1977 Harryhausen produce *Simbad y el ojo del tigre* (*Sinbad and the Eye of the Tiger*, Sam Wanamaker, 1977), su última película en España —también rueda en Malta—, ya que por esas fechas el país deja de ser tan económicamente rentable para las películas extranjeras. Prácticamente ese mismo año termina su participación en rodajes internacionales con *El viaje de los malditos* (*Voyage of the Damned*, Stuart Rosenberg, 1976) y *Robin y Marian* (*Robin and Marian*, Richard Lester, 1976).

Prósper diversifica en mayor medida su trabajo por aquel entonces. En 1974, según parece, viaja a Costa Rica para dirigir una película de propaganda electoral —*Una democracia en marcha*— en favor de Daniel Oduber Quirós, candidato del socialdemócrata Partido de Liberación Nacional, y otra de reivindicación nacionalista —*La pala de plata*— contra la United Fruits Company. En 1977, ya en España, construye la escenografía de zarzuelas, como *Los vagabundos* (Joaquín Deus, 1977), basada en un relato de Maximo Gorki, o de óperas, como la *Traviata* de Giuseppe Verdi, dirigida ese mismo año por María Grosschmid en una producción del Teatro de la Zarzuela. Pero también es el momento en el que oportunamente surge la figura de un director valenciano de películas de género fantástico que llena de actividad su última etapa profesional: Juan Piquer Simón. De hecho, en un pequeño estudio que abre en la madrileña calle Azcona es donde germinan las maquetas y los decorados que pueblan las películas de este director. Ya en su primera producción, una versión *sui géneris* de otro clásico de Julio Verne, *Viaje al centro de la Tierra* (1977), opta por incorporar un gorila gigante inexistente en la fuente textual original, simplemente para aprovechar el eco publicitario del recientemente estrenado *King Kong* (John Guillermin, 1976) del adinerado productor Dino De Laurentiis. En este caso, el gorila nacional es un especialista dentro de un traje. También aprovecha el diseño de dinosaurios utilizado en *El valle de Gwangi* para trasladarlo a este film. En su siguiente película juntos, *Supersonic Man* (1979), muchos efectos que incorporan maquetas corpóreas en primer término se ruedan en los propios estudios Azcona. Pese al obvio aprovechamiento de la estela publicitaria de *Superman* (Richard Donner, 1978), Piquer argumentó vehementemente que la película norteamericana adelantó su estreno y perjudicó el lanzamiento de los innovadores efectos especiales de su producción. Continúan su trayectoria conjunta con una nueva acometida a la obra de Julio Verne, en este caso *Misterio en la isla de los monstruos* (1981), para la que logra reunir a los dos referentes actorales del cine fantástico inglés y español, Peter Cushing y Paul Naschy, al frente de un reparto aderezado por intérpretes tan dispares como Terence Stamp y Ana Obregón. La mayor contribución de Prósper es la maqueta del barco de *Al este de Java*, de la que solo quedaba el casco, por lo que la restaura para esta película. En *Los nuevos extraterrestres* (1983), Prósper diseña al campechano alienígena Trompi, un sosias indiscutible de *E.T. El extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982). Prósper simultanea su alianza cinematográfica con Piquer con trabajos de efectos especiales para otros directores españoles del momento. En ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Pedro Almodóvar, 1984) se encarga de la recordada escena en la que la hija de una vecina con poderes telequinéticos ayuda al personaje encarnado por Carmen Maura a empapelar su casa, con objetos voladores desplazados por hilos situados en la parte superior de los decorados, y para *La Biblia en pasta* (Manuel Summers, 1984) construye maquetas del Arca de Noé, la Torre de Babel —que incendia—, etcétera. Por último, participa en la muy trascendente *El túnel* (Antonio Drove 1988). En esta última etapa también trabaja para televisión, encargándose en 1990 de los decorados de la serie *Un día volveré* (1993), de Francesc Betriu, adaptación de una novela de Juan Marsé. Pero su último trabajo como constructor de maquetas es para su amigo Juan Piquer en *La grieta* (1990). Curiosamente, esta película consigue un premio Goya a los mejores efectos especiales, entregado nominalmente a Colin Arthur, Basilio Cortijo y Carlo de Marchis, una constante en su trayectoria profesional que se repite hasta el final: la falta de reconocimiento a su gran labor en el cine español. Cuando ya se había jubilado, en 1996, el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) le dio su primer y único premio, un homenaje al conjunto de su carrera.

John D. Sanderson

Fuentes

- Borau, José Luis (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.
- Castro de Paz, José Luis (2013). "De miradas y heridas. Hacia la definición de unos modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)". *Quintana*, 12, pp. 47-65
- Cerón, Juan Francisco (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Fernández Mañas, Ignacio (1997). *Gil Parrondo, pasión y rigor*. Almería: Diputación Provincial de Almería.
- García de Dueñas, Jesús (2000). *El imperio Bronston*. Madrid/ Valencia: Ediciones del Imán/Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Gorostiza, Jorge (2001). *La arquitectura de los sueños. En-*

trevistas con directores artísticos del cine español. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Gorostiza, Jorge (1997). *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Pozo, Santiago (1984). *La industria del cine en España*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Puig, Alicia
(Alicia Puig Marí, Valencia, 1972)
Directora, realizadora y guionista

Cursa estudios de Bachillerato en el Instituto de Educación Secundaria Benlliure y en la Universidad Laboral de Cheste, con una beca por su condición de deportista de élite. Abandona el atletismo a causa de una lesión y comienza sus estudios de Imagen y Sonido en el Instituto de Formación Profesional La Marxadella de Torrent. En 1992 obtiene una beca de la Generalitat Valenciana que le permite iniciar su andadura profesional en Radiotelevisió Valenciana (RTVV) como operadora de equipos, trabajo que simultanea con los estudios de Magisterio, que finaliza en 1996. Escribe y dirige en 1999 su primer cortometraje, *Prima Donna*, para Medio Media, que obtiene el Premio al mejor cortometraje en el Festival Villa de Almenara. A este le sigue para la misma productora *No pienso volver* (2001) —escrito junto a Ana Chacón—, merecedor del Premio a la mejor dirección en Bahía (Brasil), Premio a la mejor interpretación en el Festival de Jóvenes realizadores de Zaragoza, Premio al mejor cortometraje y a la mejor actriz (Cristina Perales) en el Festival Zemos'98 de Sevilla, Premio al mejor cortometraje en los Premios Quince de Octubre Arte Joven Mediterráneo, Premio al mejor cortometraje en el Festival Vivir de Cine de Bunyol, Premio al mejor cortometraje en el Festival de Cinema de Girona, Premio al mejor cortometraje, Premio de la crítica y Premio La Cartelera en la V Semana del Audiovisual Valenciano de la Villa de Almenara, Mención especial en el Festival de cortometrajes de Arona y Premio Bancaja al mejor proyecto de cortometraje. En 2002 obtiene una plaza de operadora de equipos en RTVV por concurso-oposición y en 2003 obtiene mediante promoción interna la plaza de auxiliar de realización. En *Bala Perdida* (Pau Martínez, 2002) dirige la segunda unidad. En 2003 dirige y coescribe con Mercedes Alcaraz *Eva en blanco y negro* para Indigomedia, con el que obtiene ese mismo año el Premio al mejor cortometraje en los Premis Tirant de Valencia, el Premio al mejor guion original en la Mostra de Cinema Jove d'Elx y de la Universidad Miguel Hernández, el Premio al mejor cortometraje de vídeo en Quart de Poblet, el Premio al mejor cortometraje y el Premio del Público en el Vivir de Cine de Bunyol, así como el Premio al mejor cortometraje en el Festival Mujeres de Cine de Granada. Ha dirigido y realizado para Canal 9 las cinco temporadas (doscientos cincuenta y seis capítulos) de *Negocis de Família* (Canal 9 Televisió Valenciana y Zebra, 2005-2007); cien capítulos de *Les Moreres* (Estudios Valencia Televisión y Zebra, 2007), las temporadas tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima, octava y undécima de *L'Alqueria blanca* (Canal 9 Televisió Valenciana, Trivisión y Zenit TV, 2007-2013) y la segunda de *Senyor Retor* (Canal 9 Televisió Valenciana y Nadie es Perfecto, 2011). Con el telefilm *Cuerpo a la carta* (2007), que coescribe y dirige para TV3 y RTVV, gana el Premio del Público a la mejor película en el Festival Nacional de Cine y Ficción para Televisión de Málaga 2008. En 2010 obtiene la Licenciatura en Comunicación Audiovisual por la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). En 2013 y 2014 escribe y dirige *Ere, Expediente de Regulación de Enchufes,* Premio especial del jurado en el III Festival de Cortometrajes K-lidoscopi de Cullera y Mención especial del jurado en el Certamen de Cortos Angelika en Madrid, y *Vergonya*, ambos inspirados en el cierre de Canal 9. Tras realizar y dirigir en 2015 la primera temporada de *Yo quisiera* (Gossip Event & Productions, 2015), serie diaria para Claro TV Digital y Divinity que se ha emitido en más de quince países, actualmente escribe y dirigere la segunda temporada.

Inma Trull

Fuentes
- Entrevista personal (8 de abril de 2016)

Punt de mira
(Canal 9, 1999 – 2006)
Programa informativo

Punt de mira fue un programa informativo centrado en la temática de sucesos, historias humanas y curiosidades. Emitido en Canal 9 cada tarde, a partir de las 17.30, es uno de los espacios de la cadena que se mantuvo más tiempo en pantalla: desde 1999 hasta 2006. Además, se posicionó como uno de los programas que mejores resultados de audiencia ofreció a la cadena autonómica, llegando en muchas ocasiones a una media de *share* del 20,3%. Su conductor fue el periodista José Ángel Ponsoda, conocido anteriormente por su labor presentando la previsión meteorológica de los informativos. La primera directora del espacio, entre 1999 y 2001, fue Joana Chilet Martínez. El contexto en el que se puso en marcha *Punt de Mira* estuvo marcado por una creciente demanda por parte los telespectadores

de programas y contenidos vinculados a los sucesos. De hecho, el famoso crimen de las niñas de Alcàsser, desaparecidas el mes de noviembre de 1992 y encontradas muertas a finales de enero de 1993, marca un antes y un después en las televisiones españolas, que pasan a darle mucho más peso a la información relativa a este tipo de casos. Con una duración de cuarenta y cinco minutos y con la emisión en directo como base, cada edición de *Punt de mira* se presentaba con una estructura muy similar. El presentador realizaba una breve descripción de cada suceso, explicando los detalles más básicos, como la localización donde se había producido, quiénes eran sus protagonistas y qué es lo que había ocurrido, pudiendo ser desde un accidente hasta una desaparición o asesinato. Posteriormente, se introducían una serie de imágenes grabadas en el lugar de los hechos y en las que, en su mayoría, se podía ver tanto a las víctimas como a los supuestos culpables del delito, si era el caso. En algunas ocasiones, incluso, se utilizaban las grabaciones enviadas por videoaficionados que hubieran acudido al lugar de los hechos. El programa se basaba en un estilo cercano al sensacionalismo. Esto se podía observar en el lenguaje utilizado, que era muy valorativo, apelaba a las emociones y, habitualmente, recurría a expresiones que resaltaban la violencia o la brutalidad del suceso. El presentador y el resto del equipo no se limitaban a informar de forma neutra, sino que también opinaban, por ejemplo, sobre la actitud de los presuntos culpables, obviando, en ocasiones, su derecho a la presunción de inocencia. El empleo de este estilo, que dejaba la neutralidad propia del periodismo en un segundo plano, convirtió a *Punt de mira* en el centro de numerosas críticas. En cuanto a las localizaciones de los sucesos tratados en el programa, la mayoría se situaban en la Comunidad Valenciana, aunque en algunas ocasiones el equipo se trasladaba a otros puntos de la geografía española. En esta misma línea, a pesar de que gran parte del programa se dedicaba a la información de sucesos, también se reservaba un espacio a historias humanas o del día a día, como por ejemplo el tiempo que comparten los abuelos con sus nietos o las reacciones de espectadores tras haber acudido al estreno de una película.

Andreu Casero-Ripollés

Fuentes

- Gómez Nicolau, Emma (2010). "El tractament informatiu de la violencia de gènere en els informatius de Canal 9". *Arxius de Sociologia*, 23, pp. 193-203.

Q

Que nos quiten lo bailao (Carles Mira, 1983)

Largometraje de ficción

El cuarto largometraje de Carles Mira no solo se alimenta de la fiesta de Moros y Cristianos, sino que también está imbuido de un evidente espíritu fallero. *Que nos quiten lo bailao* se ajusta de hecho a la definición que su autor dio en 1980 de una película tan marcada por esta festividad como fue *Con el culo al aire*: "Situat dins l'humor de la transgressió, és a dir, de la falla. Jo el film el definiria com una festa, com un carnaval, una revista o, en definitiva, un espectacle, en el fons molt mediterrani, molt vital i ple de música, color i disfresses". En principio, Carles Mira consideraba una cruz que su cine fuese tachado de fallero. Sin embargo, defendió siempre la Falla como su modelo narrativo ideal, al margen de que popularmente se la considere una celebración absorbida y potenciada por la política de derechas. Para él, la falla es una estructura espaciotemporal muy rompedora, pues funciona tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda. El espectador escoge el sentido de la lectura y, dependiendo de su posición, sitúa el principio del relato. Aplicando una narrativa de viñetas, similar a las tiras de cómic, Carles Mira logró una flexibilidad de lectura muy notable, que posibilita una comprensión del relato desde cualquiera de sus puntos. El secuestro, la subasta en el mercado de esclavas o la tentativa de rescate de Isabelita, hija del marqués de Mocorroño, funcionan de manera autónoma gracias a esa poética libérrima que imprime su autor y que alcanza en la película su formulación más radical. Tras *La portentosa vida del padre Vicente*, el director volvería a rodar en el monasterio de Llutxent, contando con una gran participación del pueblo. Su casting sigue la tendencia felliniana de buscar rostros muy expresivos, inéditos para el cine, que rehúyen los cánones de belleza. Isabelita, la joven a la que paradójicamente todos pretenden, está interpretada por Elionor Calatayud, una mujer oronda como lo fue Eddra Gale, la actriz que encarnó a la Saraghina en *Fellini 8½* (Federico Fellini, 1963), pero sin exudar su sexualidad desbordante. Carles Mira buscó en la localidad de Llutxent y alrededores seis hombres de entre 120 y 140 kilos para encarnar a los eunucos. Un Fernando Planelles bizco y desdentado asume el papel de marqués de Mocorroño. La caricatura se mezcla con un relato carnavalesco, en su sentido más literal de festival de la carne. En torno a una ruleta morbosa, un grupo de moros se juega la suerte de unos traseros. Un libidinoso Alkanfor (Joan Monleón), acompañado de un sexteto de bailarinas, lidera una coreografía, mientras su "afortunado", un nervioso fraile que no cesa de comer dátiles, escucha el estribillo: "Además, gozarás más si me das". Pese al tono irreverente de algunas secuencias protagonizadas por miembros de la Iglesia y su reivindicación de nuestra cultura de raíz árabe, el estreno no levantaría el revuelo de su ópera prima. La propuesta quedó como una comedia desmelenada con ráfagas de musical hortera, registrada por la lente maestra de Javier Aguirresarobe. Acudirían a verla 178.791 espectadores y obtendría algo más de 44 millones de recaudación, según datos del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Un éxito moderado para una producción que había costado 30 millones.

Daniel Gascó

Fuentes

- Esteve Riambau (2/8/1980). "Carles Mira per un cinema popular i valencià". *Avui*, p. 24.
- Costa, Jordi (2001). *Carles Mira. Plateas en llamas*. Valencia: Fundación Municipal de Cine-Mostra de Valencia.
- Entrevistas con Pedro Rosado y Toni Canet, ayudante de dirección y regidor del film respectivamente (3/2017).

R

Radio Alcoy (Alcoi, 1931 –)

Emisora de radio

Radio Alcoy es una emisora generalista privada cuyo ámbito geográfico de cobertura abarca las comarcas de l'Alcoià y el Comtat, y la subcomarca de la Foia de Castalla. Se trata de una estación radiofónica, afiliada al grupo PRISA de comunicación, que emite tanto en onda media (1.485) como en frecuencia modulada (100.8). Es la primera emisora de España que fue concedida a un ayuntamiento y la segunda a una ciudad que no fuera capital de provincia. Tras Radio Valencia, que recibió la concesión un día antes, es la segunda más antigua de la Comunidad Valenciana. Inicia sus emisiones en 1931 a través de la onda media con el indicativo de llamada EAJ-12. La iniciativa de su creación parte de Jesús Raduán Pascual, quien instó al ayuntamiento a solicitar una emisora con carácter municipal que, una vez concedida el 9 de septiembre de 1931, él mismo se encargaría de dirigir. Según esta autorización, la radio alcoyana tenía asignada una potencia de 100 vatios y una longitud de onda de 251 metros. Además, se le marcaba un plazo de dos meses para llevar a cabo su construcción. El 10 de octubre de 1931 EAJ-12 empieza a emitir en fase de pruebas. Esas primeras emisiones suelen durar apenas unos minutos y tienen carácter intermitente, concentrándose durante la tarde y la noche. Consisten en charlas, conferencias de eruditos y piezas musicales tanto grabadas como en directo. Paulatinamente el horario de emisión se va ampliando. El 20 de noviembre, con la instalación técnica acabada, la estación empieza a emitir a diario desde el número 39 de la calle San Nicolás, aunque año y medio más tarde, en 1933, la emisora se traslada a la calle de la Cordeta —popularmente conocida como *carrer de l'emissora*— y, finalmente, en 1998, a la calle del Doctor Sempere. Se considera a Antonio Gisbert, funcionario de Telégrafos, como el primer locutor que tuvo Radio Alcoy. La nómina de locutores se amplía con José García Llopis y Teresa Pérez Picó. Como técnico se contrata a Francisco Arjona Vallet, quien llega a sustituir a Jesús Raduán al frente de la emisora. Al amparo del decreto de 8 de diciembre de 1932, el gobierno de la II República promulga una nueva ley de radiodifusión que da origen a la creación de 59 nuevas emisoras locales de baja potencia. Una de las beneficiadas es Radio Alcoy. De este modo, el 20 de febrero de 1933, la concesión provisional que había recibido por parte del Ministerio de Comunicaciones pasa a ser definitiva. Por estas fechas se financia a través de la publicidad, con aportaciones mensuales realizadas por algunos vecinos y por medio de una subvención municipal. Las aportaciones de los socios les confieren la potestad de participar en diversos programas y dedicar canciones. Hasta mediados de 1933 la programación se ciñe a la emisión de un número limitado de discos. La de la tarde cuenta con el espacio *Emisión del radioyente* (¿1932?-¿1936?), donde los abonados y el público en general, previo pago, pueden dedicar piezas musicales. Por la noche se emite *Discos selectos* (¿1932?-¿1936?). En esta franja también se ofrece a los oyentes información de diversa índole, como la cartelera de espectáculos de la ciudad y la actualidad referente a distintos ámbitos. La información que emite Radio Alcoy procede de los periódicos *La Voz de Valencia* y *La Gaceta de Levante*, de tirada regional y local respectivamente, con los cuales alcanza un acuerdo para llevar a cabo esta actividad. Para ampliar su cobertura informativa suscribe otro acuerdo con la agencia Radio-Prensa con el fin de emitir a diario noticias nacionales e internacionales. A partir de 1933 se van incorporando nuevos programas de producción propia, entre los que destaca *Emisión infantil* (1933-¿1936?), que presenta el maestro José García Llopis. Se difunde los jueves por la tarde y consiste en la lectura de poesías e interpretaciones musicales y artísticas por parte de niños y niñas. Visto el éxito del programa, se decide hacer una versión adulta del espacio, lo que da como resultado *Micrófono para todos* (1933-¿1936?). Por estas fechas se estrena igualmente *Radioteatro* (1933-¿1936?), un espacio radiofónico donde un grupo de actores aficionados interpreta a partir de sus voces, y haciéndose valer también de efectos sonoros y canciones, diferentes relatos y narraciones, mayormente en valenciano. Un año antes se había incorporado a la parrilla otro programa que gozó de gran predicamento

entre las alcoyanas: *Radiofémina* (1932-¿1936?). Presentado por Teresita Pérez, buscaba captar al público femenino hablando de moda, literatura, deportes, religión o sociedad, además de incluir un consultorio para la mujer. Durante todos estos años se mantienen las conferencias de expertos, los conciertos interpretados en las mismas dependencias de la emisora y los recitales de poesía. Asimismo, se empieza a emitir programas especiales en torno a algún evento puntual reseñable, como la vuelta ciclista a la región valenciana de 1934. El 18 de abril de 1935 Radio Alcoy pasa de tener un carácter municipal a convertirse en una radio privada, con el propio Jesús Raduán como nuevo titular, quien sigue ejerciendo también las labores de dirección hasta poco antes del inicio de la Guerra Civil. En ese momento, Raduán cede la dirección de la emisora a Francisco Arjona, sustituido a su vez durante la contienda por su padre, José Arjona. Radio Alcoy, al igual que sucede con el resto de estaciones en toda la geografía nacional, es incautada en 1936, en su caso por las autoridades fieles a la República. Mientras dura la guerra, la emisora retransmite diversos actos políticos y es usada para difundir comunicados oficiales y notas del Comité Revolucionario de Defensa, así como consejos a la población sobre cómo comportarse en caso de ataque aéreo. La música se ciñe a algunos momentos puntuales del día en los que se radian canciones grabadas en discos. De este modo se pone fin a todos los programas que configuran su parrilla antes de julio de 1936. Terminada la guerra, el Ministerio de la Gobernación interviene la gestión de todas las emisoras de radio privadas, aunque en 1940 la mayoría de ellas son devueltas a sus legítimos dueños, como sucede con Radio Alcoy. Francisco Arjona vuelve a asumir las labores de dirección y se contrata de nuevo a Teresa Pérez Picó como locutora en plantilla, a la vez que se incorporan como colaboradores Carmen Such o Antonio Doménech, encargado del espacio musical *Discoteca revuelta* (1940-¿?). Además de música, la programación se cubre con información de servicio sobre la cartelera de espectáculos y con un programa semanal de información deportiva, *Boletín deportivo* (1940-¿?), presentado primero por José Ases y más tarde por Mario Silvestre. Junto a esta programación de entretenimiento la emisora emite los contenidos impuestos por el régimen. A partir de 1947, Jesús Raduán retoma la representación legal y se hace cargo nuevamente de la dirección de la emisora hasta 1953, cuando cede el testigo a Rafael Olcina, trabajador del departamento de publicidad. Bajo la dirección de Olcina y con el beneplácito de Raduán, Radio Alcoy suscribe un contrato de alquiler de la gestión comercial con la agencia Comercial Lao por un período de diez años. Este acuerdo supone la ampliación de la programación, la contratación de nuevos locutores y la adquisición de material técnico, a la vez que una mayor entrada de anunciantes, lo que redunda en la consolidación de la emisora. En 1956 alcanza mil trescientos socios, mientras que entre 1955 y 1960 la emisión diaria de publicidad pasa de cincuenta a ciento diez minutos. También el horario de emisión se ve paulatinamente ampliado. La mayor parte de los contenidos siguen siendo musicales, junto a información de servicio como la cartelera de espectáculos, las conexiones con Radio Nacional de España, la actualidad deportiva y un informativo sobre la actualidad de Alcoy y las actividades de las diferentes asociaciones y entidades llamado *Vida local* (1955-¿?). Completan la parrilla diversos espacios de exaltación religiosa, y otros semanales como el exitoso programa infantil *Radio chupete* (1955-¿?) o *Alcoy y sus comparsas festeras* (1955-1956). En estos años también se decide añadir a la programación radionovelas, con piezas producidas a través de empresas externas y cuyos derechos son adquiridos por la radio alcoyana. Se incorporan de nuevo programas de variedades, como *Alcoy canta* o *Ventanal artístico*, presentado de forma desenfadada por Camilo Olcina, donde los vecinos tenían la posibilidad de exhibir sus dotes artísticas. Teniendo en cuenta que no existía demasiada competencia radiofónica en la zona y que la televisión todavía no había ocupado de forma masiva los hogares alcoyanos, Radio Alcoy alcanza sus mejores cuotas de audiencia durante las décadas de los cincuenta y sesenta.

El 10 de febrero de 1962 se firma el convenio de asociación entre Radio Alcoy y la Sociedad Española de Radiodifusión (SER). El acuerdo es sellado por parte de Rafael Olcina, como director, el propietario de la emisora, Jesús Raduán, y el director de la cadena de radios, Eugenio Fontán. Olcina se mantiene al frente de la emisora. El nuevo contrato, que supone el abandono de Comercial Lao de la gestión administrativa de la radio, consiste, entre otros aspectos, en poner a disposición de la EAJ-12 toda la programación de la SER, mientras que Radio Alcoy puede gestionar el patrocinio comercial de los programas sin publicidad que la cadena de radios le proporcione, así como los bloques de anuncios durante las desconexiones. La SER abona una parte proporcional de los ingresos por publicidad, mientras que Radio Alcoy se compromete a conectar regularmente con la programación de la cadena que se produce desde Madrid. De este modo, aumentan las horas de emisión, si bien los contenidos de elaboración propia de la radio alcoyana se ven paulatinamente reducidos. La mayoría de ellos son de carácter musical, muchos presentados por Luis Pérez, como el novedoso *Ibero-éxito*, enfocado a un estilo de música más moderno, con protagonismo para los diferentes grupos

pop nacionales y extranjeros. Los ingresos publicitarios van en aumento y también el número de empleados. En 1968 Radio Alcoy tiene doce empleados en plantilla, ocho colaboradores y dos asesores. Mario Candela dirige los espacios informativos, en los cuales destaca la labor periodística y de investigación realizada por Lorenzo Rubio, quien ejerce sus funciones durante más de treinta años en la emisora. Los espacios deportivos corren a cargo de Mario Silvestre, quien cada noche repasa la actualidad del C.D. Alcoyano en el *Boletín deportivo*. Otro programa de producción propia que goza de gran aceptación es el magacín *Tarde del sábado* (¿1967?). Este ofrece diferentes contenidos y piezas elaboradas por los locutores de Radio Alcoy a lo largo de la semana. La crítica también tiene su espacio con el programa *Nuestra ciudad* (1967-1969), donde se abordan diferentes problemáticas y carencias de la ciudad a través de un análisis crítico de la situación. De igual modo los concursos, muchos de ellos presentados por el polifacético Francisco Esplugues, son cada vez más abundantes. Desde 1968 Radio Alcoy emite simultáneamente la misma parrilla tanto en onda media como en frecuencia modulada (96.3 Mhz), siendo la primera frecuencia de FM en la zona. Dado que esta estrategia no da los resultados económicos esperados, se opta en 1981 por destinar esa frecuencia a la exitosa radiofórmula musical de *Los 40 Principales*. Paralelamente, en la onda media, de carácter generalista, se apuesta por aumentar el porcentaje de programación propia. Así, alternando con los servicios informativos que emite la cadena SER con carácter central, desde Radio Alcoy se producen programas informativos como el *Noticiario local*, de unos quince minutos de duración, o *Rumores deportivos* y *Flash Sport*, ambos presentados por Tomás Gisbert. En 2002 este último da paso a *Ser deportivos Alcoy* (2002-). Se trata, en cualquier caso, de programas que abordan la información en el ámbito deportivo de los equipos alcoyanos. Otro espacio diario es *Suya es la radio* (1973-), en el que se tratan los temas de la actualidad más candente a través de entrevistas y tertulias en las que el oyente participa activamente mediante intervenciones telefónicas. El valenciano está representado en esos momentos con el programa *Crida*, un espacio cultural y didáctico configurado precisamente para divulgar y dignificar el uso del valenciano, que incluye lecciones de ortografía y gramática por parte de diversos profesores, además de acercar obras literarias de diferentes autores. Durante la dictadura la presencia del valenciano había sido testimonial o inexistente. Con la llegada de la democracia, el valenciano va adquiriendo una presencia mayor con otros programas como *Festa valenciana*, en donde los protagonistas son poetas, escritores, cantautores y grupos musicales catalanes, valencianos o mallorquines, *El celler* (1990-1999), que más tarde se reconvierte en sección, o *El ventall* (1996-2000). En el año 1984 se vive un cambio tanto en la titularidad como en la dirección de la radio. Debido a su avanzada edad, Jesús Raduán decide poner a nombre de sus tres hijos la concesión. Éstos fundan una sociedad mercantil, Radio Alcoy SL, cuyo administrador es Juan Jordá Raduán, nieto del fundador. Juan Jordá también asume las labores de dirección tras la jubilación, ese mismo año, de Rafael Olcina. La plantilla se compone en esos momentos de doce personas, entre personal de redacción, administrativo y técnico. Jordá introduce en 1984 el informativo semanal *Nuestras comarcas*, rebautizado como *Informativo comarcal* (1984-), que representa la apuesta de la radio alcoyana por redoblar la cobertura informativa del resto de localidades de las comarcas de l'Alcoià y el Comtat. Otra de las novedades es la adquisición de una unidad móvil para poder trasladarse allí donde se genera la noticia. En 1995, como consecuencia del proceso de fusión entre el grupo PRISA y Antena 3 Radio, Radio Alcoy pasa a gestionar también la frecuencia 100.8 de la FM, propiedad de Antena 3 Radio. Durante varios años se emite por esta frecuencia la programación de Cadena Dial, pero finalmente se opta por duplicar la parrilla generalista de Radio Alcoy en la onda media. El proceso expansivo de la cadena SER provoca que a partir de la segunda mitad de los noventa la programación propia vaya experimentando cambios con la desaparición de algunos espacios y la introducción de otros, por lo general de un formato breve para hacer prevalecer la parrilla general de la SER. En 1991, Pilar Alós y Pedro Seserino conducen *Club de la tarde* (1991-1995), un magacín vespertino de tres horas de duración que es sustituido por *La Glorieta* (1995-¿2006?), con un formato similar pero más breve, para acabar cediendo la franja vespertina a *La ventana* (1993-), el magacín que emitía la SER a nivel nacional. Los informativos van adquiriendo una mayor presencia a lo largo de la jornada gracias a las crecientes desconexiones informativas de unos diez minutos de duración cada una. Además de dichas desconexiones, la producción propia de Radio Alcoy cuenta actualmente con el magacín matinal *Hoy por hoy Alcoy* (1986-), que repasa la actualidad de la ciudad y de la comarca a través de extensas entrevistas, reportajes y una gran variedad de secciones en las que se hace un uso prevalente del idioma valenciano, como es el caso de "Històries nostres", "Espacio Ágora" o "Amagatalls de la festa", que comienza su andadura como programa independiente antes de convertirse en una sección del magacín matinal. La producción propia se complementa con las tertulias políticas, el seguimiento al C.D. Alcoyano, las intervenciones en *Carrusel*

Deportivo (SER, 1954-) y con el atípico espacio de las *Necrológicas*. En la historia reciente también ha habido espacio para la ficción radiofónica con el programa *Recordando el Alcoy siglo XX*, que recrea la historia local a través de fragmentos del teatro costumbrista, y con la retransmisión anual de *Els monòlegs de l'alcoiania*. El 18 de octubre de 2005 Radio Alcoy incorpora su servicio *online*, por lo que a través de su página web cualquier internauta puede acceder a los programas y desconexiones que se llevan a cabo en sus instalaciones, así como a un amplio servicio de noticias locales. La página web permite la difusión de determinados programas *online* que no tienen cabida en las ondas, como *Jazz Club El Mussol* (2014-) o *El mundo de las trece lunas* (2006-). Radio Alcoy, la segunda radio más antigua de la Comunidad Valenciana, continúa emitiendo tanto en onda media como en frecuencia modulada, siendo una emisora de gran valor para la comarca.

Carolina Hermida Bellot y Carles Claver Campillo

Fuentes

- Beneito Lloris, Àngel (2006). *EAJ-12 Radio Alcoy: 75 años de historia (1931-2006)*. Alcoy: Editorial Marfil.
- Martínez Gallego, Francesc-Andreu, Bas Portero, Juan José (2000). "De la libertad de expresión a la concentración radiofónica (1978-1989)". En Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, pp. 265-317.
- Menéndez Alzamora, Manuel (2000). "Crisis y transformación de las ondas en la etapa de la apertura y los planes de desarrollo. La radio valenciana en los sesenta (1964-1977)". En Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, pp. 221-263.

Radio Alicante (Alicante, 1933 –)

Emisora de radio

Radio Alicante, que sigue su andadura en las ondas integrada en la estructura de la Cadena SER, es una emisora central en el panorama radiofónico alicantino, y ha desarrollado su trayectoria sorteando todas las convulsiones políticas y sociales que median desde su fundación hasta la actualidad. El domingo 5 de febrero de 1933 nace la emisora en la cocina de una vivienda situada en el número 33 de la calle Pablo Iglesias de Alicante. Juan Valero Campomanes, funcionario de Telégrafos, había solicitado la concesión a la Dirección General de Telégrafos. Junto con la concesión de Alicante el telegrafista había logrado otras diecisiete hasta 1932; una de ellas en Elche, que traspasó a José Garrigós Espino y que es el origen de Radio Elche. Ayudado por Lorenzo Carbonell, Gregorio Martín, técnico de Philips Ibérica, monta en la azotea del edificio de la calle Pablo Iglesias una rudimentaria antena ayudado de Lorenzo Carbonell. Su denominación es EAJ-31, y arranca en onda media con una longitud de 201,10 metros, 1492 kilociclos y 0,2 kilovatios de potencia. La emisora es inaugurada oficialmente por Romualdo Rodríguez de Vera, director general de Comunicaciones, en nombre del presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora, y en presencia del alcalde la ciudad, Lorenzo Carbonell Santacruz, entre otras autoridades. Juan Valero Campomanes crea una publicación semanal con el mismo nombre, *Radio Alicante*, dirigida por Antonio Ruiz Belda, que se ocupa de informar de la programación de la emisora. Los primeros locutores provienen del mundo del teatro, como la actriz y cantante Lolita Latorre y el actor Pepe Moreno. Después llegan Antonio Villaplana y Guillermo Reynau. Antonio Llinares ejerce de técnico de sonido —"mecánico" en el argot de la radio—. La programación en aquellos momentos es fundamentalmente musical. La zarzuela ocupa un espacio importante, aunque también la música popular. La emisora tiene un grupo propio, el Trío Radio Alicante. La información y la crónica provienen de las colaboraciones de periodistas alicantinos, como las "Radio Crónicas" de José Ferrándiz Torremocha, los "Reportajes de Radio Alicante" de Paco Armengot Fernández, o las "Radio Estampas" de Francisco Martínez Morellá. Con el inicio de la Guerra Civil la emisora se aleja del centro de la ciudad por razones de seguridad y se traslada a un chalet en la calle Aureliano Ibarra. El 29 de marzo de 1939 las tropas franquistas sublevadas toman Alicante y sus centros neurálgicos, entre ellos la emisora, desde donde se anuncia —a media mañana del 30 de marzo— que la ciudad se encuentra "a las órdenes del Caudillo". La emisora continuará su actividad bajo el control del régimen franquista. En 1940 se traslada a la calle García Morato, 55. Más tarde, el 6 de octubre de 1967, inaugura nuevos estudios en la calle Velázquez, 14, en un acto al que asiste el subdirector general de Radiodifusión, Manuel Aznar, el director general de la SER, Eugenio Fontán, y el secretario general de Televisión Española, Juan José Rosón. Desde 1983 en adelante los estudios de la emisora se encuentran en la calle Calderón de la Barca, 24, de Alicante.

Juan Valero Campomanes vende la emisora en 1945 a la Sociedad Española de Radiodifusión (SER), aunque mantiene la dirección hasta 1949, cuando lo sustituye Basilio Gassent, que un año después cede el cargo a Juan de Dios Aguilar. Maestro de profesión, Aguilar se había iniciado en el periodismo escrito, antes que en el radiofónico, en los diarios *El Tiempo* de Alicante y *La Voz*

de Levante. Comienza en la emisora con colaboraciones literarias y llega a ser jefe de programación y emisiones, puesto desde el que alcanza la dirección de la estación. Su *Historia de la música en la provincia de Alicante* (1970) es el ejemplo de su erudición musical y su conocimiento del mundo local. Juan de Dios Aguilar se jubila en 1965, y lo sucede en la dirección Antonio Serrano Agulló, que permanece en el cargo hasta 1985. Serrano Agulló, licenciado en Derecho, llega a la radio desde el ámbito militar, donde ejercía como comandante en el Cuerpo de Intervención del Ejército. Lo seguirá Benjamín Llorens, que estará al frente de la emisora entre 1985 y 1990. Posteriormente desempeñarán el cargo máximo directivo Antonio Calabuig Gómez, Ángel Tamayo Foronda, Lluís Baena y José Luis Vivas Rocafull. Los locutores más destacados durante los años cincuenta y sesenta son María Fernanda Pérez Farach, que ingresa en la emisora en 1944 como administrativa, aunque su gran voz y dotes artísticas la convierten con el paso del tiempo en una figura relevante del cuadro de locutores de la emisora; Marita Gisbert, locutora de plantilla que participa en muchos programas, como *Alma andaluza*; Mari-Tona Rogel López, famosa voz infantil de la emisora que ingresa en su plantilla con quince años en 1960, y que desarrolla una amplia trayectoria de locutora y realizadora de programas propios; y Francisco Gómez Muñoz "Paquiro", que conduce el programa taurino *Pregón de toros* desde 1946 y *Alma andaluza* desde 1948, espacio musical muy famoso en la época dedicado al flamenco y a la canción popular española. En este periodo Radio Alicante se sigue nutriendo de locutores que provienen, por una parte, del mundo del teatro y la música y, por otra, del mundo de la prensa escrita, la literatura o la cultura, en muchos casos con formación radiofónica autodidacta, y cuyo sueldo fijo suele venir de su condición de funcionarios o de empleados de banca, pues para ellos la radio es una afición que en algunos casos se convierte en profesión. Durante el franquismo la información política queda bajo el control del régimen y la faceta periodística de las radios locales se focaliza en el deporte, los toros y el localismo cultural. En estas circunstancias, el prototipo del radiofonista cultural local de Radio Alicante podría ser Emilio Chipont, empleado del banco Hispano Americano, autodidacta, gran erudito especialista en cine —en el programa *Foco*— y temas alicantinos —en el programa *Desde una silla de la Explanada*—. Igualmente escribe en la prensa escrita, fundamentalmente en *La Verdad*, desde que comienza la edición de Alicante de este periódico (1963) hasta su fallecimiento en 1994. En este ámbito, en el que se combina la divulgación cultural y los temas locales, el formato de magacín radiado cobra gran popularidad en la época, teniendo muy presente que la censura informativa ejerce una potente función limitadora de contenidos. En este tipo de formato y en Radio Alicante, cabe destacar la trayectoria de José Luis Marchante Martínez, locutor de continuidad desde 1954, año en el que ingresa en la emisora con diecisiete años. Con el tiempo pasa a tener programas propios muy populares como *El reportaje del día* o *Cita con José Luis*, que desde 1965 se emitirá diariamente. Pero sin duda el locutor más polifacético de este periodo y quien practica todos los géneros radiofónicos es Raúl Álvarez Antón. Nacido en Alicante y empleado en Aguas de Alicante desde 1939, frecuenta en los orígenes de su carrera los ambientes teatrales y musicales de la ciudad como el Orfeón de Alicante o el centro Cau d'Art. Dotado de una voz muy personal, inicia en 1942 su andadura en la emisora con programas de entretenimiento y humor, como *La jefa y el secre*, junto a María Fernanda Pérez Farach, y también en otros formatos como el dedicado a la información municipal —*Tic-tac de la ciudad*—. Igualmente practica con gran éxito la crónica taurina radiofónica, en el espacio *Pregón de toros*. Al final de su trayectoria periodística ejerce la crónica alicantina en el diario *Información*. En el ámbito de las retransmisiones deportivas cabe destacar en este periodo a Pascual Verdú Belda, quien trabajaba en Radio Elche en 1949 y dos años más tarde entra en Radio Alicante como colaborador del programa *Antorcha*, dirigido por José Vidal Masanet. Posteriormente lo dirige con las colaboraciones de Tomás López Doctor y Vicente Bartual. A finales de 1972 se inicia la emisión en frecuencia modulada desde un nuevo centro emisor en la partida de El Bacarot, en la finca Buenos Aires, que posteriormente se trasladaría al Castillo de San Fernando. Hasta 1975 la emisora emite la misma programación tanto en onda media como en frecuencia modulada; a partir de ese momento esta última tendrá una programación diferente centrada al principio en la música clásica, aunque de inmediato llegarán la música popular y las radiofórmulas: el primer responsable de *Los 40 Principales* en Alicante es Vicente Hipólito. Con la democracia la radio se transforma, y los programas musicales y teatrales ceden el protagonismo a otros formatos en los que la información se abre tímidamente a los contenidos de naturaleza más política. Este periodo de transición tiene en Radio Alicante una figura fundamental que ejemplifica este proceso: Vicente Hipólito. El futuro locutor y periodista ingresa en la emisora en 1958, siendo un adolescente de catorce años que se ocupa de los "recados" de la misma, tales como llevar los guiones a la censura para su revisión. Muy joven toma responsabilidades en algunos programas musicales como *Canciones en la tarde*, espacio con actuaciones en directo desde los estudios de la emisora. Todos los veranos, desde 1962

a 1967, Hipólito dirige el concurso radiofónico *Olimpiada musical*. Más allá de los programas musicales, su popularidad como radiofonista en esta década de los sesenta se forja en el programa *Madrugada*, formato nocturno con emisión entre la una y las tres, a modo de magacín que mezcla la información, la música y el acompañamiento a los que trabajan y viven en el silencio de la noche. El formato se trasladará en 1971 a las mañanas con el espacio *Matinal*, que con el mismo espíritu luego se denominará *Las mañanas de la SER* y *Hora 13*. En estos programas, y en otros espacios como *La entrevista política*, creado en 1976, o *El alcalde al habla*, nacido en 1979 con ocasión de las primeras elecciones municipales, Vicente Hipólito se convierte en el periodista radiofónico que abre las puertas a la libertad de expresión política en las ondas alicantinas. Su famosa frase de cierre era "háganme el favor de ser felices".

Manuel Menéndez Alzamora

Fuentes

- Marín, Tirso (2004). *Historias de radio y Alicante*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert.
- Vallés Copeiro del Villar, Antonio (ed.) (2000). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.

Radio Alzira (Alzira, 1934 – 1990)

Emisora de radio

Enrique Peralta Pellicer, quien en octubre de 1933 había instalado una emisora en Gandia, se asocia con el alcireño Juan Ortega Vicente para poner en marcha la primera emisora de radio en la ciudad de Alzira. Comienza a funcionar en período de pruebas el 14 de febrero de 1934 y es inaugurada oficialmente el 31 de diciembre de ese año. Juan Ortega Vicente es el primer director, y también su único propietario tras comprarla poco después de iniciarse la andadura de la emisora. Los estudios están situados en la plaza de Castelar, número 4. La potencia inicial es de 200 vatios y la longitud de onda de 200 metros, al igual que las emisoras locales concedidas al amparo del Decreto de 1932. Inicialmente la plantilla está integrada por tres personas: dos locutores, Manuel Almiñana y Antonia Moreno, y un técnico para el mantenimiento de las instalaciones. La programación es preferentemente de carácter cultural, temas musicales y obras dramáticas, a lo que se suma la información elaborada por una agencia de noticias de Valencia. También en aquellos primeros tiempos se cuenta con la colaboración del Cuadro Artístico de Teatro *La Montaña*, que dirige Francisco Chordá "Calsa". Terminada la Guerra Civil, la emisora, que había quedado totalmente desmantelada, se integra en la recién creada Sociedad Española de Radiodifusión (SER), y Juan Ortega sigue conservando la dirección hasta 1969. Son los años de control y adoctrinamiento a los que se enfrentan los espacios diseñados para la evasión. La SER y sus emisoras ocupan la parcela del entretenimiento, de la radio espectáculo mediante concursos, variedades y espacios culturales. En ese contexto, la emisora alcireña cuenta con unas instalaciones renovadas, que incluyen un estudio para las actuaciones. Sobresalen además la información deportiva, con la radiación de partidos, la ficción de la mano de las radionovelas, y los programas benéficos y religiosos. El Hospital Santa Lucía de Alzira o el Sanatorio de Fontilles, entre otros, son destinatarios de la recaudación obtenida a través de programas como *Sus artistas favoritos*. Técnicos como Vicente Pascual, Vicente Lloret y Ricardo Rubio; redactores como José Serrano, Vicente Pérez, Bernat Clari y Rafael Álvarez; y locutores como Delfina Esteve, Maruja Lacroix o José Luis Cañamero, dan vida a programas como *Los sábados en la parrilla*, *Radio-sorpresa*, *De todo un poco*, *Estampas de la música* o el espacio *Micrófono para todos,* un programa de gran popularidad hecho cara al público con artistas noveles. Otros profesionales de la emisora alcireña son Joaquín Sanchis, Bernardo Fontana, Enriqueta Rosell, Paquita Sanfrancisco, Bernardo Romeu, Angelines García, Gonzalo Llorca, Vicente Correcher, Amador Díaz, Salvador y Ricardo Mascarell, Alfredo Giner, Miguel Nebot, Segundo Álvarez, José María González, Ángel Ares, María Cruz Carrió, Carmen Morales, Elisa Ramírez, Tomás Ferrer, Félix Serrano, Macario Riera, Fernando Domingo, Laureano García, María Amparo Juan, Nardi España o Diamar Cucarella. En 1969 la emisora, con Ismael Mascarell Cubells como nuevo director, recibe una autorización provisional para emitir en frecuencia modulada (FM), y poco tiempo después, en 1971, inaugura nuevos estudios en la plaza del Reino. A partir de esos años se consolida de manera progresiva la apertura informativa, y con ello se inicia la época dorada de la radio musical vinculada a la mejora de la calidad sonora que ofrece la FM y a los festivales de música pop y ligera que empiezan a despuntar. Estas citas musicales se hacen populares gracias a espacios radiofónicos como *La hora cero* y *El título de la semana*, destinados complacer peticiones musicales y a lanzar al estrellato a grupos emergentes. En 1981 deja de existir la emisora de onda media de Radio Alzira tras autorizarse su traslado a la ciudad de Cartagena (Murcia) a petición de los directivos de la SER, y permanece solo la de FM. Esta decisión marca el futuro de la emisora alcireña. En febrero de

1984 Alfonso Rovira Marín, que había ingresado en la radio en 1955, es nombrado director de la misma, coincidiendo con el quincuagésimo aniversario de la emisora. El cambio de emplazamiento de la FM a Valencia en 1990, aunque no de su centro emisor que se mantiene en Alzira, determina el fin de la emisora, cuya defunción se produce el 30 de noviembre del mismo año. La SER decide desmantelarla y utilizar su frecuencia para poder emitir en un primer momento Radio Olé y Radio Valencia 2, y posteriormente Máxima FM. Pese a la larga trayectoria y su carácter histórico, la emisora enmudeció, aunque quedarán sus sonidos en la memoria colectiva de la ciudad como testigo de su vida durante los cincuenta y siete años de su existencia.

Àngels Álvarez Villa

Fuentes

- Vallés, Antonio (coord.) (2000). *Historia de la Radio Valenciana* (2000). Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- Alfil, Ramón (2010), "300 fotografías de Alfonso Rovira rememoran la historia de Radio Alzira en una exposición titulada 'Las imágenes del sonido'" (Parlamento de Alfonso Rovira en el acto de inauguración de la exposición gráfica del mismo). *El Seis Doble. Diario Digital de Alzira*.

Radio Castellón (Castellón de la Plana, 1933 –)

Emisora de radio

Emisora de radio decana de la provincia de Castellón. En los orígenes de su fundación se encuentra la aprobación del Decreto de 8 de diciembre de 1932, a partir del cual la Dirección General de Telecomunicaciones podía autorizar el establecimiento de emisoras de pequeña potencia y carácter local en España. El 24 de febrero de 1933 esta otorga a Ismael Palacio Bolufer la concesión de Radio Castellón con el indicativo oficial de EAJ-14. Dicho indicativo había pertenecido con anterioridad a Radio Valencia, que lo mantuvo desde su creación en marzo de 1925 hasta marzo de 1926. Ismael Palacio Bolufer, operador, productor y fotógrafo de prensa, era natural de Alcoi, pero se decía aragonés al haber desarrollado la mayor parte de su vida profesional y personal en Zaragoza. Aunque su verdadera vocación era el cine, se hace con varias concesiones de instalación de emisoras en España a principios de la década de los treinta bajo el nombre de circuito de emisoras Radio Cuarzo, estando detrás de la fundación no solo de Radio Castellón, sino también de otras emisoras como Radio Navarra (EAJ-6) en mayo de 1933, Radio Logroño (EAJ-18) en julio de 1933 o Radio Huesca (EAJ-22) en noviembre de 1933. En junio de 1933 comienzan las primeras emisiones en pruebas de la emisora castellonense, que se inaugura oficialmente el 7 de septiembre de 1933 en el número 26 de la plaza de la Constitución (actual plaza Mayor). Al acto acuden, además de su propietario, otras personalidades de la época como Manuel Peláez Edo, alcalde de la ciudad, el presidente de la Comisión Gestora de la Diputación o el jefe de Sección de Telégrafos de la provincia. El técnico de la emisora es Félix Comas, el operador Arturo Ferrer y sus primeros locutores Gloria y Teresina Comas y Antonio Boronat. La voz de Maruja Oliveras Gay es la elegida para lanzar a las ondas el eslogan de EAJ-14 Radio Castellón. El 10 de junio de 1935 pasa a constituirse como Sociedad Limitada Radio Castellón, autorizándose también el traspaso de su titularidad a Emilio Pérez Navarro. A finales de ese mismo año el nuevo propietario decide trasladar los estudios al edificio del Teatro Principal, en la calle Moyano, número 1. Durante la Guerra Civil es explotada con fines bélicos por ambos bandos, aunque es la entrada del Ejército Nacional en la ciudad lo que motiva el desmantelamiento y venta por piezas de la emisora. Cesa sus emisiones a finales de 1938 y no las retoma hasta casi dos años después, el 6 de febrero de 1940. Lorenzo Gómez Requena ("Loren") es el jefe de Programas de Radio Castellón durante la dictadura franquista, lo que supone que entre sus tareas también están las propias de la figura de censor. En 1944 se integra en la recién creada Sociedad Española de Radiodifusión (SER), convirtiéndose en la segunda emisora asociada a la Cadena SER después de Radio Granada. Tras adquirir un transmisor de frecuencia modulada, en 1966 es la primera emisora de la provincia en radiar en FM, aunque hasta 1979 no varía su programación con respecto a la de emisión en AM. A finales de este mismo año se produce su último traslado, ubicándose desde entonces en la calle Moyano, número 5. El 1 de agosto de 1983 se constituye como Radio Castellón S.A., manteniéndose bajo esa forma jurídica hasta la actualidad. Desde mediados de los años ochenta comienza el proceso de implementación de las cadenas musicales, siendo la primera en lanzarse Los 40 Principales (1985), seguida de Cadena Dial (1991), M80 Radio (1997) y Máxima FM (2010). Además, en febrero de 2000 se produce la inclusión en la emisora de Localia Televisión, que se mantuvo en activo hasta 2009. En 1997 Juan José Quesada Flores y José Fidel Gutiérrez Lázaro se convierten en los titulares de la concesión y propietarios de la emisora, ejerciendo como tales en la actualidad. Desde su fundación han sido cinco los directores al frente de la emisora: Emilio Pérez Navarro (1933-1945), su hijo Emilio Pérez González (1945-1989),

Emilio Pérez Salvador (1989-1996), Juan José Quesada Flores (1996-2010) y Jesús López Flor (2010-).

En sus inicios, la programación se estructura en dos bloques de dos horas cada uno, de 13:00 a 15:00 al mediodía y de 21:00 a 23:00 por la noche, que con el tiempo se amplía a un tercero, de 18:00 a 19:00 por la tarde. A partir de febrero de 1971 Radio Castellón comienza a ofrecer una emisión ininterrumpida durante las veinticuatro horas del día. Desde la década de los ochenta, fruto de su asociación con la Cadena SER, el grueso de sus contenidos pasa a ser emisión en cadena (programación nacional) y solo en las desconexiones locales ofrecen espacios propios, tanto boletines informativos como magacines de entretenimiento. Su actividad radiofónica arranca con contenidos esencialmente musicales bajo títulos genéricos como *Música selecta*, *Discos escogidos*, *Novedades de discos* o *Música de baile*, y no es hasta principios de la década de los cuarenta cuando sus espacios adquieren una mayor dimensión informativa. Sus programas más representativos dan cuenta de su interés por las temáticas y tradiciones más arraigadas en el contexto geográfico de su campo de emisión. *Carteles radiofónicos* (1941-1946) es el primero de sus espacios dedicado a las fiestas mayores de Castellón. Presentado por Crescencio López del Pozo ("Chencho"), se emitía el viernes y sábado anterior a su celebración, y sus guiones eran elaborados desde la Jefatura Provincial de Propaganda de la ciudad. En marzo de 1946 pasa a denominarse *Gayata* (1946-1968). Presentado, entre otros, por Salvador Bellés, Francesc Vicent Domènech (el "Quiquet de Castàlia"), Carmen Alcón o Joaquín Castelló, se convierte en una revista semanal sonora que Radio Castellón producía sólo cinco semanas antes del inicio de las fiestas en colaboración con la Junta Central de Festejos de La Magdalena. *Cuc i Peret* (1947-1956) fue un espacio infantil que se emitía semanalmente cada jueves, creado y presentado por Vicente Castelló Segarra y protagonizado por personajes ficticios como el abuelo Cuc, su nieto Peret o José Chocolate. Tanto *Rumbo a la fama* (1948-1963) como *Festival del varieté* (1950-1969) fueron espectáculos musicales dirigidos y presentados por Vicente Escura que tenían como objetivo descubrir y lanzar a artistas y grupos musicales jóvenes de la provincia. *Antena taurina* (1950-2000), magacín especializado semanal de opinión y actualidad en torno a la tauromaquia, tuvo como único presentador al crítico y cronista taurino José María Iglesias ("Arenillas"). Salvador Bellés estuvo al frente de espacios culturales y de actualidad como *El mundo de las letras* (1962-1964), programa literario con entrevistas en directo con destacados autores de la época, *El cajón de sastre* (1963-1964), precursor de los grandes magacines radiofónicos de dos horas diarias de duración en el que se incluía contenido relacionado con deportes, música e información local y nacional, o *Nuestra ciudad* (1964-1965), espacio dedicado a la actualidad local. *Castelloneries* (1965-1983) fue el primer programa emitido en lengua valenciana. Aunque nace como un espacio bilingüe que empleaba tanto el castellano como el valenciano, a partir de los años setenta pasa a utilizar únicamente este último. Presentado y dirigido por Francesc Vicent Doménech (el "Quiquet de Castàlia"), este programa revisaba todos los sábados la historia, la tradición, los hombres y las tierras de Castellón y sus comarcas. En el ámbito deportivo destacan los espacios presentados por el citado "Chencho", *Ráfagas deportivas* (1946-1992), que se emitía diariamente a última hora del día, y *Estadio* (1952-1992), una revista sonora de los deportes que hacía lo propio cada domingo a través de secciones como "La liga quedó así", "Comentarios sobre el partido", "Los protagonistas opinan" o "La quiniela de la semana". *Encuentro 84* (1981-1984) fue uno de los programas pioneros de la provincia en conectar con discotecas para dar música y notas de ambiente. También organizaba concursos de disyóqueis. Algunos de los principales presentadores de este espacio, que se emitía durante cuatro horas los viernes, sábados y domingos, fueron Encarna Soto, José Antonio Luque y Juanjo Llopis. *Castellón actualidad*, con José Catalá Alcón (1983-1991), y su sucesor, *Hoy por hoy Castellón* (1992-), ofrecen de lunes a viernes información, música, debates o concursos. Este último está dirigido y presentado por Alberto Suárez, al que han precedido otros presentadores como José Antonio Luque, Susanna Lliberós i Cubero o Belén García. *Las Tertulias* (1997-) se ha configurado como un espacio de reflexión y debate de la actualidad local diaria que tiene al frente a Jesús López Flor. Con anterioridad fue presentado por Liberto Beltrán. Por la redacción de los Servicios Informativos de la emisora han pasado nombres como los de Lorenzo Gómez Requena, Manuel Monferrer Romero, Paco Pascual, Celia Prats Sales, María Luisa Zaera Doñate, Raúl Pascual o Miguel Ángel Campos. Entre los técnicos más destacados de la historia de Radio Castellón, por otro lado, están Joaquín Arderius, Joaquín Batiste Jornet ("Kim Bujía"), Joaquín Soriano Adsuara ("Ximo"), Vicente Baldayo o Juan Clement. Radio Castellón se mantiene líder de audiencia provincial desde sus comienzos y es parte ineludible de la historia de la comunicación en la provincia castellonense. Además de su labor y repercusión como empresa de radiodifusión, la emisora publica desde 2004 su propia revista mensual, *Radio Castellón*. Ese mismo año también crea los Premios Radio Castellón, con el propósito de otorgar reconocimiento público tanto a las empresas radicadas en el ámbito territorial de la

provincia como a personas que se han distinguido por su labor profesional.

Fátima Ramos de Cano

Fuentes

- Balsebre, Armand (2002). *Historia de la radio en España. Vol. I (1874- 1937)*. Madrid: Cátedra.
- Catalá Alcón, José (2006). *Mi querida Radio Castellón, Barcelona, Madrid*. Castellón: Ayuntamiento de Castellón de la Plana.
- Radio Castellón (2003). *70 años de Radio: Radio Castellón*. Castellón: Radio Castellón.
- Radio Castellón (2008). *75 años de Radio: Radio Castellón*. Castellón: Radio Castellón.
- Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.) (2000). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.

Radio Dénia (Dénia, 1933-)

Emisora de radio

Radio Dénia se inaugura el 31 de octubre de 1933, cuando la Dirección General de Comunicaciones otorga la concesión de la emisora local al fotógrafo José Marsal Caballero con las siglas EAJ-45. La emisora se instala en la calle La Mar, en la planta alta de los locales dedicados a la fotografía del propio Marsal Caballero. María Marsal, hija del fundador, es la primera locutora de Radio Dénia. En el acto de inauguración actúa el consagrado tenor Antonio Cortis. Durante la Guerra Civil la emisora es incautada oficialmente por el Gobierno de la República. El 1 de abril de 1940 es reinaugurada con el nombre de Radio Denia de FET y de las JONS, y en 1943 se traspasa la titularidad de la emisora a la organización local de Falange. De 1954 a febrero de 1963, Radio Denia se integra en la Red de Emisoras del Movimiento (REM), con el distintivo REM número 7, siendo cerrada posteriormente. En 1967, sin embargo, el ayuntamiento de Dénia consigue la adjudicación de una nueva emisora de frecuencia modulada, y después de un concurso otorga su explotación a Germán González por ocho años. Los estudios se instalan en la calle Ramón y Cajal, y de allí pasan más tarde a la calle Marqués de Campo, donde todavía continúan. Vencida la concesión en mayo de 1981, el ayuntamiento traspasa la emisora a la Cadena SER. Comienza una nueva etapa de radiodifusión, explotada por Radio Dénia SER. Pocos años más tarde, la propiedad de la emisora es adquirida a la SER por parte de Ingeniería y Técnicas de Comunicación S.L., manteniéndose dentro de la cadena. Desde entonces hasta la actualidad asume la dirección de Radio Dénia Vicente Miralles Ferrer, siendo el director de radio en activo más antiguo de la Comunidad Valenciana. Durante todos estos años muchos han sido los profesionales que han hecho posible con su dedicación el funcionamiento de esta emisora: José Marsal Caballero (fundador), María Marsal (primera locutora), Manuel Pelegrí, José Salort, Amparo Marsal (sustituta de María Marsal), Pedro Maján (interventor), Paulino Martí (director en la etapa de Falange), José Martí Ivars, Pepita Cabrera, Paquita Ribes, Manolita Marco, Pepe Cardona (técnico), Miguel Vicens (textos), Luis Cuesta (director en 1947), Rosita Oltra, Conchita Alemany, Jaime Salort, Vicent Balaguer, Antonio Timoner, José Sanz (director en 1951 y militante falangista), Esteban Ribes (director), José Ferrer Rostoll (director), Horacio Bertomeu (responsable técnico entre 1957 y 1958), Marisa Ferrándiz, Germán González (director), Rosa Pastor, Maite Marzá, Miguel Quesada, Pepe Terrades, Martí Ivars, Ana Albarracín, Paco Serradell, Jaime Ferrer, Pangel Albi, Pepe Gea, José María Almiñana, Toni Reig, Julio Monfort, Françoise Crespo, Juan Antonio Castañón, Carlos García, David Pons, Miguel Moreno, María Dolores Moreno, Vicente Fornés, Laura Lobato o Carlos López. Los espacios locales en la actualidad se alternan en los diferentes tramos de los programas nacionales como *Hoy por Hoy*, *Hora 14*, *SER Deportivos* y *Hora 25*. Así, por las mañanas emite el espacio *Hoy por Hoy Dénia y comarca* y por las tardes los programas *Lo que faltaba* y *Superéxitos*. Los fines de semana de 9 a 14 horas también se realiza programación local. En la actualidad componen la plantilla Vicente Miralles como director, Miriam Pagán, Pepa Ginestar, Sergio Denia y Javier Zamora como redactores, Celia Marín como colaboradora y Charo Ferrer como administrativa.

Eva Marqués

Radio Elche (Elche, 1933 –)

Emisora de radio

El origen de esta emisora está ligado al nacimiento de Radio Alicante. Efectivamente, es el mismo Juan Valero Campomanes, funcionario de Telégrafos que había solicitado la concesión a la Dirección General de Telégrafos, origen de la emisora de Alicante, el que también logra otras concesiones a principios de los años treinta, entre ellas la de Elche, que traspasa a José Garrigós Espino por veintitrés mil 23.000 pesetas y quien funda el 15 de diciembre de 1933 la emisora Radio Elche con la denominación EAJ-54. Su primer emplazamiento se sitúa en la calle Bazán, 4, de la localidad

y entre sus primeros locutores figuran José Alba y José Serra. José Garrigós es también el creador y primer conductor del histórico programa de información local *Silueta de ciudad*. Tras fallecer en 1961 lo sucede en la dirección su hermano Felipe Garrigós, y se incorpora a la emisora Luis Garrigós Gómez, primo de Felipe y de José. Por decisión testamentaria, la propiedad de la emisora pasa a su primogénito una vez alcanzada la mayoría de edad. De esta manera Juan Garrigós Piecho se convertirá en el propietario histórico de la emisora, que asociará e integrará posteriormente en la Cadena SER. El 29 de diciembre de 1963 la emisora traslada sus estudios a la calle Doctor Caro e inaugura unas nuevas instalaciones técnicas en el Peñascal, a tres kilómetros del casco urbano, donde se instala un transmisor de frecuencia modulada con una potencia de 1 kW. A principios de los años sesenta la emisora cuenta con una amplia nómina de locutores, entre los que cabe destacar a Antonia Coves, José Galiana, José Ruiz Juste, Lolita Puntes, Josefa Martínez, Francisco Gassó Peral, Conchita Ortuño, Roque Candel, José Mira Galiana y Antonio Riquelme, sacerdote encargado de las emisiones benéficas hasta 1961, cuando lo sustituye Jesús Tormo. Luis Garrigós Gómez se convertirá en el jefe de programas y emisiones, a la vez que heredero de la dirección y realización del programa emblemático *Silueta de ciudad*. Igualmente, y con notable continuidad, será la voz de las retransmisiones de El Misteri d'Elx. En noviembre de 1968 dejará la emisora para ocupar el cargo de redactor jefe de los recién inaugurados estudios de Radio Nacional en Alicante. En este periodo José María Aguilar García era el encargado de la música y la fonoteca de la emisora. También en este momento entran en la plantilla de la emisora Remedios Sanz Tendero —provenía de Radio Monóvar— y María Rosa Martínez de la Riva —antes en Radio Jumilla—. Francisco Alcaraz Garciamartín se encarga en esta fase de las retransmisiones deportivas. Otros colaboradores de la misma fueron Antonio Ruiz Rey, psiquiatra que realizaba un programa llamado *Protoplasma*, José Román Vicedo, abogado invidente y gran melómano encargado de la música clásica en la emisora, y Antonio Cutillas, que posteriormente se trasladaría a Radio Falange de Alicante. Dentro del cuadro técnico y administrativo de esta emisora debe destacarse algunas personas como Vicente Pascual y a los técnicos Antonio Giménez Ruiz y Carlos García Nieto. La emisora Radio Elche se ha consolidado a lo largo de estas décadas de existencia como la emisora de referencia en la ciudad, por su pasado histórico y por su función de referente en el panorama radiofónico ilicitano.

Manuel Menéndez Alzamora

Fuentes

- Marín, Tirso (2004). *Historias de radio y Alicante*. Alicante: Instituto alicantino de Cultura Juan Gil Albert.
- Vallés Copeiro del Villar, Antonio (ed.) (2000). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.

Radio Gandia (Gandia, 1933-)

Emisora de radio

Comienza a emitir con regularidad el 8 de diciembre de 1933 como EAJ-23. Su horario inicial fue de 12 a 14 y de 19 a 20 horas entre semana, y los sábados y domingos de 21:30 a 22:30 horas. Al principio sus contenidos son musicales. En las fiestas locales de 1933 se realiza la primera transmisión fuera de los estudios desde el "pabellón Phillips". En esos momentos la emisora se sostiene gracias a las cotizaciones de sus socios, que tienen derecho a participar en el *Programa del radioyente*. Este programa se compone de discos solicitados por los suscriptores de la emisora. Radio Gandia desempeña un importante papel durante la Guerra Civil, desde que el 18 de julio de 1936 difunde la primera nota del Gobierno dirigida al país. En los primeros meses del conflicto intenta mantener su programación habitual, aunque fue limitándose a radiar discos y leer partes oficiales y notas de socorro. El horario de emisión es el mismo, lo que permite a EAJ-23 mantener una elevada audiencia. En los años difíciles de la posguerra se encargan de las emisiones los locutores Isabelita Mahiques, Juan Roig y Bernardino Lledó. Su programación está dedicada fundamentalmente a la música. Juan Climent anima las emisiones de Radio Gandia con la implantación del *Disco dedicado*, que, además de ser muy popular, supone un gran impulso económico para la emisora. En septiembre de 1952 ingresa en la Sociedad Española de Radiodifusión (SER) en calidad de emisora asociada, con un compromiso de emisión de doce horas semanales de cadena. Desde entonces los locutores de Radio Gandia, Juan Climent, Adelina Bataller, María Rosa Abad y Rosa Orquín, tienen que compartir su popularidad con voces de Radio Madrid. Las pruebas deportivas se transmiten en directo gracias a la habilidad técnica de Enrique Mengual y del carácter del locutor Sebastián Denia. La programación fallera también ha tenido su protagonismo desde 1947 hasta nuestros días. Destacan también los programas benéficos de Miguel Zacarés, gracias al cual se logra fundar, en 1948, el Preventorio Infantil Nuestra Señora del Amparo, programas como *Sobremesa Nocturna*, presentado por Rosa Orquín y Sebastián Denia, el concurso radiofónico cara al público *Lo Mejor para*

el Mejor, con Pedro Hontanilla, *El Radioteatro,* con un cuadro de actores locales, o los programas infantiles presentados por Jaime Román, entre otros. *El Domingo a las 11* fue el último de los programas cara al público realizado por Radio Gandia. El día 1 de mayo de 1981 fue inaugurada la emisora de frecuencia modulada con programación independiente. Nombres como Sebastián Denia, Enrique Gracia, Carmelo García, Francisco Blasco, Miquel Àngel Picornell, Antonio Capó, Mila Rabal, Rafael Martínez, José Miguel Villar y Vicente Aunión destacan en su programación habitual, con programas como *Radio despertador*, *Top 96*, *Destino la noche* o *El gran musical*. En 1991 se inauguran los nuevos estudios de la Cadena SER y Los 40 Principales. Por sus micrófonos pasan destacados locutores como Ximo Rovira, Quino Iznardo, Santiago Monzó, Pascual Mansanet, José Joaquín Gorrita, Antonia González o Ivana Ludeña. Actualmente, la emisión de Radio Gandia la componen los programas de Cadena SER en cadena y los espacios locales *Hoy por Hoy Gandia Matinal*, el magacín *Hoy por Hoy* con el espacio *A quien corresponda* y el informativo local. Los espacios *SER Deportivos* y el último tramo *Hora 25* completan la programación local. Los profesionales que forman la plantilla actual de Radio Gandia son Modesto Ferrer, Marina Vallés, Begoña del Prado, Puri Naya y Enrique Bodí en la redacción, Miguel Ángel Rodríguez y Santi Roca en deportes, José Joaquín Gorrita en el departamento técnico y Paco Sanz como director.

Eva Marqués

Radio Játiva (Xàtiva, 1932 – 1965)

Emisora de radio

Nacida durante la Segunda República bajo el Decreto de 8 de diciembre de 1932, que impone el uso de equipos de escaso coste y de potencia local, lo que propicia que aspirantes con modestos intereses puedan introducirse en el negocio radiofónico, la emisora es autorizada a nombre de Juan José Carrascosa Ferrer con una potencia de 200 vatios y una longitud de onda de 200 metros. Carrascosa era funcionario, técnico de telégrafos y gerente de la empresa Central Radio, dedicada a la distribución de la marca Philco, un radiorreceptor de mesa confeccionado con válvulas. La Dirección General de Telecomunicaciones concede la licencia con el indicativo EAJ-36 Radio Saetabis, y los estudios se instalan en el número 1 de la plaza Emilio Castelar, popularmente conocida como *de la Bassa*, aunque poco después se trasladan a la calle Moncada. A finales del mes de abril la emisora comienza a emitir en período de pruebas una programación diaria regular, y en el mes de diciembre se autoriza su funcionamiento con el nombre de Radio Játiva EAJ-36. El acto de inauguración es el 8 de enero de 1934. La programación en esta etapa inicial se emite en dos bloques: el musical de 11:30 a 13 horas, que también incluye las noticias de la Bolsa, y otro de 19 a 21 horas que contiene de nuevo música, con un espacio para los discos dedicados, y noticias de prensa. Los fines de semana hay de 21 a 23 una emisión especial de música y otra de información deportiva. Paulatinamente se van incorporando más contenidos sobre historia, agricultura, poesía y crítica musical, así como *Radio Fémina*, las sesiones infantiles y los espacios de discos dedicados como *El programa del radioyente*. La emisora se compromete también a retransmitir los festejos anuales de los pueblos próximos y a participar en la celebración de fiestas como la feria y las fallas de la localidad, cosa que hizo mediante la instalación de altavoces en la calle, la convocatoria de premios, de concursos literarios y la realización de programas especiales. Poco a poco la radio fue invadiendo todas las facetas de la ciudad, dada su predisposición a convertirse en testigo sonoro de la vida setabense. En junio de 1935 contaba con más de cincuenta mil radioescuchas diarios entre una audiencia potencial de más de medio millón de habitantes, y era escuchada en un radio de treinta km. Desde 1934 la emisora comienza a publicar una revista, *Radio Játiva*. Órgano Semanal de la Emisora, con un precio de suscripción de 0,25 pesetas. La publicación incluye novedades sobre la programación, y es recibida por los socios protectores, miembros integrantes asimismo del club de radioyentes, mediante el pago de una cuota. La locución y programación corre a cargo de Enrique Iborra Tormo, Rosita Richart Ramón y Pepito Richart Ramón, entre otros, pero además forman parte de la plantilla un administrador, los técnicos y el jefe de publicidad, cargo importante cuyo cometido resultaba esencial para la subsistencia de la emisora. La tarifa de radiación de discos mensual es de trescientas cincuenta pesetas. La ley marcaba que el Estado se quedaba con el 20% de la facturación publicitaria y establecía que, de cada hora de emisión, únicamente diez minutos podían destinarse a la misma. Ocupada por Falange al finalizar la Guerra Civil, tras un tiempo de inactividad, es puesta en marcha nuevamente en 1948, cuando queda adscrita a la Red de Emisoras del Movimiento (REM). En esa etapa pasa a denominarse Radio Játiva Estación Escuela número 2 del Frente de Juventudes, y posteriormente Radio Játiva EFE-18, La Voz de la Ribera Setabense. El falangista Rafael Femenía Prats pasa a ser el nuevo director. De la programación son reseñables los espacios *Consigna del Frente de Juventudes*, *Noticiario*

deportivo, *Revista radiofónica de recreaciones y amenidades*, *Emisión religiosa*, *Emisión de la Sección Femenina* y *Retransmisión teatral por el cuadro artístico de la emisora*, entre otros. De la nómina de colaboradores destacan en el control técnico José Ortega Sánchez y entre los locutores Fina García García, Josefa y Arturo González López, José E. Fitó Navalón y Pedro José Giménez Gil, entre otros. En la segunda mitad de los años sesenta, concretamente en noviembre de 1965, la emisora setabense deja de emitir por decisión gubernamental, bajo la dirección de Eugenio Vila Cuenca. De la programación en los últimos años destacan programas como la competición escolar *Rinconcito de los niños*, *La batalla del teléfono*, un concurso de cultura general, el espacio sobre cine *Pantalla de plata*, los programas de discos dedicados, el deporte, el radioteatro y los programas especiales de carácter solidario, como aquellos en favor del Asilo de las Hermanitas de los Desamparados de Xàtiva o con motivo de la riada de 1957. Entre los trabajadores y colaboradores encontramos a Brígida González, Jesús Agudo, Armando Vila, Emilio Sala, Rafael Mira, José Manuel Molina, José López Sellés y el joven Ramón Pelegero, dedicado posteriormente a la música con el nombre de *Raimon*. Pese a los años transcurridos, Juan José Carrascosa Ferrer, propietario originario de la emisora, reclamó la rehabilitación de sus derechos sobre EAJ-36 Radio Játiva en una solicitud con fecha de 15 de enero de 1979 dirigida al director general de Radiodifusión y Televisión, alegando que la licencia le había sido robada con toda la instalación y material de su archivo.

Àngels Álvarez Villa

Fuentes

- Vallés, Antonio (coord.) (2000). *Historia de la Radio Valenciana*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- Entrevista personal a Josep Sanchis (30 de mayo de 2016).
- Entrevista personal a Armando Vila (9 de junio de 2016).
- Sanchis Martínez, Josep. *La ràdio a la ciutat de Xàtiva* (artículo inédito).

Radio Nacional de España en Valencia (Valencia, 1949 –)

Emisora de radio

El 19 de enero de 1937 empieza a funcionar en Salamanca Radio Nacional de España, como instrumento de propaganda del bando franquista y vehículo expansivo de guerra. Terminado el conflicto, y de acuerdo con el segundo plan europeo de distribución de frecuencias aprobado en Montreux (Francia), el gobierno franquista se enfrenta a la tarea de reconstrucción y reagrupamiento de las emisoras. Además de la SER y de las emisoras locales y comarcales, conviven en el éter RNE y las emisoras de Falange Española Tradicionalista (FET). Con la creación de la REDERA, o Red Española de Radiodifusión, surge un organismo para centralizar la explotación de las emisoras oficiales y del Movimiento. Son los primeros pasos para la configuración de un servicio nacional de Radiodifusión. Es en 1944 cuando la REDERA se transforma en la organización RNE. Un año después, el 27 de julio de 1945, el Estado crea la primera Dirección General de Radiodifusión. La necesidad de una emisora radiofónica de carácter oficial en Valencia atrae la atención del organismo rector de la radiodifusión desde los primeros estudios para la creación de un efectivo servicio nacional que se encargue de la materia, que se realiza a principios de la década de los cuarenta. Pero por razones de carácter presupuestario RNE en Valencia no empieza a funcionar hasta el 22 de diciembre de 1949, con la retransmisión del sorteo de la lotería de Navidad. El primer director de RNE en Valencia es Andrés Moret Agustí, casado con una hija de Pilar Franco. A los pocos días de la puesta en funcionamiento de la emisora se plantea el problema de la falta de personal. Más de cuarenta empleados de todas las especialidades pasan a trabajar para RNE en Valencia, aunque la mayoría son colaboradores. El horario de emisión comienza siendo de nueve horas diarias, de 13 a 16 horas y de 18 a 24 horas. Este horario se ve con frecuencia alterado por los cortes en el fluido eléctrico y por los trabajos de ajuste, verificación y montaje de equipos e instalaciones. En 1950 se refuerza la plantilla de locutores y se pasa a emitir diecisiete horas y media diarias. En los dos primeros años de la emisora, la programación es cubierta sobre todo con espacios musicales. Los espacios informativos son dos diarios hablados nacionales y uno de carácter local. La nómina de colaboradores en esta época es muy amplia. Entre ellos cabe citar a José Ombuena, José Barberá y Eduardo López-Chavarri. En 1953, Bartolomé Beneyto Pérez sustituye a Andrés Moret Agustí en la dirección de RNE en Valencia. El 8 de diciembre de 1954 se inauguran las nuevas instalaciones en El Vedat de Torrent. También por esas fechas se crea una red de corresponsales. En octubre de 1957, con el desbordamiento del río Turia, RNE realiza un importante servicio público con la prevención y asistencia a los damnificados y los improvisados equipos móviles que alertan a la población de un nuevo desbordamiento. Por ello, RNE es reconocida con la medalla de la Gratitud de Valencia, a título colectivo, y con una mención especial del Ministerio de Información y Turismo. En 1973 empieza a emitirse en RNE el primer programa en valenciano, en el que se incluye un comentario de

Vicent Andrés Estellés, que lee ante el micrófono Joan Monleón. *De dalt a baix* (1973-1982) comienza con un equipo formado por Amadeu Fabregat, Toni Mestre, Rosa Balaguer y Xelo Miralles. Se trata de un minimagacín de un cuarto de hora en el que caben entrevistas, noticias, comentarios y recitales de *nova cançó*. En esta etapa los boletines nacionales, que se radian cada media hora, son traducidos al valenciano e incluyen información local. Con la entrada de Juan Carlos de Cárdenas en 1977, el programa *De dalt a baix* reduce su tiempo y desaparece en 1982, porque su franja horaria queda ocupada por un espacio deportivo dedicado al Mundial de Fútbol. Por otra parte, el 21 de junio de 1968 se inaugura el centro de producción de Radio Nacional de España en Alicante. A su vez, la actual Radio Nacional de España en Castellón comienza su andadura con el indicativo La Voz de Castellón. Como en el caso de Alicante, pasa a Radio Cadena Española, para acabar con el definitivo indicativo Radio Nacional de España en Castellón.

En diciembre de 1964 se promulga el plan transitorio de Ondas Medias, que pretende controlar el espectro radiofónico y caminar hacia un efectivo plan nacional de Radiodifusión. En él se regula el número de emisoras que pueden continuar emitiendo en onda media (OM), y se estipula que deben emitir simultáneamente en frecuencia modulada. El plan fija en quince el número de emisoras de Radio Nacional y su cadena complementaria, Radio Peninsular, y limita el número de emisoras comarcales a nueve. Por decreto de octubre de 1973 se configura el servicio público centralizado de RTVE, y se dota al servicio nacional de Radiodifusión de autonomía funcional y financiera. Es en los años setenta cuando la radio supera la competencia televisiva. La programación en esos momentos está diferenciada en público y temática en los distintos programas. El programa nacional difunde cuatro diarios hablados, más diecisiete boletines informativos. El segundo programa, en frecuencia modulada, incluye entre sus espacios habituales los diarios hablados de las 14:30, las 22:00 y las 24:00. El tercer programa —en OM desde la emisora central y en FM para el resto de las emisoras— transmite los diarios hablados de las 14:30 y las 22:00 inmediatamente después de haber sido radiados en el programa nacional. Los centros emisores y las emisoras de la red actúan como centros regionales de producción informativa para RNE, con la elaboración de informaciones para la audiencia regional o local, y la canalización de las noticias que puedan ser incorporadas a los boletines de alcance nacional. Junto a la información, la música y los dramáticos ocupan un porcentaje considerable de la programación en este periodo. En los Pactos de La Moncloa, firmados en octubre de 1977, se acuerda que RTVE quede sujeta al control del Parlamento y de la administración. RTVE tenía la denominación, desde el decreto de 1 de octubre de 1973, de "Servicio Público Centralizado RTVE". En 1977, mediante real decreto de 28 de octubre, pasa a configurarse como "Organismo Autónomo de carácter comercial". RTVE se convierte en un organismo autónomo, con la misma estructura interna y funciones que tenía en la etapa anterior, encuadrado provisionalmente en el Ministerio de Cultura. En el año 1979 desaparece en el centro territorial de Valencia la primitiva distribución del área operativa: los dos controles, dos locutorios y dos estudios pasan a estar organizados en cuatro controles con sus correspondientes locutorios-estudios. Ya en los años ochenta, como momentos históricos ineludibles son reseñables el golpe de estado del 23-F y la riada de 1982. Respecto al primero, a las 19:20 horas del día 23 de febrero de 1981, se presenta en la emisora de Valencia y solicita entrevistarse con el director, Juan Carlos de Cárdenas, el jefe de Estado Mayor de la Capitanía General de Valencia. Lo acompañan un suboficial y varios números de la policía militar armados con metralletas. El citado jefe hace entrega de un bando del capitán general que debía ser radiado cada media hora hasta nueva orden. A las 19:30 horas RNE en Valencia interrumpe la conexión con el programa nacional, y el locutor Rafael Morgado lee por primera vez el bando, conectando nuevamente a continuación con el programa nacional. En él se decía literalmente que el capitán general Milans del Bosch disponía que todo el personal afecto a los servicios públicos quedaba militarizado, así como suspendida toda actividad pública y privada de todos los partidos políticos. Sin embargo, el día 24 de febrero a las 1:12 se transmite el mensaje del Rey que echaba por tierra el intento de golpe de estado del 23-F. A las 5:43, el jefe de capitanía general hace entrega a la dirección de un comunicado por el que quedaba sin efecto el bando radiado el día anterior. En lo referente a la riada, el 20 de octubre de 1982, RNE cubre el desbordamiento del río Júcar y la rotura de la presa de Tous. RNE en Valencia se convierte con este motivo en cabecera de la programación nacional. La unidad móvil, desde la que informan Amparo Peris y Antonio Sanfeliu, tiene que regresar porque las torrenteras está cortando los caminos a su paso. En los estudios, Agustín Remesal ya conoce la situación e informa de que la presa de Tous ha reventado y ciento veinte millones de metros cúbicos se añaden al ya devastador caudal del río Júcar.

En 1983, Juan Carlos de Cárdenas es sustituido en la dirección de RNE en Valencia por José Luis Agudo Carrillo, que preside la fusión entre Radio Cadena Española y Radio Nacional de España. Del 10 al 17 de julio de este año se celebra la Semana de la Radio en

Valencia, con lo que la emisora modifica su programación para cubrir el evento. En este periodo aumenta la participación valenciana en la programación nacional. En 1985, es nombrado jefe del departamento de programas informativos Juan Mascarell Roig. Al frente del departamento de programas y emisiones está Antonio Sanfeliu Montoro. En este año, continúa siendo importante la colaboración de RNE en Valencia en la programación nacional de Radio 1, Radio 2 y Radio 3. En esos momentos, se emplea el valenciano en el 30% de la programación. Sin embargo, con el tiempo se impone la incidencia de la gran cadena estatal de emisoras en Valencia. En los últimos años de RNE en Valencia, el papel de la emisora ha estado marcado por el horizonte digital, la evolución hacia nuevos formatos y desarrollos y la diversificación de contenidos a través de las diferentes variantes. Desde 2012 y hasta hoy, es Javier Gomar quien ejerce de director en el territorio valenciano de RNE, un profesional que ya había mantenido ese cargo entre 1996 y 2004, y que ha intentado dinamizar el estilo de la misma.

Antonio Sanfeliu Montoro

Fuentes

- Dasí, Ricardo (1999). *Medio siglo de Radio Nacional de España en Valencia. 1949-1999*. Valencia. Editorial RNE Valencia.
- Ferrando, Antoni (1990). *La llengua als mitjans de comunicació. Actes de les Jornades sobre Llengua Oral als Mitjans de Comunicació Valencians*. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Universitat de València.
- Martínez Gallego, Francesc-Andreu (2000). "Trazos y traza de la radiodifusión en los noventa". En *La comunicación en los 90: El mercado valenciano*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo, pp. 143-158.
- Millán Trujillo, María José, Sanfeliu Montoro, Antonio (2000). "Historia de Radio Nacional de España en la Comunidad Valenciana". En Vallés, Antonio [coord.]. *Historia de la radio valenciana*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo, pp. 369-399.

Ràdio 9 (Valencia, 1989 – 2013)

Emisora de radio

En la España de los años ochenta se desarrolla una nueva estructura para los medios audiovisuales. La descentralización del Estado implica que los diferentes gobiernos autonómicos puedan regular sus organismos de radio y de televisión. Así, aparecen la radio y la televisión autonómicas. En la Comunidad Valenciana, el ente público Radiotelevisió Valenciana (RTVV) está compuesto por dos sociedades distintas, Televisió Valenciana (TVV) y Ràdio Autonomia Valenciana (RAV), dedicadas a la gestión de la televisión autonómica, Canal 9, y de la radio autonómica, Canal 9 Ràdio, que posteriormente se denominará Ràdio 9. Esta comienza a emitir su señal en septiembre de 1989, coincidiendo con la concesión de las nuevas emisoras de FM por parte de la Generalitat Valenciana. Es una radio realizada íntegramente en valenciano, y aparece en un momento de incremento de la competencia radiofónica. De hecho, su inauguración oficial, prevista inicialmente para conmemorar el día de la Comunidad Valenciana el 9 de octubre de 1989, tiene que adelantarse unos días, al 2 de octubre, para hacerla coincidir con la nueva programación de RNE 4 en la Comunidad Valenciana, que había apostado por realizar una programación íntegramente en valenciano y que buscaba el mismo espacio que pretendía cubrir Ràdio 9. Así, una radio que nacía sin planteamientos comerciales ni competitivos, tenía que hacer frente a un mercado radiofónico saturado ya con todo tipo de ofertas. La radio autonómica valenciana, según el preámbulo de su Ley de Creación, se concibe como "el soporte preciso e inequívoco de nuestro desarrollo cultural propio". Bajo la dirección de la periodista Rosa Solbes, Ràdio 9 comienza sus emisiones en pruebas desde los estudios centrales de Valencia. Tiene delegaciones en Castellón y Alicante, así como una red de corresponsales en las cabeceras comarcales. Emite durante las veinticuatro horas del día una programación que incluye boletines informativos diarios cada hora. Esa característica la aproxima al espíritu de su ley de creación, pero también la aleja de las audiencias masivas. Ràdio 9 dispone, para su puesta en funcionamiento, de una plantilla que ronda las cuarenta personas, entre periodistas, técnicos, auxiliares, documentalistas y asesores lingüísticos, además de seis puestos directivos. Cuenta en esos momentos con un presupuesto de unos doscientos cincuenta millones de pesetas y es concebida como una radio con programación mixta, basada en los pilares de la información y la música. La estructura básica de la programación durante la semana consiste en un primer bloque de la mañana que se inicia con contenidos informativos, para enlazar con un magacín de actualidad, donde encontramos contenidos generalistas que, en unos periodos, han estado más volcados en la información y el debate sobre los temas de actualidad e interés social y, en otros, en el entretenimiento. Tras el paréntesis informativo del mediodía, se inicia la franja de tarde con el recurso a la radiofórmula y a los programas musicales —*Top magazine*, *Top Nou*, *Bikini Club*, etcétera—, donde Ràdio 9 encuentra una audiencia potencial y real más elevada. También se producen diversos cambios en la duración y en la franja horaria de estos magacines musicales, variándose los estilos y explorando

nuevas fórmulas. Finalmente, antes de llegar al horario nocturno, es habitual la emisión de un tercer informativo que, en ocasiones, es reforzado con programas deportivos, buscando la aceptación del gran público. Los programas nocturnos se centran en la actualidad cultural, los contenidos de servicio, la participación del oyente y en los géneros musicales que no tienen cabida en las radiofórmulas. En cuanto a la programación del fin de semana, se caracteriza por la utilización de bloques horarios más amplios y del directo en las retransmisiones deportivas, así como por la mayor cantidad de información deportiva, propia del fin de semana. El resto sigue la estructura anterior, con un magacín matinal para las mañanas, música por la tarde y algún que otro programa nocturno, aunque en este caso abundan las repeticiones de programas, algo que también se irá haciendo habitual en la franja nocturna entre semana. Sin embargo, la fórmula no funcionó como se esperaba y no se alcanzaron cuotas significativas de audiencia: 22.000 oyentes el primer año, que descendieron a 14.000 durante el segundo, para llegar a 30.000 el tercero. Sin duda, esta fue la gran asignatura pendiente de Ràdio 9, que se enfrentó a una dura competencia con las cadenas privadas y a esa tendencia minoritaria en el uso del valenciano en los medios de comunicación. En los años posteriores, el refuerzo de los programas de radiofórmula y las campañas publicitarias desarrolladas por la televisión autonómica consiguieron elevar un poco más la audiencia, llegando a superar la barrera de los 100.000 oyentes. Respecto a la programación, y según las propias memorias elaboradas por Ràdio 9, se plantearon diversos cambios y retoques en los contenidos y en las parrillas, pero el modelo base se mantuvo con una fórmula de radio mixta, dividida en bloques horarios durante la semana, y que cambia de estructura de programación durante los fines de semana. La victoria electoral del Partido Popular (1995) y la consiguiente sustitución del equipo directivo no supuso grandes modificaciones en dicha estructura, aunque sí se produjeron algunos cambios en los contenidos y en la orientación de los programas, más volcados hacia el entretenimiento. Sin embargo, el índice de oyentes de Ràdio 9 en la Comunidad Valenciana se incrementó muy poco, manteniéndose como una radio de minorías, si comparamos sus cifras con otras emisoras que no disponen de su potencial técnico ni de su implantación territorial. El oyente tipo de Ràdio 9, según el Estudio General de Medios, correspondía a la siguiente descripción: "Hombre, de clase social media, de 14 a 35 años, soltero, con una formación media entre EGB y BUP-FP, de una población de entre 10.000 y 50.000 habitantes, de la provincia de Alicante o de Valencia, que entiende y habla el valenciano y que tiene como idioma familiar preferente el castellano, aunque los oyentes de Ràdio 9 son los que utilizan más el valenciano como idioma familiar preferente". Es decir, la audiencia real de Ràdio 9 correspondía mayoritariamente con chicos jóvenes, identificados fundamentalmente con la música, que han tenido acceso a la escolarización en valenciano y que viven en pueblos y ciudades de dominio lingüístico valenciano, a pesar de que sus familias utilizan el castellano como idioma vehicular. Además, la provincia de Castellón aparecía descolgada del proyecto, y las grandes ciudades, Valencia y Alicante, donde se concentra gran parte de la población valenciana, no aportaban prácticamente oyentes, debido a la barrera lingüística, más acusada en Alicante, y a la gran competencia radiofónica que se libra en ellas. Más allá de las mediciones de audiencia realizadas por el Estudio General de Medios, y al margen del número de oyentes, Ràdio 9 no consiguió una imagen de marca institucional de calidad que le permitiera identificarse con el pueblo —y el público— valenciano, objetivo último y fundacional de la emisora autonómica y, en general, de los medios públicos autonómicos. Las causas estructurales que llevaron a esta situación de crisis permanente se han convertido en un lastre difícil de soportar para una radio cuya razón de ser era, precisamente, cohesionar social y políticamente a la Comunidad Valenciana y servir al pluralismo y la participación democrática del pueblo valenciano. Así, Ràdio 9 respondía a un modelo de radio "pobre", si la comparamos con la TVV y con el resto de emisoras autonómicas. Ello implica pocos recursos materiales y humanos para hacer frente y competir con las demás programaciones de las cadenas privadas y de RNE. Fue considerada un producto poco rentable desde el punto de vista político y se intentó que los costes económicos se mantuvieran en unos niveles muy bajos, por lo que nunca llegó a plantearse un modelo de radio de calidad que permitiese ampliar su abanico de posibilidades en cuanto a audiencia y a programación. Por otro lado, es evidente que el mantenimiento de la emisión en valenciano fue una justificación, más que una excusa, en la defensa política de este modelo, ya que el uso del valenciano se considera un lastre difícil de arrastrar por sus repercusiones en la audiencia.

Juan José Bas Portero

Fuentes

- Bas Portero, Juan José, Martínez Gallego, Francesc Andreu (2000). "Radio, autonomía, municipalismo y concentración (1989-1998)". En Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U.

• Peñafiel, Carmen (1992). *Las radios autonómicas y transformaciones de la radio entre 1980-1990*. Bilbao: Servicio Editorial UPV.

Radio Ontinyent (Ontinyent, 1931 –)

Emisora de radio

En 1924, Salvador Miquel Lluch abre en Ontinyent un establecimiento de venta y reparación de aparatos receptores, Radio Miquel, situado en el número 1 de la calle Arzobispo Segrià. Su temprana afición a la radiodifusión le lleva a fabricar equipos por sus propios medios, a la vez que es distribuidor oficial de Philips. Así, se decide a montar a título experimental una pequeña emisora, fabricada por él mismo, a la que denomina Radio Miquel Onteniente. La explotación experimental de la emisora da resultados positivos y esto lo motiva para solicitar una concesión oficial. Las emisiones empiezan en noviembre de 1931, antes de que llegase la concesión oficial —primero en pruebas, en noviembre de 1932, y un año más tarde con carácter definitivo—. La frecuencia adjudicada es de 760 kilociclos y la denominación definitiva EAJ-30 Radio Onteniente. Respecto a los contenidos, las emisiones constaban de dos bloques. El primero, de una hora, se iniciaba a las 14:00 con el himno de Ontinyent, información meteorológica, de abastos y discos variados. El segundo bloque, de 22:00 a 23:30, repetía el esquema anterior y añadía un informativo con noticias de prensa. Los lunes había un espacio dedicado al cine. Las tarifas publicitarias se adaptaban según la naturaleza y duración del anuncio, incluyéndose el patrocinio de espacios y la transmisión o retransmisión de acontecimientos a solicitud del anunciante. En 1974, el mismo Salvador Miquel Lluch solicita, como director y propietario de la emisora, la inscripción en el registro de empresas de radiodifusión. En ese momento, Radio Onteniente está asociada a la cadena Radio Intercontinental, mediante un contrato que solo afecta a las inserciones publicitarias y no a la programación. Emite un total de nueve horas diarias, entre las 10:00 y las 16:00 y entre las 20:00 y las 23:00. Continúa con el viejo equipo técnico de la marca Mikel, construido por el propio concesionario, Salvador Miquel, con la aportación del ingeniero de telecomunicaciones Antonio Sagrario Rocafort; un modelo de onda media de 1.000 W, al que se había añadido, en 1964, un emisor de FM de 250 W. La frecuencia de su OM era de 1.602 khz y la de su FM de 97,2 mhz. La emisora cruza la transición a la democracia inscrita todavía en su asociación con la cadena Radio Intercontinental. En términos de programación, esta asociación no comportaba compromiso. En onda media, durante el final de la década de los setenta y en la década de los ochenta, Radio Onteniente conecta sistemáticamente, aunque ya no existe la obligación, con Radio Nacional de España para ofrecer la cobertura informativa, disponiendo de una serie de programas propios, de corte musical y de participación, así como con un informativo comarcal, *Cobertura*. En FM, la programación musical se complementa con la participación y las revistas, especialmente dedicadas a los jóvenes —*Humor y pasatiempos*, *Sección juvenil*—, a las mujeres —*Fémina*— o a los mayores —*Historias de ayer*, *Personajes*, *recuerdos y festejos*—. Salvador Miquel fallece en 1982 y la emisora pasa a sus herederos, quienes, ese mismo año, constituyen Radio Onteniente S.L. con un capital de un millón de pesetas. A mediados de la década de los ochenta, Radio Onteniente inicia negociaciones con las cadenas existentes en España, contemplando la posibilidad de asociarse a alguna de ellas. El acuerdo se produce finalmente con la Cadena SER, en 1987. La FM pasa a 95,3 mhz y se inscribe en la radiofórmula *Los 40 Principales*, mientras mantiene su OM en programación convencional.

Juan José Bas Portero

Fuentes

• Bas Portero, Juan José, Martínez Gallego, Francesc Andreu (2000). "De la libertad de expresión a la concentración radiofónica. La radio valenciana (1978-1989)". En Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U.
• Vallés Copeiro del Villar, Antonio (2000). "Experimentos, frustraciones y consolidación de las primeras emisoras (1925-1936)". En Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U.

Radio Valencia/Sociedad Española de Radiodifusión (SER) (Valencia, 1931 –)

Emisora de radio

La emisora decana de la Comunidad Valenciana inicia sus emisiones el 10 de septiembre de 1931, pocos meses después de la instauración de la Segunda República española, como resultado de un acuerdo suscrito entre aficionados valencianos a las radiocomunicaciones y la empresa radiofónica española líder en el sector, Unión Radio. Un grupo de socios del Ateneo Mercantil entusiastas de las nuevas formas de comunicación radioeléctrica, presidido por Enrique Valor Benavent,

constituye el Comité Ejecutivo Pro Emisora Valencia como soporte de una laboriosa campaña para conseguir una emisora para la ciudad de Valencia a finales de los años veinte, cuando otras ciudades españolas ya disponían de una o más, pues habían fracasado dos intentos anteriores de tener la demandada emisora. El objetivo estaba lleno de dificultades. A la crisis política que acabaría con la dictadura de Primo de Rivera había que añadir el propósito gubernamental de instaurar un Servicio Nacional de Radiodifusión, consistente en una red de emisoras de carácter estatal, que impedía la autorización de nuevas emisoras privadas. Tras una larga e intensa campaña de movilización de la opinión pública valenciana, se logra finalmente resolver la situación mediante la decisión gubernamental de autorizar el traslado a Valencia de una emisora existente en Barcelona, propiedad de Unión Radio, conocida como Radio Catalana EAJ-13. En el último momento se cambia esta licencia por la que tenía en Cádiz Unión Radio, con el identificativo EAJ-3. En su puesta en funcionamiento intervienen los ingenieros de Radio Barcelona EAJ-1 Joaquín Sánchez Cordobés y Julián del Pozo, el ingeniero del Estado en Valencia Valeriano Gómez Torre, que pasaría a ocupar la dirección técnica de la emisora, y el técnico José Luis del Pozo. Los estudios estaban situados en la calle Don Juan de Austria, 5, de Valencia. El centro emisor se ubicaba en un edificio de la Dirección General de Telégrafos, situado en el muelle norte del puerto de Valencia, razón por la que sería popularmente conocida como Radio Grao de Valencia. Unión Radio Valencia celebra el inicio de sus emisiones el 10 de septiembre de 1931 con un solemne acto en el que estuvieron presentes el director general de Telecomunicación, el gobernador civil, las primeras autoridades de la ciudad, representantes de la Universitat de València y de diversas instituciones sociales, como el Ateneo Mercantil, y, por supuesto, la prensa, que se hace eco del acontecimiento el día siguiente. En representación de Unión Radio estuvo presente su director general, Ricardo María de Urgoiti. Para dirigir la emisora es nombrado Enrique Valor. La emisora pronto adquiere una amplia audiencia en una área de cobertura que trasciende la ciudad y la provincia, y en su programación, de carácter plural, predominan los espacios musicales con retransmisiones de conciertos de ópera y música sinfónica, zarzuela y música popular en los propios estudios de la emisora, o también celebrados en otros lugares a los que se desplazan los rudimentarios equipos móviles para realizar transmisiones especiales. Se constituye desde sus inicios un pequeño grupo musical denominado Trío de la Estación, que posteriormente irá incrementando el número de componentes hasta constituir una orquesta a mediados de los años treinta. Aunque en los primeros años de la República esto no resulta fácil, dadas las dificultades puestas por las autoridades —en 1932 se suspendió la transmisión de unos Juegos Florales por el uso del valenciano a instancias del gobernador civil—, en 1935 se crea el espacio *Mig'hora dels Autors Valencians,* que unos meses más tarde pasaría a convertirse en *L'hora dels Autors Valencians*. Otro apartado importante de la programación estaba constituido por las entrevistas realizadas desde los estudios de personalidades de la política, la música, el deporte, el arte, la ciencia y la cultura en general, así como por las transmisiones desde los lugares en los que se celebraban acontecimientos relevantes de estas características. Mediante el uso de la línea telefónica se transmitieron al exterior y recibieron conciertos, conferencias, mítines y competiciones deportivas diversas. La información general nacional e internacional corría a cargo del espacio *La palabra*, gestionado desde los estudios centrales de Unión Radio en Madrid para todas las emisoras de la cadena. La información local o valenciana se producía en la propia emisora bajo el rótulo *Noticias de prensa*. Asimismo, había secciones fijas como la crónica cinematográfica, a cargo de Benique Sellés, la charla literaria, llevada por "Alfferher", la sección de folklore valenciano a cargo de Maximilià Thous, las charlas humorísticas de Pastor Mata, además de diversos concursos como el de *Radiocaricatura*, gestionado por el dibujante Panach, o la sección científica llevada por José Melià "Pigmalión". Los deportes corrían a cargo de Santiago Carbonell, conocido como "Sincerátor". Había también una sección de discos dedicados, *Emisión del radioyente*, destinada a los suscriptores del Club de Radioyentes, así como el servicio *Radio para todos*, donde podían adquirirse o repararse receptores. La programación de la emisora y de otras emisoras españolas y extranjeras podía conocerse a través de la revista semanal *Radio Valencia*, que venía a ser un boletín en el que se recogían noticias de actualidad y reportajes científicos sobre radiocomunicación, así como crónicas de actos celebrados en los estudios de la emisora, con fotos de las personas invitadas. Durante los dos primeros años se edita en Barcelona y a partir de 1933 pasa a editarse en Valencia. El director de la publicación valenciana es Enrique Valor Benavent, y el secretario Arturo Rey Marzal. La programación se integra en dos bloques horarios, el de sobremesa de 13:30 a 15:30 y el nocturno de 22 a 24. Poco después van ampliándose estos bloques y se crea uno nuevo a las 8 de la mañana. En la noche del 11 de julio de 1936, una semana antes del levantamiento militar que dio origen a la Guerra Civil, se produce un asalto a los estudios de Unión Radio Valencia de un grupo de falangistas armados que obligan a los escasos presentes en la emisora a radiar un

comunicado anticipatorio de lo que iba a ocurrir una semana más tarde. El locutor presente, Vicente Llopis Piquer, comunica a las autoridades el hecho y emite el himno de Riego. Al conocer el asalto van acudiendo a los locales de la emisora militantes republicanos, organizándose una manifestación que se dirige al Gobierno Civil, cuyo titular en funciones era el alcalde José Cano Coloma, quien dirige unas palabras por los micrófonos para tranquilizar a la ciudadanía y condenar los hechos. También se organiza una manifestación que se dirige contra organizaciones y periódicos de la derecha. Posteriormente la policía detiene a varias personas entre los círculos falangistas de la ciudad.

Con la guerra, la emisora cambia sustancialmente su régimen de gestión y su línea de programación. Como los restantes medios de comunicación, Unión Radio Valencia es incautada por los sindicatos del Frente Popular, que asumen la gestión de la emisora, si bien mantienen a Enrique Valor como director encomendándole las funciones administrativas y de asesoría en la dirección artística. El comité obrero creado para este fin está compuesto por una clara mayoría de miembros de la Unión General de Trabajadores (UGT) sobre los de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT). Como presidente es elegido Vicente Llopis Piquer, locutor y responsable de la sección artística de la emisora, miembro del grupo del Ateneo que la había impulsado, periodista de *El Pueblo* y amigo personal de Enrique Valor. Al mismo tiempo el Comité Ejecutivo Popular nombra como interventor al cenetista Mariano Mínguez, cuya función es supervisar toda la gestión de la emisora, lo que genera tensiones con el Comité de Control Obrero por la rivalidad existente entre los dos grandes sindicatos del Frente Popular. Las fuerzas políticas y sindicales reaccionan más rápidamente que el Estado, que se ve desbordado en el ejercicio de sus competencias sobre el medio de comunicación, cuya supervisión ejercía a través de un interventor nombrado por el Gobierno. Este triple control sobre la emisora genera frecuentes roces y problemas, que el Gobierno tarda en controlar para reimplantar su autoridad. El Decreto de 19 de marzo de 1937 sobre la incautación de emisoras permite recuperar en parte las competencias que el Gobierno venía desempeñando desde antes de la guerra, pero este objetivo tiene un éxito muy relativo, pues persistirá la presencia del representante del Comité Ejecutivo Popular, y el Comité de Control Obrero de la emisora seguirá funcionando hasta el final de la guerra. Formaban parte en esos momentos del equipo humano de la emisora, entre otros, Valeriano Gómez Torre, ingeniero jefe de los servicios técnicos, que posteriormente pasará a sustituir a Enrique Valor como director de la emisora en 1946, los técnicos José Luis del Pozo y Crescencio Garrido, los locutores Vicente Llopis Piquer y Fina Mateo —esta última hasta su detención y encarcelamiento—, Luis Cuber como administrativo, Isabel Picot como responsable de publicidad, Francisco Belenguer como interventor de la Administración ante la emisora y Amparo Marín, en calidad de responsable de la discoteca, además de diversos colaboradores, como los antes mencionados y José Serret, autor de un popular sermón jocoso. A finales de 1936 el gobierno de la República se traslada a Valencia, con lo que el papel de Radio Valencia queda reforzado, al convertirse en la emisora encargada de difundir las comunicaciones oficiales del Estado. Por sus micrófonos pasan políticos españoles y extranjeros que se encuentran ocasionalmente en Valencia, así como intelectuales y artistas presentes en la ciudad con ocasión de la celebración del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura o con motivo de cubrir la información de la guerra como corresponsales de distintos medios extranjeros. El 9 de diciembre de 1937 es detenido Enrique Valor, acusado de colaborar con la "quinta columna" y los servicios de espionaje franquistas. Entra en la Prisión Modelo de Valencia, y en el mes de mayo de 1938 es puesto a disposición del Tribunal de Espionaje y Alta Traición de Barcelona y conducido a la Prisión Modelo de esta ciudad, a la que se había trasladado el Gobierno en noviembre de 1937. En la Ciudad Condal continuará en prisión hasta la entrada del ejército franquista en enero de 1939. Ante la ausencia de Valor, las autoridades nombran director accidental de la emisora a Enrique Palau, que venía ejerciendo de interventor del Estado en la misma, función que mantiene compaginándola con las de dirección hasta el final de la guerra. Adelantándose un día a la entrada de las tropas del general Aranda en Valencia, la Tercera Compañía de Radiodifusión y Propaganda en los Frentes ocupa las instalaciones de Radio Valencia. En dicha Compañía se encuentra el soldado Alfredo Sánchez Bella, futuro Ministro de Información y Turismo, que ejerce temporalmente la dirección de la emisora, la cual pasa a denominarse Radio España Valencia durante el período de su gestión en manos de la autoridad militar. A su regreso a Barcelona, Enrique Valor se presenta en la emisora para recuperar su puesto. Antes de ser reintegrado, pasa la preceptiva depuración, y le corresponde instruir las de los restantes profesionales de la emisora. Pese a los intentos de Valor por mantener a muchos de los profesionales que conocía desde los inicios de la emisora, la mayoría perderá sus puestos, como su amigo Vicente Llopis Piquer, que queda vetado para ejercer labores periodísticas en cualquier medio o, como ocurre con Enrique Palau, que había ejercido las funciones de director desde la detención de Valor, que pasa directamente a prisión, en este caso

acusado de rebeldía "con agravante de perversidad", y es condenado a muerte, pena que no se ejecuta por su estado de salud, muriendo poco después por una enfermedad contraída en prisión. A partir del final de la guerra, la radio, como el resto de medios de comunicación, queda sometida a un régimen de censura previa, que implica la obligación diaria de enviar al órgano censor los guiones de los programas que se emitirían, caso de superar la censura, al día siguiente. La información nacional e internacional estaba monopolizada por la emisora Radio Nacional de España. Todas las emisoras del país tenían que conectar dos veces al día, a mediodía y por la noche, para transmitir "el parte", denominación popular de connotaciones castrenses del informativo nacional, que era el único programa en toda España que podía dar información nacional e internacional. Unos meses después del final de la guerra, la emisora es entregada por el Ejército al responsable de Propaganda del Movimiento en Valencia, Vicente Escrivá. Este a su vez la vende al también falangista y presidente de la Asociación de la Prensa de Valencia Ángel Ezcurra, quien la acaba vendiendo a la Sociedad Española de Radiodifusión, heredera de la antigua propietaria, Unión Radio. Las primeras transmisiones tras la guerra son fiel reflejo de la situación. Cabe mencionar, entre otras, el desfile militar del Ejército de Galicia por el centro de la ciudad el 3 de mayo de 1939, la transmisión desde la Lonja del acto simbólico de la devolución a la catedral del Santo Cáliz, escondido durante la guerra, la proclamación como fallera mayor de 1940 de la hija del general Aranda, que había dirigido las tropas que entraron en Valencia a finales de marzo, o la transmisión desde el Teatro Principal de los Juegos Florales con la hija de Franco como reina de los mismos. Hasta septiembre de 1940 no recupera oficialmente la dirección de la emisora Enrique Valor. Salvo algún caso como el de la pionera locutora Josefina Mateo, que había sufrido prisión y un aborto durante su cautiverio en la guerra, el técnico Crescencio Garrido o el colaborador científico José Melià "Pigmalión", la nueva plantilla se compone en su mayoría de personas que no pertenecían a la emisora durante la República. Entre ellos se encuentran Basilio Gassent, que llegaría a ser director general de la SER, con programas como *Grandes novelas*, Vicente Garrido, que adquirió una gran popularidad por los numerosos y variados programas en los que participó a lo largo de su dilatada vida profesional, Vicente Marco, Maruja Villalba, Vicente España, Concha Mayol, esposa de Vicente Garrido, Rafael Zara, Juan López Ayllón, Carlos Verdú Moscardó, Rafael González Moralejo, futuro obispo, José Manuel Hernández Perpiñá, responsable de deportes, y José Antonio de Alcedo. También entra en esta época Vicente Ros Belda, que sería jefe de programas para pasar posteriormente a subdirector de la emisora, responsable de la creación del programa infantil *El señor Pérez*, muy popular durante muchos años, con personajes fantásticos que en ocasiones eran encarnados por actores y colaboradores en programas en directo, como el hada Maribel, el profesor Sisebuto, el cazador Singa, el Hombre Invisible, el negro Coramba, el mago Pelón, etcétera, y que más tarde sería el propulsor de las fallas infantiles. También se crea un grupo de teatro que interpreta desde los estudios obras dramáticas de diferentes autores.

Por su parte, Radio Mediterráneo sufre un proceso de cambio paralelo al de Radio Valencia. Aprovechando las instalaciones de la emisora republicana Radio Levante, situada en el edificio del Banco Vitalicio de la actual plaza del Ayuntamiento, se hacen cargo de ella los servicios de propaganda de Falange. El 1 de agosto de 1940 la Dirección de Propaganda del Movimiento da licencia para funcionar como Radio Mediterráneo. El 10 de agosto el delegado de Falange de Valencia, el citado Vicente Escrivá, la inscribe a su nombre, nombrando director de la misma a Vicente Coello. El 3 de enero de 1941 Escrivá la vende a Ángel Ezcurra Sánchez, Presidente de la Asociación de la Prensa de Valencia, que asume la dirección y asigna a Vicente Coello el cargo de jefe de programas. Pasaron por ella numerosos profesionales, como Ángel A. Jordán, Juan Michavila, Concha Cervera, su esposo Juan Cots, Pepe Gassent, Emma Cervera, Rafael Martínez Casellas, Pascual de Pablo, Guillermo Pérez, que sería destituido por haber sido oficial del ejército republicano, y los hijos de Ángel Ezcurra, José Ángel Ezcurra Carrillo y Luis Ezcurra Carrillo. Este último dejaría la emisora posteriormente para pasar al Ministerio de Información y Turismo. Como ingeniero estaba Valeriano Gómez Torre, que más tarde sería nombrado director de Radio Valencia. La encargada de la discoteca era Margarita Mora "Suzuki". Varios de estos profesionales pasaron a Radio Valencia para seguir realizando sus actividades de locución o de redacción, como es el caso de Juan Cots, que fue ascendiendo a redactor jefe para ejercer más adelante de jefe de emisiones. En 1946, coincidiendo con la venta de Radio Mediterráneo a la SER, se produce un registro policial de los locales de Radio Valencia y Radio Mediterráneo y en los domicilios particulares del director de la primera, Enrique Valor, y del ingeniero Gómez Torre, como consecuencia de una denuncia anónima contra Enrique Valor por desarrollar actividades contrarias al régimen. Este es detenido como posible responsable de suministrar a Radio Pirenaica, que operaba desde Moscú, la noticia de un incendio producido en la plaza de toros de la ciudad, además de por tenencia en su domicilio de un arma sin autorización, hechos que motivan su cese como director de la emi-

sora. Ante la falta de consistencia de las acusaciones, la denuncia es archivada, pero no es repuesto en su cargo de director, que pasa a ocupar Valeriano Gómez Torre, hasta la fecha director de Radio Mediterráneo a la par que las de ingeniero jefe de Radio Valencia. Enrique Valor queda como subdirector de Radio Valencia hasta su jubilación, no recibiendo hasta 1952 el reconocimiento oficial de la falta de fundamento de la denuncia, sin ser tampoco repuesto en su cargo de director. Gómez Torre es sustituido como ingeniero en Radio Valencia por el también ingeniero de telecomunicaciones Vicente Miralles. Durante la segunda parte de los años cuarenta se inician los seriales en cadena que se harán tan populares en muchos hogares por la evasión que representan frente a las penurias, tanto económicas como emocionales, que sufre la población durante los años de la posguerra. El radioteatro se inicia el 8 de junio de 1940 con la obra de Francisco Serrano Anguita *Manos de plata*. Destacan en el cuadro de actores Encarna Cubells, José Hortolano y Germán Montaner, entre otros. Por otra parte, Concha Cervera, gran aficionada al teatro, en el que había interpretado diversas obras, consigue notoriedad con la lectura de novelas ante los micrófonos de Radio Mediterráneo y luego de Radio Valencia. Los eventos deportivos corren a cargo de Santiago Carbonell "Sincerátor", junto con el técnico Crescencio Garrido para las retransmisiones que requerían desplazamiento. Como colaboradores estaba el cronista e historiador Bernardo Bono i Barber, con su programa *Homes, fets i tradicions valencianes*. En el año 1946 la dirección de la SER en Madrid insta a las dos emisoras valencianas a mejorar la programación con el fin de incrementar los ingresos comerciales, que eran limitados en aquellos años. Se acuerda diferenciar las líneas de programación de ambas, asignando a Radio Mediterráneo la preferencia por los contenidos musicales y dejando a Radio Valencia la información no monopolizada por Radio Nacional, así como otros contenidos de entretenimiento como los concursos, las entrevistas de actualidad y las retransmisiones de los programas que se hacían desde los estudios centrales de la cadena, como *Ama Rosa*, *Cabalgata fin de semana*, *El criminal nunca gana*, *Diego Valor*, *Ustedes son formidables*, *Matilde, Perico y Periquín*, o *Carrusel deportivo*. Para ello, en los años cincuenta se incorpora a nuevos profesionales como Rafael Mauricio —quien, junto a Mara Calabuig, protagoniza numerosos programas y transmisiones entre los que destacan *Ellos*, con Patrocinio Tamarit, que pretendía romper los arquetipos masculinos de la época, *Las mañanas de Radio Valencia*, con Ana Carí, u *Hoy por Hoy*, que se adelantó al actual programa nacional del mismo nombre—, Amparo Codoñer, esposa de Rafael Mauricio, María Rosa Regolf, Florencio Lozano, María Fernanda Martínez, Salvador Chanzá, Juan Granell —colaborador de Publicidad CID, con programas muy populares como *En pos de la fama*—, Juan de Toro —especializado en publicidad radiofónica, trasladado a Madrid, donde colaboró en el programa deportivo *Carrusel deportivo*—, Maruja Villaba, José Luis Palmer, Amparo Codoñer, Concha Cervera, Emma Cervera, Pascual de Pablo, José Luis Palmer y Joaquín Prat —quién también pasaría a Madrid, donde protagonizó concursos y programas muy populares en radio y televisión—. En la sección de deportes estaban Miguel Domínguez y el doctor Simón. Más tarde se agregarían Vicente Pérez y Paco Nadal. En los años sesenta Radio Mediterráneo, que venía emitiendo en onda corta, pasa a hacerlo en la frecuencia modulada, retransmitiendo el programa musical pionero de la radio española *Los 40 principales*. Los profesionales ingresados en la emisora en décadas anteriores continuaron gozando de gran popularidad en los años sesenta y setenta, mostrando su capacidad para abordar diferentes géneros. Mara Calabuig hacía tanto transmisiones de eventos musicales de diversa naturaleza como abordaba programas culturales como *Las palabras y el tiempo*, gastronómicos como *Las hogareñas* o transmisiones de eventos falleros y desfiles de moda. Rafael Mauricio, además de las transmisiones de eventos de todo tipo o de las entrevistas a personalidades de paso por Valencia, participa en programas musicales como *Radio ritmo*, dirigido por Juan Granell, *Tute de reyes*, con Amparo Codoñer, o *Vida de artista*, de carácter biográfico, e inicia el informativo regional al acabar el monopolio informativo de Radio Nacional. Juan Granell era responsable de concursos diversos como *Su edad favorita*. Su creatividad lo lleva a idear el denominado "concierto bidimensional", consistente en la transmisión simultánea desde Radio Valencia y Radio Mediterráneo en la que cada emisora emitía solamente los sonidos agudos o los graves. Si el oyente disponía de dos receptores conectados cada uno a una emisora, se obtenía un efecto similar a lo que posteriormente se conoció como sonido estereofónico.

Con la muerte de Franco y la promulgación de la Constitución de 1978 se recuperan las libertades de expresión e información, acabando el monopolio informativo del gobierno y pasando las cadenas y emisoras públicas y privadas a elaborar su propia actividad informativa. Por los micrófonos de Radio Valencia pasan los acontecimientos más relevantes de Valencia y de su entorno. Además del seguimiento anual de las fiestas locales, especialmente las Fallas, que merecían una atención especial del subdirector de la emisora y promotor de las fallas infantiles Vicente Ros Belda, se presta especial atención a los concursos como ¿Lo toma o lo deja?, *El bazar de las sorpresas*, Dímelo con música o

En pos de la fama, conducido por Juan Granell. Mención especial merece el seguimiento de sucesos extraordinarios —ya en 1957, el esfuerzo especial que supuso la riada motivó la obtención de la Medalla de Gratitud del Ayuntamiento de Valencia a Radio Valencia y Radio Mediterráneo—, como el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. La emisora es ocupada por las tropas del capitán general Milans del Bosch, y desde sus micrófonos se radia el bando militar que decreta el estado de excepción en su área de jurisdicción. Poco tiempo después se concede a la Cadena SER la Medalla de Oro de la Ciudad. Otros acontecimientos importantes que merecieron una especial dedicación de Radio Valencia fueron la inundación producida por la rotura de la presa de Tous, que conllevó la visita del Papa Juan Pablo II a la zona afectada, la aprobación del Estatuto de Autonomía de 1982 o el accidente del metro de 2006. El seguimiento de acontecimientos políticos también crece con la regulación de las nuevas instituciones autonómicas, en especial los procesos electorales, tanto autonómicos y locales como generales. La SER recibe en los años ochenta nuevas licencias de FM que le permiten ampliar el número de cadenas musicales. Con ocasión del nuevo plan de implantación de la radiofórmula musical en la cadena SER, se incorpora por primera vez a Radio Mediterráneo un grupo de nuevos profesionales que pasarían posteriormente, con la integración de esta emisora en Radio Valencia, a esta última. Entre ellos están Amadeo Salvador y Arturo Blay, inicialmente dedicados a programas musicales como *Con discos y a lo loco* o *Los cuarenta en tijereta*, pero que pronto fueron encargados de realizar programas muy variados, como el magacín *El club de la tarde,* con José Luis Palmer y Ramón Copete, *Hoy por hoy*, iniciado por Rafael Mauricio y continuado por ellos, Eva Baza y Juanma Poveda, programas infantiles como *Supernano* o *Chavales*, en el caso de Arturo Blay, o *A la tarde SER*, con Esther Ayuso, en el caso de Amadeo Salvador, así como los más recientes *No estamos locos* o *Locos por Valencia*. Además de *Los 40 principales*, programa musical decano, aparecen las nuevas fórmulas musicales Cadena Dial, M80, Radiolé, Máxima FM y una emisora informativa, Radio Minuto, que desaparecería unos años después. Entre los numerosos profesionales de las últimas décadas están Joaquín Marín, Amparo Cots, Amparo Bou, Quique Lencina, el jefe de los servicios informativos Bernardo Guzmán, Juan Magraner, Ana Durán, Ana Talens, Inma Pardo, Amparo Picazo, Ana Mansergas, Julián Giménez, el jefe de Eventos y Radiofórmulas Musicales Toni García, la jefa de Programas Eva Marqués, Vicente Muñoz y Lola Flor. En la sección de deportes, encabezada por Pedro Morata, están José Luis Chiclana, José Manuel Segarra, José Manuel Alemán y Carlos Martínez. El equipo técnico está formado por Germán Mayans, Daniel Catalá y Rafael Vicente Matallín.

Así pues, Radio Valencia es en la actualidad la emisora decana de la Comunidad Valenciana, según el orden de licencias otorgadas por el Estado. Funcionó durante la década de los años treinta y cuarenta como única emisora con adjudicación legal de la ciudad de Valencia, con una amplia cobertura que excedía el ámbito territorial de su área metropolitana. Su importancia se reforzó durante la Guerra Civil, especialmente durante el período que Valencia fue la sede de las instituciones de la República, convirtiéndose en portavoz oficial del Gobierno. Durante el franquismo siguió congregando una considerable audiencia, que tuvo que compartir progresivamente durante las décadas siguientes con nuevas emisoras competidoras. También fue la fuente de suministro de numerosos profesionales que adquirieron gran notoriedad en emisoras de radio y televisión de ámbito estatal. Desde el retorno de la democracia continúa manteniendo su liderazgo en el ámbito radiofónico valenciano. Haciendo un balance general en lo que se refiere a la dirección de la emisora han pasado por dicho cargo las siguientes personas: Enrique Valor (1931-1937 y 1940-1946), Enrique Palau (1938-1939), Alfredo Sánchez Bella (1939-1940), Valeriano Gómez (1946-1970), Andrés Moret (1970-1985), Antonio Serrano (1985-1987), Luis María Landaluce (1987-1990), Ismael Mascarell (1990-1998), Fernando Orgambides (1998-2001), Ángel Tamayo (2001-2011) y José Carlos Herreros Díaz-Berrio (2011-).

Antonio Vallés Copeiro del Villar

Fuentes

- Balsebre, Armand (2001-2002). *Historia de la Radio en España*, Madrid: Cátedra.
- Faus, Angel (2007). *La Radio en España (1896-1977). Una historia documental*. Madrid: Taurus historia.
- Garitaonaindía, Carmelo (1988). *La radio en España (1923-1939). De altavoz musical a arma de propaganda*. Bilbao/Madrid: Universidad del País Vasco/Siglo XXI.
- Soria, Carlos (1974). *Orígenes del Derecho de Radiodifusión en España (1907-1936)*. Pamplona: EUNSA.
- Vallés, Antonio (coord.) (2000). *Historia de la Radio Valenciana*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.

Ràdios Lliures (Xarxa de Ràdios i Mitjans Lliures del País Valencià)

Durante el Primer Encuentro de Radios Libres y Comunitarias del País Valenciano, celebrado en el centro

social autogestionado La Mistelera (La Xara, Alicante) el 12 de marzo de 2010, y al que asisten Artegalia Ràdio (Alicante), Ràdio Mistelera (La Xara, Alicante), Ràdio Aktiva (Alcoi, Alicante), Ràdio Malva (Poblados Marítimos, Valencia) y Ràdio Klara (Valencia), se conforma la Xarxa de Ràdios i Mitjans Lliures del País Valencià. También se sientan las bases de este colectivo que, a diferencia de las radios y cadenas comerciales, surge del asociacionismo —lo que la propia Xarxa denomina el Tercer Sector— y se caracteriza, en líneas generales, por su independencia económica y política, su carácter no lucrativo y por un funcionamiento horizontal que hace que, tanto la organización como la programación de las radios, se elaboren de manera asamblearia y consensuada. El movimiento de radios libres en el País Valenciano es deudor de ese mismo impulso por la libertad de expresión en el ámbito de la comunicación surgido en el Estado tras la muerte de Franco, y enmarcado en el contexto de la transición política española, a partir de octubre de 1977, en el período conocido como el "*boom* de la radio informativa". Con el propósito de dar voz a los sectores de la sociedad más desfavorecidos y silenciados, así como de enfrentarse a la concentración del medio radiofónico en unos pocos grupos mediáticos, en aquel momento se producen diferentes experiencias y manifestaciones —concentradas, sobre todo, en Madrid y Barcelona—, como el manifiesto del colectivo Ona Lliure, las I Jornadas Estatales de Radios Libres, celebradas en Barcelona entre el 14 y el 17 de junio de 1979, o el manifiesto de la Coordinadora de Radios Libres, reunida en Villaverde (Madrid) los días 21 y 22 de mayo de 1983. Es precisamente a partir de este impulso del que surge la decana de las radios libres en el País Valenciano, Ràdio Klara, que, dependiente de la asamblea del Centro de Estudios y Comunicaciones Alternativas (CECA), comienza sus emisiones en marzo de 1982, se define como libre y libertaria y está asociada al movimiento anarquista. Desde un principio, y operando desde la ilegalidad —lo que supone diferentes cierres y precintos de la emisora por parte de los gobiernos, tanto de la Unión de Centro Democrático (UCD) como del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), hasta el reconocimiento de la licencia de la emisora bajo la tipología educativo-cultural, tras las concesiones del plan de 1989—, Ràdio Klara asume parcialmente los acuerdos tanto de Ona Lliure como de Villaverde, concretados en el carácter no profesional de la emisora, su funcionamiento autogestionado y su autonomía, su fomento de la participación social y la lucha contra el monopolio informativo y la censura, o la consideración del medio desde una óptica desmitificadora, alternativa y sustentada en una alta dosis de subjetividad y sentido crítico constructivo. Asimismo, los principios del movimiento libertario anarcosindicalista y las directrices marcadas por los miembros del CECA definen la línea editorial y los contenidos de la emisora. Siguiendo el ejemplo de Ràdio Klara, y en general del movimiento de las radios libres, surgen desde mitad de la década de los ochenta y a lo largo de la geografía valenciana otras emisoras, algunas de ellas a día de hoy extintas, como Radio Puça, Radio Iris, Radio Libertaria, Radio Califat o Radio Funny. Todas ellas se generan en núcleos de población de tamaño considerable y, en muchos casos, dando cabida a la lengua valenciana como vehículo de comunicación. Esto último se torna un factor diferenciador crucial respecto a la radiodifusión comercial, que apenas hace uso del valenciano en sus emisiones. Desde la Xarxa de Ràdios i Mitjans Lliures del País Valencià se sigue reivindicando una liberalización real del sector, en el que las radios libres y su modelo de participación tengan cabida, y en el que estas puedan acceder en igualdad de condiciones a la concesión de licencias de explotación de frecuencias; situación que precisamente en el año de creación de la Xarxa fue denunciada tras la aprobación de la nueva ley general de la Comunicación Audiovisual (Ley 7/2010, de 31 de marzo).

Santiago Barrachina Asensio

Fuentes

- Bas Portero, Juan José, Martínez Gallego, Francesc-Andreu (2000). "De la libertad de expresión a la concentración radiofónica (1978-1989)". En Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., pp. 265-317.
- Bas Portero, Juan José, Martínez Gallego, Francesc-Andreu (2000). "Radio, autonomía, municipalismo y concentración (1989-1998)". En Vallés Copeiro del Villar, Antonio (coord.). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., pp. 319-367.
- Bassets, Lluís (ed.) (1981). *De las ondas rojas a las radios libres. Textos para la historia de la radio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Durà, Sergi (2012). *Ràdio Klara, libre y libertaria*. Valencia: Punto Editorial.
- Ginés, Xavier (2010). "El fet diferencial: la comunicació alternativa i els moviments socials al País Valencià". *Arxius de Ciències Socials*, 23, pp. 213-227.

Rado, José Luis
(José Luis Radoselovics Arance, Valencia, 1959)

Gestor cultural y productor cinematográfico

Cursa estudios de Derecho en la Universitat de València. Ya su familia, de origen centroeuropeo e instalada en España en la Primera Guerra Mundial, se dedicaba al

coleccionismo cinematográfico y a la exhibición ambulante de películas. Desde joven se introduce en la producción cinematográfica, ejerciendo de productor en diferentes cortometrajes, entre los que destacan *De los caníbales* (1995), *Si llegas o es regreso* (1995) y *Lo del ojo no es nada* (1996), de Sigfrid Monleón, *Acuérdate del frío* (1995) y *El final del juego* (1996), de Joaquín Ojeda; o *Demasiado tarde* (1998), de Rafael Maluenda. También es productor de *El cielo sube* (1991), el primer largometraje de Marc Recha, con Sigfrid Monleón como productor. Al mismo tiempo es copropietario de una cadena de videoclubs de la ciudad de Valencia y coleccionista. De hecho, entra en contacto con Filmoteca de la Generalitat Valenciana a partir del establecimiento de un acuerdo de restauración de algunas piezas de su archivo, entre ellas las cintas *El ministro*, *El confesor* y *Consultorio de señoras*, las tres únicas películas que se conservan del primer cine pornográfico español, fechadas entre 1920 y 1925. Entre 1997 y 1999 es director del festival Cinema Jove. En 1998 ocupa el puesto de Director General del nuevo Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC), que reúne las competencias propias de una Filmoteca con la gestión de las ayudas al audiovisual valenciano. Bajo su dirección se ponen en marcha iniciativas como La Filmoteca d'Estiu, el seminario anual "Clásicos del cine español" o la celebración del IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), dedicado al cine español en la Transición. También es uno de los impulsores de la adquisición de los importantes archivo y biblioteca personales de Ricardo Muñoz Suay, de la reforma de la sala Juan Piqueras del edificio Rialto, ampliando su aforo y renovando su equipo técnico, desde entonces denominada sala Luis García Berlanga, o de la apertura de una nueva sede para la consulta videográfica y bibliográfica. En 2009, tras una nueva remodelación del IVAC que supone la división de sus funciones entre Fomento y Promoción y las propias de Filmoteca, Rado ocupa la dirección de esta última. En 2012, sin embargo, abandona Filmoteca, habiendo contribuido de forma destacable a la consolidación de la institución.

Jorge Nieto Ferrando

Rambal, Enrique
(Enrique Rambal Sacía, Valencia, 1924 – Ciudad de México, 1971)

Actor y director

Hijo del también actor y director teatral Enrique Rambal, inicia su carrera actoral en España en la década de los cuarenta, para trasladarse y afincarse en México a mediados de los años cincuenta. Su primer papel destacado es el de Jesucristo en *El mártir del Calvario* (Miguel Morayta, 1952), que marca el inicio de una trayectoria extensa, en la que destacan títulos como *Retorno a la juventud* (Juan Bustillo Oro, 1954), *La entrega* (Julián Soler, 1954), *Tehuantepec* (Miguel Contreras Torres, 1954), *Prisionera del pasado* (Tito Davison, 1954), *Secreto profesional* (Joaquín Pardavé, 1955), *La sombra de Cruz Diablo* (Vicente Oroná, 1955), *La culpa de los hombres* (Roberto Rodríguez, 1955), *Cara de ángel* (Miguel Morayta, 1956), *La pequeña enemiga* (Joselito Rodríguez, 1956), *Primavera en el corazón* (Roberto Rodríguez, 1956), *Una lección de amor* (Juan José Ortega, 1956), *Dos diablitos en apuros* (Joselito Rodríguez, 1957), *Tu hijo debe nacer* (Alejandro Galindo, 1958), *Los hijos del divorcio* (Mauricio de la Serna, 1958), *El derecho a la vida* (Mauricio de la Serna, 1959), *Melodías inolvidables* (Jaime Salvador, 1959), *El hombre y el monstruo* (Rafael Baledón, 1959), *Yo pecador* (Alfonso Corona Blake, 1959), *La estrella vacía* (Emilio Gómez Muriel, 1960), *Aventuras de Joselito en América* (René Cardona, 1960), *Amor en la sombra* (Tito Davison, 1960), *Senda prohibida* (Alfredo B. Crevenna, 1961), *Los jóvenes* (Luis Alcoriza, 1961), *Las leandras* (Gilberto Martínez Solares, 1961), *El pecado de una madre* (Alfonso Corona Blake, 1962), *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), *Cascabelito* (Jaime Salvador, 1962), *Si yo fuera millonario* (Julián Soler, 1962), *Una joven de 16 años* (Gilberto Martínez Solares, 1963), *Los amores de Marieta – Los fabulosos 20s* (Humberto Gómez Landero, 1964), *La juventud se impone* (Julián Soler, 1964), *Destino: Barajas* (Ricardo Blasco, 1965), *Los chicos de la noche/Los hijos que yo soñé* (Roberto Gavaldón, 1965), *Cuando el diablo sopla* (Jaime Salvador, 1966), *Estrategia matrimonial/Estrategia matrimonio*, Alberto Gout, 1966), *El mexicano* (René Cardona, 1966), *Qué hombre tan sin embargo* (Julián Soler, 1967), *La vuelta del Mexicano* (René Cardona, 1967), *El día de la boda* (René Cardona Jr., 1968), *5 de chocolate y 1 de fresa* (Carlos Velo, 1968), *Las fieras* (René Cardona Jr., 1969), *El mundo de los aviones* (René Cardona Jr., 1969), *La casa de las muchachas* (Fernando Cortés, 1969), *El criado malcriado* (Francisco del Villar, 1969), *El despertar del lobo* (René Cardona Jr., 1970), *Sexo y crimen* (Alberto Mariscal, 1970), el fragmento "La insaciable" de *El cuerpazo del delito* (Rafael Baledón y René Cardona Jr., 1970), *La rebelión de las hijas* (José Díaz Morales, 1970), *Juegos de alcoba* (Raúl de Anda, 1971), el fragmento "Gloria" de *Siempre hay una primera vez* (Guillermo Murray, 1971), *Para servir a usted* (José Estrada, 1971), *Trampa para una niña* (Ismael Rodríguez, 1971), *Las reglas del juego* (Mauricio Walerstein, 1971), *Una vez, un hombre* (Guillermo Mu-

rray, 1971), *El sinvergüenza* (José Díaz Morales, 1971), *OK Cleopatra* (René Cardona Jr., 1971), *El medio pelo* (Carlos Velo, 1972), *Cómo hay gente sinvergüenza* (René Cardona Jr., 1972), *La pequeña señora de Pérez* (Rafael Baledón, 1972), *Jesús, María y José* (Miguel Zacarías, 1972), *Quién mató al abuelo* (Carlos Enrique Taboada, 1972), *Hay ángeles sin alas* (Raúl de Anda Jr., 1972), *Cuna de valientes* (Gilberto Martínez Solares, 1972), *El derecho de los pobres* (René Cardona, 1973), y el que es su último trabajo para el cine, el fragmento "La señora, la criada y el señor" de *Besos, besos... y más besos*, dirigida en 1973 por José Díaz Morales. Durante los años sesenta y setenta interviene en series de televisión para Telesistema Mexicano —antecedente de la actual Televisa— como *La mujer dorada*, *Doña Macabra*, *Mi mujer y yo*, *Teatro del cuatro*, *Gran Teatro*, *Más fuerte que tu amor*, *La búsqueda*, *El despertar*, *El derecho de nacer*, *Entre sombras*, *Los caudillos*, *Cynthia* —en coproducción con Teleprogramas Acapulco—, Televisión Independiente de México (TIM) —*El ruiseñor*— y Cinematográfica Filmex y Estudios América —*El mexicano* (1977)—. En esta etapa Rambal también ejerce de director de algunos episodios de las series de Telesistema Mexicano *La búsqueda*, *Amor y orgullo*, *Amor en el desierto*, *El juicio de nuestros hijos* y *Cynthia*.

Inma Trull

Fuentes

- Ferrer Gimeno, Francisca (2008). *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad del siglo XX* (tesis doctoral). Valencia: Universitat de València.
- Masa, Maximiliano (1996). *Más de cien años de cine mexicano* [cinemexicano.mty.itesm.mx]

Ramírez, Elisa
(Elisa Ramírez Sanz, Alzira, 1943)
Actriz

Intérprete de vocación escénica muy temprana, desde niña participa en las representaciones escolares de su ciudad natal, y años más tarde empieza a forjar su experiencia escénica actuando como meritoria en las compañías de Paco Sanz, Mari Carmen Navarro y Carmen Echeverría. El objetivo de convertirse en profesional se cumple cuando logra incorporarse a las compañías de José Sazatornil y Lilí Murati. Con esta última accede a los escenarios madrileños a la edad de diecinueve años, y unos meses más tarde, en ese mismo año 1962, da sus primeros pasos en los programas dramáticos de televisión, demostrando su solvencia interpretativa en obras como *Un trono para Christy* o *La dama de las camelias*. Su llegada al cine se produce dos años después, cuando participa en la notable película *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1964), iniciando así una década de gran actividad, en la que compagina su trabajo televisivo en el programa de Televisión Española *Estudio 1* —al que seguirán apariciones puntuales en capítulos de las series *Curro Jiménez* (Telestar y Televisión Española, 1976-1979) y *Tristeza de amor* (Televisión Española, 1986)— con actuaciones en el cine. Mientras su trabajo televisivo le reporta bastante popularidad, el que desarrolla en el medio cinematográfico la lleva a participar en films de desigual interés y calidad. En cualquier caso, su ductilidad como intérprete y su fuerte capacidad dramática, unidas a su indudable atractivo físico, permiten a la actriz brillar en películas como *Platero y yo* (Alfredo Castellón, 1964), *La familia y uno más* (Fernando Palacios, 1965) o *La Revoltosa* (Juan de Orduña, 1968). En 1968 también protagoniza *La Celestina* a las órdenes de César Fernández Ardavín. Su interpretación de Melibea en esta película la catapulta a la fama, inscribiendo su imagen en la memoria de los espectadores de la época por su pregnancia erótica, dado que, por primera vez en el período franquista, los senos de la protagonista, merced al movimiento de la cámara, se vislumbran sutilmente velados en una de las secuencias. Tras este hito en su filmografía, la actriz sigue sosteniendo interpretaciones notables en títulos como *Un día es un día* (Francisco Prósper, 1968) o *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1970), aunque lamentablemente ni su belleza ni su gran talento dramático son aprovechados por el cine en todo su potencial. La mayor parte de sus últimos trabajos cinematográficos se inscriben en el más puro cine comercial, con títulos como *Celos, amor y Mercado Común* (Alfonso Paso, 1973), *Adulterio a la española* (Arturo Marcos, 1975), *El señor está servido* (Sinesio Isla, 1975) o la coproducción hispano-italiana *El hijo del Zorro* (Gianfranco Baldanello, 1973). A partir de 1975 escasean sus actuaciones para la pantalla grande, y una de las últimas se da en *Memorias del general Escobar* (José Luis Madrid, 1984). Sin duda, como la propia actriz ha repetido en algunas entrevistas, es un hecho que siempre priorizó su carrera teatral sobre su trabajo cinematográfico. En la escena encuentra el ámbito idóneo para dar rienda a su capacidad interpretativa, y sus circunstancias vitales contribuyen a ello. Su matrimonio con el autor y director teatral nacido en Orihuela Diego Serrano la lleva a formar compañía propia durante la década de los ochenta y a convertir el madrileño Cine Pez en el Teatro Alfil. Con su compañía, ambos ponen en pie numerosos montajes de obras teatrales que la llevan a recorrer la geografía española dando vida a sus personajes. Ejemplos de algunas de esas piezas son *A media luz los tres* (1992) y *El chalet*

de Madame Renard (1993), ambas de Miguel Mihura, *Salvad a los delfines/Hasta que el matrimonio nos separe* (1995), de Santiago Moncada, y *La esposa constante* (1998), de Somerset Maugham. En paralelo, la actriz no ha dejado de representar las obras de los autores clásicos, muchos de ellos con la compañía Calderón de la Barca. Ha publicado un libro de memorias, *Buceando en mis sombras*. *Memoria de la escena española* (2008).

Antonia del Rey-Reguillo

Fuentes

- Pérez Perucha, Julio (1998). "Ramírez, Elisa". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, p. 730.
- Rodríguez Merchán, Eduardo (2011). "Ramírez, Elisa". En Heredero, Carlos F., Rodríguez Merchán, Eduardo (dirs.). *Diccionario del cine iberoamericano*, vol. 7. Madrid: SGAE/ Fundación Autor, pp. 189-190.

Reclam, La / Reclam Cine, La (Valencia, 1921-1926)

Revista de cine

Dirigida por el escritor y periodista Manuel Soto Lluch —con Vicente Soto Lluch de redactor jefe—, *La Reclam* nace como publicación de espectáculos en julio de 1921 y ejerce de cartelera de la ciudad de Valencia en esos momentos. La información cinematográfica va adquiriendo mayor presencia en sus páginas hasta que, desde el número 127 (1923), la revista intercala entre sus números habituales entregas con la cabecera *La Reclam Cine*, específicamente dedicadas a la pantalla.. Esta aparece normalmente cada quince días, y se propone solventar la ausencia de revistas dedicadas al cine en Valencia. Sus contenidos se componen de las denominadas "pruebas de películas" —comentarios críticos de los estrenos en la ciudad—, publicidad, argumentos novelados, algunas crónicas sobre la temporada cinematográfica y entrevistas con empresarios relacionados con el cine. Pronto se incluyen referencias a las estrellas y sus proyectos —Mary Pickford (133, 145 o 157, 1923-1924) o Douglas Fairbanks (155 o 159, 1924), por ejemplo— y algún que otro artículo de reflexión —"Del ambiente cinematográfico. El cine y la enseñanza" (133 y 135, 1923)—. A partir del número 173 (1924), y tras varias semanas sin salir como publicación cinematográfica, *La Reclam Cine* intenta ampliar su difusión por las provincias de Castellón, Alicante, Teruel y Murcia, así como sus contenidos con la secciones "Crónica cinematográfica" y "Figuras de la pantalla", además de corresponsalías en distintas ciudades españolas. La primera sección hace las veces de editorial y contiene crónicas de la temporada cinematográfica que comienza o termina, la situación de Valencia en el panorama cinematográfico español (177, 1924), comentarios de películas consideradas importantes —*El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) (195, 1925), por ejemplo—, distintos asuntos relacionados con la exhibición o algunas reflexiones generales sobre el cine, como la dedicada a dilucidar quién es mejor reclamo para una película, si la estrella o el director (238, 1925). En la segunda —"Figuras de la pantalla"— aparecen aproximaciones a la obra y biografía de personajes importantes de la industria cinematográfica, normalmente actores y actrices, que van ocupando cada vez más páginas en la revista. A partir de 1926 *La Reclam* se divide definitivamente en dos publicaciones, *La Reclam Cine* y *La Reclam Taurina*, continuando con la numeración anterior. La primera tiene periodicidad mensual, pero desaparece pocos números más tarde (246). La evolución de *La Reclam* desde la revista de espectáculos a la dedicada en exclusiva al cine discurre en paralelo a lo sucedido con otras publicaciones como la barcelonesa *El Cine* pocos años antes —aunque en esta no se produce ningún cambio en la cabecera—, y denota la paulatina singularización del cine como espectáculo específico en la prensa cinematográfica, proceso que arranca a finales de la década de los años diez. La revista *Escenarios* continúa con los mismos intereses y similares contenidos que *La Reclam* desde 1926.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- La Reclam [http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004513168&lang=es]
- *La Reclam Cine* [http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004523898&lang=es]

Red de Emisoras del Movimiento (REM) (Valencia, Castellón y Alicante, 1964 – 1978)

Red de emisoras de radio

La Red de Emisoras del Movimiento (REM) fue una de las cadenas de radiodifusión española de titularidad pública, dependiente de la secretaría general del Movimiento, durante la época franquista. Agrupaba a las emisoras que habían ido surgiendo en el caótico y múltiple panorama de las ondas radiofónicas españolas en los años cuarenta y cincuenta, con la implantación de emisoras de onda corta dependientes de la Falange Española Tradicionalista (FET) y de las

Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS). Tras la reordenación del sector, con la creación de la Cadena Azul de Radiodifusión (CAR) en 1958, que congregaba a las emisoras escuelas, y la Cadena de Emisoras Sindicales (CES), pertenecientes al Confederación Nacional de Sindicatos, disminuyen hasta la reordenación definitiva del sector con la entrada en vigor del plan transitorio de ondas medias de 1964. A partir de esa fecha la REM consta de abundantes emisoras provinciales. Estas son, por regla general, emisoras de potencia mediana que, salvo excepciones como La Voz de Burriana, se localizan en las capitales provinciales, con programación predominantemente local y musical. Su contenido informativo es escaso, dada la obligatoriedad de la conexión a la programación nacional de Radio Nacional de España (RNE), concentrándose en una información local limitada. Como curiosidad, cabe señalar que la Red de Emisoras del Movimiento crea en 1959 el Festival de Benidorm en colaboración con el ayuntamiento de esa localidad, una ciudad que acabaría siendo el paradigma del aperturismo de las costumbres. El régimen entendió que una pátina de modernidad bajo esta asociación podía beneficiarlo —al menos a su imagen—. Tras la muerte de Franco y el advenimiento constitucional, en 1978 la Red de Emisoras del Movimiento cambia su denominación, transformándose en Radio Cadena Española, tras fusionarse con las cadenas CAR y CES. En la Comunidad Valenciana destacan tres emisoras provinciales del Movimiento: La Voz de Levante en Valencia, inaugurada como Radio Alerta en 1949 —cuando estaba dirigida por Vicente Beta Frigola—, y que cambia su nombre en 1956; La Voz de Castellón, adscrita a la Red de Emisoras del Movimiento desde 1962, que pasaría a formar parte de Radio Cadena Española y, por último, de Radio Nacional de España; y La Voz de Alicante, que seguiría el mismo camino que la anterior, inaugurada en la década de los cuarenta como Radio Falange, cuyos primeros responsables fueron el vicesecretario provincial de Educación Popular Luis Villo como director, y el subsecretario de la vicesecretaría de Educación Popular de Falange Rafael Campos como subdirector. En los años sesenta, ciertos programas de esta última tuvieron mucho éxito, con gran participación de los oyentes. Cabe destacar la promoción radiofónica de artistas noveles a cargo de José Mira Galiana.

Antonio Sanfeliu Montoro

Fuentes

- Balsebre, Armand (2002). *Historia de la radio española*. Madrid: Cátedra.
- Bordería, Ortiz, Enrique, Millán Trujillo, María José (2000). "La radiodifusión valenciana en la Guerra Civil (1936-1939)". En Vallés, Antonio (coord.). *Historia de la radio valenciana*. València: Fundación Universitaria San Pablo, pp. 81-121.
- Millán Trujillo, María José, Sanfeliu Montoro, Antonio (2000). "Historia de Radio Nacional de España en la Comunidad Valenciana". En Vallés, Antonio (coord.). *Historia de la radio valenciana*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo, pp. 369-399.

Red Little House Studios (Valencia, 2012 –)

Estudio de videojuegos

Estudio de videojuegos independiente con sede en Valencia que se define por la heterogeneidad de su equipo humano. Seis profesionales de campos creativos tan distintos como la arquitectura, el diseño, la producción audiovisual, las bellas artes o la informática han aunado sus talentos para la creación de videojuegos. Además de algún juego menor creado para una Game Jam, el equipo trabaja desde 2012 para sacar adelante *Fleish & Cherry in Crazy Hotel*, para PC, Mac y Linux. *Fleish & Cherry in Crazy Hotel* es una aventura gráfica con puzles ambientales situado en la época de apogeo de los estudios de animación de los años treinta, por lo que todo el juego destila la estética de ese tiempo. Personajes *cartoon* de ojos grandes y formas redondeadas, animación *frame* a *frame* en blanco y negro y una banda sonora acorde, son sus señas de identidad. El diseño narrativo, no obstante, supone un giro respecto a las clásicas historias de las primeras animaciones. Cuando el protagonista, la estrella de la animación Fleish the Fox, es secuestrado, el jugador debe encarnarse en Cherry, su novia, para rescatarlo. La historia se narra a través de un sistema de diálogos que recuerda a las cartelas del cine mudo y que permite al personaje interactuar con otros personajes y el entorno. Pese a estar en fase de desarrollo en el momento de redactar esta entrada, el juego ha recibido algunas distinciones, como las nominaciones a los mejores gráficos, la mejor idea y el mejor sonido en los Premios hóPlay de 2013. Red Little House Studio es una de las grandes promesas de los estudios de videojuegos valencianos.

Marta Martín Núñez

Ribes, Federico (Federico Ribes Ponsoda, Benimantell, 1952 – Madrid, 2017)

Director de fotografía

Los padres de Federico Ribes se trasladan a Alicante cuando él tiene dos meses. Su pasión por la fotografía

es muy temprana, y aprende a revelar y a manejar los materiales fotográficos de forma amateur gracias a un familiar aficionado. Durante los primeros años de juventud se dedica a hacer retratos a los amigos y familiares. A los diecinueve años se traslada a Barcelona para estudiar fotografía en la Escuela Elisava. En la Ciudad Condal también acude a la Escuela de los Medios Audiovisuales (EMAV), especializándose en el módulo de "Imagen Cinematográfica". Cuando termina dichos estudios apenas ve salidas profesionales, y en enero de 1977 decide viajar a Madrid para iniciar la carrera de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense, dentro de la especialidad de Comunicación Audiovisual. Pero su carácter vital e inquieto lo impulsa a abandonar los estudios universitarios en el cuarto curso, debido a su vivo deseo de comenzar a profesionalizarse. Una amiga, decoradora de cine, lo anima a participar en el rodaje como meritorio en el área de la fotografía de la película *Las Truchas* (1978), de José Luis García Sánchez. Comienza así una larga relación de amistad y trabajo, colaborando en documentales y hasta en recientes largometrajes de ficción como *Los muertos no se tocan, nene* (2011), adaptación del relato de Rafael Azcona. Poco después de *Las truchas* participa como foto fija en *Pepi, Luci, Bom* y *otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980), al que siguen numerosos largometrajes, interviniendo en algunos de ellos de forma cooperativa. A partir de estos trabajos comienza a dar los primeros pasos profesionales en el medio publicitario a través de la empresa audiovisual de Ricardo Sáenz de Heredia. Desde 1980 realiza más de ochenta películas para cine y televisión como director de fotografía, labor que compagina con todo tipo de proyectos audiovisuales en publicidad, películas institucionales, *spots*, documentales y series televisivas. Entre estas actividades cabe destacar los documentales realizados para Patrimonio Nacional —*La Granja*, *El Palacio de Aranjuez*, *El Escorial*, *Conventos Reales*—. Asimismo, participa en algunos documentales como *El Che, Ernesto Guevara, enquête sur un homme de légende* (Maurice Dugowson, 1997), *Memorias de una guerrillera* (Pau Vergara, 2007), *Miguel Hernández* (Francisco Rodríguez y David Lara, 2010), *De tertulia con Valle Inclán* (José Luis García Sánchez, 2011) o la miniserie documental *El canal de Castilla* (Francisco Rodríguez, 2012). Por otra parte ha intervenido en la fotografía de numerosas series televisivas, algunas de enorme popularidad, como *Turno de oficio, diez años después* (Alma Ata International Pictures, Galiardo Producciones, Televisión Española y Xaloc Producciones, 1996-1997), el telefilm *Las cerezas del cementerio* (Juan Luis Iborra, 2005), que recibió el premio a la mejor fotografía en los Premios Turia, *Cuéntame cómo pasó* (Grupo Ganga Producciones y Televisión Española, 2001-), *R.I.S. Científica* (Videomedia y Telecinco, 2007) —inspirada en la serie italiana *R.I.S. Deliti imperfetti*, que a su vez recogió la idea de la producción estadounidense *CSI. Crime Scene Investigation* (CBS, 2000-2015)—, *Hay alguien ahí* (Plural Entertainment y Cuatro, 2009-2010), *El Príncipe* (Plano a Plano, Mediaset España y Telecinco, 2014-2016) y, finalmente, *La verdad* (Plano a Plano y Telecinco, 2016-2017). Por lo que respecta al cine, y más allá de los títulos mencionados, en 1981 participa en *Copia Cero* (José Luis F. Pacheco y Eduardo Campoy) y un año más tarde en la reivindicativa producción independiente *Cuerpo a cuerpo* (Paulino Viota). Trabaja en colaboración con Jordi Morraja en la primera película de Carlos Pérez Ferré, *Héctor, el estigma del miedo* (1984), recibiendo ambos el premio a la mejor fotografía en el Festival de San Sebastián. Asimismo, interviene en la interesante *La guerra de los locos* (Manolo Matji, 1987), cuya singular perspectiva sobre la Guerra Civil le ha reportado valoraciones muy entusiastas. Para el propio Federico Ribes es uno de sus trabajos más queridos, junto con *Badis* (Mohamed Abderrahman Tazi, 1989) y *El río que nos lleva* (Antonio del Real, 1989) —nominada a la mejor fotografía Onda Madrid—. Esta película está basada en la novela homónima de José Luis Sampedro, editada en 1961, y como ella ofrece un cálido tributo a los gancheros del río Tajo en su labor de transportar la madera río abajo. A lo largo de la década de los noventa emprende una fecunda labor con resultados muy estimulantes, destacando *Mal de amores* (Carlos Balagué, 1993) y el interesante *thriller Una casa en las afueras* (Pedro Costa, 1995) —protagonizado por Juan Echanove y Emma Suárez—. Ambas son buenas muestras del estilo fotográfico que ha tratado de modelar según las exigencias dramáticas. Ribes admite su enorme admiración por las técnicas fotográficas de Vittorio Storaro, en particular la sabia combinación de las luces cálidas y frías en *La estrategia de la araña* (*Strategia del ragno*, Bernardo Bertolucci, 1970). Esta hibridación es la que ha tratado de poner en las imágenes de las películas donde ha participado. Un buen ejemplo es el drama de ficción experimental *Catarsis* (2004), realizado por Ángel Fernández Santos. En él se narra el viaje iniciático de una escritora, Luisa (Chusa Barbero), que explora a lo largo de siete jornadas para desarrollar el proceso creativo al margen de todo tipo de convenciones. Dicha película obtuvo, entre otros, el Gran Premio del Público en la 14 Semana de Cine Experimental de Madrid, el premio a la fotografía más innovadora en Madrid Imagen y el premio a la mejor actriz (Premio "Francisco Rabal") en la IX Primavera Cinematográfica de Lorca (Murcia). Además, fue elegida por la SDAE/SGAE (Sociedad Digital de Autores y Editores) para

presentar e inaugurar la plataforma tecnológica "La Central Digital". En *Malamuerte* (Vicente Pérez Herrero, 2009) recibe de nuevo el premio a la mejor fotografía en Madrid Imagen y el premio a la mejor fotografía en los Premios Turia. En el 2002 decide montar a medias con Jesús Mora la empresa Zeta Films, siendo socios a partes iguales en trabajos como *Operación Algeciras* (2003), *Villa Tranquila* (2007) —donde volvió a recibir el premio a la mejor fotografía en Madrid Imagen—, *Después de mí* (2012) y el *thriller* psicológico *Terrario* (2014) —en estas dos últimas solo participa como productor ejecutivo—. Ya en los cortometrajes en los que participó a finales de los setenta —*El mago* (Indalecio Coruego, 1978), en blanco y negro, *El altar en las sombras* (Raquel Viejo Montesinos, 1979), ya en color, *Hola, Natalia* (Irina Kuberskaya, 1979)— y en los años ochenta —*Guadalajara* (Julio Moreno, 1980), *Recuerdos del último viaje* (Fernando Calvo, 1981), *En el centro del jardín* (Manuel Pérez Busto, 1982), *El vividor cero* (Carmelo Espinosa, 1983), *No podrás recordarla* (Vicente Pérez, 1985), *Castilla y León es tierra de amigos* (Francisco J. Lucio, 1987)— pueden apreciarse las constantes que ilustran su carrera: su capacidad para adaptarse a los diferentes géneros, ya sea en el ámbito de la ficción como en el documental, y formatos audiovisuales —cine y televisión—, su capacidad para indagar en las formas plásticas y su admiración por las técnicas fotográficas de Vittorio Storaro —combinando luces frías con cálidas—, tratando siempre de adaptarse a las exigencias dramáticas de cada producción. Gran apasionado del cine y de la luz de sus imágenes, tras su prematuro fallecimiento a los 65 años, Federico Ribes, *Fede* en la profesión, recibe diversos homenajes, como el de la Asociación Española de Autores de Obras Fotográficas Cinematográficas (AEC) o la Mostra Viva.

Pablo Ferrando García

Fuentes

- Entrevista a Federico Ribes.
- Llinás, Francisco (1989) *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española/Centro Reina Sofía.

Ribes, Giovanna
(Joana Maria Ribes García, Catarroja, 1959)

Productora, guionista y directora

Hija de emigrantes españoles en Ginebra, nace en Valencia en 1959, donde se licencia en Filología Anglogermánica y se forma como Técnico en Operaciones de Imagen y Sonido. Completa su educación en estudios audiovisuales cursando talleres de especialización en producción y dirección en escuelas internacionales de Inglaterra (Media Production Services, Londres), Estados Unidos (Films and Television Maine Media Workshop, Rockport) y Cuba (Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños). En 2010 es becada para asistir al US Film Industry Immersion Program: Focus on Los Angeles, organizado por el Latin American Training Center, en el que se dan cita productores y distribuidores de la industria audiovisual para analizar la situación del cine latinoamericano en el mercado estadounidense con vistas a la creación de espacios propios. La faceta emprendedora y comprometida de Giovanna Ribes se refleja, principalmente, en tres de los proyectos más importantes que ha fundado: Tarannà Films, DONESenArt y el Festival Internacional Dona i Cinema. Tarannà Films es una compañía de producción que comienza a ejercer en 2005 en Valencia, y que abarca la producción de películas, series de televisión, obras de teatro, videocreación y fotografía. Con ella Ribes ha coimpulsado proyectos de cineastas valencianos, como el largometraje documental *Tierra sin mal*. *Ivi imarae* (2011), de Ricardo Macián, que aborda la lucha de la doctora valenciana Pilar Mateo contra el "Mal de Chagas", una enfermedad tropical desatendida. Por su parte, DONESenArt es una asociación que lleva más de una década promoviendo la igualdad de oportunidades de las mujeres en el campo de las artes escénicas, ofreciendo un espacio de creación, investigación e interacción intercultural que trata de fomentar la visibilidad de obras femeninas contemporáneas a la vez que recupera la memoria de otras históricamente eclipsadas. Entre las actividades que impulsa DONESenArt se encuentra el Festival Internacional Dona i Cinema, dirigido por Ribes y con cuatro ediciones celebradas hasta la fecha en el Centre Cultural de la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), hoy con autonomía propia. Dona i Cinema reúne trabajos impulsados por mujeres en el ámbito cinematográfico de países como Líbano, Canadá, Alemania, Estados Unidos, México, Túnez, Serbia o España, con directoras invitadas, espacios de reflexión y *networking*, así como películas a concurso en los diferentes formatos aceptados: cortometraje de ficción, documental, experimental, de animación, y largometraje de ficción y documental. Ribes también es vicepresidenta del Cluster Audiovisual Valenciano (CAV) y colaboradora en diversos festivales, como la Muestra Internacional de Cine Cerámico (MICICE), los Premis Tirant y ALZINEMA. Además de su faceta de promotora y divulgadora del audiovisual, ha llevado a cabo proyectos propios en calidad de guionista y directora, varios de ellos coproducciones en las que participa Tarannà Films, como los largometrajes documentales *Todas íbamos a ser reinas* (1996), sobre la escritora chilena Gabriela Mistral, *El sueño temerario* (2004), centrado

en la figura del novillero en el mundo taurino, *La simfonia de les grues* (2006), un retrato del profesor de conservatorio Jesús Salvador "Chapi" que le valió el premio a la mejor directora en la Mostra de València - Cinema Mediterrani de 2006, *Manuela Ballester: el llanto airado* (2008), sobre esa destacada pintora valenciana, y *El paseante* (2015), una semblanza del crítico y director de cine Antonio Llorens. Todas estas obras componen retratos poliédricos de personajes complejos y vidas complejas. Ribes también ha realizado incursiones en el campo de la videocreación, el videoclip y la ficción televisiva. De esta última destaca el telefilm *La torre de Babel* y la serie multicultural *Kim &* Co (Tarannà Films y RTVV), ambas de 2007. En el campo de la ficción cinematográfica merece una mención especial *Un suave olor a canela* (2012) por ser el primero de sus largometrajes estrenado en salas comerciales. Premiado en 2013 con el galardón al mejor largometraje de ficción en el Mumbai Women's International Film Festival y en 2014 como la mejor película extranjera en el Carmarthen Bay Film Festival, *Un suave olor a canela* es un drama intimista, protagonizado por una joven creadora, retraída y solitaria, que se enfrenta a un cáncer mientras busca su propio espacio en la vida. Con la Fundación Trilema, Ribes estrena en 2015 *Profes*, un nuevo acercamiento al género documental, en el que relata la historia coral de tres profesores de España, Inglaterra y Guinea Ecuatorial que ejercen la docencia en contextos muy dispares, pero cuyo compromiso y calidad humana en el trato trasciende fronteras. En 2017 ve la luz *La familia (Dementia)*, producida el año anterior, un largometraje en blanco y negro que se proyecta en el Festival Internacional de Cine de El Cairo y el Festival Internacional de Cine de India en Goa, entre otros.

Rebeca Romero Escrivá

Fuentes

- Tarannà Films

Ríos, Manu
(Manuela Lacomba Ríos, Valencia, 1967)

Periodista y presentadora de televisión

Periodista estrechamente ligada a Radiotelevisió Valenciana (RTVV) a lo largo de sus últimas dos décadas, Manu Ríos se convierte en una de las presentadoras más populares de la televisión autonómica, a cargo de programas informativos y de entretenimiento. De vocación temprana, a los dieciséis años realiza sus primeras colaboraciones en Radio Intercontinental Valencia. A mediados de los años ochenta comienza sus estudios de Periodismo en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) y empieza a trabajar de forma regular en emisoras como Antena 3 Radio Valencia o Radio 80 Serie Oro. Pero es en RTVV, entre 1995 y 2013, donde desarrolla una versátil trayectoria que la lleva a trabajar principalmente en televisión, en muy diferentes funciones, desde redactora a presentadora-conductora, guionista, coordinadora de retrasmisiones o directora de programas. En este tiempo, ha trabajado y ha estado a cargo de programas de entretenimiento muy populares como *Benvinguts*, *Que serà, serà*, *La vida es una Prova* o *Arrels*, así como de otros de perfil más informativo como *Teletreball*, *Punt de mira*, *A2 Societat* o de debate político como *Parlem Clar*, no exento este último de una notable polémica política y profesional. Por otra parte, también en Canal 9 pone en marcha programas de consumo y denuncia social como *PVP* e *Investigación TV*, que resultan pioneros en España en la utilización de cámara oculta como técnica televisiva. Este último programa alcanza una gran repercusión social, por sus reportajes de temas de gran impacto como las redes de pornografía infantil, el terrorismo o el narcotráfico. Igualmente, ha coordinado y presentado retrasmisiones de las fiestas más emblemáticas de la Comunidad Valenciana —Fallas, Fogueres de Sant Joan, fiestas de la Magdalena o Moros y Cristianos—, celebraciones religiosas o actos institucionales como la procesión cívica del Nou d'Octubre. También destaca su trayectoria en la radio pública valenciana, Ràdio Nou, donde presenta y dirige un programa semanal de información de servicio, *La consulta*, o colabora de forma habitual en el magacín matinal *Bon matí,* dirigido por Ximo Rovira. Fuera de RTVV, destaca su vinculación con *El Mundo – Comunidad Valenciana*, donde elabora reportajes de temas de consumo y servicio durante cinco años, o su participación en el programa de Antena 3, *Sabor a ti* (1998-2004), dirigido por Ana Rosa Quintana, como colaboradora en la mesa de sociedad. En los últimos tiempos de RTVV, además, asume dos cargos de gestión relevantes en la televisión autonómica. Por una parte, desde el nacimiento del canal informativo 24/9 en 2009 se convierte en la responsable de la continuidad y programación; por otra, en septiembre de 2013, coincidiendo con los últimos meses de existencia de Nou-RTVV, se hace cargo de la jefatura de sección de Programación y Gestión de la Emisión. Sin duda, Ríos ha desarrollado una muy relevante y polivalente trayectoria dentro de la televisión autonómica valenciana, que le ha otorgado reconocimiento profesional y popularidad a nivel social, pero también ser la cara visible en varias polémicas relativas a la manipulación y el control informativo en RTVV.

Pablo López Rabadán

Fuente

- Entrevista personal (14/10/2016)

Rivelles, Rafael (Rafael Rivelles Guillén, Valencia, ¿1898? – Madrid, 1971)

Actor

Nacido en el seno de una pareja de actores en 1898 —algunas fuentes sitúan su fecha de nacimiento en 1886—, su madre, la reconocida Amparo Guillén, había sido primera actriz en la compañía del Teatro Español de Madrid y posteriormente pasó a engrosar el elenco de la compañía de María Guerrero. Tras su matrimonio con el también actor y director de escena Jaime Rivelles, ambos forman su propia compañía. De esa unión nace Rafael Rivelles, último de los tres hijos del matrimonio. Tanto Amparo, la primogénita, como Rafael, siguen los pasos de sus padres dedicándose a la interpretación. En concreto, este último pisa los escenarios muy pronto, al participar de niño en algunas de las obras que protagonizan sus padres. Ya con dieciséis años actúa de forma continuada en los teatros de Valencia. En 1915 entra en la compañía de Francisco Morano, con la que realiza su primera gira teatral por España. Precisamente junto a él debuta dos años antes en el cine, con el pequeño papel que interpreta en *Prueba Trágica* (José de Togores, 1914). Tras trabajar sucesivamente en diversas compañías teatrales, entre ellas, la de Rosario Pino, en 1919 pasa a formar parte de la que encabezan Irene Alba y Juan Bonafé, y allí coincide con María Fernanda Ladrón de Guevara. Contraen matrimonio tres años después, y no tardan en formar la compañía Rivelles-Ladrón de Guevara. Se inicia así una etapa en la que comparte con su esposa no solo las actuaciones en el teatro sino en otros medios profesionales como la radio y el cine. Sin ir más lejos, en 1924 la pareja participa en la radiodifusión de obras teatrales que inaugura Radio Ibérica con *El chiquillo*, de los hermanos Álvarez Quintero. Un año después nace su hija Amparo, que con el tiempo se convierte en una destacadísima actriz, no solo de cine sino también de teatro y televisión. Tras cinco temporadas de intenso trabajo, en las que el matrimonio afronta giras sucesivas por América y España, en 1930 ambos son requeridos por Benito Perojo para actuar en la película *El embrujo de Sevilla*, que va a rodar en los estudios berlineses de la UFA. De vuelta a España, es la Metro-Goldwyn-Mayer la que los contrata para participar en las versiones en español de sus películas que se llevan a cabo en sus estudios de Hollywood. Dos son los títulos de esa productora en los que interviene Rafael Rivelles junto a su esposa, ambos de 1931. El primero, basado en la conocida pieza teatral homónima y estrenada con éxito en los escenarios españoles, es *El proceso de Mary Dugan* (en su versión original cinematográfica, *The Trial of Mary Dugan*, de Marcel de Sano), cuya copia en español es dirigida por Gregorio Martínez Sierra. El segundo, *La Mujer X*, versión de *Madame X* (1929) de Lionel Barrymore, cuya copia para el ámbito hispánico dirige el chileno Carlos Borcosque. Cuando la Metro suspende su política de dobles versiones, el actor se incorpora a la Fox para actuar en otras dos películas, estrenadas igualmente en ese mismo año 1931, ¿Conoces a tu mujer? (en su origen *Don't Bet on Women*, de William K. Howard), y *Mamá*, basada en la obra teatral de Gregorio Martínez Sierra y dirigida por Benito Perojo. Sin embargo, todas las productoras norteamericanas terminan por desechar la estrategia de la doble versión, y la pareja regresa a España poco antes de ser nuevamente reclamados por Benito Perojo para participar en *Niebla* (1932), cuyo rodaje tiene lugar en París. También a las órdenes de este director ruedan ambos su siguiente película, *El hombre que se reía del amor* (1933), la última cinta en la que trabajan juntos, pues, aunque su divorcio un año después no les impide seguir compartiendo los repartos de obras teatrales, en el cine sus caminos se distancian definitivamente. En cualquier caso, Rafael Rivelles siempre va a considerar el cine como un ámbito profesional secundario y, mientras sus actuaciones para el teatro mantienen una frecuencia continua, sus interpretaciones cinematográficas son más esporádicas. Tanto es así que hasta julio de 1936 el actor no vuelve a trabajar frente a la cámara. Entonces regresa, de nuevo con Perojo, para participar en *Nuestra Natacha*, pero la llegada de la Guerra Civil somete el rodaje a peripecias y dificultades de diverso orden y la película no llega a estrenarse. Entre septiembre y octubre de 1937 protagoniza su siguiente película, *Carmen la de Triana*, esta vez a las órdenes de Florián Rey y con Imperio Argentina como *partenaire* en la ficción. Bajo el paraguas de la productora Hispano Film Produktion, el rodaje tiene lugar en Sevilla y en los estudios UFA de Berlín. Dos años después, Rivelles marcha a Italia reclamado por Edgar Neville, que lo dirige en las dos coproducciones ítalo-españolas que este realizador filma en Roma, *Santa Rogelia* y *Frente de Madrid*, ambas de 1939. Posteriormente, el actor continúa en la senda de esas coproducciones participando en *Capitan Tempesta/El capitán Tormenta* (1940) e *Il lione di Damasco/El león de Damasco* (1941), ambas dirigidas por Corrado D'Errico. A partir de entonces sus apariciones en el cine son cada vez más esporádicas, y esencialmente se producen cuando le ofrecen papeles en películas de máxima categoría. De nuevo en España, forma compañía teatral propia en 1942, lo que no le impide

rodar una nueva película con Benito Perojo. Se trata de *Goyescas*, donde vuelve a coincidir con Imperio Argentina. Los años siguientes representan para el actor una etapa de intensa actividad teatral, que interrumpe cuando Rafael Gil le propone dar vida al personaje de Don Quijote. Esta ambiciosa producción de CIFESA, *Don Quijote de La Mancha* (1947), con un espléndido plantel de actores de reparto, propicia una de las interpretaciones cinematográficas más memorables del actor y constituye un hito en el conjunto de su filmografía. Con Juan Calvo dándole la réplica en su excelente composición de la figura de Sancho Panza, la actuación sobria y contenida de Rivelles se ajusta con precisión a la naturaleza del personaje del hidalgo cervantino, dotándolo de fuerza y autenticidad. La película reportó dos galardones al palmarés del actor, la Mención de Honor en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano y el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC), que Rafael Gil, por su parte, también recibió como mejor director. El enorme prestigio alcanzado por el actor es reconocido también por su ciudad natal, con el nombramiento de Hijo predilecto que le otorga Valencia en 1948 y con la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes en la categoría de teatro que se le concede dos años después. En curiosa coincidencia, también en esa edición de los premios, su hija Amparo Rivelles recibe el mismo galardón, ella *sí*, en la categoría de cine. Al medio cinematográfico solo regresa unos años después, y otra vez de la mano de Rafael Gil, para protagonizar *El beso de Judas* (1953) junto a un Paco Rabal que va iniciando su carrera con paso firme. Las críticas entusiastas recibidas por la película propician el trabajo de la pareja de actores en un nuevo título, también a las órdenes de Gil, *Murió hace quince años* (1954), igualmente bien acogido. Manteniendo su actividad incansable, ese mismo año estrena *La Muralla* en el teatro Lara de Madrid, uno de sus éxitos más notables en la escena. Con su protagonismo, la conocida obra de Joaquín Calvo Sotelo, en esa primera etapa de su larga singladura teatral, llega a alcanzar las setecientas representaciones. Pero no acaban ahí los triunfos del actor, sino que de nuevo el cine va a contribuir a su encumbramiento como gran figura de la interpretación española, en este caso merced a su trabajo en *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954), uno de los mayores éxitos de la historia del cine español, donde da vida con gran acierto al prior del convento de franciscanos que acoge al huérfano Marcelino. Junto a Juan Calvo, en su conmovedor y aclamado papel de Fray Papilla, compone un dúo de personajes que constituye uno de los grandes aciertos de la película. Tras estos grandes éxitos, en la década de los sesenta se dedica fundamentalmente al teatro, y solo hace fugaces incursiones en el cine internacional con pequeños papeles en diversas coproducciones, como la ítalo-española *La rivolta degli schiavi/La revolución de los esclavos* (Nunzio Malasomma, 1960), la franco-ítalo-española *Cyrano y D'Artagnan* (Abel Gance, 1964), donde da vida al cardenal Richelieu, y *El señor de La Salle* (Luis César Amadori, 1964), una gran producción de Eurofilms en la que Rivelles también asume el personaje de otro cardenal, concretamente, el de Noailles. La última de sus interpretaciones para el cine tiene lugar dos años después, cuando participa, como el Marqués de Villena, en otra coproducción tripartita, la ítalo-franco-española *El Greco* (Luciano Salce, 1966), protagonizada por Mel Ferrer. Pese a todo, su trabajo en el medio audiovisual se alarga todavía unos años más con tres trabajos para el espacio *Estudio 1* de Televisión Española: el primero en 1968, cuando participa en la adaptación de *La mala ley* del dramaturgo Manuel Linares Rivas hecha para ese programa; un año después, en otra versión para la pequeña pantalla, da vida al personaje protagonista de *El abuelo*, de Benito Pérez Galdós; y, finalmente, en 1970, cierra su brillante trayectoria actoral en el mismo espacio televisivo interpretando el papel de Blaise en la obra *Jazz*, de Marcel Pagnol. De esta forma concluye una intensa carrera profesional sustentada no solo en un gran talento, sino en una profesionalidad y una capacidad de trabajo que tanto el público como las instituciones supieron apreciar y valorar, otorgando a Rafael Rivelles el favor y aplauso de los espectadores, así como el reconocimiento oficial, plasmado en los diversos premios y galardones que le fueron concedidos.

Antonia del Rey-Reguillo

Fuentes

- Heinink, Juan B. (1998). "Rivelles, Rafael". En Borau, José Luis (dir.). Diccionario del cine español. Madrid: Alianza.
- Heredero, Carlos F., Rodríguez Merchán, Eduardo (dirs.) (2011). Diccionario del cine iberoamericano. Madrid: SGAE/Fundación Autor.
- Martínez Montalbán, José Luis (2002). La novela semanal cinematográfica. Madrid: CSIC.

Rivera, Lluís (Lluís Rivera Herráez, Valencia, 1947)

Director

Comienza diversos estudios en la Escuela Industrial, la facultad de Medicina y la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, pero los interrumpe consecutivamente y viaja a Madrid para obtener el título de Técnico Publicitario. En 1971 empieza a trabajar en Novimag, una

empresa productora pionera en Valencia, propiedad del cantante Lluís Miquel Campos, donde toma contacto con los procesos técnicos cinematográficos en 16 mm. y participa en innumerables producciones como spots publicitarios, documentales industriales y corporativos, etcétera. A través de su trabajo en la productora entra en contacto con el grupo de directores que conforman el panorama del cine independiente valenciano en la década de los setenta, ejerciendo de director de fotografía en películas como *Obsexus* (1972) o *Manual de ritos y ceremonias* (1973), de Josep Lluís Seguí —esta última codirigida junto a María Montes—, o *Bram-Blood-Stoker* (1970), de Rafael Gassent, así como de operador de sonido en el histórico documental *Sega cega* (José Gandía Casimiro, 1972), entre otras. Al volver del servicio militar dirige sus primeros trabajos cinematográficos, como el cortometraje en 8 mm. *Piensa que mañana puede ser el primer día del resto de tu vida* (1971), con sonido sincronizado y en color, para acometer más tarde en blanco y negro y en 16 mm. el rodaje de su obra más destacada, *Travelling* (1972). Incluida en la muestra *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)* organizada por el centro Georges Pompidou, *Travelling* es una de las escasas reflexiones metacinematográficas que abordan el proceso de creación fílmica desde una perspectiva crítica. En este periodo dirige también los cortometrajes *Personajes para una historia* (1974), *Villamalea* (1975), *Imágenes de Valencia* (1977) o *Una jornada más*... (1976). Tras estas experiencias iniciales, en 1978 entra a trabajar en los Estudios Andro, dedicados a la producción de publicidad para cine y televisión, donde realiza spots publicitarios y documentales y participa como regidor en *Con el culo al aire* (Carles Mira, 1980). También dirige *Una jornada més*... (1978), una nueva versión de su anterior film, y realiza diversos trabajos audiovisuales para las productoras Doll d'Estels y Salem, como los cortometrajes *Les dents* (1985) y *Música, mestre* (1985), al tiempo que aborda su primera realización multicámara con la grabación del concierto *Silenci, gravem/ Canta Lluís Miquel* (1986). En 1987 se hace cargo del servicio de vídeo del Consorcio Valenciano de Transportes y de la Oficina de coproducciones de la Mostra de València - Cinema del Mediterrani, para, poco después, en 1989, entrar a trabajar en la recién inaugurada Radiotelevisió Valenciana (*RTVV*) como realizador. En RTVV desarrolla el grueso de su carrera profesional, realizando infinidad de programas de todo tipo de géneros como *El Show de Joan Monleón* (1989-1992), *A la babalà* (1990-2013), *Graffiti* (1990-1993), *Fem tele* (1998-2000) o *Sense filtre* (1999-2008) hasta su jubilación en 2010. En todo este tiempo ha continuado dirigiendo sus cortometrajes experimentales, entre los que destacan: *La vida es eso que pasa mientras tú estás haciendo otra cosa* (2002), *Des del terrat* (2005), *La vespra* (2009), *Cos Mortal* (2010), *Sólo una vez al año* (2011), *V-2075-AC* (2011), *Per la finestra veig créixer un pont* (2012), *A Day in the Life* (2012) o *AutoBioFilmografía* (2012).

Roberto Arnau Roselló

Fuentes

- Muñoz, Abelardo (1988). *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano 1967-1975*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Roca, Núria (Núria Roca Granell, Moncada, 1972)

Actriz, escritora y presentadora de televisión

Presentadora de trayectoria meteórica, pasa prácticamente por todos los formatos y cadenas, aunque su encuentro con el mundo televisivo se produce de manera casual en 1992, al participar en un concurso de Canal 9, *La sort de cara*, con intención de pagarse el viaje de fin de carrera de Arquitectura Técnica a Cuba. Atraído por su fotogenia y naturalidad, un ejecutivo de RTVV le propone asistir a un casting de la cadena, y en el verano de 1993 Roca debuta presentando *En hora bona*, al lado de Ximo Rovira, con quien coincide posteriormente a menudo. A pesar de su escasa experiencia se convierte enseguida en una firme apuesta de Televisió Valenciana, gracias a una imagen risueña y desenfadada que conecta muy bien con el público. Así, conduce —sola o acompañada— distintos espacios de producción propia, generalmente grabados en directo, como el concurso infantil *Babalaventures* (1994-1995), las ofertas veraniegas *De nou a la mar* y *A la fresca* (ambas en 1996) o la gala de nochevieja *Feliç 97*. Incluso presenta durante año y medio los informativos de fin de semana junto a Salvador Caudeli, para lo que cambia su habitual aspecto juvenil por otro más serio y acorde con *Notícies 9,* usando un vestuario y corte de pelo más clásicos. Su paso por Canal 9 incluye además la agenda cultural *Colp d'ull* (1997), el magacín *Hui en dia* (1998) o el programa de humor *Fem tele* (1998-2000), además de retransmisiones especiales, como la que conmemora en 1999 el décimo aniversario de la cadena. Asimismo, conduce algunas galas de la Mostra de València-Cinema del Mediterrani. Para entonces empieza a ser conocida también fuera de la Comunidad Valenciana gracias a Chicho Ibáñez Serrador, que la escoge para presentar el concurso *Waku Waku* (DNI 3 Creativos y Televisión Española, 1998-2001) y le abre las puertas de la cadena pública estatal, donde retransmite las campanadas que

marcan el cambio de milenio y conduce otros espacios, como *La casa de tus sueños* (Gestmusic Endemol, 2000). Su popularidad crece rápidamente, y es requerida por Telecinco para llevar, bajo la dirección de María Teresa Campos, el magacín *Buenas tardes* (Europroducciones, 2000). Pero el programa vespertino obtiene flojos resultados de audiencia, y ella pasa entonces a conducir únicamente un concurso incluido en la primera parte del mismo, que acaba presentando la propia Campos. Tras esta mala experiencia, colabora en la parodia *Nada personal* (Globomedia, 2001), que emite la misma cadena y que marca su encuentro con la productora audiovisual a la que permanece ligada durante media década. Así, alterna distintos programas producidos por Globomedia para Antena 3, como el *reality* de supervivencia *La isla de los famosos* (2003), con sus posteriores variantes, o un *late night* llamado *UHF* (2004). Además, Globomedia la descubre como actriz, ofreciéndole un breve papel en un capítulo de la exitosa *Siete vidas* (2001) y, más tarde, un personaje fijo en la serie *Javier ya no vive solo* (2002), ambas emitidas en Telecinco. Es precisamente en esa época cuando regresa a Canal 9 con *El típic programa* (La Boleta, 2004-2005), un formato propio con humor y entrevistas que supone su último trabajo en la televisión valenciana. El año 2006 marca el inicio de una nueva etapa, al ser fichada por Cuatro, que la convierte en uno de sus rostros más emblemáticos. En esta nueva cadena presenta en *prime time* múltiples programas de entretenimiento, entre los que destacan el magacín de humor *Nos pierde la fama* (Cuatro Cabezas, 2006), los *talent shows* adaptados de formatos extranjeros *Factor X* (Grundy Producciones, 2007-2008) y *Tienes talento* (Grundy Producciones, 2008), el concurso *El Gran Quiz* (On TV, 2008) o el *docu-reality Perdidos en la tribu* (Cuatro Cabezas, 2009-2010). En 2011, tras la fusión de Telecinco y Cuatro, es escogida como imagen del nuevo canal femenino Divinity, pero unos meses después, ansiosa de un cambio, disuelve su contrato con Mediaset España, y, tras colaborar con La Sexta en otro concurso, *El millonario* (Four Luck Banana, 2012), decide retirarse temporalmente de la televisión y de la vida pública. Sin embargo, su pasión por la comunicación la lleva a retomar la actividad en 2014, esta vez a través de la radio —medio en el que colabora con frecuencia— y el espacio matinal *Lo mejor que te puede pasar*, que produce, dirige y presenta en Melodía FM. Además, en 2017 regresa a Televisión Española con un innovador formato musical llamado *Fantastic Dúo* (Cuarzo Producciones y Televisión Española). Muy activa en las redes sociales, donde tiene un blog llamado *Los tacones de Olivia*, es además autora de varios libros, como *Sexualmente* (2007), *Los caracoles no saben que son caracoles* (2009), *Para Ana (de tu muerto)* (2011) o *Lo inevitable del amor* (2012), los dos últimos escritos en colaboración con el periodista Juan del Val, con quien contrae matrimonio en el año 2000.

Jorge Castillejo

Román, Josele
(María José Peralt Román, Gandía, 1946)

Actriz, cantante y compositora

A los siete años se traslada a Madrid, donde estudia ballet. Sus inicios en el mundo artístico son como bailarina, pero su vertiente actoral se manifiesta tempranamente, y en 1965 se incorpora a la compañía de Conchita Montes, en lo que supone su debut con la obra *La dama de Maxim's*. Más tarde se une a Núria Espert en el reparto de *La buena persona de Sezuan*, y en 1970 interpreta *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán, junto a Amparo Soler Leal. Rueda su primera película en 1969, *Mi marido y sus complejos*, dirigida por Luis María Delgado, quien vuelve a contar con ella para *Pecados conyugales* (1969), *Dele color al difunto* (1970), *La garbanza negra, que en paz descanse* (1972), *Cuando el cuerno suena* (1974), *Las obsesiones de Armando* (1974), *Señoritas de uniforme* (1976) y *Hierba salvaje* (1978). Se inicia así una etapa en la que participa, la mayor parte de las veces como actriz de reparto, en comedias de José Luis Sáenz de Heredia —*Don Erre que erre* y *El alma se serena* (1970), *La decente* (1971) y *Cuando los niños vienen de Marsella* (1974)—, Ramón Fernández —*Simón, contamos contigo* y *Gay Club* (1971), *Los novios de mi mujer* (1972), *Cómo matar a papá... sin hacerle daño* (1974), *Chely* (1977) y *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (1979)—, Agustín Navarro —*La casa de los Martínez* (1971)—, Angelino Fons —*Separación matrimonial* (1973)—, Mariano Ozores —*Mariano la nuit* (1973), *Jenaro el de los catorce*, *El reprimido* y *Celedonio y yo somos así* (1974) y *Mayordomo para todo* (1976)—, Fernando Merino —*No desearás la mujer del vecino (*1971) y *Pisito de solteras (*1974)— Vicente Escrivá —*Aunque la hormona se vista de seda* (1971), *La curiosa* (1973), *Polvo eres* (1974), *El virgo de Visanteta* (1978) y *Esperando a papá* (1980)—, Roberto Bodegas —*Vida conyugal sana* y *Los nuevos españoles* (1974)—, Pedro Lazaga —*Vente a Alemania, Pepe* y *Blanca por fuera y rosa por dentro* (1971), *París bien vale una moza*, *Vente a ligar al Oeste* y ¡No firmes más letras, cielo! (1972), *Hasta que el matrimonio nos separe* (1977) y *Estimado señor juez* (1978)—, Sinesio Isla —*El señor está servido* (1976)—, Alfonso Paso —*Ligue Story* (1972) y *Celos, amor y Mer-*

cado Común (1973)—, Francisco Lara Polop —*Virilidad a la española* (1975)—, Javier Aguirre —*Vida íntima de un seductor cínico* (1975)—, Luciano Berriatúa —*El buscón* (1979)—, Antonio Giménez-Rico —*Al fin solos, pero...* (1976)—, Eloy de la Iglesia —*Los placeres ocultos* (1977)—, Juan Antonio Bardem —*El puente* (1977)—, Chumy Chúmez —¿Pero no vas a cambiar nunca, Margarita? (1978)— o Mario Camus —*La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973)—. En 1983 escribe el guion de *Los nuevos curanderos* junto con su directora, Isabel Mulá. En 1985, tras rodar *El donante* a las órdenes de Ramón Fernández, se retira del mundo del cine para dedicarse a la música como productora, compositora y cantante. Reaparece tres años después en televisión como una de las intérpretes de la serie *Gatos en el tejado* (1988), dirigida por Alfonso Ungría para Televisión Española, a la que siguen *Eva y Adán, agencia matrimonial* (Televisión Española, 1990-1991) *Médico de familia* (Globomedia y Telecinco, 1995-1999), *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993-1997), *Señor alcalde* (Creativos Asociados de Radio y Televisión [CARTEL], Estudios Picasso y Telecinco, 1998), *El comisario* (Bocaboca Producciones, Estudios Picasso y Telecinco, 1999-2009), *Camera café* (Telecinco y Tiburón TV, 2005-2009), *La que se avecina* (Alba Adriática, Miramon Mendi y Telecinco, 2007-) y *La isla de los nominados* (Plural Entertainment y Cuatro, 2010). En 1997 retoma su carrera cinematográfica con *Igual caen dos (El atardecer del Pezuñas)*, de Álex Calvo Sotelo, a la que siguen *Shacky Carmine* (1999), de Chema de la Peña, *Cachorro* (2004), *Volando voy* (2006) y *Nacidas para sufrir* (2009), de Miguel Albaladejo, *La máquina de bailar* (2006), de Óscar Aibar, y *Días de cine* (2007), de David Serrano. En 2010 interpreta el papel de La Quinta en *Dentro de la tierra*, de Paco Bezerra, premio nacional de Literatura Dramática 2009, dirigida por Nacho Sevilla para el XV ciclo de lecturas dramatizadas dentro de la muestra de dramaturgia española contemporánea de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Vuelve al cine en 2013 con *El misterio de Vera Drudi*, de Ivan G. Anderson, *Huidas* (2014), dirigida por Mercedes Gaspar, y en 2016 interviene en *Kiki, el amor se hace*, de Paco León. Entre sus numerosas participaciones en cortometrajes destacan *Tráiler para amantes de lo prohibido* (Pedro Almodóvar, 1985), *Mi novio es bakala* (Diego Abad, 1999), *Potaje de pasiones* (Nacho Zinc, 1999), *Velocidad* (Fernando González, 2000), *Darío y Verónica* (Alberto Rodríguez de la Fuente, 2008), *Yo antes era bella* (Alberto Rivas, 2009) y *Tu cubata detonante* (Almudena Monzú, 2013).

Inma Trull

Fuentes

- Borau, José Luis (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.

Roncoroni, Mario (Turín, ¿? - ¿?)

Director

Director de origen italiano, sus primeros pasos en el mundo del cine los da como actor. Entre 1914 y 1925 dirige una veintena de films en Italia para productoras como Corona Films —*Filibus* (1915) y *Zogar, pugno di ferro* (1916)—, Ambrosio-Zanotta —*La nave* (1921), codirigida con Gabriellino D'Annunzio— o Unione Cinematografica Italiana —*Hôtel Saint-Pol* y *Nostradamus* (ambas de 1925)—. Con la crisis de la cinematografía italiana, Roncoroni marcha de Italia y se instala en Valencia en 1925, acompañado por el operador cinematográfico Giuseppe Sessia, gracias al contacto con algunos blasquistas interesados en que se filme una adaptación cinematográfica de *Cañas y barro*. Concretamente Roncoroni tiene relación con el periodista Félix Azzati y el doctor Muñoz Carbonero, y con Sessia rueda una cinta de carácter privado de las familias de los dos republicanos en La Alameda. El proyecto de filmar una adaptación de *Cañas y barro* no sale adelante, y Roncoroni entra en contacto con empresarios y productores autóctonos para realizar películas. El primer film que dirige es *Les barraques* (1925), basado en *Les barraques o una tragedia de la huerta*, zarzuela de Eduard Escalante Feo con música de Vicent Díez Peydró estrenada el 1899. Se trata de una película encargada y financiada por los empresarios teatrales Manuel y Luis Salvador a través de la productora Apolo Films. La obra de Escalante y Peydró es un título capital del teatro lírico valenciano que había disfrutado de un importante éxito tanto en el País Valenciano como fuera. En 1923 Maximilià Thous firma un contrato con la heredera de Escalante y con Peydró por los derechos de adaptación de la zarzuela, pero no llega a rodarla, y en abril de 1924 los hermanos Salvador adquieren estos derechos. La película se rueda en el Huerto de Vera y en el patio del teatro Apolo con Giuseppe Sessia como operador. Solo se conserva un breve fragmento del inicio del film, que muestra a Peydró sentado al piano, pensativo ante la partitura de *Les barraques*, que empieza a tocar mientras una fotografía firmada de Escalante preside encima del piano. Esta es una forma habitual de iniciar las adaptaciones cinematográficas de piezas teatrales en esos años, con la presentación de sus autores, en especial si eran tan conocidos como Peydró y Escalante. El film narra una historia de venganza y disputas amorosas

en el espacio de l'Horta valenciana que, según parece, sigue con fidelidad el texto teatral, y es uno de los pocos títulos realizados en el País Valenciano en ese periodo que cuenta con los letreros escritos en valenciano. *Les barraques* se estrena en el cine Lírico de Valencia el 19 de octubre de 1925, con Peydró dirigiendo la orquesta que interpreta los números musicales que él mismo había adaptado para el film, aunque añade piezas que no están en la obra original, como por ejemplo un canto de *albaes*. En la exhibición de la película, además, se usan efectos especiales de sonido como, por ejemplo, la simulación de los disparos e incluso el lanzamiento de tracas dentro del cine. El film fue un éxito de público y se distribuyó prácticamente por todo el territorio español. Al poco del estreno de *Les barraques* se anuncia en prensa a Roncoroni como director de otra producción de Apolo Films, *Rejas y votos*, pero este título es finalmente dirigido y producido por Rafael Salvador. El éxito de *Les barraques* permite a Roncoroni realizar más películas encargadas por productores aficionados valencianos. Es el caso de los padres de la niña Avelita Ruiz y de la joven Amparito Calvet, que para promocionar la carrera artística de sus hijas crean la compañía Producciones Artísticas Cinematográficas Italo-Españolas (PEC) y contratan al tándem Roncoroni-Sessia. La primera producción PEC es *Muñecas* (1926), un melodrama sentimental en seis actos filmado en Valencia y protagonizado por las dos hijas de los productores junto con Concha Alberich, Alberto Vázquez y Arturo Pitarch. Se estrena en cine Lírico el 31 de mayo de 1926 y también encuentra distribución en otros territorios de España. A este film sigue *La virgen del mar* (1926), protagonizada de nuevo por Avelita Ruiz y Amparito Calvet, que desarrolla un argumento costumbrista con contrabandistas escrito por el periodista y escritor Francisco Ramos de Castro. Su estreno en Valencia se retrasa hasta el 17 de marzo de 1927, y se proyecta también en otras regiones españolas, si bien no disfruta de mucho de éxito. Más profesional y provechosa es la relación que Roncoroni establece a partir de 1926 con Luis Ventura, quien había empezado a hacer cine años antes como aficionado filmando actualidades y fiestas valencianas y después pasa a dirigir films de ficción creando la productora Imperial Cine. De este contacto nace la empresa Producción Cinematográfica Española Levantina Films Valencia, que usa como emblema una mujer con el vestido regional detrás de una cámara de cine. Levantina Films se configura como una productora ambiciosa que, bajo la dirección de Ventura, cuenta con profesionales sólidos en la parte técnica, con Roncoroni como director artístico y Giuseppe Sessia y Josep Maria Maristany como directores técnicos. Su primera producción es Los gorriones del patio (1926), un sainete cinematográfico en cuatro actos protagonizado por Lina de Valeri, Arturo Pitarch y José Baviera que se filma en Valencia y el Grao y se estrena el 20 de marzo de 1926 en el Grande Teatro. Mucho más exitosa es la segunda producción de Levantina Films, *Rosa de Levante* (1926), que se distribuye también con los títulos de *Flor de Valencia* o *Tierra valenciana*, nombre que tiene su novela cinematográfica. El film se basa en una pieza teatral muy reciente, el sainete dramático *La barca vella*, de Frederic Miñana y Ferran Miranda, estrenado el noviembre de 1925. La adaptación es un melodrama centrado en el mundo de los pescadores del Cabanyal, que tiene como motores narrativos un triángulo amoroso y los problemas generados por la transgresión de la honra femenina, motivos habituales en el cine español y valenciano del periodo. La película no se conserva, pero las informaciones de que disponemos nos hablan de un retrato de las costumbres y tradiciones de los barrios de pescadores de Valencia, con especial presencia de la Semana Santa Marinera, y desde una mirada cercana al imaginario sorollista no exenta de cierta nostalgia. La película se estrena en Barcelona en enero de 1927 y en Valencia en febrero, y es distribuida por toda España con éxito por la casa Gaumont. Uno de los reclamos para el público de *Rosa de Levante* es la presencia como protagonista de la popular actriz Carmen Viance, un uso del incipiente *star system* nacional que está presente también en la siguiente producción de Levantina Films, *Rocío Dalbaicín* (1927), en la cual participan Elisa Ruiz Romero "la Romerito" y Juan de Orduña. En esta película, también conocida como *Rosa de sacrificio*, además de dirigir, Roncoroni escribe el argumento y cuenta con Sessia y José María Maristany en la parte técnica. En octubre de 1926 se inicia un rodaje ambicioso realizado entre Valencia, Madrid, Barcelona, Palma y París, escenarios de un melodrama protagonizado por una cantante de éxito marcada por un pasado deshonesto con triángulos amorosos, confusión de identidades, conflictos familiares e incluso duelos de honor. La película tuvo muchos problemas para llegar a los cines y, a pesar de ser proyectada en una prueba privada en Barcelona en agosto de 1927, su estreno comercial no es hasta el 9 de junio de 1930 en Madrid, única ciudad en la que parece que se proyectó. Cerrada la experiencia de Levantina Films, Roncoroni dirige de nuevo proyectos de aficionados. *Voluntad* (1928) es encargada por Agustín Caballero, un joven de Carcaixent que había pasado por la academia Estudio Film Chiquilín, quien financia, escribe e interpreta el film, que cuenta con la fotografía de Pablo Grau. La película, rodada en Valencia, Carcaixent y Alzira, es un drama rural situado en la huerta con los temas habituales del género, entre estos, amores interclasistas y deshonra femenina. Se estrena

en Carcaixent el 29 de noviembre de 1928 y en Valencia el 25 de febrero de 1929. El último film que dirige Roncoroni en Valencia es *El único testigo* (1929), producido por Julia David e interpretado por Carmencita Martínez y Primitivo Sierra. Después Roncoroni crea su propia productora, Edici ones Roncoroni Films, con la cual produce *Una mujer española* (1928), rodada en Madrid a los Estudios Madrid Films con la participación de Carmen Viance como intérprete principal. Roncoroni tiene muchos problemas para que la película llegue a los cines, y su estreno se retrasa hasta abril de 1930 en Barcelona. Este es su último film, y ya no se sabe mucho más de él más allá de que en enero de 1931 el diario *El Pueblo* anuncia que ofrece lecciones para preparar actores y actrices, con su domicilio todavía fijado en Valencia. Mario Roncoroni es un director experimentado que filma algunos de los títulos más destacados del cine valenciano de la segunda mitad de los años veinte de la mano de productores locales, con una trayectoria marcada por la inestabilidad y las dificultades económicas de la industria cinematográfica valenciana del momento.

Marta García Carrión

Fuentes

- Del Rey, Antonia (1999). "La pasión obstinada del primer cine valenciano". *Archivos de la Filmoteca*, 33, pp. 77-92.
- García Carrión, Marta (2015). *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. Catarroja: Afers.
- González, Palmira, Cánovas, Joaquín (1993). *Catálogo del cine espanyol. Películas de ficción 1921-1930*. Madrid: Filmoteca Española.
- Lahoz, Nacho (1990). "Roncoroni y Sessia: una esperanza frustrada", *Archivos de la Filmoteca* 5, pp. 46-54.

Rosado, Lilian
(Lilian Rosado González, La Habana, 1967)
Directora y guionista

Se licencia en 1992 en Teatrología y Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte de La Habana, y durante los tres años siguientes cursa las enseñanzas de Guion y Dirección en Cine y Televisión en la Escuela Internacional de Cine, Radio y Televisión de San Antonio de los Baños. Afincada en Valencia desde 1996, realiza para la televisión cubana el mediometraje *Una historia que contar* en 1998 durante una de sus visitas a la isla. Como guionista ha firmado el largometraje documental *Las cenizas del volcán* (2000) y las series *Reflejos de mujer en el espejo de Europa* (*Reflexes de dona a l'espill d'Europa*, 2001), *Acentos* (2002) y *Emprenedors* (2003), todas para Canal 9 Televisió Valenciana. Suyos son igualmente los guiones de *Cuentos de la guerra saharaui* (2003), *Agua con sal* (2004), este último Premi Tirant al mejor guion, el documental para Canal 9 *Vendedora de sueños* (2008) y *La Mala* (2007), que también obtiene el Premi Tirant al mejor guion, todas ellas dirigidas por su esposo, el cineasta Pedro Pérez Rosado. En *La Mala* también ejerce como codirectora. En 2011 escribe y dirige *Donde el olor del mar no llega*. También ha escrito el guion del largometraje de ficción Lagartijas (Pedro Pérez Rosado, 2018). En en la actualidad prepara el guion del largometraje de ficción *Lagartijas*.

Inma Trull

Fuentes

- Entrevista personal (18/05/2016)

Rovira, Ximo
(Joaquín Rovira Coca, Madrid, 1961)
Presentador de televisión

Comunicador con una habilidad especial para llegar al público más variado, está considerado como un buque insignia de Radiotelevisió Valenciana (RTVV), donde permanece más de dos décadas —prácticamente desde su apertura hasta su cierre—, especializándose en concursos de todo tipo y alcanzando gran popularidad gracias al programa del corazón *Tómbola* (Producciones 52, 1997-2004). Aunque nace en Madrid, crece en Gandia, donde se instala su familia siendo él un niño. En esa población desarrolla a partir de 1984 sus primeros pasos profesionales, en la emisora local de la Cadena Ser. A principios de los noventa se incorpora a Canal 9, conduciendo con un estilo fresco y desenfadado el concurso *Tria tres* (Producciones Quart, 1990-1991). Su imagen dicharachera conecta con los estratos más populares, y se convierte enseguida en el presentador estrella de la casa. Retransmite en directo festividades locales, ejerce como maestro de ceremonias navideñas o de fin de año y, sobre todo, maneja con naturalidad formatos televisivos basados en la participación ciudadana que llegan a todos los rincones de la Comunidad Valenciana, con buenos índices de audiencia. Entre ellos, destacan *Ole tus vídeos* (Gestmusic, 1991-1992), donde Rosa Maria Sardá conecta con cinco corresponsales que representan a los canales autonómicos de la FORTA para premiar los mejores vídeos domésticos enviados, *Ruïna total* (Gestmusic, 1992), especie de anti-concurso que ganan quienes contestan mal o fallan las pruebas, *El món per un forat* (Gestmusic, 1992), donde compiten vídeos caseros que recrean escenas famosas de películas,

Super-rescat (Globomedia, 1993), cuyos concursantes deben liberar a sus parejas superando una serie de pruebas físicas, o *Si l'encerte, l'endevine* (Gestmusic, 1995-1997), consistente en descifrar dibujos que representan refranes y frases hechas. El incombustible presentador se convierte en una figura popular, habitual en las pantallas de Canal 9 —*En hora bona, A la fresca, De nou à la mar, El dia de..., El baúl de los recuerdos, Hui en dia* o *De punta a punta*— y en otro tipo de eventos sociales o culturales, como el festival Cinema Jove, cuya gala de clausura conduce en 1995. No obstante, el mayor reconocimiento se lo debe a *Tómbola*. En 1997, ante el éxito de la emisión que *Parle vosté, calle vosté* dedica a los famosos, los directivos de Radiotelevisió Valenciana encargan a la misma empresa, Producciones 52, un programa televisivo dedicado exclusivamente al mundo del corazón. Y así nace *Tómbola*, donde varios periodistas entrevistan a personajes actuales, bajo la batuta del risueño presentador, que debe adoptar el rol de árbitro mediador. El 13 de marzo de ese año se emite la primera entrega, y una de las invitadas, Chabeli Iglesias, abandona enfadada el plató tras declarar: "Me da vergüenza tu programa, esta gente es gentuza". Lejos de repercutir negativamente, Canal 9 utiliza este incidente —y las posteriores críticas que recibe desde algunos medios o partidos de la oposición en su consejo de administración— para promocionar el nuevo espacio, que se convierte en uno de los más vistos y es comprado al instante por otras cadenas autonómicas. Es una época en que se busca audiencia a cualquier precio, aunque sea a base de actitudes reprochables o cruces de insultos en un característico sofá con forma de labios. *Tómbola* inaugura un polémico modo de enfocar la prensa rosa en la televisión, indagando escabrosamente en la vida íntima de sus invitados, a quienes llega a tratar en ocasiones de forma hiriente. El modelo es copiado con posterioridad por otros canales privados, y el propio Ximo Rovira es requerido por Antena 3 para presentar temporalmente varios programas en esa misma línea, como ¿Dónde estás corazón?, *A 3 bandas* o *Vaya par... de tres*, realizados todos por Cuarzo Producciones entre 2007 y 2009. Aparte de *Tómbola*, el presentador de La Safor sigue ligado al canal valenciano y, aunque sus sucesivas apariciones ya no gozan del mismo alcance, conduce los magacines vespertinos *El café de Ximo* (Producción de Programas para Televisión, 2003-2004) y *El mirador* (BSV Video Report, 2004), el espacio de investigación *Scàner* (El Mundo TV, 2005), el concurso infantil *Xamba* (FX Producciones y Grundy, 2006) o *Menuda és la nit* (ZZJ y FX Producciones, 2010), apuesta importada de Canal Sur donde son los niños quienes entrevistan a famosos. Asimismo, presenta en Antena 3 *Unan1mous* (Globomedia, 2007), un *reality show* con nueve concursantes encerrados en un búnker, que no tiene buena acogida. Tras el cierre de Radiotelevisió Valenciana, emprende una nueva etapa en la cadena local Levante TV, donde enlaza una serie de programas de producción propia, como los magacines *València directe* (2014) y *La mar salà* (2014-2015), el espacio gastronómico *L'arrós de Ximo* (2014-2016) o el repaso de la crónica social valenciana *Ximo & cia*. (2015-2017). Al margen de su experiencia televisiva, frecuenta también las ondas, donde conduce el concurso *El canaló* (Ràdio 9, 1991-1995) y los magacines *Bon matí* (Ràdio 9, 2011) y *Valencia abierta* (97.7 Radio, 2013-2017).

Jorge Castillejo

S

Salto a la gloria (León Klimovsky, 1959)

Largometraje de ficción

Tras la ruptura del tándem compuesto por Vicente Escrivá, en su doble condición de guionista y productor, y Rafael Gil, en el rol de director, que había marcado el modelo de producción de Aspa Films desde su fundación, el cineasta valenciano se replantea la política de la empresa. Entre los proyectos de esta nueva etapa, destaca *Salto a la gloria*, inicialmente titulado *Cajal* y aún después, en su presentación a censura en diciembre de 1958, *Asalto a la gloria*, sobre la vida del Premio Nobel de Medicina Santiago Ramón y Cajal. Para recomponer su equipo, Escrivá rescata como coautor del tratamiento a un eterno colaborador, Ramón D. Faraldo, y como coguionista al novelista y dramaturgo Manuel Pombo Angulo, con quien había firmado a medias una obra teatral, *Después de la niebla* (1949). En ausencia de Pedro L. Ramírez, el otro habitual de la casa, encomienda la realización al argentino de origen ucraniano León Klimovsky, que ya había trabajado en nuestro país en films como *Viaje de novios* (1956), producido por José Luis Dibildos. Si bien Klimovsky impone a varios de sus colaboradores más estrechos, sobre todo al director de fotografía, Godofredo Pacheco, y tanto el protagonista, Adolfo Marsillach, como algunos importantes roles femeninos, como los de Rosario Sancho o Isabel de Pomés, se encargan a personal ajeno a Aspa Films, tanto el equipo técnico —el decorador Enrique Alarcón, el montador José Antonio Rojo, el ayudante de dirección Ramón Fernández y el director general de producción José Antonio Pérez Giner—, como sobre todo gran parte del elenco —Rafael Bardem, Guadalupe Muñoz Sampedro, Julia Caba Alba, Manuel Arbó, Marco Davó, Goyo Lebrero, Juan Calzadilla o el pequeño Miguel Ángel Rodríguez—, están integrados por trabajadores regulares. Rodada a partir de la segunda quincena de enero de 1959, en exteriores — Valencia, Huesca, Riglos, Ayerbe, Zaragoza, Botorrita y Jaca— y en los estudios CEA, se proyecta a mediados de mayo ante el comité de censura, que la autoriza para todos los públicos. El 24 de julio, la junta de clasificación le otorga 1ªA y, basándose en un informe del Instituto Nacional de Cinematografía (I.N.C.), rebaja el coste de producción de los 7.635.823,17 de pesetas declaradas por Aspa a 5.721.500, tiraje de copias incluido. Más tarde, por once votos a favor y cuatro en blanco, se le otorga la categoría de Interés Nacional. El estreno de *Salto a la gloria*, previsto en principio para mayo, se aplaza para que la cinta compita en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde el consejero delegado de Aspa Films, Miguel de Echarri, tenía influencias. Tras una acogida cálida, se alza con la Concha de Plata a la mejor interpretación masculina, así como con el premio Perla del Cantábrico, instituido para distinguir a las películas de habla hispana. El lanzamiento normalizado tiene lugar ya en febrero de 1960, en el cine Capitol de Madrid, donde apenas permanece en cartel durante catorce días, un fracaso relativizado por las ventas a Alemania, Austria, Suiza e Hispanoamérica. Planteada con la aspiración declarada de rivalizar con los grandes biopics que Hollywood había dedicado a luminarias de la política, la ciencia o la cultura, como los films de William Dieterle *La tragedia de Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*, 1936), *La vida de Emile Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937) o *Juárez* (*Juarez*, 1939), protagonizados todos ellos por Paul Muni, cuya influencia reconocería Klimovsky, la película homenajea a Valencia, de la que se distinguen el claustro del Patriarca y los interiores de la Lonja, con un plano hecho con la cámara montada en una grúa que se alza para mostrar los estragos de una epidemia de cólera que pretende equipararse con imágenes míticas de la historia del cine como la panorámica de la estación de Tara durante la Guerra de Secesión en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). El drama humano del investigador se transforma en manos de Klimovsky, Escrivá y Pombo Angulo en una encarnación de la tensión entre fe y razón desde la identificación con un agnóstico manifiesto, desinteresado por ir a misa en sábado y que en la facultad se opone a la teoría de la "fuerza vital" dictada desde lo alto de la tarima y sustentada en principios teológicos. Soterradamente laicista, *Salto a la gloria* empatiza con las motivaciones y la cosmovisión del incrédulo, que se desespera y pierde el

deseo de vivir cuando su hija muere sin que él pueda salvarla. La estructura es la habitual de las biografías literarias y cinematográficas de Escrivá, con un *flashback in medias res* en el momento del regreso de la guerra de Cuba, derrotado, y el conjunto está recorrido y exitosamente coronado por la lucha del personaje por llegar a comunicarse y triunfar, auténtico eje ideológico de la producción del guionista y productor.

Fuentes

- Rubio Alcover, Agustín (2013). *Vicente Escrivá. Película de una España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Agustín Rubio Alcover

Sam
(Samuel Ortí Martí, Valencia, 1971)

Director de animación

Samuel Ortí Martí, conocido artísticamente como Sam, es licenciado en Bellas Artes y está especializado en la animación basada en la técnica del *stop motion*. Debuta en 2003 con el cortometraje *Encarna*, rodado en vídeo y premiado en más de cuarenta festivales internacionales. Al año siguiente rueda *Hermético* y, en 2005, *Semántica*. Su siguiente trabajo marca un importante paso hacia la profesionalización: *El ataque de los kriters asesinos* (2007) logra subvenciones del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) y de la Xunta de Galicia, y está producido por I.B. Cinema y Conflictivos Productions, empresa de Ortí. Recibe veinticinco premios internacionales y una nominación al Goya al mejor cortometraje de animación. El proceso de financiación y producción, pero con rodaje en 35 mm., se repite en *The Werepig* (2008) y *Vicenta* (2010), con el que logra una nueva nominación al Goya y la preselección para los Oscar. En 2014 termina *Pos eso*, su primer largometraje de animación en DCP, que incluye algunos de sus cortometrajes previos. La película, producida por Conflictivos y Basque Films, está protagonizada por una famosa *bailaora* flamenca que debe lidiar con un hijo poseído por fuerzas diabólicas. Costumbrismo cañí y abundantes guiños al cine de terror son las señas de identidad de un film que se alinea con la tradición animada valenciana y que tuvo su estreno comercial en España el 30 de abril de 2015. Además, pasó por certámenes como el International Festival of Animated Film (Stuttgart), el Anima Mundi (Brasil), el Ottawa International Animation Festival (Canadá), el Festival Internacional de Cine de San Sebastián o el Festival International du Film d'Animation d'Annecy (Francia). Al margen de su trabajo como director, Sam ha colaborado con la productora Pasozebra —la serie infantil *Trickes* y el film *Noche de Reyes* (2000)—, con Pablo Llorens —los *spots* de Los García y *El enigma del chico croqueta* (2004)—, con Javier Tostado —*El ladrón navideño* (2002)—, con Pablo Etcheverry —*Minotauromaquia* (2004), galardonado con el Goya en 2004— o con Aardman Animation, en la serie televisiva *Creature Comforts* (2003) y en el largometraje ¡Piratas! (*The Pirates! In an Adventure with Scientists!*, Peter Lord y Jeff Newitt, 2012), ganador del Oscar. Ha impartido *masterclasses* y talleres en diversos festivales de animación nacionales e internacionales, por los que también ha girado la exposición "Un mundo en miniatura", que reúne los decorados y muñecos de sus películas. En 2013 forma parte de la muestra colectiva "Stop Motion Don't Stop", celebrada en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM) y dedicada al cine de animación valenciano en *stop motion*.

Eduardo Guillot

Sánchez, Susi
(Asunción Sánchez Abellán, Valencia, 1955)

Actriz

Formada en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y en la Escuela de Actores de Juan Carlos Corazza, debuta en el cine de la mano de José María Forqué en *Una pareja... distinta* (1974), sin acreditar, y durante los veinte años siguientes se dedica a labrar una densa carrera en televisión, con trabajos destacados en programas y series como *Anillos de oro* (Pedro Masó y TVE, 1983), *Platos rotos* (TVE, 1985-1986), *Página de sucesos* (TVE, 1985-1986), *Pero ¿esto qué es?* (TVE, 1989-1991), *¡Ay, Señor, Señor!* (Alarce Producciones y Antena 3, 1994-1995) o la versión de *Bodas de sangre* dirigida por Francisco Montolio en 1986 para TVE. En 1994 despega su carrera cinematográfica con *Al otro lado del túnel*, de Jaime de Armiñán, a la que siguen *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995), *Una casa en las afueras* (Pedro Costa, 1995), *Felicidades, Tovarich* (Antonio Eceiza, 1995), *Malena es un nombre de tango* (Gerardo Herrero, 1996) *y Zapico* (Rafael Bernases, 1996). Vuelve a la televisión con la popularísima *Médico de familia* (Telecinco, Estudios Picasso y Globomedia, 1995-1999), y desde ese momento encadena trabajos en series icónicas como *La casa de los líos* (Antena 3, 1996-2000), *Todos los hombres sois iguales* (Telecinco y BocaBoca Producciones, 1096-1998), *Manos a la obra* (Antena 3 y Aspa Cine-Video, 1997-2001), *Cuéntame cómo pasó* (TVE y Grupo Ganga Producciones, 2001-), *Hospital Central* (Telecinco, Estudios Picasso y Videomedia, 2000-2012),

El comisario (Telecinco, Bocaboca Producciones y Estudios Picasso, 1999-2009), *La señora* (TVE y Diagonal TV, 2008-2010), *Hay alguien ahí* (Cuatro y Plural Entertainment, 2009-2010), *Crematorio* (Canal + España y Mod Producciones, 2011), *Ángel o demonio* (Cuatro y Plural Entertainment, 2011), *Gran Hotel* (Antena 3 y Bambú Producciones, 2011-2013) o *Los misterios de Laura* (TVE y Ida y Vuelta, 2009-2014), entre otras. También participa en los telefilms *El cruce* (Juan Carlos Claver, 2004), *Electroshock* (Juan Carlos Claver, 2006) y *Alan muere al final de la película* (Xavier Manich, 2007). A partir de 1997, año en que interviene en *Sólo se muere dos veces,* de Esteban Ibarretxe, simultanea sus trabajos para la pequeña pantalla y la grande, con apariciones en títulos como *Las ratas* (Antonio Giménez Rico, 1997), *La mirada del otro* (Vicente Aranda, 1998), *Cascabel* (Daniel Cebrián, 1999), *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000), *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001), *Piedras* (Ramón Salazar, 2002), *La vida de nadie* (Eduard Cortés, 2002), *No tengo miedo* (*Io non ho paura*, Gabriele Salvatores, 2003), *La vida mancha* (Enrique Urbizu, 2003), *Carmen* (Vicente Aranda, 2003), *Incautos* (Miguel Bardem, 2004), *El patio de mi cárcel* (Belén Macías, 2008), *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009), *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), *Los amantes pasajeros* (Pedro Almodóvar, 2013), *15 años y un día* (Gracia Querejeta, 2013), *La fotógrafa* (Fernando Baños Fidalgo, 2013), *10.000 noches en ninguna parte* (Ramón Salazar, 2013) —que le vale una nominación al Goya como mejor actriz protagonista y el Premio de la Unión de Actores—, *Truman* (Cesc Gay, 2015), *Lejos del mar* (Imanol Uribe, 2015), *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016) o *El guardián invisible* (Fernando González Molina, 207). En 2018, coprotagoniza *La enfermedad del domingo* (Ramón Salazar), en la que mantiene un tenso duelo interpretativo con Bárbara Lennie. Como actriz teatral cabe destacar su debut en 1993 de la mano de John Strasberg en *Las bizarrías de Belisa* (1993), y sus papeles en los montajes de *Castillos en el aire* (José Luis Gomez, 1995), *El rey Lear* (Miguel Narros, 1997), *El rey se muere* (José Luis Gómez, 2004), *Cara de Plata* (Ramón Simó, 2005), *De repente, el último verano* (José Luis Saiz, 2006), *Mujeres soñaron caballos* (Daniel Veronese, 2007), *Hamlet* (Tomaz Pandur, 2009), *Final de partida* (Krystian Lupa, 2010), *Los hijos se han dormido* (Daniel Veronese, 2012), *Tirano Banderas* (Oriol Broggi, 2013) y *Cuando deje de llover* (Julián Fuentes Reta, 2015). Esta última obra la hace merecedora del Premio Max de las Artes Escénicas a la mejor actriz de reparto.

Inma Trull

Sánchez-Biosca, Vicente (Valencia, 1957)

Historiador del cine y docente

Catedrático de Comunicación Audiovisual, es uno de los historiadores del cine más reputados e influyentes. Ejerce la docencia en el grado de Comunicación Audiovisual de la Universitat de València, además de haber sido profesor invitado o haber disfrutado de estancias en otras universidades como la University of Wisconsin at Madison, Université Paris-Sorbonne, Universidad de Buenos Aires o la Universidad de La Habana. Es responsable de numerosos proyectos de investigación financiados por las instituciones académicas españolas, entre los que destacan "La representación del cuerpo en el audiovisual" (1995-1998), "Presencias españolas en el cine norteamericano" (2002-2005) o "Función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española" (2006-2008), además de numerosos contratos de investigación con instituciones como el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Publica críticas y artículos sobre cine a finales de los años ochenta en el diario *Levante*, además de colaborar en *Papers de Cultura*, donde también ejerce la crítica de televisión entre 1986 y 1987. En los años siguientes su firma aparece de manera ocasional en publicaciones españolas como *Cuadernos de Cine*, *Butlletí de l'Aula de Cinema*, *Cuadernos Cinematográficos*, *Nosferatu*, *Banda Aparte* o *Vértigo*. Es secretario de redacción de *Contracampo* entre 1985 y 1987, miembro del consejo de redacción en la primera época de la revista *Eutopías* y del consejo editorial de *Secuencias*. Ha formado o forma parte igualmente de los consejos editoriales de revistas como *Ideologies & Literature*, *Cinémas* (Université de Montréal), *Torre de Papel* (University of Iowa) o *Journal of Spanish Cultural Studies* (desde 1999), publicaciones en las que también ha colaborado, junto a muchas otras. Entre 1993 y 2012 dirige la revista *Archivos de la Filmoteca*, siendo responsable, además, de algunos de sus monográficos más reconocibles, como el dedicado a la construcción de la imagen de Franco —"Materiales para una iconografía de Francisco Franco" (42-43, 2002/2003)—. Es autor de *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar* (1985), *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933* (1990), *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (1995), *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis* (1996), *Luis Buñuel. Viridiana* (1996), *NO-DO. El tiempo y la memoria* (2001) —junto a Rafael R. Tranche—, *Cine y vanguardias*

artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras (2004), *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria* (2006) o *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* (2011) —junto a Rafael R. Tranche—, además de coordinar *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang* (1992) o *Decir, contar, pensar la guerra* (2001) —junto a Vicente Benet—, entre otros. En sus trabajos puede apreciarse un creciente interés por las aproximaciones al cine bajo el franquismo centradas en la historia socio-cultural del cine. Así puede apreciarse en aportaciones como *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, *NO-DO. El tiempo y la memoria* o *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Estos dos últimos trabajos han recibido en 2002 y 2012 el premio Muñoz Suay de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Jorge Nieto Ferrando

Sánchez Carrascosa, Jesús (Cartagena, 1957)

Director de TVV-Canal 9

Tras su etapa como secretario autonómico de presidencia de la Generalitat Valenciana en 1995, bajo las órdenes de Eduardo Zaplana, y después de ocupar el cargo de jefe de prensa de la campaña del Partido Popular de la Comunidad Valenciana en las elecciones generales de 1996, Jesús Sánchez Carrascosa es nombrado director de TVV-Canal 9 por el presidente de la Generalitat, mientras que la dirección general del ente Radiotelevisió Valenciana (RTVV) es asignada a José Vicente Villaescusa Blanca. Sánchez Carrascosa es un periodista que procede del periódico *Las Provincias*, diario regionalista dirigido por María Consuelo Reyna, su exesposa, que desde finales de los años setenta había sido un medio de comunicación esencial para agitar el debate sobre las señas de identidad valencianas y el anticatalanismo que facilitó el acceso del PP al poder en 1995. La llegada de Sánchez Carrascosa a Canal 9 coincide con un momento en el que la audiencia de la televisión autonómica es bastante baja. En los 19 meses en que estuvo al frente de TVV, la cadena apostó por el desarrollo de una programación popular de entretenimiento, el estreno de algunos programas estrella como *Tómbola* (Canal 9 Televisió Valenciana y Producciones 52, 1997 – 2004), *Canta, canta* (1996-1998), el polémico seguimiento del proceso por el asesinato de las niñas de Alcàsser (1997), el programa de debate *Parle vosté, calle vosté* (1996-1998), el magacín veraniego *De nou a la mar* (1996) o la externalización del programa estrella de la televisión infantil *A la babalà/Babalà Club/Babaclub* (Canal 9, 1990 – 2013). Se trataba de competir en audiencia con las televisiones de cobertura estatal. En esta época se crea la segunda cadena, Notícies Nou —más tarde Punt 2—, decisión que permitió justificar la contratación de decenas de periodistas afines a las ideas del gobierno autonómico, que terminaron relegando a los periodistas más veteranos —más difíciles de controlar— a este segundo canal, cuya audiencia era mínima. De este modo, no puede resultar extraño que en esos dos años, RTVV duplicara la deuda dejada por Amadeu Fabregat —pasando de 50 a 111 millones de euros en 1999—, y aumentara la plantilla casi en un 25%, hasta llegar al millar de trabajadores. El relevo en la dirección de Canal 9 llegó en 1997, recayendo en Genoveva Reig, persona de la máxima confianza de Eduardo Zaplana, que había sido su jefa de prensa en el ayuntamiento de Benidorm. En 1997, Sánchez Carrascosa pasa a ser director de la cadena de televisión local Valencia TeVe, que era propiedad de su exmujer. La llegada de Francisco Camps en 2003 a la presidencia de la Generalitat termina con su carrera política, depurado por ser *zaplanista*. En 2000, asume la dirección del *Diario de Valencia*, cabecera que había adquirido María Consuelo Reyna. Los problemas económicos llevaron al cierre de este periódico en 2007. En la actualidad, Jesús Sánchez Carrascosa trabaja en un sector completamente ajeno al campo del periodismo, el de la alimentación, dirigiendo la cadena de supermercados de productos ecológicos de implantación estatal Supersano, que cuenta con una decena de tiendas en varias ciudades.

Javier Marzal Felici

Sánchez Polack, Luis "Tip" (Luis Alberto Sánchez Polack, Valencia, 1926 – Madrid, 1999)

Actor, escritor y humorista

Conocido artísticamente como "Tip" y considerado uno de los cómicos españoles más brillantes e ingeniosos del siglo XX, mantiene una exitosa trayectoria en la que pasa por todos los medios: radio, teatro, cine y televisión. De aspecto peculiar —silueta alta y desgarbada, con gafas, espeso bigote y diastema pronunciado—, destaca por un particular sentido del humor, que se aprovecha de ininteligibles juegos de palabras, muy próximos al surrealismo. El oficio de su padre, abogado de la empresa Wagon Lits destinado en distintas ciudades, hace

que nazca casualmente en Valencia y que su familia termine instalándose, a partir de 1934, en Madrid. En 1944, apenas cumplida la mayoría de edad, entra como meritorio en la compañía del Teatro María Guerrero. Un año después ingresa en el cuadro de actores de Radio Madrid, donde empieza a dar muestras de su personal comicidad, interpretando, por ejemplo, a un personaje llamado Don Poeto Primavero de la Quintilla, al lado de los célebres Pototo y Boliche. En esta misma emisora conoce enseguida al actor Joaquín Portillo, con el que forma a partir de 1947 una pareja artística en la que ambos adoptan los nombres de Tip y Top. El dúo se hace conocido especialmente gracias al espacio que conduce con gran éxito Bobby Deglané, *Cabalgata fin de semana*, donde va configurando un estilo cómico característico e imprevisible, basado en el absurdo y en un humor delirante. En el programa —grabado en un estudio radiofónico de diseño teatral y de cara al público asistente, como si de un espectáculo escénico se tratase—, dan vida a distintos personajes, caricaturizando a través de unos diálogos disparatados la realidad del momento. Su fama los lleva a intervenir también en varias películas de la época, generalmente comedias en las que comparten alguna escena breve, recurriendo con eficacia a ese mismo estilo que dominan en las ondas. De ese modo, se los ve juntos en títulos como *Tres eran tres* (Eduardo García Maroto, 1954), *La fierecilla domada* (Antonio Román, 1955), *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956), *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), *El día de los enamorados* (Fernando Palacios, 1959), *Días de feria* (Rafael J. Salvia, 1960) o *La corista* (José María Elorrieta, 1960). La intensa actividad de Tip y Top se completa con colaboraciones en la recién creada Televisión Española, con la edición de un libro titulado *El Tip y Top* en 1950 y, sobre todo, con actuaciones en giras y galas con las que recorren todo el país. Tras catorce años de triunfos compartidos, problemas personales de Joaquín Portillo llevan a la disolución del dúo cómico en 1961. Tras esta dolorosa ruptura, Tip emprende una nueva etapa profesional en solitario, manteniendo el seudónimo que le ha hecho popular. Es entonces contratado por el Teatro Circo Price para intervenir en revistas cómicas y espectáculos de variedades, compaginando esta labor con la que desarrolla de forma esporádica en el teatro, el cine o la televisión. Su alargada figura se asoma por una treintena de películas o dramáticos televisivos, pero casi siempre en papeles insignificantes, que solo van adquiriendo peso hacia el final de los años sesenta, cuando interpreta extravagantes tipos en *Mónica Stop* (Luis María Delgado, 1967), *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967), *No somos de piedra* (Manuel Summers, 1968), ¡Dame un poco de amooor...! (José María Forqué, 1968), *La última moda* (Valerio Lazarov, 1969), *El cronicón* (Antonio Giménez Rico, 1969), *Juicio de faldas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1969) o *Aunque la hormona se vista de seda* (Vicente Escrivá, 1971). Es precisamente a mediados de esa década cuando estrecha su relación con el actor José Luis Coll, con quien coincide representando la obra *El sueño de unos locos de verano* (1963), grabando en los platós de Televisión Española el espacio *Sonría, por favor* (1965) o compartiendo secuencia en el film *De cuerpo presente* (Antonio Eceiza, 1967). Ambos deciden entonces crear un nuevo dúo cómico con el nombre artístico de Tip y Coll, tras desechar el de "Tipicol Spain". La pareja debuta como tal en 1967, en el salón de fiestas del bilbaíno Hotel Aránzazu, lo que marca el inicio de una destacable sucesión de actuaciones. Deben su verdadero lanzamiento, no obstante, a la pequeña pantalla, en el exitoso programa de variedades que dirige Fernando García de la Vega *Galas del sábado* (1969), donde interpretan diversos personajes en ocurrentes *sketches*. El tándem compagina sus habituales representaciones en directo con intervenciones cinematográficas, apareciendo en cintas como *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970) o *Las Ibéricas F.C.* (Pedro Masó, 1971). Aunque el título más relevante es, por varias razones, *La garbanza negra, que en paz descanse...* (Luis María Delgado, 1971). De entrada, la presencia de Tip y Coll en esta comedia —que en principio debía dirigir Summers— no se limita a una colaboración especial, sino que son los auténticos protagonistas: dos hermanos gemelos, empleados en una funeraria segoviana, que heredan un cabaret en Madrid. Además, participan en la escritura del guion, cuyo título inicial es *Dos gemelos de distinto padre*. Pero lo más importante es que aquí lucen por primera vez el que se convierte para siempre en su uniforme identificativo: chaqué para ambos y, acentuando su notable diferencia de estatura, chistera para Tip y bombín para Coll. Su fama crece de un modo inesperado, debido principalmente a la repercusión que les otorga Televisión Española, donde cuentan con espacios propios diseñados a su medida. Con absoluta libertad, hacen alarde de un ingenio desbordante, escriben estrambóticas escenas donde se ríen de lo más inverosímil, improvisan diálogos en los que dominan a la perfección la lógica del absurdo, etcétera. En vista del buen funcionamiento, repiten esos mismos patrones en todas sus incursiones televisivas, ya sean colaboraciones en fiestas de fin de año o musicales ajenos —*Especial Pop* (1971) y *365º en torno a... Marisol* (1972)—, secciones fijas en espacios de variedades como *Todo es posible en domingo* (1974) o, finalmente, programas exclusivos como *Lo de Tip y Coll* (1974-1975) y *La hora de... Tip y Coll* (1976). Mención aparte merecen dos programas de Televisión Española, donde se evidencia que su humor también molesta en ocasiones a los altos cargos

de Prado del Rey. El primero, *Pura coincidencia* (1972), es un provocador ensayo sobre la propia televisión y la comunicación que su guionista y director, Antonio Drove, concibe como una serie de trece capítulos protagonizada por la cotizada pareja. La grabación es detenida, y con el material existente se monta un único programa de hora y media que se emite por la segunda cadena y sin ninguna publicidad al año siguiente. El segundo, ya durante la democracia española, es *625 líneas* (1977-1979), un espacio en que se avanza la programación del canal y donde Tip y Coll conducen una especie de telediario llamado *Entre pitos y flautas*, que terminan siempre con el anuncio de "la próxima semana... ¡hablaremos del gobierno!". Tras varias temporadas en antena, la censura íntegra de una actuación con referencias a los líderes políticos Blas Piñar y Enrique Múgica en enero de 1979 hace que dejen el programa. Televisión Española negocia su regreso varios meses después, y retoman la sección en octubre con otra orientación y otro nombre, *Tipicollsultorio*, pero a las pocas semanas vuelve a repetirse un incidente similar, lo que provoca su abandono definitivo del medio televisivo, refugiándose en la radio. Durante esa misma década, auténtica era dorada de la pareja, también frecuentan el cine a través de comedias como *El insólito embarazo de los Martínez* (Javier Aguirre, 1974), *Ligeramente viudas* (Javier Aguirre, 1975), *Pepito Piscinas* (Luis María Delgado, 1977), *Cuentos de las sábanas blancas* (Mariano Ozores, 1977) y, sobre todo, *El sexo*

Beatriz Sanchís es una joven directora de origen valenciano que ha compaginado diversos trabajos como cortometrajista, videoartista, realizadora de publicidad y, finalmente, directora y guionista del largometraje *Todos están muertos* (2014). Es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València, aunque también ha cursado diferentes estudios relacionados con la imagen en la Sorbonne Nouvelle (Paris III). Sus primeros trabajos como videoartista, realizados antes de graduarse, le ofrecen la posibilidad de experimentar con diferentes recursos audiovisuales que más tarde aplica al trabajo publicitario, colaborando, entre otros realizadores, con Julio Medem —al que ha citado en diferentes ocasiones, junto con Luis Buñuel y Pedro Almodóvar, como una de sus referencias cinematográficas inmediatas—. Estos ascendentes se pueden apreciar en diversos detalles de algunos de sus primeros trabajos, como el videoclip *I Don´t Want to Change* (1996), una pieza de animación rodada en 8 milímetros y protagonizada por muñecos de Playmobil que sería posteriormente comprada por el programa *Metrópolis* de Televisión Española, el cortometraje publicitario *El espacio* (2006), encargo de la prestigiosa casa de coches Toyota, y, muy especialmente, las piezas experimentales *La lluvia, la espera, la paranoia* (2003), *Sodomía* (2004) y *Amar.i.yo* (2005), esta última expuesta en La Casa Encendida de Madrid. En 2008 su carrera comienza a despuntar gracias a la colaboración con la productora y distribuidora Avalon. Con esta desarrolla *La clase* (2008) y *Mi otra mitad* (2009), sus dos primeros cortometrajes con recorrido internacional. *La clase* se plantea como un documental que retrata las relaciones entre la interpretación, el arte y la escuela, tomando como referencia la sesión de fin de curso de un grupo de cuarto curso de primaria. El tono amable y la reflexión optimista se enhebran en una pieza en la que la propia Sanchís ejerce no solo como directora y guionista, sino también como montadora y directora de arte. Con un planteamiento más complejo, *Mi otra mitad*, de nuevo con la infancia como telón de fondo, propone una metáfora romántica sobre dos adolescentes (Nadia de Santiago y Fernando Tielve) con diferentes problemas de visión que intentan compaginar sus percepciones sobre el mundo. El cortometraje consiguió el Premio Especial del Jurado y el del Jurado Joven en el Festival de Málaga de 2010, y llevó a Sanchís a competir en el Festival de Cine de Berlín. Con toda esta experiencia previa, la directora encara el que hasta ahora es su proyecto más complejo: *Todos están muertos*. Con una producción internacional, y protagonizada por Elena Anaya, la película se vertebra entre México y España para reflexionar, en clave de realismo mágico, sobre los procesos de duelo, la memoria y las décadas de los ochenta y noventa. Sin caer en una nostalgia innecesaria, Sanchís se posiciona como una de esas escasas directoras contemporáneas capaz de hacer una relectura, personal y directa, de los acontecimientos de esos años en España, las quiebras de la Transición y las deudas simbólicas contraídas con las generaciones anteriores. Vuelve a ser presentada en el Festival de Málaga, donde se alza con el premio a mejor actriz —compartido con Natalia Tena—, mejor banda sonora y el Premio Especial del Jurado. Gracias también a esta película, Sanchís consigue una nominación a los Goya —mejor dirección novel— y el premio Directora del Siglo XXI en la Semana de Cine de Medina del Campo. En la actualidad, se encuentra trabajando en la alianza creativa Insight, puesta en marcha por la productora UserT38.

Aarón Rodríguez Serrano

Sanchís, Beatriz
(Beatriz Sanchís, Valencia, 1976)
Directora

Beatriz Sanchís es una joven directora de origen valenciano que ha compaginado diversos trabajos como

cortometrajista, videoartista, realizadora de publicidad y, finalmente, directora y guionista del largometraje *Todos están muertos* (2014). Es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València, aunque también ha cursado diferentes estudios relacionados con la imagen en la Sorbonne Nouvelle (Paris III). Sus primeros trabajos como videoartista, realizados antes de graduarse, le ofrecen la posibilidad de experimentar con diferentes recursos audiovisuales que más tarde aplica al trabajo publicitario, colaborando, entre otros realizadores, con Julio Medem –al que ha citado en diferentes ocasiones, junto con Luis Buñuel y Pedro Almodóvar, como una de sus referencias cinematográficas inmediatas–. Estos ascendentes se pueden apreciar en diversos detalles de algunos de sus primeros trabajos, como el videoclip *I Don´t Want to Change* (1996), una pieza de animación rodada en 8 milímetros y protagonizada por muñecos de Playmobil que sería posteriormente comprada por el programa Metrópolis de Televisión Española, el cortometraje publicitario *El espacio* (2006), encargo de la prestigiosa casa de coches Toyota, y, muy especialmente, las piezas experimentales *La lluvia, la espera, la paranoia* (2003), *Sodomía* (2004) y *Amar.i.yo* (2005), esta última expuesta en La Casa Encendida de Madrid. En 2008 su carrera comienza a despuntar gracias a la colaboración con la productora y distribuidora Avalon. Con esta desarrolla *La clase* (2008) y *Mi otra mitad* (2009), sus dos primeros cortometrajes con recorrido internacional. *La clase* se plantea como un documental que retrata las relaciones entre la interpretación, el arte y la escuela, tomando como referencia la sesión de fin de curso de un grupo de cuarto curso de primaria. El tono amable y la reflexión optimista se enhebran en una pieza en la que la propia Sanchís ejerce no solo como directora y guionista, sino también como montadora y directora de arte. Con un planteamiento más complejo, *Mi otra mitad*, de nuevo con la infancia como telón de fondo, propone una metáfora romántica sobre dos adolescentes (Nadia de Santiago y Fernando Tielve) con diferentes problemas de visión que intentan compaginar sus percepciones sobre el mundo. El cortometraje consiguió el Premio Especial del Jurado y el del Jurado Joven en el Festival de Málaga de 2010, y llevó a Sanchís a competir en el Festival de Cine de Berlín. Con toda esta experiencia previa, la directora encara el que hasta ahora es su proyecto más complejo: *Todos están muertos*. Con una producción internacional, y protagonizada por Elena Anaya, la película se vertebra entre México y España para reflexionar, en clave de realismo mágico, sobre los procesos de duelo, la memoria y las décadas de los ochenta y noventa. Sin caer en una nostalgia innecesaria, Sanchís se posiciona como una de esas escasas directoras contemporáneas capaz de hacer una relectura, personal y directa, de los acontecimientos de esos años en España, las quiebras de la Transición y las deudas simbólicas contraídas con las generaciones anteriores. Vuelve a ser presentada en el Festival de Málaga, donde se alza con el premio a mejor actriz –compartido con Natalia Tena–, mejor banda sonora y el Premio Especial del Jurado. Gracias también a esta película, Sanchís consigue una nominación a los Goya –mejor dirección novel– y el premio Directora del Siglo XXI en la Semana de Cine de Medina del Campo. En la actualidad, se encuentra trabajando en la alianza creativa Insight, puesta en marcha por la productora UserT38.

Aarón Rodríguez Serrano

Sancho, Pepe (José Asunción Martínez Sancho, Manises, 1944 – 2013)

Actor

Pepe Sancho, también conocido como José Sancho, se inicia precozmente en el mundo de la interpretación apoyado por una madre que siempre le da el calor y la ayuda que necesita para una dedicación incomprendida en su momento. Algunas fuentes consideran que su primera actuación es en el film *Si te hubieses casado conmigo* (Víctor Tourjansky, 1948), a la edad de cuatro años; otras, que su primera aparición en la gran pantalla no llega hasta la adolescencia, en *El frente infinito* (Pedro Lazaga, 1959). En cualquier caso, pasa la infancia vendiendo los churros que cocina su madre para pagar las medicinas de su padre enfermo, y la primera juventud trabajando en una carnicería de Manises. Impaciente e inconformista, a los dieciocho años se marcha a Madrid. En 1963 comienza su carrera profesional, subiéndose a un escenario teatral para representar la obra de Alejandro Casona *Los árboles mueren de pie*. Desde ese momento, su relación con el teatro será constante hasta su fallecimiento. Su romance con el cine llega al año siguiente, en 1964, aprovechando el tirón del *western* en España y trabajando a las órdenes de José María Elorrieta tanto en *El hombre de la diligencia* como en *Fuerte perdido*. Entre 1965 y 1967 sigue abriéndose un hueco en la industria gracias a pequeños roles en *spaghetti westerns* como *Dos caraduras en Texas* (*Por un pugno nell'occhio*, Michele Lupo, 1965) y *Rebeldes en Canadá* (*I tre del Colorado*, Amando de Ossorio, 1965), *El escuadrón de la muerte* (*Per un dollaro di gloria*, Fernando Cerchio, 1966), *Dos mil dólares por Coyote* (León Klimovsky, 1966) y *Los 7 de Pancho Villa* (José María

Elorrieta, 1967). También se curte en el género de las becerradas en películas como *Suena el clarín* (1965) y *Jugando a morir* (1966), ambas dirigidas por José H. Gan, y participa en los musicales *Acompáñame* (Luis César Amadori, 1966) y *Con ella llegó el amor* (Ramón Torrado, 1970), además de en otros tres donde no aparece acreditado: *Codo con codo* (Víctor Auz, 1967), *Amor a todo gas* (Ramón Torrado, 1969) y *La vida sigue igual* (Eugenio Martín, 1969). En su filmografía, ejemplar ya desde sus comienzos de la evolución de la industria española de su tiempo, los años setenta dan paso a esporádicos trabajos para la pequeña pantalla, en las series de Televisión Española *Sospecha* (1963-1971), *Estudio 1* (1965-1984), *Hora once* (1968-1974), *Pequeño estudio* (1968-1973), *Visto para sentencia* (1971), *Ficciones* (1971-1981) y *Original* (1974-1977). También hace apariciones en emisiones teatrales de Televisión Española como *Teatro de siempre* (1966-1979), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (Jose Antonio Páramo, 1970) y *El teatro* (1970-1978). A mediados de la década, obtiene papeles de mayor enjundia en la serie *Entre visillos* (Televisión Española, 1974), dirigida al completo por Miguel Picazo, en *Proceso a Jesús* (José Luis Sáenz de Heredia, 1974) y en treinta y seis episodios de *Novela* (Televisión Española, 1963-1978), cuando este espacio está a punto de terminar. Finalmente, en 1976 logra su primer papel verdaderamente relevante, como el Estudiante de *Curro Jiménez* (Televisión Española y Telestar, 1976-1979), que también tiene su versión cinematográfica: *Avisa a Curro Jiménez* (Rafael Romero Marchent, 1978). Este personaje le otorga tal popularidad que lo obliga a salir de los hoteles disfrazado de mujer. Termina el decenio trabajando en el cine con dos directores reconocidos como son Vicente Escrivá, en *El virgo de Visanteta* (1978) y *Visanteta, esta-te queta/Gata caliente* (1979), y Rafael Gil, en *La boda del señor cura* (1979) y *...Y al tercer año, resucitó* (1980), basada en la popular novela de Fernando Vizcaíno Casas, en la que da vida a Adolfo Suárez. En los años ochenta alterna cine y televisión, siempre en productos populares que siguen acrecentando su fama. Así, protagoniza *Perdóname, amor* (Luis Gómez Valdivieso, 1982), y aparece en una producción hongkonesa filmada a caballo entre Barcelona y Hong Kong donde comparte reparto con Jackie Chan: *Los supercamorristas* (*Kuai can che* [*Wheels On Meals*], Sammo Kam-Bo Hung, 1984). También trabaja junto a Alfredo Landa en ¡Biba la banda! (Ricardo Palacios, 1987), con Omero Antonutti en *El Dorado* (Carlos Saura, 1988) y vuelve a colaborar con Vicente Escrivá en *Montoyas y Tarantos* (1989). En televisión participa en *El tren* (Televisión Española, 1982-1983), *Turno de oficio* (Televisión Española y Alma Ata International Pictures, 1986-1987) y *Pedro I el Cruel* (Televisión Española, 1989), además de volver a hacer acto de presencia en tres de las emisiones teatrales de la cadena nacional en *Primera función* (1989-1990). Pese a que arranca los noventa volviendo a trabajar con Carlos Saura en la exitosa ¡Ay, Carmela! (1990), dedica la mayor parte de su tiempo a la interpretación televisiva y teatral. De hecho, su primer reconocimiento actoral llega en 1992, con el Premio de la Generalitat Valenciana por su papel en *Don Juan Tenorio*, adaptación de la obra de José de Zorrilla, seguido del premio Jorge Fiestas de la Peña Periodística Primera Plana en 1994. Para la televisión continúa haciendo pequeños papeles de uno o pocos episodios en series como *Chicas de hoy en día* (Televisión Española y El Catalejo, 1991-1992), *Crónicas urbanas* (Televisión Española, 1991-1992), *Lleno, por favor* (Antena 3 y Aspa Cine-Video, 1993), *Unisex* (Canal Sur y Alma Ata International Pictures, 1994), *Vecinos* (Juan Julio Baena, 1994), *Encantada de la vida* (Antena 3, 1993-1994), *Aquí hay negocio* (Televisión Española, 1995), *Colegio mayor* (Telemadrid, 1994-1996), *Pasen y vean* (Televisión Española, 1997) y *Vida y sainete* (Televisión Española, 1998), aunque también protagoniza papeles relevantes en series de corta duración como ¿Quién da la vez? (Antena 3, 1995), *Carmen y familia* (Televisión Española, Eclipse Films y Ega Medios Audiovisuales, 1996), *Los negocios de mamá* (Televisión Española, 1997) y la miniserie *Camino de Santiago* (Robert Young, 1999) para Antena 3. Actúa igualmente en *Lucrecia* (1996), un telefilm dirigido por Mariano Barroso, y en el cortometraje *La ida siempre es corta* (1994), de Miguel Albaladejo, cineasta alicantino que se consagra en 1998 con su *opera prima*, *La primera noche de mi vida*. En esta época, selecciona sus papeles cinematográficos más concienzudamente, lo que lo lleva a trabajar con cineastas de renombre como Josefina Molina en *La Lola se va a los puertos* (1993), Luis García Berlanga en *Todos a la cárcel* (1993), Vicente Aranda en *Libertarias* (1996) y Pedro Almodóvar en *Carne trémula* (1997), papel que finalmente le da un Goya al mejor actor de reparto y lo consolida como uno de los grandes actores del cine español. Ese mismo año también gana el premio Ánfora de Oro de Manises. Después de un par de películas más pequeñas, como son *Los hombres siempre mienten* (Antonio del Real, 1995) y *Mar de luna* (Manolo Matji, 1995), el film de Almodóvar propulsa la carrera de Pepe Sancho en el cine, aunque él mismo reconoce que es pura casualidad, puesto que su participación en *Los lobos de Washington* (Mariano Barroso, 1999) y en *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999) ya estaba contratada antes del reconocimiento de la Academia. También en 1999 vuelve a estar presente en un film de su amigo y maestro Luis García Berlanga, *París-Tombuctú*, que será el último largometraje del también cineasta valenciano. Con el comienzo de nuevo

siglo, su trabajo se vuelve más intenso gracias a múltiples series de televisión, cortometrajes y largometrajes. En el cine da vida a Hernán Cortes en *Hijos del viento* (José Miguel Juárez, 2000), hace de padrino de Laura Mañá en su opera prima *Sexo por compasión* (2000), sigue su idilio con Mariano Barroso en *Kasbah* (2000), le ríe las gracias a Juan Muñoz en ¡Ja me maaten…! (2000), da vida al doctor Samuel Leon en su lucha contra los insectos de *Arachnid* (Jack Sholder, 2001), viaja al espacio en *Stranded* (María Lidón, 2001) e interpreta a su propia némesis en *La mujer de mi vida* (Antonio del Real, 2001). Asimismo, se deja ver en los cortometrajes *Haevn (venganza)* (Daniel J. Franco, 2001) y *El apagón* (Jose María Caro, 2001), junto a un joven Juan José Ballesta recién salido de *Compañeros* (Antena 3, Factoría de Ficción y Globomedia, 1998-2002). En televisión, continúa acumulando pequeñas apariciones, como las de *La habitación blanca* (Antonio Mercero, 2000), *Reina de espadas* (*Queen of Swords*, Mercury Entertainment Corporation, Telefónica, Global, Morena Films, *et al*. 2000-2001), *El botones Sacarino* (Televisión Española y CARTEL, 2000-2001) o *Antivicio* (Antena 3 y Zeppelin TV, 2000-2001), hasta que le vuelve a llegar el éxito gracias a su papel de don Pablo en *Cuéntame cómo pasó* (Televisión Española y Grupo Ganga Producciones, 2001-), rol que ocupa durante diez temporadas y que le da los galardones a la mejor interpretación masculina en los Premios ATV y de la Unión de Actores, ambos en 2003. Por estas fechas recibe otros reconocimientos, como la Palmera de Honor de la Mostra de València-Cinema del Mediterrani, el Calabuch de Honor en el Festival Internacional de Cine de Comedia de Peñíscola y el Águila de Oro en el Festival de Cine Español de Aguilar de Campoo. En 2002 vuelve a trabajar con Pedro Almodóvar en *Hable con ella*, y protagoniza *El deseo de ser piel roja*, de Alfonso Ungría, además de regresar en un par de ocasiones a *Estudio 1*, en su reposición (2000-2006), y participar en un capítulo de *Desenlace* (Antena 3 y Talent TV, 2002-2003), en la miniserie *Viento del pueblo: Miguel Hernández* (José Ramón Larraz, 2002) y en el telefilm italiano *San Antonio de Padua* (*Sant'Antonio di Padova*, Umberto Marino, 2002). 2003 vuelve a ser un año de mucho trabajo pero pocas recompensas: el cortometraje *Se vende* (Carlos Cabero), el telefilm *Arroz y Tartana* (José Antonio Escrivá), junto a Carmen Maura, un capitulo en la serie *Paraíso* (Televisión Española, 2000-2003), la voz de Alfredo en la cinta de animación *Los reyes magos* (Antonio Navarro), y papeles importantes en diferentes largometrajes como *Cosas de brujas* (José Miguel Juárez), *Diario de una becaria* (Josetxo San Mateo), *Besos de gato* (Rafael Alcázar) y *Trileros* (Antonio del Real). Se toma sabático el año siguiente, en el que apenas aparece en un capitulo de ¿Se puede? (Televisión Española y Telecinema Internacional Producciones Audiovisuales, 2004), serie protagoniza por Lina Morgan. Aún así, recibe el Premio Tirant de Honor de Levante-EMV. Entre 2005 y 2008 se dedica plenamente al cine, protagonizando *Siempre Habana* (Ángel Peláez, 2005), *Kibris, la ley del equilibrio* (Germán Monzó, 2005), *El desenlace* (Juan Pinzás, 2005), *Por dinero negro* (Jaime Falero, 2006) y *Cartas de Sorolla* (José Antonio Escrivá, 2006), telefilm donde da vida al famoso pintor valenciano, amén de intervenir en *Las llaves de la independencia* (Carlos Gil, 2005), *Desde que amanece apetece* (Antonio del Real, 2005), la película para televisión *Omar Martínez* (Pau Martínez, 2005), *El síndrome de Svensson* (Kepa Sojo, 2006) y *El libro de las aguas* (Antonio Giménez Rico, 2008). De estas interpretaciones, su papel en *El desenlace* es reconocido en los Premios ACE de Nueva York. Además, en 2007 recibe el título de Valenciano del Mundo otorgado por *El Mundo*, el Premio de Honor Ciudad de Alicante durante el Festival de Cine de Alicante y el premio de la Asociación de Amigos del Teatro de Valladolid por su obra *El gran regreso* (2007), es reconocido como Hijo Adoptivo de la Ciudad de Valencia y galardonado con el Guijuelo de Oro a mejor actor. En 2008, tras trabajar nuevamente para José Antonio Escrivá en *Flor de mayo*, sale de *Cuéntame cómo pasó* para protagonizar *Plan América* (Televisión Española, Notro Films y Notro TV, 2008) y, desde entonces, centrarse de nuevo en el trabajo televisivo. Encarna a Jaime Milans del Bosch en la miniserie *23-F: El día más difícil del Rey* (Silvia Quer, 2009), producida por Televisión Española, Alea Docs & Films, Institut Català de les Indústries Culturals y Televisió de Catalunya, al Cardenal Tarancón en la miniserie *Tarancón. El quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2010), producida por Televisión Española, Nadie es Perfecto y RTVV, y a Rubén Bertomeu, epítome de la especulación inmobiliaria valenciana, en *Crematorio* (Canal + España y Mod Producciones, 2011), serie de culto que sigue el estilo de la cadena HBO. Sus últimas grandes apariciones televisivas son como Quinto Servilio en las malogradas *Hispania, la leyenda* (2010-2012) e *Imperium* (2012), ambas emitidas por Antena 3 y producidas por Bambú Producciones. Apuntala una carrera laureada con el premio Micrófono de Oro y la Medalla al Mérito Cultural de la Generalitat Valenciana en 2012 —un año antes de su fallecimiento—, con sus últimas apariciones en la gran pantalla en *Las tierras altas* (Carolina Del Prado, 2008), *En fuera de juego* (David Marqués, 2011) y *El clan* (Jaime Falero, 2012), último gran papel protagonista de una filmografía que recorre todos los estados del cine español desde la modernidad. En estos últimos años, forma parte del elenco del fallido proyecto de José Antonio Escrivá, *King Conqueror*

(2009), que contaba con Tim Roth como Pedro II de Aragón, e interviene en el documental *Por la gracia de Luis* (José Luis García Sánchez, 2009) en el que puede dedicar unas palabras a su admirado Luis García Berlanga. Autor en 2008 de *Bambalinas de cartón*, un libro de recuerdos en el que airea su convulsa relación con su exesposa María Jiménez, Pepe Sancho fallece a los 68 años, el 3 de marzo de 2013, debido a un cáncer de pulmón.

Adrián Tomás Samit

Sangre y arena
(Vicente Blasco Ibáñez y Max André, 1916)
Largometraje de ficción

El joven sevillano Juan Gallardo, de humilde origen, siente gran afición por el toreo. Pese a la oposición materna, abandona su trabajo de ayudante de zapatero para marcharse con dos amigos a buscar fortuna como maletilla. Gracias a la protección de don José, apoderado de toreros, se presenta con éxito en la plaza de Sevilla. Y tras prometer matrimonio a Carmen, su amiga de la infancia, si logra la fama, obtiene un gran triunfo en la madrileña Plaza de las Ventas, donde toma la alternativa. Ya viviendo con Carmen en su gran casa sevillana, viaja constantemente para torear mientras, en solitaria espera, su esposa reza por él. Cuando Gallardo inicia una relación con la aristócrata Elvira, esta le regala un anillo cuyo descubrimiento por Carmen la aleja de su marido. Pero la amante no tarda en cansarse del torero y lo abandona. Desolado, Gallardo pasa una temporada alejado de los ruedos, entregado al alcohol y al juego, aunque su resistencia a olvidarse de la fama lo lleva a torear de nuevo en una corrida memorable en que termina sufriendo una cogida mortal. La copia que se conserva de la película fue restaurada en 1998 a partir de otra en soporte nitrato procedente del Národni Filmový Archiv de Praga. Se trataba de una versión resumida en checo que se completó con un fragmento de la copia en castellano, depositada en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana en 1993 por la señora Dolores Nebot Sanchís. Aunque el film actualmente está incompleto, la restauración llevada a cabo permite seguir la trama con facilidad, pese a las lagunas argumentales que ocasiona la falta del metraje perdido. Por otra parte, la adaptación que Vicente Blasco Ibáñez realiza de su novela homónima no respeta la cronología de la misma, donde la acción comienza *in medias res*, con Juan Gallardo ya adulto y famoso, para ir dando paso en capítulos posteriores a las peripecias de su infancia y llegada al mundo del toreo. Contrariamente al relato literario, el argumento de la película sí observa el orden cronológico, y cuenta la vida del protagonista desde su adolescencia hasta su muerte. Blasco Ibáñez introduce también cambios en los nombres de los personajes fílmicos, concretamente, Angustias, la madre de Gallardo, pasa a llamarse Augusta en la película, y Sol, la aristócrata que seduce con sus encantos al torero, recibe por su parte el nombre de Elvira. Existen igualmente otros cambios de contenido que, en líneas generales tienen que ver con el tono en que está narrada la relación de la pareja de amantes, que en la película carece por completo del erotismo que alcanza en la novela. En su versión original la película debió de contar con un metraje bastante más amplio e, igualmente, con mayor número de rótulos descriptivos y narrativos capaces de puntualizar con detalle las peripecias de la trama. Con todo, pese a los fragmentos perdidos, la versión actual conservada nos permite observar que, en líneas generales, el film se ajusta a los modos de representación cinematográficos propios del momento, haciendo uso de decorados para las secuencias que deben reflejar espacios interiores y valiéndose de los espacios naturales para los exteriores, variando la escala de los planos para dotar de ritmo al relato, utilizando con acierto metáforas visuales que subrayan el significado de algunas secuencias y logrando cierto naturalismo en el trabajo de los actores. El resultado se traduce en una apreciable variedad visual, que nos da cuenta de las diversas localizaciones en las que tuvo lugar el rodaje de la película. Son destacables al respecto por su valor documental las imágenes de enclaves madrileños tan representativos como la Plaza de la Cibeles y la Puerta de Alcalá, las que nos sitúan en las calles de Sevilla y en la entrada de su catedral, y aquellas otras que nos ofrecen vistas generales del Albaicín. Todas dan cobijo a un relato contado en clave de melodrama, cuya trama desarrolla una historia bastante convencional que bebe del folletín decimonónico, la del hombre casado que se debate entre la fidelidad debida a su esposa y la pasión que siente por su amante, esa mujer de estatus superior que acabará abandonándolo. Aunque estos ingredientes sentimentales centran buena parte de las peripecias de la trama, no es menos cierto que el hecho taurino, plasmado en las diversas corridas que se suceden en la película, es otro de los ejes dramáticos del relato. Ambas pasiones, Elvira y el toreo, rigen la vida de Gallardo, y acaban devorándolo al propiciar su trágico final. De esta forma la película conforma el modelo prototípico de un motivo dramático que el cine, nacional e internacional, retomará repetidamente en los años posteriores. Por otra parte, y por lo que respecta a la forma fílmica, Blasco Ibáñez y Max André supieron dotar al film del atractivo

visual que permitía el equipamiento técnico que tenían a su alcance, una tecnología capaz de plasmar en imágenes la recreación de las secuencias nocturnas de las procesiones sevillanas en las que participa Gallardo, cuyo paso por el puente de Triana, con las luminarias procesionales reflejadas en las aguas del Guadalquivir, debió de constituir en su época uno de los momentos más llamativos de la película. Este y otros aciertos visuales con los que cuenta el film demuestran que se trató de una producción cara y cuidada, cuya singularidad debió de contribuir al éxito nacional e internacional de una cinta que contó con el atractivo añadido de los rituales taurinos: el torero embutiéndose en el traje de luces con la ayuda de su asistente, rezando ante la virgen minutos antes de salir al ruedo, brindado el toro a la mujer amada, siendo corneado por el animal en el momento de entrar a matar y, finalmente, muriendo ante el dolor y el llanto de los suyos. Imágenes muy impactantes todas ellas, que sin duda contribuyeron a consolidar los tópicos temáticos y visuales que serían repetidos insistentemente en las numerosas películas de temática taurina que el cine nacional y, en menor medida, internacional llevó a la pantalla en las décadas siguientes. De ahí que las características hasta aquí mencionadas hagan de *Sangre y arena* un film fundacional, cuya potencia temática y estética contribuyó a consolidar algunos de los estereotipos culturales sobre España y lo español que la literatura y las artes venían acuñando en el imaginario internacional desde los siglos anteriores.

Antonia del Rey Reguillo

Fuentes

- Monnier Rochat, Claire (2003). "A propósito de la novela *Sangre y arena* de Vicente Blasco Ibáñez: Miradas a un opúsculo que costaba 10 céntimos". *Cauce. Revista de Filología y didáctica*, 26.
- Rey-Reguillo, Antonia del (2005). *Los borrosos años diez. Crónica de un cine ignorado*. Madrid: Liceus.E-excelence.

Santos, Carles (Carles Santos Ventura, Vinaròs, 1940 – 2017)

Intérprete, compositor musical y cineasta

Interesado desde sus comienzos por la música contemporánea, pero sólidamente formado para afrontar cualquier dificultad del repertorio pianístico clásico, una prolongada estancia en Nueva York le permite conectar con lo más fértil de la vanguardia musical americana —John Cage, Fluxus, etcétera— y, en el año 1968, compone e interpreta la parte musical de *Concert irregular* con texto de Joan Brossa, de quien asimila parte de su poética, hechos ambos que asientan sus orígenes musicales y su concepción escénica hasta atravesar, manteniendo una radical coherencia, todo su posterior despliegue artístico. En 1967 inicia su vínculo con el cine al intervenir como pianista en el primer film del cineasta catalán Pere Portabella, *No compteu amb els dits*, para quien compondrá la práctica totalidad de las bandas de sonido de su filmografía, desde *Nocturno 29* (1968), *Vampir Cuadecuc* (1970) o *Umbracle* (1972) hasta *Pont de Varsòvia* (1989) y *El silencio antes de Bach* (2007). En ellas crea "manchas sonoras" independientes de la imagen, de tal suerte que la superposición de códigos que actúan con amplia autonomía genere confluencias insospechadas o destrucción y multiplicación de sentidos recíprocos. La característica fundamental de esas bandas o manchas sonoras es la "lucha contra la redundancia", que origina una cierta autarquía al desgajarse de la cadena narrativa. Definido, reductivamente, como un gran minimalista romántico, su obra fílmica mantiene un nexo visual y sonoro —y no solo de producción— con la de Pere Portabella, para quien también ha sido guionista. Arranca en el año 1967 con *L´apat*, y se prolonga en una decena de films no narrativos, clandestinos, ilegales y de duraciones aleatorias que trabajan sobre diversas nociones y géneros musicales hasta cerrarse con *La Re Mi La* (1979) —un eco o un recuerdo de Joan Brossa y del actor y transformista italiano Leopoldo Fregoli—, una pieza musical repetitiva que interpreta al piano utilizando unos setenta disfraces distintos durante algo más de ocho minutos y que fue estrenada en la Fundació Miró de Barcelona. Sus planteamientos fílmicos se abrochan al minimalismo —*La llum, Conversa* (1967), *628-3133 Buffalo Minnesota* (1977)—, a lo conceptual —*La cadira* (1968), *Preludi de Chopin, Opus 28. Núm 18 (Debut)* (1974), film colectivo junto al Grup de Treball de Barcelona— y al ensayo filmado sobre sus espectáculos y sus "acciones sonoras" —*Play-back* (1970) o *Acció Santos* (1973), firmadas por Pere Portabella pero indisociables de las ideas musicales y de puesta en escena de Carles Santos—. También codirige con el realizador Clovis Prévost varios films: *Miró sculpteur* (1973) o *Miró, un portrait* (1974). Las elecciones formales en su cine se ajustan a una posición política y musical muy elaborada y a una severa restricción de medios. Filma, generalmente, con una sola cámara de 16 mm., un plano fijo, frontal y de larga duración, considerando el tiempo, algo decidido por la música. Su obra cinematográfica se sitúa en el campo de las vanguardias, aunque haya mantenido ante dicho concepto una actitud en ocasiones feroz, como por ejemplo en su texto "Qui ha dit avantguarda?" (*Textos escabetxats*, 2006). Carles Santos elabora con su obra fílmica, entre los años

1967 y 1979, una de las propuestas más germinativas sobre la compleja relación música-cine alternando diversos "modos de sonorización" y explorando siempre el lugar que ocupa en la banda-de-sonido el movedizo nexo imagen-silencio-ruido-música hasta urdir con todo ello una potente, rotunda y poco conocida obra cinematográfica.

Vicente Ponce

Santos, Enrique (Valencia, ¿? – 1925)

Director

Enrique Santos, de origen valenciano, se forma en la industria cinematográfica italiana, donde utiliza con frecuencia el nombre de Henrique. Entre 1910 y 1921 dirige más de veinte films —buena parte de ellos cortometrajes— en Italia, sobre todo para la productora Cines, y trabaja asimismo como decorador en la superproducción *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912). Entre las películas que dirige destacan *Amore di schiava* (1910), *Le mani ignote* (1912), protagonizada por la conocida actriz Pina Menichelli, el film de propaganda bélica *Vipere d'Austria, a norte!* (1916), el film de tema circense *La preda* (1919), *Il leone mansueto* (1919), primera película del luchador Giovanni Raicevich, o el film de aventuras *Buffalo e la corola di sangue* (1921). Aborda también las películas de episodios con *Los escarabajos de oro* (*Gli scarabei d'oro*, 1914), serial criminal producido por Cines que sigue la estela de las series de Fantomas o Zigomar, con cuatro episodios que en España se titulan "Los escarabajos de oro", "El anillo del fakir", "De escarabajos a cobras" y "El secreto de las cobras". Particularmente popular entre el público en España es su trilogía de films protagonizados por el chimpancé Jack: *El mono ladrón/La huella de la pequeña mano* (*L'impronta de la piccola mano*, 1916), *Jack corazón de león* (*Jack cuor di leone*, 1917) y *El secreto de Jack* (*Il secreto di Jack*, 1917). En un momento de crisis en la cinematografía italiana, a partir de 1921 deja Italia y prueba suerte primero en Hollywood y después en Alemania, antes de regresar a España. Curiosamente, si en Italia modifica su nombre a Henrique, a su regreso a España lo "italianiza" a menudo como Enrico. En 1923 es contratado por la productora Atlántida para dirigir *Los guapos o gente brava* (1923), pero por desacuerdos con la compañía acaba siendo sustituido por Manuel Noriega. Enrique Santos también tiene a su vuelta a España una intensa relación con el fenómeno de las academias cinematográficas que surgen en las grandes ciudades a mediados de los años veinte, fenómeno derivado de la enorme popularidad del cine y del atractivo que suscita el estilo de vida moderno y lleno de lujos que la cultura cinematográfica construye en torno a las estrellas de cine. En un momento en el que la producción cinematográfica en España se caracteriza por la fragmentación, un alto grado de improvisación y la escasa profesionalización, las academias atraen a unos estudiantes que aspiran a convertirse en actores de la pantalla, bajo la promesa de formación y papeles en films que los propios centros producen. La mayoría de estas academias, sin embargo, acaban siendo un fraude. Santos funda en Bilbao la Academia Cinematográfica Hispania Films, pero tras recibir acusaciones de abusos y estafa abandona la empresa, que queda en manos de Alejandro Olavarría y Aurelio González. En Barcelona, entre finales de 1923 y 1924 se realiza el rodaje y producción de *El martirio de vivir*, película que Santos escribe, dirige y, según parece, también produce, y en la que participan como actrices Paquita Arroyo y Marina Torres. Sin embargo, parece que la película no es estrenada comercialmente en ese momento —aunque sí se publicó una novela cinematográfica, en el número 27 de la colección *La Novela Film*— y no aparecen informaciones de su proyección hasta abril de 1928 en Barcelona. Tras su fracaso en la capital catalana, en 1924 Santos se desplaza a su ciudad natal y, de nuevo, entra en contacto con el mundo de las academias de cine. A principios de 1924 se constituye el Club Cinema, organización presidida por Perfecto Martínez y con Peregrín Alsina como secretario. A partir de septiembre de ese año algunos socios se separan de Club Cinema y crean Film Club, dirigida por Baltasar Flaj y con Ramón Orrico como tesorero. Ambos centros, de muy breve vida, se publicitan como espacios para la formación de estrellas de cine, y si Club Cinema tiene a Alfredo Mateldi como profesor, Film Club anuncia a Enrique Santos como profesor de clases de mímica para actores cinematográficos. No menos importante que su vinculación con las academias cinematográficas para el desarrollo del último año de la carrera de Santos es la relación con Vicente García Novella, fotógrafo y miembro del Centro de Cultura Valenciana. Hacia mayo de 1924 se constituye Novella Films, sociedad impulsada por García Novella con el objetivo de producir películas y que cuenta con Santos para dirigir su primer y único título, *Los mártires del arroyo* (1924). La película se rueda íntegramente en Valencia, aunque la acción trascurre en Sevilla, y los actores provienen de las academias Club Cinema y Film Club. El film lleva a la pantalla una obra del valenciano Luis de Val, uno de los más populares escritores de novela por entregas entre la década de 1890 y los años treinta. Rosarillo, una humilde andaluza, queda embarazada de un joven de po-

sición social acomodada que se casa con otra mujer de su misma clase social. Abandonada y repudiada por su familia, Rosarillo acaba separada de su hijo Curro. Años más tarde, Curro (o Joselillo) se ha convertido en torero y comparte su vida con su amigo Geromo, pastor, y con Milagrillos, quien también creció como una niña abandonada. Curro puede reencontrarse con su madre a la vez que triunfa en los ruedos y consigue el amor de Milagrillos. Sin embargo, mientras el torero es herido en la plaza, Geromo, movido por los celos, secuestra a Milagrillos. Al intentar recuperar a su amada, las heridas causadas por el toro provocan la muerte de Curro. El film contiene todos los elementos que caracterizan la obra de De Val: argumento folletinesco, ingredientes costumbristas, en este caso andaluces —aunque incluye una escena de la salida de la Virgen de los Desamparados de su capilla—, y sentimentalismo melodramático con algunos elementos de denuncia social. Elementos asimismo muy presentes en la producción cinematográfica española del momento, en la que es frecuente encontrar los motivos que explota la película de Santos, como el de la mujer de extracción humilde deshonrada por un hombre de clase social elevada, los hijos ilegítimos perdidos y recobrados o el mundo taurino como plataforma para el ascenso social. *Los mártires del arroyo* se proyecta en pruebas en el Olympia de Valencia el 1 de enero de 1925 y se estrena el 9 de febrero en el mismo cine, donde permanece una semana en cartel. En el verano de 1925, Enrique Santos abre la academia Estudio cinematográfico Santos, con sede en la calle Cirilo Amorós, número 31, de Valencia, en la que ofrece un curso para ser artista de la pantalla en cuatro meses con la desorbitada cuota de matrícula de 150 pesetas al mes. En los meses siguientes fallece, pero no disponemos de información sobre las circunstancias de su muerte. No se conserva ninguna de las dos películas que dirigió en España, *El martirio de vivir* y *Los mártires del arroyo*, y en realidad son muy escasas las informaciones sobre ambas, al igual que sobre su vida. Enrique Santos protagoniza un momento en la historia de la producción cinematográfica valenciana marcado por el amateurismo y las dificultades de financiación. Frente a los esfuerzos de figuras como Joan Andreu o Maximiliano Thous por consolidar unas bases sólidas para la cinematografía en el ámbito valenciano, Santos representa la realización de rodajes rápidos e improvisados, financiados por cinéfilos o empresarios que ven en el cine una oportunidad de negocio a través de productoras que solo realizan un film, así como la creación de academias de corta vida y ánimo fraudulento.

Marta García Carrión

Fuentes

- Del Rey, Antonia (2002). "El amateurismo como pauta de comportamiento en el cine español de los años veinte". En Ruiz Rojo, José Antonio (coord.). *En torno al cine aficionado. Actas del I encuentro de historiadores del cine aficionado*. Madrid: Diputación Provincial de Guadalajara, pp. 79-85.
- Ginés, José (1991). "Tras la huella de Andreu y el prestigio de Thous". En Lahoz, Nacho (ed.). *Historia del cine valenciano*. València: Levante-EMV, pp. 61-73.
- Sánchez Salas, Daniel (2007). *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte a través de su adaptación de narrativa literaria española*. Murcia: Filmoteca regional Francisco Rabal.
- VVAA (2011). *Diccionario de cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Volumen 7. Madrid: SGAE/Fundación Autor.

Sega cega (José Gandía Casimiro, 1972)

Mediometraje documental

Dirigida por José Gandía Casimiro, *Sega cega* es una de las películas más relevantes del cine de no ficción alternativo producido en el Tardofranquismo, y más en concreto del denominado cine independiente valenciano; de hecho, en ella participan los cineastas Lluís Rivera y Josep Lluís Seguí, claves en el *movimiento* valenciano, y el músico y productor Lluís Miquel Campos. A estos hay que añadir las voces en *over* de Marina Campos y Juli Leal y las breves apariciones como intérpretes de Amadeu Fabregat, Rafa Gassent y Julio Pérez Perucha. En el guion, además del propio director, colaboran el escritor Francesc Pérez Mondragón y Manuel Garí. La película recoge buena parte de las estrategias representativas y narrativas que están reformulando el documental alternativo en esos momentos, cuyo objetivo es la búsqueda del efecto de distanciamiento, la ruptura con el modelo de representación expositivo del cine de no ficción —su encarnación máxima es en la época el denostado noticiario *NO-DO*—, el dotar de una mayor complejidad al "espacio en *over*" y de una relación discordante y complementaria entre este y la imagen, y, en fin, la autorreflexión y la exposición de su funcionalidad política, tanto en lo referente a los temas que abordan estas películas como, lo que es más importante, con la manera en que son abordados. *Sega Cega* narra la situación socioeconómica del cultivo del arroz, con aproximaciones a su historia y a los problemas que viven los jornaleros, comparándola con el proceso productivo de la imagen cinematográfica y su relación con la realidad. La manera en que es tratado el primero de sus temas está muy lejos de la mirada autocomplaciente de los discursos informativos y propagandísti-

cos de la dictadura, y se concentra especialmente en la banda de imagen, con planos dedicados al trabajo en los arrozales, a la cultura culinaria del arroz, a la llegada de migrantes para trabajar en el campo, etcétera, interrumpidos de vez en cuando por planos de pantallas —en los que se pone en escena el acto de visionar las propias imágenes registradas para la película— o de una estatua que homenajea a los arroceros. Los planos tampoco ocultan los aparatos de registro de la imagen, incluso su puesta en cuadro combina los cánones del documental con una clara voluntad de ruptura; así sucede, por ejemplo, con la toma desde los cuartos traseros de una mula. Todo ello ya contribuye a romper con la ilusión de relación transparente entre la imagen y la realidad, objetivo principal de la película. El segundo de sus temas, el análisis de la representación audiovisual, circunscrito en gran medida al relato de los narradores externos a la historia, incide todavía más en ello, situándose dentro de las corrientes teóricas y analíticas del momento, donde pueden apreciarse las influencias del situacionismo, el marxismo y la semiótica. Sin duda uno de los aspectos más destacables de la película, como en muchos documentales alternativos de la época, es el uso del "espacio en *over*", desde el que actúan los narradores. Este, sobrepoblado, lo conforman sonidos —el de una máquina de escribir, el tic-tac del reloj en las últimas escenas, etcétera—, músicas, ya sean disonantes o no —entre estas últimas destacan piezas de jazz o alguna canción popular de carácter paródico— y en especial los relatos en *over*, que intercalan los comentarios sobre la producción agrícola del arroz, la gastronomía asociada al mismo y la producción de imágenes sobre la realidad. Como también sucede en buena parte de los documentales alternativos del periodo, la relación entre la voz en *over* y la imagen rompe con el modo de representación expositivo. Esta última ya no es redundante respecto a la anterior ni se limita a ejemplificarla; tampoco el narrador concreta el sentido de la polisémica imagen. Todo ello es sustituido por relaciones contradictorias o complementarias, incluso en ocasiones por la desaparición de la narración en *over*. Cuando los narradores recurren a las estrategias del documental expositivo, en muchas ocasiones lo hacen en clave de parodia. Así sucede, por ejemplo, con el bloque dedicado a los jornaleros migrantes que acuden a la cosecha del arroz, cuyo hipotexto podría situarse a medio camino entre las convenciones del documental antropológico y del dedicado a la naturaleza. A esto hay que añadir el empleo de diferentes tonos por parte de los narradores, desde el más aséptico, que incluso recurre a un léxico cercano al propio del científico social, al subjetivo, didáctico o poético. Tampoco falta la reducción de algunas frases a eslóganes, los juegos de palabras o la apariencia de libre asociación de ideas y conceptos. La contradicción entre la voz en *over* y la imagen es evidente cuando el relato en *over* especifica las duras e insalubres condiciones de trabajo de los campesinos, superponiéndose a planos de las fiestas de carácter culinario que rodean al arroz, en concreto con un concurso de paellas presidido por autoridades y falleros. La complementariedad surge en los numerosos momentos en que la voz en *over* aborda el proceso de producción de la representación audiovisual y su relación con la realidad sobre las imágenes del cultivo del arroz, redimensionando y comparando ambos fenómenos. Todo lo señalado hasta aquí convierte a *Sega Cega* en una película esencial, pues compendia las rupturas narrativas y representativas de una parte importante del cine de no ficción político alternativo del momento, cuyo objetivo sobre todo es la desnaturalización de la convención. Se posiciona, por tanto, en una de las dos opciones apreciables a grandes rasgos en el cine alternativo-político de la época, la que considera que el tratamiento de determinados problemas sociales, ya sea con la voluntad de denunciar, contrainformar o despertar la acción sobre los mismos, debe venir acompañado de la subversión de los modelos de representación hegemónicos, frente a aquella otra que renuncia a esto último ante la probada efectividad de dichos modelos para llegar al público.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Nieto Ferrando, Jorge (2017). "Narradores y reflexividad en el documental político del tardofranquismo y la transición democrática (1967-1977)". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 26, pp. 401-420.

Seguí, Josep Lluís (Josep Lluís Seguí Rico, Valencia, 1945)

Director, escritor y guionista

Creador polifacético, sus trabajos se concretan en ámbitos muy distintos, como la creación literaria —mayoritariamente en lengua catalana—, el periodismo, la escritura de guiones para radio, cine y televisión, la crítica de arte, el comisariado de exposiciones, la programación de cine, la promoción cultural, la interpretación teatral, la edición literaria o la música. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia, desde muy joven muestra un enorme interés por la literatura, la música, las artes plásticas, el cine y los medios de comunicación. Aunque la literatura es su principal herramienta creativa —de hecho es uno de los autores valencianos más pro-

líficos—, el cine atrae su atención muy pronto por su potencial narrativo y su carácter simbólico. Su relación con el audiovisual se inicia en 1968, cuando propone a un grupo de artistas plásticos como Carmen Calvo, Miquel Navarro, Rafael Blanco o María Montes —su pareja— utilizar el cine como una herramienta creativa más, con sus propias especificidades y sus capacidades expresivas. Sus primeros films, como el inacabado *Accidente*, *La subversión* (1969) o *Rimbaud en el infierno* (1969), rodados en formato Súper 8 y nunca proyectados públicamente, se caracterizan por un marcado tratamiento experimental y suponen el encuentro del autor con las técnicas cinematográficas, absolutamente desconocidas para él hasta ese momento. A raíz de su vinculación con la productora pionera Novimag, propiedad del célebre cantante Lluís Miquel Campos, realiza sus primeros trabajos audiovisuales profesionales y obtiene un mayor soporte técnico para sus obras, además de entrar en contacto con buena parte de los cineastas independientes valencianos de la década de los setenta, como Lluís Rivera, Antonio Llorens, Pedro Uris o Rafael Gassent, entre otros. Tanto el trabajo con material profesional de cine como su mayor conocimiento del medio y de otros profesionales repercuten en la calidad de sus siguientes trabajos, mucho más elaborados. Dirige los cortometrajes *El muro* (1970), plagado de referencias a la cultura pop y al lenguaje del cómic, o *Sobre la virginidad* (1971), ambos en Súper 8, antes de acometer su primer film en 16 mm, *Obsexus* (1972), una reflexión sobre la sexualidad y el cine articulada en torno a una estructura repetida de bloques narrativos diversos que obtiene el primer premio en el I Certamen de Cine Experimental de la Facultad de Derecho de la Universitat de València en 1974. Tras esta experiencia, simultánea a su participación en los grupos de Teatro Independiente (TEI), dirige el film *Españoleando* (1972) y codirige, junto a María Montes, los trabajos experimentales *Op6* (1972), *Escombros* (1974), *Descripción de un paisaje* (1974) o el mediometraje *Manual de ritos y ceremonias* (1973), germen de su primera novela, *Espai de un ritual* (1978), finalista del prestigioso premio literario Andròmina en 1977. Sus siguientes proyectos como director se concretan en dos films, *Café Temps* (1975) y *El específico fílmico* (1979), estructurado este último en cinco episodios en los que reflexiona sobre determinadas dicotomías cinematográficas, como documental/ficción, espacio/producción, montaje/trabajo, etcétera. Aunque seguirá vinculado al cine a través de la programación —cabe destacar su papel fundamental en la programación de la Filmoteca Nacional en Valencia entre 1975 y 1977— y la organización de seminarios, conferencias o cursos, así como su participación como jurado en la Mostra de València – Cinema del Mediterrani de 1983 o en el Festival Cinema Jove de 1992, a finales de los años setenta abandona la dirección cinematográfica para dedicarse por completo a la literatura. Publica, entre otras obras, *Fulls de recanvi i altres contes* (1979), *De màscares negres* (1979), *Diari de bordell* (1979, Premio La Sonrisa Vertical en la edición de ese año), *Projecte per a destruccions* (1980), *M. o assaig de una llibertina* (1981), *Introducció al cos* (1982), *Biografia de J. L.* (1983, Premio Prudenci Bertrana de Novela), *La gola del llop* (1983, junto a Ferran Torrent), *Cuit a foc lent* (1985), *Les opinions de un il·lús* (1985, Premio Ciudad de Valencia-Eduardo Escalante de Teatro en 1985), *València, roig i negre* (1990), *Una eixida, Sam* (1998) o *Maghica* (1999). Como escritor ha cultivado diferentes registros literarios con enorme solvencia, desde sus novelas más premiadas hasta poesía —*Teoria de l'immortal*—, ensayo —*Antologia de la narrativa catalana dels 70*— o teatro, con las obras *Ballant ballant,* representada por la compañía El Micalet en 1996, *Escenes d'un espill de dones* o *La base del triangle*, entre muchas otras. También ha sido y es articulista en las revistas especializadas *Guadalimar*, *Artilugi*, *Cimal*, *Cinema 2002*, *Nueva Lente*, *El Viejo Topo* o *Cahiers du cinéma*, y en periódicos como *Levante EMV*, *Las Provincias* o *Avui*. Otra de sus facetas más destacadas es la de guionista de radio y televisión. Desde la puesta en marcha de Radiotelevisió Valenciana (RTVV) en 1989 y hasta 1997 escribe los guiones para los programas de Ràdio 9 *L'erotisme al divan* (1989-1990), *El millor de la setmana* (1989-1990), *La nit de la cultura* (1989-1990), *De dilluns a divendres* (1990-1991), *Cinema Radio City* (1990-1991), *El descapotable nou* (1990-1991) o *Elles i ells* (1993-1994). También, entre 1990 y 1997, escribe los guiones para Canal 9 de la serie documental *Les imatges de la memòria. Una història de València a través de les seues imatges cinematogràfiques* (Pau Martínez, 1995) o de los programas culturales *La esfera de la cultura* y *Entre setmana*. A partir de 1997 abandona RTVV y retoma la dirección cinematográfica con algunos cortometrajes como *Dacoulage* (1993), *La nit negra valenciana* (1993), *Elvis vive* (1997) o *La nit de l'home llop* (1998), al tiempo que dedica una creciente atención a las artes plásticas y a la literatura. A partir de 2005 fija su residencia en la ciudad de Alcoi e inicia proyectos artísticos como comisario de exposiciones en la Sala Nómada, como director de arte y comisario en el Centro Multicultural "La Nave" o como miembro del grupo de creadores Regalar-Art en la misma localidad. En estos últimos años ha publicado la novela *Cuatro habitaciones de dan al Este* (2007), mantiene una actividad permanente en internet a través de su blog personal y ha cultivado la *performance* o la poesía visual, desarrollando en Alcoi, entre muchos otros, el proyecto internacional Artinac-

tion, basado en la promoción de las artes plásticas y la ejecución de la acción artística en el espacio público.

Roberto Arnau

Fuentes

- Muñoz, Abelardo (1988). *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano 1967-1975*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

show de Joan Monleón, El (Canal 9, 1989 – 1992)

Concurso

Programa de entretenimiento dirigido y conducido por el popular *showman* valenciano Joan Monleón, *El Monle*, se estrena el mismo día en que RTVV inicia sus emisiones. El programa se mantiene tres años en antena, en los que consigue una gran popularidad gracias especialmente a la exuberante personalidad de su presentador, un conocido actor y cantante valenciano que desarrolló una amplia carrera en el teatro, el cine y la televisión. El espacio se ha convertido con el tiempo en uno de los más representativos de los primeros años de emisión de la televisión pública valenciana. Con su estética llamativa y colorista, *El show de Joan Monleón* descansa sobre los elementos más reconocibles de la cultura popular valenciana, como las Fallas o las bandas de música, para construir un espectáculo *kitsch* autóctono cuyo exponente más emblemático es el famoso concurso "La paella russa" o el grito de "5.000 pessetes!" con el que su conductor repartía dinero entre los asistentes. El espacio cosechó un enorme éxito, lo que demuestra que conectó a la perfección con el público más popular. A pesar de la excelente acogida en términos de audiencia, o precisamente por ello, el programa no se libró de las críticas por su chabacanería, que aludían a su excesivo costumbrismo y a su estilo populista llevado hasta el extremo. *El show de Joan Monleón* se emitía de lunes a viernes en directo, justo antes de la segunda edición del informativo de Canal 9. Al principio, tenía media hora de duración, pero, ante el éxito que cosechó, se amplió hasta llegar a los sesenta minutos. Se trata de un programa cuyo contenido principal descansa en las pruebas de habilidad en las que puede participar el público del plató y los espectadores por teléfono. Con todo, no es un programa de concursos al uso, ya que el formato viene mezclado con *sketches* cómicos, actuaciones musicales, entrevistas o intervenciones humorísticas a cargo del propio Monleón disfrazado, lo que da al conjunto un aire cabaretero y de revista. Incluso se llega a incluir un informativo en clave de humor denominado "Telemonle". El público asistente al programa solía venir de algún pueblo de la Comunidad Valenciana, diferente en cada edición, que enviaba a miembros de sus colectivos más representativos, como las comisiones falleras, las collas de moros y cristianos o las bandas de música, lo que acarreó al programa críticas por folclórico y localista. Era relativamente habitual que al inicio del espacio la localidad invitada hiciera toda clase de regalos a Monleón, sobre todo placas en recuerdo de su paso por la televisión y productos típicos de la zona. A continuación, comenzaba el carrusel de juegos, concursos y actuaciones en que el presentador contaba con la ayuda inestimable de las denominadas *monleonetes*, un cuerpo de azafatas vestidas como *vedettes* de revista que introducían con sus bailes y canciones las diversas secciones del programa. Precursoras de las famosas Mama Chicho del programa *Tuti Fruti* de Tele 5 (1990-1992), algunas de ellas hicieron carrera en la televisión más allá de este *show*, como Maribel Casany, que presentó otros programas de TVV. El programa contenía un alto grado de improvisación. Su estructura dependía de esos concursos de pequeña duración concebidos a modo de secciones en los que, como se ha comentado anteriormente, participaban tanto el público del plató como espectadores por teléfono. Resulta complicado establecer una lista completa de las secciones, ya que variaron bastante por las propias características del programa, que era de frecuencia diaria. Entre las más famosas, podemos destacar "¿Dónde suenan hoy las campanas?", donde el espectador debía adivinar el pueblo en el que situaba el campanario que se mostraba en antena junto al sonido de sus campañas tañendo. También se hizo muy popular "El juego de las huchas", en el que los participantes tenían que extraer una moneda del interior de una hucha o *vidriola*. El ganador escogía entonces cuatro de entre las ocho que introducían en el plató las *monleonetes*. No lo hacían de cualquier manera, sino bailando con ellas a la altura del pecho y cantando al ritmo de la melodía "A guanyar diners, on estan? On estan?", que se hizo enormemente popular. Con todo, el espacio más recordado y emblemático del show es, sin duda, "La paella russa". Aquí Joan Monleón hacía girar una enorme paella a modo de ruleta de la fortuna cuyos ingredientes escondían diversos premios, mientras preguntaba al concursante, con evidente doble sentido, si prefería que le tocara el conejo (conill) o bien el mejillón (clòtxina). Aparte de lo mencionado, el conductor del programa se paseaba por el plató durante todo el programa repartiendo dinero al también famoso grito "5.000 pessetes!", a cambio de participar en los diversos concursos que se iban proponiendo o simplemente por estar allí. Buena parte del éxito del show descansó en el carisma y personalidad de su presentador, Joan Monleón, destacado *showman* de la escena cultu-

ral valenciana que compaginó cine, teatro y música a lo largo de su dilatada carrera. Se inicia profesionalmente como cantante del grupo de música satírico Els Pavesos, que destacan por su esfuerzo en recuperar el repertorio tradicional valenciano desde la ironía y la crítica desenfadada. Posteriormente, se hace un hueco en el teatro participando en revistas, sainetes y espectáculos de variedades, así como en el cine, donde actúa en una veintena de películas de comedia satírica y costumbrista. Buen ejemplo de ello es la famosa *El virgo de Vicententa* (Vicente Escrivá, 1978). Su última aparición en la gran pantalla es en *Rencor* (Miguel Albaladejo, 2002). En 2008, recibió un homenaje por toda su carrera en el festival de cine en valenciano Inquiet. Monleón entendió que la ironía era la base del éxito del programa. En sus intervenciones, jugó con los dobles sentidos y el lenguaje soez, en un intento de conectar con la sensibilidad de la cultura rural valenciana. Es cierto que el show lo convirtió en un personaje tremendamente popular, pero también le reportó numerosas críticas que le reprochaban el estilo de un espacio al que se llegó a calificar de hortera, facilón e inculto. La propia revista corporativa de la emisora aludía a su "estética cutre-*kitsch*" y a sus "surrealistas secciones". Sin embargo, algunos intelectuales le dedicaron elogios por su facilidad para enganchar a una audiencia fiel y amplia, cuyos gustos también había que tener en cuenta y que parecía estar plenamente satisfecha con el espectáculo folclórico valenciano que Monleón le ofrecía. El caso es que el programa triunfó y logró situarse entre los más vistos de España. En mayo de 1990, 60.000 personas deseaban asistir al show y llegaban 40.000 cartas semanales incluso de fuera de la Comunidad Valenciana. También fue rentable, ya que costaba unas 800.000 pesetas, de las que unas 300.000 se iban en premios. Su impacto era tal que, el día en que no se emitía, la audiencia del informativo caía en picado: así ocurrió el 7 de marzo de 1990, en que bajó al 15% respecto del 36% alcanzado esa misma semana. La media de espectadores del programa de Monleón en 1990 era de unos 250.000, cifra que subió a 285.000 en abril de 1991, según datos de Ecotel. Pero, a pesar de estos buenos resultados, el programa no tuvo continuidad. En julio de 1992 se trasladó a la franja de las 14:30 horas para reforzar la audiencia de ese tramo: bajó su público y finalmente se eliminó de la parrilla en la temporada siguiente por agotamiento de la fórmula, según explicaron en su momento responsables de Canal 9, que aludieron a la idea de fin de ciclo para justificar su supresión. Con sus defectos y sus virtudes, *El show de Joan Monleon* se recuerda como un programa icónico de la televisión pública valenciana, hasta el punto de que todavía hoy perduran en el imaginario popular "La paella russa", las "5.000 pessetes!" o las "vidrioles de les monleonetes". Una propuesta tildada por sus detractores de folclórica, rancia y de escasa calidad, pero que conectó, en contenidos y estética, con amplias capas de la audiencia valenciana del momento. A ello contribuyó la personalidad de su presentador, un Joan Monleón al que muchos han visto como el creador del *kitsch* a la valenciana.

Sonia González Molina

Fuentes

- Anchel Cubells, José María (2002). *Canal 9. Historia de una programación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- Álvarez, Francisco (11/1/2010). "Joan Monleón, un showman con acento valenciano". *El Mundo*.
- RTVV (1999). "Gèneres per a tots els gustos". *RTVV. La Revista*, 5.

Sigler, Pepón
(José Sigler Vizcaíno, Valencia, 1959)

Director de arte y productor

Originario del barrio de Russafa de Valencia, su primer contacto con el cine es casual, pero marca su vida para siempre. En 1983, mientras cursa el tercer curso de la licenciatura en Arquitectura en la Universitat Politècnica de València, Sigler regenta un pub de moda en Ibiza, donde recala todo el equipo de rodaje de *La maldición de la Pantera Rosa* (*Curse of the Pink Panther*, Blake Edwards, 1983), la octava entrega de esa mítica saga. De un modo fortuito, Sigler se compromete a proporcionar los dos mil figurantes necesarios para la película, y acaba viajando a Madrid con el equipo para acabar el rodaje. Tras esta experiencia empieza a fraguarse su relación con el sector cinematográfico. Los años siguientes trabaja como decorador en los estudios Sonoequip, propiedad del productor valenciano Joan Andreu, donde participa sobre todo en rodajes de spots publicitarios, curtiéndose en el oficio de la decoración para cine como en ningún otro entorno productivo. Su intervención en largometrajes de ficción como miembro del departamento de arte se inicia con la película *Amanece como puedas* (Toni P. Canet, 1987), aunque poco después empieza a trabajar como ayudante de dirección de arte en *Loco Veneno* (Miguel Hermoso, 1985), *La leyenda del cura de Bargota* (Pedro Olea, 1986), *La sombra del ciprés es alargada* (Luis Alcoriza, 1987), Átame (Pedro Almodóvar, 1989), *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989) o *Fantasmas en herencia* (*Fantômes en héritage*, Juan Luis Buñuel, 1988). Este periodo de consolidación le sirve para volver a establecer su residencia en Valencia y participar, ya como director de arte, en los rodajes de *El hombre en la nevera* (Vicente

Tamarit, 1993), *Todos a la cárcel* (Luis García Berlanga, 1993) y la serie de Canal 9 *Russafa 56* (Carles Mira, 1989) y en "La prisión", el episodio piloto de la adaptación de Vicente Blasco Ibáñez *Cuentos valencianos* (Vicente Tamarit, 1989), que no llegó a completarse; trabajos a través de los cuales entra en contacto con la producción de ficción para televisión, donde realiza sus proyectos de más éxito. Colabora con Antena 3 participando en las series dirigidas por el director valenciano Vicente Escrivá y coproducidas por Aspa Cine-Video S.L., como *Quién da la vez* (1994), *Este es mi barrio* (1996-1997) o *Manos a la obra* (1997-2001). También trabaja en las series de TVE *El Botones Sacarino* (2000-2001) y *Severo Ochoa. La conquista del Nobel* (Sergio Cabrera, 2001). En esos años alterna la televisión con el cine y participa en los largometrajes *Terca Vida* (Fernando Huertas, 2000), *Dripping (per amor a l'art)* (Vicente Monsonís "Monso", 2001), *Rencor* (Miguel Albaladejo, 2002), *Après le trou* (Antonio Llorens, 2002), *Nada fácil* (*Pas si grave,* Bernard Rapp, 2003), *People* (Fabien Onteniente, 2003), *Mentiras* (Miguel Perelló, 2004) o *No digas nada* (Felipe Jiménez Luna, 2007). En paralelo a su carrera como director artístico desarrolla su faceta como productor a través de su propia productora, DePalacio Films, con la que produce el documental *Kosovo en guerra* (Juan Antonio Ramírez, 1999) y los largometrajes de ficción *Dripping (per amor a l'art)*, *La estancia* (José Enrique March, 2003), *El juego de la verdad* (Álvaro Fernández Armero, 2004), *El mundo alrededor* (Alex Calvo-Sotelo, 2006), *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta, 2006), *Cargo* (Clive Gordon, 2006), *El Camino de los Ingleses* (Antonio Banderas, 2006), *La posibilidad de una isla* (*La possibilité d'une île*, Michel Houellebecq, 2007) o *9 meses* (Miguel Perelló, 2010). En sus últimas producciones —*La senda* (Miguel Àngel Toledo, 2011), *Tocant el mar* (Pau Durà, 2011), *La hermandad* (Julio Martí Zahonero, 2012) o *Pasaje al Amanecer* (Andreu Castro, 2016)—, combina tareas de producción y dirección de arte.

Roberto Arnau Roselló

Fuentes

- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Silvestre, Miguel Ángel (Miguel Ángel Silvestre Rambla, Castellón de la Plana, 1982)

Actor

Atraído por el deporte desde muy joven, se prepara intensamente para ser tenista profesional, pero una lesión de hombro lo obliga a abandonar este sueño. Aunque estudia Fisioterapia en Valencia, su atención empieza a centrarse en la interpretación, y recibe formación en distintas modalidades artísticas a la vez que participa en algunos montajes teatrales. Su atractivo físico —no en vano obtiene el título de Míster Castellón en el año 2002— lo favorece a la hora de conseguir sus primeros papeles en cine y televisión. Esto ocurre casi simultáneamente a finales de 2004, momento en que rueda *Vida y color* (Santiago Tabernero, 2005) y la serie *Motivos personales* (Telecinco-Ida y Vuelta, 2005), que abandona para afrontar su primer protagonista, el de un boxeador atormentado en *La distancia* (Iñaki Dorronsoro, 2006). Su nombre empieza a destacar como una firme promesa del cine español, como demuestra el festival valenciano Cinema Jove al concederle el premio Un Futuro de Cine en la edición de 2007. El reconocimiento popular le llega al año siguiente, gracias al personaje del narcotraficante Rafael Duque, a quien encarna en la serie *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco-Grundy Producciones, 2008-2009). De la noche a la mañana el actor experimenta un éxito sin precedentes, convirtiéndose en un deseado *sex symbol* que acapara las portadas de todas las revistas españolas, en un auténtico fenómeno de masas. Esta repentina popularidad lo lleva a dejar la serie —tras pactar con la cadena televisiva la muerte del personaje, que es seguida por cinco millones y medio de espectadores—, e incluso lo obliga a aislarse y tomar distancia con respecto a su propio país, dedicándose a viajar durante algún tiempo por todo el mundo. Precisamente el triunfo de esta serie, y del personaje apodado "El Duque" que interpreta en la misma, facilita que se estrenen comercialmente otros trabajos suyos rodados con anterioridad, como las producciones valencianas *3:19* (Dany Saadia, 2008) y *Zhao* (Susi Gozalvo, 2008), así como el telefilm anglosajón *Reflections* (Bryan Goeres, 2008). Las obligaciones contractuales acordadas con Telecinco condicionan su trayectoria durante los años sucesivos, limitándose a intervenir en títulos coproducidos por la cadena, como lo son la miniserie *Alakrana* (Salvador Calvo, 2010) o los largometrajes *Verbo* (Eduardo Chapero-Jackson, 2011) y *Lo mejor de Eva* (Mariano Barroso, 2011). Convertido en un personaje mediático, adopta un estilo impersonal como actor, marcado principalmente por su llamativa presencia y una voz impostada. Y no puede evitar un forzoso encasillamiento en papeles de tipo duro —véanse *Todo es silencio* (José Luis Cuerda, 2012) y *Alacrán enamorado* (Santiago A. Zannou, 2013)—, aun cuando también prueba fortuna en otros registros menos dramáticos con *The Pelayos* (Eduard Cortés, 2012) o *Los amantes pasajeros* (Pedro Almodóvar, 2013). De cualquier modo, es la pequeña pantalla la que le otorga mejores oportunida-

des, y le devuelve la categoría de ídolo gracias a *Velvet* (Antena 3-Bambú Producciones, 2014-2016), donde interpreta durante sus cuatro temporadas a Alberto Márquez, el heredero de unas prestigiosas galerías de alta costura. Abriendo fronteras, se incorpora además a una serie estadounidense de Netflix, *Sense8* (2015), creada por las hermanas Wachowski. En la misma encarna a un actor latino que oculta su condición homosexual para proteger su carrera artística, lo que permite una vez más que se explote su lado más sensual y seductor. En 2017, también participa en cinco episodios de otra relevante producción de Netflix, *Narcos* (2015-).

Jorge Castillejo

Síndrome laboral (Sigfrid Monleón, 2005)

Telefilm

A principio de la década de los noventa, una masiva intoxicación producida por la mala utilización de productos químicos empleados en la industria de la aerografía textil afectó a los trabajadores de varias empresas de la zona de Alcoi, en Alicante. Se trataba de pequeñas empresas con personal muy joven y en las que se pintaba con pistolas neumáticas. Las condiciones de trabajo en estas industrias eran insuficientes e inadecuadas. Además, los productos se mezclaban y empleaban sin advertencia de su peligrosidad. Los gases liberados afectaban seriamente al aparato respiratorio. El conocido como "caso Ardystil" desencadenó en 1992 la prohibición por parte de la Generalitat Valenciana de la utilización de esta modalidad de estampado en Alicante. Un año después se consideró el síndrome Ardystil como una enfermedad laboral detectada en las industrias del sector. Después de más de diez años de complicada instrucción judicial, los propietarios y encargados de las aerografías textiles se sentaron en el banquillo junto a la Inspección de Trabajo por la muerte de seis trabajadores en 1992 y las enfermedades pulmonares sufridas por más de sesenta empleados. Fueron acusados de delitos de imprudencia temeraria y contra la seguridad de los trabajadores, y se reclamó responsabilidad civil subsidiaria a tres empresas químicas, al Estado y a la Conselleria de Treball. El proceso se cerró con una resolución condenatoria a los responsables del caso y con la indignación de los afectados por las indemnizaciones recibidas. En 2005, con producción de Itaca Media, Fausto PC, TV3 y Canal 9, *Síndrome laboral*, dirigida por Sigfrid Monleón, narra estos sucesos desde la ficción, sin introducir escenarios o personajes reales, aunque inspirándose en algunas características de los implicados. La intención de su director es reflejar "las tercermundistas condiciones laborales en las que trabajan muchas de nuestras familias en una sociedad que se supone desarrollada". La historia se narra a partir del proceso judicial con una sucesión de *flashbacks* que indagan en las causas del caso. Así, el director y el guionista Martín Román, que también intervendría un año después en la escritura del largometraje *La bicicleta* (2006), componen "un cuento de hadas de terror" centrado en la vida de una joven que vive su primer amor y sus primeros pasos en el mundo adulto y laboral, todo ello truncado por una enfermedad que la lleva al borde de la muerte. Carmelo Gómez interpreta al abogado que representa a Sonia (Mercè Llorens), una de las afectadas, personaje inspirado en Susana Javaloyes, superviviente y doble trasplantada pulmonar como consecuencia de la enfermedad. Junto a ellos, destacan actores solventes como Carmen Belloch, que interpreta a la responsable de la fábrica textil donde trabajan las jóvenes, Isabel Rocatti como la madre de Sonia o Cristina Plazas, Juli Mira y Sergi Calleja en papeles secundarios. La película alcanza sus mejores momentos en las tensas secuencias del juicio, inspiradas en modelos similares de excelentes películas de trama judicial de la televisión inglesa y alemana, gracias a la labor de sus intérpretes y a la puesta en escena sobria y sin asomo de efectismos del director. Aunque su objetivo no es realizar una reconstrucción del caso, en algunas secuencias puede observarse cierto tono documental, mostrando los hechos de manera precisa. La película fue elegida para el Festival de Málaga de Cine Español en 2005 y consiguió varios galardones: mejor telefilm en los XXIV premios de la *Cartelera Turia*, el premio al mejor guion original y mejor interpretación masculina en la Mostra de Valencia – Cinema del Mediterrani de 2005 o el premio a la mejor película en el primer certamen de Festival Inquiet, dedicado al cine en valenciano, en 2005.

Alejandro Herráiz

Soler, Llorenç (Llorenç Soler de los Mártires, Valencia, 1936)

Director

Cineasta autodidacta, cursa estudios de Perito Industrial y, debido a los contactos de sus padres —burgueses de origen alcoyano y valenciano—, encuentra trabajo en los astilleros de Barcelona, ciudad en la que se instala

desde 1957. Gracias al futuro director Juan Piquer, antiguo compañero suyo en el colegio El Pilar de Valencia, se introduce poco tiempo después en el audiovisual, en concreto en el cine publicitario e industrial. A principios de los años sesenta crea la productora Filmagen, dedicada a este tipo de cine, aunque con ella intenta producir en 1964 *España violenta*, de Juan Piquer, que no consigue superar la censura. En 1965 dirige su primera película, *Pirineos de Lleida*, documental de temática turística premiado por el Ministerio de Información y Turismo. Ese mismo año dirige *Será tu tierra*, encargo del Patronato Municipal de la Vivienda del Ayuntamiento de Barcelona, que posteriormente rehace ya fuera de cualquier control institucional con *El largo viaje hacia la ira* (1969). Sin embargo, es en 1967 con *52 domingos* —película sobre los jóvenes aspirantes a toreros— cuando comienza a realizar proyectos propios e independientes en paralelo a otros de encargo. A medio camino entre el documental social y político y la experimentación, en esta primera etapa dirige *D'un temps i d'un pais* (1968), *Carnet de identidad* (1969), la mencionada *El largo viaje hacia la ira*, *El altoparlante* (1970), *Filme sin nombre* (1970), *Seamos obreros* (1970) o *Noticiario RNA* (1970). Al mismo tiempo colabora con directores como Manel Esteban —*Després ningú no riurà* (1967)—, Antoni Padrós —*Swedenborg* (1970)—, Manel Muntaner —*Full Blanc* (1970)— o Helena Lumbreras —*Spagna'68* (1968) y *El cuarto poder* (1970)—, además de participar sin firmar en otros proyectos del Colectivo de Cine de Clase y de la Cooperativa de Cinema Alternatiu. Tras varios años de silencio, comienza una segunda etapa en su obra en la que, ya alejado de la publicidad y trabajando a medio camino entre Cataluña y Galicia, combina encargos para el Colexo de Arquitectura de Galiza —*Primer Seminario de Arquitectura de Compostela* (1976)—, el Colegio de Ingenieros de Barcelona —*Cerdà, una obra malograda* (1978)—, la Coordinadora de Montes Comunais de Galiza —*O monte e noso* (1978)—, Cáritas Diocesana de Galicia —*Condenados a beber* (1978)—, el Patronato Municipal de Disminuidos Físicos de Barcelona —*L'altra normalitat* (1980)—, el Institut de Cinema Català —*Terra, entre terra i mar* (1982)— o el Ministerio de Obras Públicas —*Indalecio Prieto* (1983)—, con trabajos más personales como *Sobrevivir en Mauthausen* (1975), Cantata de Santa María de Iquique (1975), *Torera* (1975), Gitanos sin romancero (1976), *Antisalmo* (1977), *Votad, votad, malditos* (1977) o *Más allá de las rejas* (1980). También en estos momentos empieza a trabajar en soporte videográfico con E-vidències (1981) y Bilbo (1983); soporte que ya prácticamente no abandona. Entre 1984 y 1986 forma parte de la plantilla de TV3, encargándose de tareas de realización en programas culturales como Galeria oberta y Trossos. Desde la última fecha mantiene su vínculo con la televisión, aunque como director independiente sujeto a encargos. En esta tercera etapa dirige para diferentes televisiones Cada tarde a las cinco (1989), Gitanos de San Fernando de Henares (1991), Ciudadanos bajo sospecha (1992), Francesc y Luis (1992) *Guastavino, arquitecto en Nueva York* (1992) o participa en la serie de televisión *L'oblit del passat* (TV3, 1994-1996). También desarrolla proyectos personales como *Xaus en acción* (1988) o *El hombre que sonreía a la muerte* (1993). La cuarta etapa de su carrera arranca en la segunda mitad de los años noventa, cuando comienza a pasar largas temporadas en Calatañazor, un pequeño pueblo de Soria. Este hecho determina trabajos como *Apuntes para una odisea soriana interpretada por negros* (2004), *Por quién doblan las campanas en Calatañazor* (2005), *El viaje inverso* (2006) o *Los náufragos de la casa quebrada* (2011), donde aborda diversos aspectos de la realidad soriana —la despoblación de muchos de sus pueblos, el rechazo a la inmigración, los desahucios en algunos barrios abandonados debido a la especulación urbanística— sin por ello abandonar sus intereses anteriores. De hecho, desde finales de los años noventa y en el nuevo siglo se desarrolla una de sus etapas más prolíficas, llegando incluso a introducirse en la ficción con *Said* (1998), *Lola vende cá* (2002) o *Vida de familia* (2007). De este periodo destacan también *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (2001), *Max Aub: un escritor en su laberinto* (2002), *Del roig al blau* (2004), *Kenia y su familia* (2006) o *Ser Joan Fuster* (2008).

Si bien la obra de Llorenç Soler ha discurrido por todos los modelos de representación del documental, lo que sin duda da cuenta de su eclecticismo, pueden identificarse en esta una serie de constantes recurrentes tanto temáticas como formales. Respecto a las primeras, destaca la voluntad de denuncia social de los abusos de poder por parte de las instituciones, ya sean políticas o de cualquier otro tipo. Esto es más evidente en las películas que realiza en el tardofranquismo y la Transición —El altoparlante, Noticiario RNA o Antisalmo—, donde recurre a la ironía y a la parodia para contradecir los discursos propagandísticos de la dictadura. Pero puede apreciarse también en Torera, que recoge las dificultades de una mujer que quiere ser matadora, en contra de la institución taurina. La segunda constante en su obra es la aproximación a personajes marginales: los pobres aspirantes a toreros que buscan desesperadamente la promoción social —52 domingos, Cada tarde a las cinco y Diálogos en la meseta con torero de fondo—, los alcohólicos —La enfermedad alcohólica (1973) y Condenados a beber—, los gitanos —Gitanos sin romancero, Gitanos de San Fernando de Henares o, desde la ficción, Lola vende cá—, los enfermos menta-

les —L'altra normalitat—, los presos —Más allá de las rejas— y, sobre todo, los inmigrantes —Será tu tierra, El largo viaje hacia la ira, Ciudadanos bajo sospecha, Apuntes para una odisea soriana interpretada por negros o, desde la ficción, Said—. En muchas ocasiones recurre a la sinécdoque en la representación de estos grupos, lo que permite abordar problemas particulares que tienen una mayor trascendencia social, y con ello dar visibilidad a los mismos e incluso denunciarlos. Así sucede también, además de en las películas mencionadas, en Votad, votad, malditos, donde los testimonios de ciudadanos anónimos conducen a la más general falta de cultura democrática tras la larga dictadura franquista. Con todo, tampoco renuncia a abordar personajes singulares, y esto —tercer punto que permite anclar su obra— lo hace fundamentalmente mediante el recurso a la biografía documental: D'un temps, d'un pais, Cerdà, una obra malograda, Indalecio Prieto, Guastavino, arquitecto en Nueva York, Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno, Max Aub, un escritor en su laberinto o Ser Joan Fuster. Esta tercera constante engarza con la cuarta: la mirada al pasado en títulos como Cantata de Santa María de Iquique, Sobrevivir a Mauthausen, Del Roig al Blau o Fragmentos de un discurso (2008). También ha mantenido una quinta línea de trabajo más experimental, con películas como Film sin nombre, Bilbo, 20 proposiciones para un silencio habitado (2007) o Autorretrato (2007).

La obra de Llorenç Soler se caracteriza por forzar los cánones representativos y narrativos del documental y del reportaje televisivo. Esto, que es apreciable incluso en sus trabajos de encargo, sin duda le confiere cierta reflexividad —más allá de sus ensayos experimentales—, acompañada en muchas ocasiones del distanciamiento brechtiano, del recurso a la ironía y, sobre todo en las primeras películas, a la parodia. Fruto de estas rupturas es la multiplicidad de narradores, diluyendo en muchas ocasiones el papel del narrador *extradiegético* en over propio del documental expositivo en favor de los personajes entrevistados. Este narrador queda despojado de su capacidad de anclar el sentido de las imágenes y contribuye a generar relaciones contradictorias —Noticiario RNA— o complementarias —El altoparlante— con estas. La mencionada ironía es el resultado de la articulación de los diferentes elementos del plano del discurso de sus obras, ya sea contraponiendo sonido a imagen o unidades diegéticas de diferente naturaleza, muchas veces mediante planos insertos. No obstante, la ironía ha dejado paso en sus más recientes aproximaciones al pasado a la melancolía. Así puede apreciarse en El poso de los días (2009) o Historia(s) de España (2009). Muchas películas de Soler también experimentan con el sonido y recurren a músicas disonantes y atonales, que en ocasiones desaparecen, junto con las voces en over, para exhibir la capacidad de generar sentido de las imágenes "desnudas". Esto último es apreciable, por ejemplo, en un momento concreto de *Largo viaje hacia la ira*, donde el narrador solo dice "la noche", sin redundar en el sentido de los planos que muestran las condiciones de hacinamiento en las que duermen los inmigrantes recién llegados a Barcelona. Las imágenes que emplea en sus películas tienen muy diversa procedencia —fotografías, mapas, grabados, material audiovisual de archivo, etcétera—, siempre en función de la historia narrada, y las registradas para la ocasión buscan en ocasiones romper el canon respecto a la puesta en cuadro y en escena en el reportaje televisivo, ya sea mediante el abuso de la cámara en mano, la ausencia de iluminación, la aparente imperfección del registro o con los primerísimos primeros planos y los planos detalles de *52 domingos* o los primeros planos de ciudadanos anónimos, registrados con teleobjetivo, en *El altoparlante*, por citar algunos ejemplos. Muchas de estos planos, además, pueden ser reutilizados en otras películas —los casos más evidentes son el *Largo viaje hacia la ira* respecto a *Será tu tierra* o el de *Historia(s) de España* respecto a *Largo viaje hacia la ira* y *El altoparlante*—, en ocasiones confiriéndoles un nuevo sentido mediante su remontaje. Con el tiempo, a las rupturas con las convenciones del documental y el reportaje se han añadido la irrupción, explotada sobre todo en sus últimos trabajos, de la ficción en el documental y de la subjetividad del propio autor, transformado muchas veces en narrador que evidencia de manera muy marcada su carácter de filtro de la información. *Náufragos de la casa quebrada*, por ejemplo, arranca con una línea argumental de ficción, protagonizada por el propio Soler, antes de dejar espacio a la sucesión de entrevistas. No obstante, es en *Said* y *Lola vende cá* donde las estrategias narrativas de la ficción y el documental confluyen. La propia subjetividad del realizador confiere el punto de vista desde el que realiza su mirada al pasado, a los ideales perdidos, en *Fragmentos de un discurso*, o sustenta sus reflexiones sobre la realidad en *El poso de los días*.

Llorenç Soler también desarrolla una importante actividad en el ámbito de la docencia con la impartición de cursos y seminarios en el Centro de Enseñanza de la Imagen (CEI) (1978-1981), el Instituto de Enseñanzas Politécnicas de Barcelona (1986-1987) y universidades como la Autónoma de Barcelona, la Pompeu Fabra, la de València, la de Santiago de Compostela, entre muchas otras, además de en la *Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC)*. También, en relación con la docencia y la divulgación, ha publicado libros como *La realización de documentales y reportajes para televisión*.

Teoría y práctica (1998), *Así se crean documentales para cine y televisión* (1999), *Manual práctico para iniciarse como realizador de documentales* (2000), *Los hilos secretos de mis documentales* (2002) o *Historia crítica y documentada del cine independiente en España, 1955-1975* (2006), este último junto a Joaquim Romaguera i Ramió.

La obra de Llorenç Soler es clave para entender la evolución del documental, especialmente el producido en Cataluña. Entre los numerosos galardones que ha recibido cabe destacar los otorgados por la crítica internacional (FIPRESCI) en el Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig (República Democrática de Alemania) en 1969 por *El largo viaje hacia la ira*, el del Festival Internacional de Cine Documental de Bilbao de 1976 por Cantata de Santa María de Iquique, los premios Tirant al mejor director y el premio del público en el Festival Cine Español de Nantes en 1999 por *Said* o el premio del público a la mejor película en el Festival de Cine de Alcalá de Henares en 2000 por *Lola vende cá*. A ellos hay que añadir los galardones al conjunto de su obra, como el premio especial Cartelera Turia por "toda su trayectoria profesional" en 2003 o, en 2006, la Medalla de Oro de la Academia Galega do Audiovisual por sus trabajos realizados en Galicia.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Francés, Miquel (coord.) (2013). *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Ferrer, J. M., Martí Rom, Josep Miquel (1996). *Llorenç Soler*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- Soler, Llorenç (2002). *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: CIMS.

Sospedra, José Manuel (José Manuel Sospedra Aguado, Sedaví, 1969)

Sonidista y productor

Nacido en la localidad valenciana de Sedaví, tras acabar los estudios de bachillerato se matricula en 1987 en el instituto La Marxadella de Torrent, donde inicia el Ciclo Superior de Imagen y Sonido. En el último año de su formación técnica abandona las clases y comienza a trabajar como técnico de sonido en Radio L'Horta, donde entra en contacto por primera vez con el mundo profesional. En 1989 es contratado para trabajar en la empresa de servicios audiovisuales Sonoequip, propiedad de Joan Andreu y Lluís Miquel Campos y dirigida por Pedro Rosado, donde permanece hasta 1999. Allí realiza sonorizaciones de todo tipo de productos audiovisuales, postproducción de sonido, cuñas publicitarias, videos corporativos e industriales, documentales y doblajes, que le sirven para adquirir una experiencia muy valiosa de cara a sus futuros trabajos profesionales. En 1991, a partir de su toma de contacto con Sigfrid Monleón, participa en el *Proyecto Kine* (VV. AA.) que supone su vinculación definitiva con el sector cinematográfico. En ese periodo, tras ejercer como microfonista de Dani Fontrodona, realiza sus primeros trabajos en el cine profesional como operador *freelance* de sonido directo en *Nadie como tú* (Criso Renovell, 1996), *Manoa, la ciudad de oro* (Juan Piquer Simón, 1996), *El escarabajo de oro* (Vicente J. Martín, 1996), *Ruth está bien* (Pablo Valiente, 1998) o *M de amor* (Pau Martínez, 1999). Poco después funda, junto a Daniel Navarro, la empresa Silice, cuya actividad es efímera. En ese breve lapso de tiempo con Silice participa en los largometrajes cinematográficos *La tarara del chapao* (Enrique Navarro, 2001), *Nos hacemos falta -Tilt-* (Juanjo Giménez Peña, 2002), *Dripping (per amor a l'art)* (Vicente Monsonís "Monso", 2001) o *Cualquiera* (David Marqués, 2002). En 2004 crea, también con Daniel Navarro, el estudio Godfader, en el que desarrolla su carrera profesional posterior como jefe de producción de sonido en innumerables series televisivas —*Unió Musical Da Capo* (Canal 9, 2009-2010)*, Senyor Retor* (Canal 9, 2011), *Tarancón. El quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2010), etcétera— y en telefilms y largometrajes de ficción como, entre otros, *La madre de mi marido* (Francesc Betriu, 2004), *Mintiendo a la vida* (Jorge Algora, 2005), *Omar Martínez* (Pau Martínez, 2006)*, La bicicleta* (Sigfrid Monleón, 2006), *Pacient 33* (Sílvia Quer, 2007), *El dios de madera* (Vicente Molina Foix, 2010), *El amor no es lo que era* (Gabriel Ochoa, 2013), *Reset* (Pau Martínez, 2014) o *Mi panadería en Brooklyn* (Gustavo Ron, 2015). A pesar de esta estrecha relación con el cine de ficción, su trabajo ha incluido también proyectos documentales como *Karlitos* (Sigfrid Monleón, 2003), *La mort de ningú (l'enigma de Heinz Chez)* (Joan Dolç, 2004), *Proa al norte* (Óscar Fernández, 2006), *Los ojos de Ariana* (Ricardo Macián, 2006), *El último truco. Emilio Ruiz del Río* (Sigfrid Monleón, 2008), *Fallas 37. El arte en guerra* (Óscar Martín, 2013) o *El arquitecto de Nueva York* (Eva Vizcarra, 2015). Con esta vasta experiencia en el cine, en 2014 crea la productora Waterdrop Films para apoyar proyectos de jóvenes realizadores como *Wut* (Sergi Martí, 2014), *Comala Comala* (Fran Ruvira, 2015) o *Matar al rey* (Vicente Monsonís "Monso", 2016). Más recientemente ha participado en producciones como el telefilme de TVE *22 ángeles* (Miguel Bardem, 2016) y los documentales *El hombre que*

embotelló el sol (Óscar Bernàcer, 2016) y *Sara Baras. Todas las voces* (Rafa Molés y José Andrés, 2017).

Roberto Arnau Roselló

Super Awesome Hyper Dimensional Mega Team (Valencia, 2009 –)

Estudio de videojuegos

Super Awesome Hyper Dimensional Mega Team —o Super Mega Team, para abreviar— es un estudio independiente de videojuegos creado en 2009 con base en Valencia. El estudio está compuesto por profesionales que acumulan distintas experiencias en el mundo de los videojuegos gracias a anteriores trabajos en proyectos de otros estudios como *Plants vs Zombies* (PopCap Games, 2009) o *Worms* (Team17, 1995). Super Mega Team ha desarrollado dos juegos para plataformas iOS y Android. *Pro Zombie Soccer* se publica en 2010 y es seleccionado como app de la semana, además de figurar en la lista de las mejores aplicaciones de la App Store de ese año. Se trata de un juego donde el usuario se encarna en Jax, una joven promesa del fútbol que es mordido por un zombi y dispone de poco tiempo para matar a las hordas de zombis antes de convertirse él mismo en uno de ellos. Para ello solo dispone de un balón y de su propia puntería. En 2014 publican *Pro Zombie Soccer Apocalypse*, una versión con más niveles y *gameplay* mejorado. En 2012 publican otro juego para plataformas móviles, *Supermagical*, de nuevo seleccionado como juego de la semana, además de figurar en la lista de lo mejor del año de la App Store. Inspirado en juegos tipo *Puzzle Bubble* (Taito Corporation, 1994), combina una excelente jugabilidad con elementos de rol, unos gráficos cuidados y una narrativa bien desarrollada, donde Nina, una joven bruja, debe defender el mundo de sus malvadas hermanas y de las burbujas Minix. En enero de 2017, el estudio ha lanzado al mercado con notable éxito un juego para PC y Xbox One, *Rise&Shine*. Consiste en una mezcla de un *shooter* tipo *arcade* con elementos de plataformas y puzles en el que Rise debe salvar Gamearth, el mundo donde viven los personajes de videojuegos clásicos, de una invasión de soldados malvados. Para ello solo cuenta con la ayuda de su pistola legendaria, Shine, que destaca por la variedad de balas disponibles para resolver las diferentes situaciones. El juego, como viene siendo costumbre en el estudio, hace gala de un cuidado diseño narrativo que encaja perfectamente con un *gameplay* dinámico de acción. Super Mega Team se está consolidando como una de las empresas de referencia en el sector valenciano de los videojuegos.

Marta Martín Núñez

T

Tabarka
(Domingo Rodes, 1996)
Largometraje de ficción

Ópera prima del cineasta alicantino Domingo Rodes, fundador de la Asociación de Directores de Cine Valencianos (ADCV), *Tabarka* narra la historia de Ian, un militante antifranquista que, tras cumplir una misión, se refugia en la isla de Tabarca junto con su amiga Simone, también activista política. En su doble intento de escapar tanto de la policía franquista como de los compañeros que lo acusan de haber ejecutado a Casanovas, un doble agente, Ian descubre las costumbres ancestrales de la pequeña isla mediterránea, mientras participa de un juego melodramático de intrigas y celos con dos admiradoras. Ambientada en la década de los sesenta, la película es una adaptación de la novela homónima de 1976, escrita por Miguel Signes. De estética naturalista —la fotografía es de Paco Belda—, aunque técnica y narrativamente inmadura, la película de Rodes nos traslada el curtido paisaje autóctono de la isla y de sus habitantes, marcados por fuertes señas de identidad, y las peculiaridades propias de una comunidad cerrada, presentes ya en su precedente literario. Con guion del propio director, junto con Antoni Bañón y Mariano Sánchez Soler, se trata de un largometraje sin grandes pretensiones, políticamente comprometido, interpretado por Neus Asensi, Ginés García Millán, Raúl Fraire y Cristina Collado.

Rebeca Romero Escrivá

Talens, Jenaro
(Jenaro Talens Carmona, Tarifa, Cádiz, 1946)
Analista, poeta, traductor y docente

Cursa estudios de Ciencias Económicas y Arquitectura, licenciándose finalmente en Filosofía y Letras y doctorándose en Filología Románica en la Universidad de Granada. En su prolífica trayectoria profesional conviven el ejercicio de la poesía —forma parte de la "generación novísima" de los años setenta y su obra ha sido recogida en *Cenizas de sentido. Poesía 1962-1975* (1989), *El largo aprendizaje. Poesía 1975-1991* (1991) o *Puntos cardinales. Poesía 1992-2006* (2006)—, por el que ha recibido numerosos premios, la traducción —ha traducido a Samuel Beckett, William Shakespeare, Friedrich Hölderlin, Hermann Hesse, Rainer María Rilke, Bertolt Brecht o Ezra Pound, entre otros autores— o el ensayo sobre teoría, crítica e historia de la literatura: *El espacio y las máscaras* (1975), *Novela picaresca y práctica de la transgresión* (1975), *El texto plural* (1975), *La escritura como teatralidad* (1977), *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1978), *Autobiography in Early Modern Spain* (1988), *The Politics of Editing* (1992), *Critical Practices in Post-Franco Spain* (1994) y *Rhetoric and Politics. Baltasar Gracián and the New World Order* (1997), entre otros. En 2002 funda la revista dedicada al hispanismo *Boletín Hispánico Helvético*, que dirige hasta 2011. Ha ocupado diversos puestos académicos —entre ellos el de catedrático— en la Universitat de València, en la Universidad Carlos III de Madrid y en la Université de Genève, además de haber sido profesor invitado en numerosas instituciones académicas internacionales —University of Minnesota, Université de Montréal, Technische Universität Berlin o, entre otras, la Universidad de Buenos Aires—. El cine ocupa una parte fundamental de sus actividades. Bajo sus auspicios aparece en los años ochenta el Institut de Cinema i Radio-Televisió de la Universitat de València, origen del actual Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, donde se gestan los estudios de Comunicación Audiovisual y más tarde Periodismo de dicha universidad. En este marco, entre 1985 y 1987 edita *Contracampo* en Valencia y es uno de los principales responsables de las dos épocas (1985-1986 y 1988-1999) de la revista *Eutopías*, con una abundante presencia de trabajos dedicados al medio cinematográfico. En su segunda época y como *Documentos de Trabajo* traduce al español algunos textos claves en la teoría del cine de Laura Mulvey, Jean Louis Leutrat, Gilles Deleuze, Thomas Elsaesser o Christian Metz. Dirige las colecciones "Signo e Imagen" y "Cineastas" de Cátedra y "Otras Eutopías" de Biblioteca Nueva, ambas

referencia obligada en el campo de los estudios audiovisuales. Forma parte del consejo editorial de *Cahiers du cinéma España/Caimán. Cuadernos de Cine*. En la actualidad dirige la revista *EU-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos*, donde el cine y el audiovisual tienen un espacio destacado. Es responsable, junto a Gustavo Domínguez, de *Historia general del cine* (1995-1998), publicada en doce volúmenes por Cátedra. Es también autor de *El ojo tachado. Lectura de* Un chien andalou *de Luis Buñuel* (1986) y ha editado, junto a Santos Zunzunegui, *Modes of Representation in Spanish Cinema* (1998) y la compilación *Contracampo. Ensayos sobre Teoría e Historia del cine* (2008).

Jorge Nieto Ferrando

Tamarit, Vicent (Vicent Tamarit Rius, Valencia, 1953)

Director, guionista y productor

Tras cursar estudios de Filología Inglesa en la Universitat de València y cine documental y educativo en la School of Art Education Bristol Polytechnic, Vicent Tamarit comienza profesionalmente en Inglaterra a finales de los años setenta como ayudante de dirección de los cortometrajes *Margarita* (José Echeverría, 1977) y *Refugee* (José Ospina, 1978) en la Bristol Film Makers Cooperative, de la que fue miembro fundador. A principios de los años ochenta se traslada a Madrid y empieza a trabajar para la productora Taller de Cinema, pasando en 1982 a desempeñar el puesto de director de documentales en la empresa valenciana Industrias de la Imagen Tanit, especializada en temas regionales. En 1984 es contratado como guionista de documentales para el Centro Regional de Valencia de Televisión Española, incorporándose un año después a Clap! Producciones, en la que realiza como director y guionista numerosas producciones corporativas y publicitarias. En 1988 se incorpora a Radiotelevisió Valenciana (RTVV), donde produce series como *Llocs i paratges* (1989) o *Vosté Parla* (1989). En 1991 dirige el telefilm *Un funcionari* y dos años después el largometraje *El hombre de la nevera,* que obtiene diversos premios en festivales como el de Alcalá de Henares, la Mostra de València – Cinema del Mediterrani o la Muestra Cinematográfica del Atlántico. En 1995 es nombrado director de Canal 9, aunque solo está en el cargo un año al presentar su dimisión por lo que considera injerencias políticas incompatibles con sus funciones. A partir de 1997 comienza a colaborar en Motion Pictures y más tarde en Diagonal TV. Con el cambio de siglo se traslada a Valencia, donde ha trabajado como productor y consultor en empresas como Adi Producciones, Almoxic Films, Montgó Producciones o Sorolla Films. Entre 2005 y 2010 es director de producción para la productora anglo-española Freeform Spain y para Sorolla Films, participando en diversas producciones internacionales como el telefilm *Aftersun* (Peter Lydon, 2006) o *The Garden of Eden* (John Irvin, 2008). Entre los programas para televisión que ha producido y dirigido se encuentran *El siglo de Joaquín Rodrigo* (2001), "Valence", episodio de la serie documental *Ports D'Attache* (2012) de la televisión canadiense TV5, o *L'Horta al costat de casa* (2013), producido por el Taller d'Audiovisual de la Universitat de València. Especialmente relevante por lo innovador de la propuesta resulta *L'Ovidi. El "making-of" del film que mai no es va fer* (2015), documental ficcionado de la vida del actor, cantante y poeta Ovidi Montllor. La película, que pudo hacerse gracias a una campaña de *crowdfunding*, cuenta con la participación de Eduard Fernández y Rosana Pastor. A lo largo de su trayectoria profesional, Vicent Tamarit ha hecho gala de una profunda implicación en la realidad audiovisual valenciana desde todos aquellos puestos y funciones que ha ocupado. Así, fue presidente de la Federación Valenciana del Audiovisual (FEVA) entre 2005 y 2009, miembro de la asociación Escriptors de l'Audiovisual Valencià (EDAV) y del Foro de Asociaciones de Guionistas Audiovisuales (FAGA), miembro de la Asociación Valenciana de Productores Independientes (AVAPI), miembro de la Asociación de Directores de Cine Valenciano (ADCV) y presidente de la misma durante 1998 y 1999, miembro de las Comisiones de Ayudas a la Cinematografía del *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales* (ICAA) (1993-1994) y del *Instituto Valenciano del Audiovisual* y la C*inematografía - Ricardo Muñoz Suay* (1994-1995 y 2005). Desde 2013, además, es presidente de la asociación Mostra Viva del Mediterrani, iniciativa ciudadana que intenta recuperar el espacio cultural dejado por la desaparición de la Mostra de Cinema del Mediterrani. Por último, conviene no olvidar el perfil docente de Vicent Tamarit. Además de impartir numerosos seminarios y talleres de formación vinculados con el guion y la dirección en diversos centros e instituciones de la Comunidad Valenciana, ha sido profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad Politécnica de Valencia entre los años 2001 y 2006.

Javier Moral

Fuentes

- Muñoz, Abelardo (19/12/2014). "El cineasta que es va negar a ser còmplice". *La Veu*.

Tarancón, el quinto mandamiento (Antonio Hernández, 2010)

Miniserie televisiva de ficción

Tarancón, el quinto mandamiento constituye un proyecto personal del actor que encarna al mítico Vicente Enrique y Tarancón, Pepe Sancho, quien, en *El síndrome de Svensson* (2006), se lo expone al productor Kiko Martínez (Nadie Es Perfecto). Con sus contactos en Radiotelevisió Valenciana (RTVV) y el aval de Sancho frente a Televisión Española (TVE), Martínez arma el proyecto de una miniserie compuesta por dos episodios de ochenta minutos cada uno. Tanto en el equipo técnico, liderado por el director con aquilatada fama de eficaz Antonio Hernández, como en el artístico, figuran numerosos nombres de profesionales e intérpretes valencianos: el jefe de producción José Jaime Linares, el productor ejecutivo de Canal 9 Francesc Picó, el músico Luis Ivars, el director artístico Pepón Sigler, y un amplio plantel de actores, aparte del protagonista: Guillermo Montesinos, Enrique Arce, Antonio Valero, Marta Belenguer, Juan Mandli, Alejandro Jornet, Sergio Villanueva, Pep Ricart, Carles Sanjaime, José Manuel Gil, Pepe Galotto, Juli Disla, etcétera. El primer episodio presenta una estructura circular, desde el atentado contra el presidente del gobierno, el almirante Luis Carrero Blanco, el 20 de diciembre de 1973, y las subsiguientes amenazas contra el entonces presidente de la Conferencia Episcopal, con un *flashback* a los prolegómenos de la Guerra Civil —en el que Roger Coma hace el papel de Tarancón—, con la persecución religiosa. Como nexo, actúa una réplica del protagonista: "No será la primera vez que tengo que salir huyendo". Tres escenas ambientadas en el conflicto armado — inmediatamente después del 18 de julio, durante su estancia en Tuy, y a su regreso a Vinaròs en 1938, mientras su padre agoniza— preceden a su estrepitoso desembarco en Solsona en 1946 como obispo más joven de España y sus primeros encontronazos con el régimen. Un montaje-secuencia de su permanencia allí como castigo por orden de Franco lleva al Concilio Vaticano II, en 1962 —ya interpretado por Sancho—, cuando el Papa Juan XXIII lo elige para ser la cabeza visible de la nueva política de la Iglesia en España, por lo que es nombrado sucesivamente arzobispo de Oviedo, presidente de la Conferencia Episcopal y miembro del Consejo de Estado. El segundo capítulo se centra en la implicación del cardenal en el tránsito a la democracia, por lo que repasa la agonía de la dictadura, el recrudecimiento de la represión antes de la muerte de Franco, los contactos con el Rey Juan Carlos I y los encontronazos con el presidente Carlos Arias Navarro, la designación de Adolfo Suárez, las negociaciones —con Felipe González y Alfonso Guerra, por un lado, y con Santiago Carrillo, por el otro—, y el *harakiri* de las Cortes. Como en el primer episodio, se enfatiza la espiral de acción-reacción violenta —el asesinato de los abogados laboralistas en el despacho de la calle de Atocha, el del empresario Javier Ybarra por ETA, etcétera—, bajo la advocación de un parlamento de Tarancón en la primera escena: "Ya tuve que huir una vez. Y entonces creí que la maldad solo podía darse de un bando del ser humano. Pero pronto descubrí que el mal anida en los corazones más insospechados, y por razones que nunca he llegado a comprender. Tú mismo [a José María Martín Patino (Roberto Álvarez)] me has reprochado que justificara la Guerra Civil. Sí, sí, sí lo hice… Y ahora comprendo que fue un error terrible. Yo creí que por lo menos serviría para que algo tan atroz nunca volviera a suceder". Rodada en Madrid, Valencia y provincia, Alicante (estudios de Ciudad de la Luz) y localidades gallegas y catalanas, se estrenó en Canal 9 el lunes 20 y el miércoles 22 de diciembre de 2010, y en La 1 de TVE el jueves 29 de diciembre de 2011 y el 5 de enero de 2012. La miniserie, en la que sobresalen la descomunal interpretación de Sancho, la cohesión de todo el elenco y una muy bien aprovechada ambientación, supone una contribución a la mitología de la Transición, entre el maniqueísmo y la hagiografía, coherente con la seminal aportación de Antonio Hernández a la *memoria histórica* cinematográfica en *En la ciudad sin límites* (2002).

Agustín Rubio Alcover

Tarannà Films (Valencia, 2005-)

Productora cinematográfica

Tarannà Films nace en 2005 como compañía productora gracias al impulso emprendedor de la guionista y directora Giovanna Ribes, que figura como administradora única de la empresa. Aunque pequeña, la compañía abarca la producción de películas, series de televisión, obras de teatro, videocreación y fotografía. Con una filosofía muy particular, apuesta por dar salida a proyectos personales con dificultades para abrirse paso en el circuito comercial, haciendo de la producción un proceso creativo que va más allá de la voluntad de negocio. Así se expresa en la carta de presentación de su *website*, al decir que Tarannà Films pretende "disfrutar cada fase de la producción, creer en el otro, tomar en cuenta todas las opiniones, apreciar las habilidades, no solo de los miembros de la compañía, sino también de nuestros compañeros del medio". Este diálogo con los

profesionales y la industria se refleja en los acuerdos de coproducción establecidos con otras empresas valencianas, como TV ON o General Video Production (GVP), que apuestan igualmente por sacar adelante proyectos idiosincrásicos, como ocurre con *Tierra sin mal*. *Ivi imarae* (2011), de Ricardo Macián, que aborda la lucha de la doctora valenciana Pilar Mateo contra el "Mal del Chagas", una enfermedad desatendida, endémica de Latinoamérica, cada vez más visible gracias a la difusión que de ella han hecho cineastas como el propio Macián o Isabel Coixet en *Cartas a Nora* (2007). Otros proyectos cinematográficos auspiciados por Tarannà Films son el documental *El último guion. Buñuel en la memoria* (Javier Espada y Gaizka Urresti, 2008), sobre la elaboración de *Mi último suspiro*, de Luis Buñuel, o los largometrajes de ficción *Un suave olor a canela* (Giovanna Ribes, 2012), *El amor no es lo que era* (Gabriel Ochoa, 2013) y *La familia (Dementia)* (Giovanna Ribes, 2016). En el campo televisivo, destacan los largometrajes documentales guionizados, producidos y dirigidos por la propia Ribes: *Todas íbamos a ser reinas* (1995), *El sueño temerario* (2005), *La simfonia de les grúes* (2006), *Manuela Ballester: el llanto airado* (2008) y *La torre de Babel* (2007), así como la serie de carácter divulgativo *Kim & Co* (2007), entre la comedia de situación y el programa de cocina, que repasa la riqueza cultural y étnica de los inmigrantes en la Comunidad Valenciana a través de la gastronomía. Ribes también desempeña un papel preponderante en las producciones de Tarannà Films dedicadas a la videocreación —*Bluemoon* (2005-2006), *Desnatada* (2006), *CorPora* (2007), *Toda una vida* (2008), *Melfas* (2011) y *Liquid, focus, ceans* (2011)— y al videoclip —*Psychotic Nightmares*, del grupo Brat, *Reasons to Hate*, de Inside Limits, y *Selling the Wind*, de Maledicta, todos ellos de 2011—. En el mundo del teatro, destaca el apoyo de Tarannà a proyectos de danza —*Bach-Opin-Ha* (Marina Donderis, 2008-2009)—, comedia —*Cazando estrellas fugaces* (Sergio Villanueva, 2007)— y monólogos o lecturas dramatizadas —*La reina Isabel* (Rafael Gordon, 2005), entre otros. Además de la labor productiva-creativa, Tarannà Films apoya iniciativas como la asociación DONESenArt —que plantea la constitución de un espacio de creación e investigación escénica dirigido por mujeres, en el que se incluye el Festival Internacional Dona i Cinema, dirigido también por Ribes— o la Muestra Internacional de Cine Cerámico (MICICE) —que trata de difundir uno de los principales sectores económicos de la Comunidad Valenciana a través del cine—. Como muchas otras pequeñas productoras valencianas, Tarannà Films es la opción que tienen los creadores independientes para sacar adelante sus proyectos por medio de la coproducción y de las ayudas de organismos públicos, como el Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC) o el *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales* (*ICAA*), en un panorama audiovisual cada vez más competitivo y de difícil acceso.

Rebeca Romero Escrivá

Tela marinera (Producciones 52, Minuto Producciones y Canal 9, 1998 – 2003)

Magacín del corazón

Tela marinera fue un programa de actualidad del mundo del corazón que se emitió en Canal 9 entre 1998 y 2003, cuando fue sustituido por *El café de Ximo* (Productora de Programas para la Televisión y Canal 9, 2003-2004), presentado por Ximo Rovira. Se concibió como un espacio fresco e informal sobre crónica rosa programado inicialmente solo para la temporada de verano, pero que se convirtió en fijo ante la buena acogida del público. Al frente de *Tela marinera* estaban los presentadores Eduard Forés, que dejó el magacín en 2001, y Carolina Ferre. Producido por Producciones 52 y Minuto Producciones, duraba aproximadamente sesenta minutos y se emitía de lunes a viernes a primera hora de la tarde, normalmente después del concurso musical de Mar Flores *La música es la pista* (Producciones Cibeles, Producciones 52 y Canal 9, 1998-2002). Seguía la estela de otros programas similares emitidos en televisiones de ámbito nacional, y completaba la oferta que, en este sentido, ya ofrecía TVV, con el famoso *Tómbola* (Producciones 52 y Canal 9, 1997-2004) a la cabeza. En su estreno, Canal 9 definió *Tela marinera* como un informativo del mundo del corazón. Combinaba reportajes con conexiones en directo y varias secciones vinculadas al universo rosa, como, por ejemplo, la dedicada a moda y estilismo. El magacín también contaba con la participación de diversos periodistas habituales de las crónicas de sociedad, como Jaime Peñafiel o Teresa Berengueras, que comentaban la actualidad de los famosos y sus últimas noticias. Algunos de ellos —Karmele Marchante, Lidia Lozano o Jesús Mariñas— eran tertulianos de otros programas de la cadena. *Tela marinera* fue un programa de éxito, con audiencias que se movieron alrededor del 20% de la cuota de pantalla en las cinco temporadas que duró, y puntas que llegaron al 28,7% en 2000. Hizo muy populares a sus dos presentadores, Eduard Forés y Carolina Ferre, que siguieron carreras desiguales. Ferre empezó en los informativos de Canal 9 presentando diversas secciones, como el tiempo o el medio ambiente.

Tela Marinera fue el espacio que le permitió saltar a programas de ámbito nacional en Tele 5, La Sexta o Televisión Española. Se la recuerda también por su paso por el concurso musical *Tu cara me suena*, de Antena 3 (Gestmusic Endemol, 2011-) como participante y jurado. Volvió a Canal 9 en 2007 con *Sessió hipnótica* (Producciones 52, 2007) y contó con una sección semanal en el magacín matinal radiofónico *Bon matí* (Ràdio 9, 2011- 2013). Por su parte, Eduard Forés pasó a presentar el programa de entrevistas y tertulia *Queda't amb Eduard* (Canal 9, Dobledeu Produccions, Grupo Boomerang TV y 3Koma, 2001), pero fue apartado del programa tras verse envuelto en un escándalo sexual con una menor de edad por el que fue condenado. Tras unos años de cantante en la orquesta Montecarlo, volvió a los platós de televisión en Canal 9 y en Levante Televisión.

Sonia González Molina

Fuentes

- *ABC* (22/11/2002). "El número de programas de corazón se ha duplicado en el último lustro". *ABC*, p. 91
- Mercado, Maite (1999). "La información 'del corazón' en televisión". *Revista Latina de Comunicación Social*, 2.
- RTVV (2000). "Ases de corazones". *RTVV. La Revista*, 6, p. 8.

Thous, Maximilià (Maximilià Thous i Orts, San Esteban de Pravia, 1875 – Valencia, 1947)

Escritor, director y productor

Nacido en Asturias, de niño se traslada a vivir a Valencia con su familia, oriunda de Alicante. Empieza estudios de Derecho en la Universitat de València, pero los abandona para dedicarse al periodismo y a la literatura. Integrante de la *intelligentsia* nacida con la Restauración, se compromete con el liberalismo que representa Práxedes Mateo Sagasta, deriva más tarde hacia un valencianismo moderado y, en lo lingüístico, es uno de los promotores y firmantes de las Normas de Castelló (1932). Figura, por tanto, muy importante e influyente en la cultura y en la sociedad valenciana en el primer tercio del siglo XX, junto con su contemporáneo Vicente Blasco Ibáñez es uno de los primeros intelectuales del país en reconocer la condición del cine como medio de expresión. También son pioneros en concebir el cine desde su doble dimensión artística y productiva. Como literato y periodista funda las revistas *El Gladiador*, *El Guante Blanco* y *El Sobaquillo*, y trabaja entre otros en *El Criterio*, *El Palleter* y *El Correo Valenciano*. Sin embargo, es en *La Correspondencia de Valencia* donde comienza su carrera periodística. Junto al director de dicha publicación, Gil Sumbiela, asiste a las reuniones de 1899 previas a la creación de la Asociación de la Prensa Española. En 1901 obtiene la Flor Natural de los Juego Florales de Valencia, y en 1909 compone con el músico José Serrano el himno de la Exposición Regional Valenciana. Esta se transforma en 1925 en el himno del Reino de Valencia a propuesta de los alcaldes de Alicante, Castellón y Valencia y, desde 1984, en el himno oficial de la Comunidad Valenciana por la Ley 8/1984 de 4 de diciembre de las Cortes Valencianas. Su vinculación con el teatro lo lleva a escribir, desde finales del siglo XIX, zarzuelas y sainetes como *De Carcaixent i dolces* (1896), *Portfolio de València* (1898), *Moros y cristianos* (1905), *La escala de Jacob* (1907), *El carro del sol* (1911), *Foc en l'era* (1916), *A la vora del riu, mare* (1920), *Ama, hi ha foc?* (1920), *L'últim lleó* (1921), *El dragó del Patriarca* (1931) o *El rei de les auques* (1931).

Temprano entusiasta también del cine, ya antes de consagrarse de lleno a la actividad como director y productor se lo encuentra en numerosos espectáculos cinematográficos, como atestigua la inclusión de su monólogo *El robo de hoy* (1900) en algunos de los programas de variedades propios de la época. Su deriva hacia el medio cinematográfico, del que ya no se apartaría, arranca en la primera década del siglo. En 1912 funda la revista *El Guante Blanco*, en la que existe una sección de crítica cinematográfica firmada a menudo por él mismo. Tras el cierre de la revista, Thous no vuelve a escribir como crítico, y reconduce su actividad hacia la divulgación, por medio de conferencias en las que por lo general explica el rodaje de sus películas. En 1918 dirige, junto al gran artista y ventrílocuo valenciano Francisco Sanz, la película documental *Sanz y el secreto de su arte* y, en el mismo año, hace su primera película de ficción, *El milagro de las flores*. Con el tránsito a la década de los veinte se convierte en una figura esencial en la evolución del cine valenciano y de espíritu valencianista. Cuando en 1918 el financiero Ignacio Villalonga compra *La Correspondencia de Valencia*, Thous, que hasta ese momento se había limitado a escribir artículos costumbristas, reseñas de funciones teatrales, etcétera, decide dedicarse activamente a la política. De hecho, cuando años más tarde se le encomienda la dirección del periódico, lo convierte en el órgano de su partido, el nacionalista conservador Unión Valencianista Regional (URV), al que llega a representar como candidato en varias elecciones municipales de 1922. Su fracaso lo lleva a abandonar esa carrera para transformarse en el principal protagonista de la vida cinematográfica valenciana. En 1923 funda la productora PACE (Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas), y rueda los films *La bruja* (1923) —del que solo quedan

algunos planos de los rodajes—, *La Dolores* (1923) —en el que aparecen por primera vez Anita Giner y Leopoldo Pitarch, pareja protagonista en varias de sus películas y estrellas del cine valenciano del momento, y *del que se conserva* un fragmento de unos quince minutos—, *La alegría del batallón* (1924) —también perdida a excepción de algunas tomas—, *Nit d'albaes* (1925) —de la que quedan menos de dos minutos— y *Moros y cristianos* (1926). En su obra, Thous, vinculado a Lo Rat Penat, se esfuerza por difundir la cultura valenciana. Una de sus películas más representativas a este respecto es *Nit d'albaes*, realizada a partir del drama homónimo de Josep Guzmán Gallart y del poema sinfónico del mismo título del maestro Salvador Giner, y en la que se muestran fiestas, costumbres y paisajes valencianos de manera fidedigna y atenta a la realidad sociopolítica. En cuanto a su última producción argumental, la citada *Moros y cristianos* —cuyos preparativos comienzan casi inmediatamente después del estreno de *Nit d'albaes*—, traslada a la pantalla grande la zarzuela escrita por él mismo y Elías Cerdá con música del maestro José Serrano. Su ambición es convertir la adaptación en la cumbre de la cinematografía valenciana y ser la consolidación de PACE. No obstante, y aunque Thous produzca a través de dicha empresa, él tan solo aporta su prestigio social y cultural y sus contactos institucionales —por ejemplo, para el rodaje de *Moros y cristianos* logra la autorización del alcalde de Valencia, don Luis Oliag, para filmar en edificios municipales—. Pero necesita recurrir a capital ajeno, en concreto del editor Mateo Muñoz López, al que cede el 70% de sus beneficios y la propiedad de la película. La obra no llega a estrenarse, y esto supone el hundimiento de la productora; de hecho, *Moros y cristianos* permanece perdida hasta que en 1988 aparece en Valencia. Según Juan Manuel Llopis Matoses, biógrafo de Juan Piqueras, Thous se habría desviado del presupuesto al descontrolar el gasto, lo que habría redundado en discrepancias con su financiador, quien a la entrega del film habría procedido a archivarla. En todo caso, y tras la extraña desaparición de la película, Thous sigue dedicándose a la difusión de la cultura y de la sociedad valenciana, pero a través de documentales como *Entrada de la señera en Valencia* (1925), *Valencia, protectora de la infancia* (1928) —un encargo de la Junta de la Protección de la Infancia que obtiene el premio de la Exposition Internationale de l'Habitation et du Progrès Social de Paris— y *Alicante y Valencia, espíritu de acción,* una película pensada para atraer al turismo con fotografía de Joan Andreu Moragas. La grave situación del cine en los años veinte hace que Thous se sensibilice para defender la cinematografía española. Esto lo lleva a participar en el I Congreso Español de Cinematografía celebrado en Madrid en 1928. Al año siguiente, la obra de Thous merece el elogio del crítico Juan Piqueras: "De todos los realizadores valencianos de aquella época era el único que había logrado producir con cierto empaque artístico dando pruebas palpables de una competencia cinematográfica y de una cultura general superior, no sólo a la de todos los directores que actuaron allí [en Valencia] sino a la de muchos de sus colegas españoles, incluyendo a los que presumen de haber regenerado cineísticamente a nuestro país". Con la llegada del sonoro, intenta algunos proyectos con el productor Aureliano Campa, pero todos ellos descarrilan por desavenencias respecto a los derechos de autor —es el caso de *La Dolores*—. También propone la realización de documentales —como *El país del abanico*, *El frágil barro* y *El mantón de manila*—. Durante la Segunda República Española dirige el Museo Valenciano de Etnografía y Folclore. Al acabar la Guerra Civil el museo es clausurado, y Thous destituido y desposeído de los derechos de autor del himno de Valencia. Hasta su muerte ya solo escribe *llibrets de falla*.

En junio de 1988, su hija, Antonia Thous Llorente, deposita en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana numerosas cajas de documentación sobre las distintas facetas profesionales de su padre. La documentación sobre su actividad cinematográfica encierra gran interés, y se compone de documentos sobre la realización y producción de *Moros y cristianos*, así como de fotografías y cristales fotográficos; de la publicación del relato original, documentación y fotografías de las películas *La alegría del batallón*, *La bruja* y *La Dolores*; de documentación, fotografías y cristales fotográficos de *Nit d'albaes*; y de la sinopsis y el presupuesto del documental *La Senyera*. El inventario pormenorizado suma la cantidad de cuatro mil setenta y dos documentos.

Nieves López-Menchero

Fuentes

- Blasco, Ricard (1981). *Introducció a la Història del Cine Valencià*. Valencia: Ajuntament de València.
- Ginés, José (1991). "Los años 20. Tras la huella de Andreu y el prestigio de Thous". En Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (dir.): *Historia del cine valenciano*. Valencia: Levante-El Mercantil Valenciano.
- Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (1991). "Maximiliano Thous, periodista". En Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (dir.): *Historia del cine valenciano*. Valencia: Levante-El Mercantil Valenciano.
- Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (1988). "Fragmentos de una imagen. El País Valenciano a través del cine, 1896-1929". En *Catálogo de la exposición Valencia late*. Valencia: Generalitat Valenciana.

- Laguna, Antonio (1991). "Maximilinao Thous. Thous y el cine valenciano". En Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (dir.): *Historia del cine valenciano*. Valencia: Levante-El Mercantil Valenciano.
- Legado de documentos de Antonia Thous Llorente depositados en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana en 1988.
- Llopis, Juan Manuel (1988). *Juan Piqueras. El delluc español*. Vol. 1. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Pérez Perucha, Julio (1988). "Imágenes del País Valenciano (entre la dificultad y la cautela)". En *Catálogo de la exposición Valencia late*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Tirante el Blanco (Vicente Aranda, 2006)

Largometraje de ficción

Adaptada al medio televisivo en dos ocasiones —por parte de Lluís Maria Güell en seis episodios, en el marco de la serie *Terra d'escudella*, en el año 1978 para los servicios territoriales de Televisión Española (TVE) en Cataluña, y emitida para todo el Estado en la adaptación teatral de Francisco Nieva estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Mérida en 1987—, el gran clásico de la novela de caballerías del siglo XV, *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell, estaba pendiente de trasladarse al cine. El productor castellonense Enrique Viciano (Carolina Films), con el apoyo de Álvaro Zapata (Dea Planeta), Albert Martínez Martín (Future Films Limited) y Gary Hamilton (Talent Films), encarga el proyecto al veterano Vicente Aranda, que escribe el guion, dirige el film y se reserva el rol de coproductor. Con la participación de la consabida ristra de canales televisivos estatales y autonómicos públicos y privados (TVE, Canal+, Radiotelevisió Valenciana, TV3) y la colaboración de organismos y entidades de fomento y financiación del audiovisual (el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales [ICAA], el Instituto de Crédito Oficial, el Institut Català de Finances, el Institut Valencià de Finances, Bancaixa, la Societat de Garantia Recíproca de la Comunitat Valenciana, el Institut Català de les Indústries Culturals y el Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay [IVAC], el presupuesto inicial asciende a 13,6 millones de euros. El equipo está compuesto por lo más granado del cine nacional, con técnicos cuya trayectoria está muy unida a la carrera de Aranda, como la montadora Teresa Font —su esposa, a la sazón—, el músico Pepe Nieto, o la figurinista Yvonne Blake, así como el director de fotografía José Luis Alcaine, el director artístico Josep Rosell y el director de producción Pepe López Rodero. El reparto está encabezado por el inglés Caspar Zafer (Tirant), a quien acompañan sus compatriotas Charlie Cox (Diafebus), Jane Asher (la emperatriz) y Sid Mitchell (Hipólito), más el italiano Giancarlo Giannini (el emperador). En la parte española, destacan Esther Nubiola (Carmesina), Leonor Watling (Plaerdemavida), Ingrid Rubio (Estefanía), Victoria Abril (la Viuda Reposada) y Rafael Amargo (el Sultán). El rodaje, que tiene lugar en Madrid, Huelva, Figueres, Barcelona, Valencia y Palermo, arranca al comienzo de la primavera de 2005, pero, a una semana de completar el calendario previsto, y por discrepancias entre Vicente Aranda y los productores aireadas en la prensa, se paraliza durante varios meses, hasta que en diciembre se reanuda y finaliza, con el consiguiente incremento del coste declarado, hasta los quince millones de euros. El estreno mundial, que tiene lugar en el Palau de les Arts de Valencia el 29 de marzo de 2006, precede al pase fuera de concurso en la 59 edición del Festival Internacional de Cine de Cannes, en el mes de mayo. Pero la crítica desprecia de manera generalizada una propuesta, la del director barcelonés, coherente con las obsesiones y estilemas que jalonan su filmografía y muy particularmente su último tramo. El film arranca con la llegada en barco de Tirant a Constantinopla en 1401, a petición del emperador Federico, para luchar contra los turcos, con la voz *over* del narrador, Diafebus, que escribe desde la bodega. Desde un primer momento, la trama se centra en las andanzas sexuales del protagonista en la Corte, con una visión del amor-pasión que lo hermana con la enfermedad y la muerte —nada más conocer a su alteza Carmesina, Tirant se desvanece y, cuando se recupera, pronuncia con los ojos húmedos: "Yo amo", mientras que a ella, tras saber por Diafebus de la estima del caballero, le sangra la nariz—. Pero el hecho de que el héroe no pertenezca a casa noble constituye un obstáculo insalvable, con lo cual lo que sigue es un rosario de simulacros y malentendidos en el que los amantes son mostrados como peleles que se debaten entre los consejos que les dan, incluso en sueños eróticos o pesadillas —representados en montaje-secuencia—, mujeres — "ambiciosas, golosas y voluptuosas", en palabras de Plaerdemavida— identificadas con dos bandos enfrentados: así como esta última aboga por que la heredera se entregue a Tirant, en la esperanza de que su señora, quien a sus dieciséis años no cuenta con la preparación suficiente como para ejercer el poder, otorgue su virginidad, y con ella la llave del imperio, a un hombre fuerte y cristiano, La Viuda Reposada la incita a desposar al Gran Turco, evitar el derramamiento de sangre y forjar una alianza entre ambas civilizaciones. El enfoque de Aranda, propio de un vodevil político, remite por momentos al cine de la Transición, incluso en las soluciones estéticas y narrativo-estructurales: el goce de Diafebus y Estefanía "en bodas sordas", en un relato de Plaerdemavida malévolamente formulado

como un sueño; el accidente en que Tirant se rompe una pierna al caer por una ventana mientras escapa de la cámara de Carmesina, a la que intenta tomar por la fuerza a instancias de Plaerdemavida; el engaño de La Viuda para deshacerse del protagonista, mostrándole un espejo en el que una doble de la princesa se deja manosear por un rudo jardinero, Juanón, que frustran Diafebus y las damas Plaerdemavida y Estefanía al dar muerte a los impostores; la entrega de la madura emperatriz al joven Hipólito… Un crescendo que culmina con el desfloramiento de la princesa por Tirant, quien, con ambas piernas quebradas, necesita la asistencia de sus hombres en un coito que recibe el tratamiento de un bizarro asunto de Estado. En un film de tan holgada producción, llama poderosamente la atención que cuente únicamente con dos escenas de batalla, ambas a cámara lenta y con profusión de planos cortos, una primera de la que el héroe regresa victorioso pero herido, y el desenlace, donde un Tirant muy mermado mata al Gran Turco antes de expirar también él, seguido de la despedida de Carmesina de su amado, en la que el desconsuelo de la princesa recuerda al de Juana la Loca. En el epílogo, un envejecido Diafebus concluye su relato en el barco que lo devuelve a casa. Estefanía, que lo acompaña, explica que, a la muerte de inanición de Carmesina, a la que sigue su padre, Hipólito se ha coronado emperador y tiene a Plaerdemavida como amante. "Solo quedan cenizas. Hemos sido expulsados del paraíso", concluye él, mientras sus lágrimas emborronan su escrito. "Pero los turcos nunca entraron en Constantinopla", lo consuela su esposa. "Hasta el momento", repone Diafebus. Un cierre circular y que se presta de manera muy evidente a ser leído en clave de alegoría contemporánea.

Agustín Rubio Alcover

Todos a la cárcel **(Luis García Berlanga, 1993)**

Largometraje de ficción

Penúltimo largometraje de Luis García Berlanga, constituye una crítica ácida al sistema político y a la sociedad española de la última década del siglo XX, que aborda de manera directa y visionaria cuestiones tan relevantes pocos lustros después como la feroz corrupción política, la manipulación televisiva o la defensa del ecologismo. Es una obra coral, con decenas de extras y secundarios que se agolpan de manera caótica en las dependencias de la cárcel de Valencia —por cierto, transformada dos décadas después en centro administrativo del gobierno valenciano—; una nueva sesión de sainete que roza el surrealismo con acento berlanguiano —obscenidad, crítica a la clase política y a la televisión pública—. Artemio Bermejo, encarnado por José Sazatornil, es un pequeño empresario del sector de los sanitarios que se ve involucrado en una historia imposible, al acudir a la prisión con la excusa de localizar a un subsecretario del gobierno que le adeuda ochenta millones de pesetas en concepto de váteres instalados en organismos públicos para el Imserso. Bermejo se persona en esa prisión porque se celebra una fiesta-mitin para obtener fondos benéficos, denominada Todos a la Cárcel, en la que conviven antiguos presos —la mayoría políticos de la época de la represión de Franco— con los actuales encarcelados. Esta experiencia, que permitirá a los visitantes pasar una noche de convivencia en una celda, tiene como excusa camuflar con su revuelo la fuga pactada del peligroso banquero estafador Tornicelli —encarnado por el mítico Walter Rocco Torrebruno— con el apoyo del gobierno español, el Vaticano, la CIA y el director de la prisión. Cada uno de los personajes principales —puesto que hay decenas de secundarios— acude a la fiesta, en principio, por fines solidarios, pero en realidad tienen sus propios objetivos relacionados con la obtención de dinero o con las relaciones sexuales. A partir de este argumento se suceden escenas de todo tipo, desde un partido de fútbol entre funcionarios, políticos y presos, hasta ataques de aerofagia, música en directo o la fuga peor organizada de la historia. Puede establecerse un claro paralelismo entre *Todos a la cárcel*, *Plácido* (1961) y *La escopeta nacional* (1978), todas de Berlanga y con personajes idénticos. Así, Sazatornil es Bermejo y también Canivell respectivamente en las dos primeras cintas. Bermejo quiere —con insistencia insufrible— cobrar una deuda, y Canivell insertar en el mercado español de la última etapa de Franco los porteros automáticos electrónicos. Ambos son el mismo cansino personaje que, por encima de cualquier norma ético-moral, aspira a vender, ya sean sanitarios, ya sean porteros electrónicos. En *Plácido*, el personaje interpretado por Cassen busca con ansia que le paguen su trabajo para poder satisfacer la letra del banco por su carromato nuevo. Los tres personajes se plantean un reto inicial que finalmente no se cumple, por lo que se apodera de ellos una especie de decepción con la que acaban conformándose, técnica narrativa conocida como "arco berlanguiano". Por otra parte, en *Todos a la cárcel* la historia y los personajes giran en torno a la solidaridad, del mismo modo que en *Plácido* ocurría con la caridad. *Todos a la cárcel* es quizá la película que se ajusta de manera más fiel a la definición de sainete costumbrista. En primer lugar, porque toda la acción tiene lugar en un mismo recinto, la prisión de Valencia, casi a modo de escenario teatral. En segundo lugar, por

la concatenación de escenas, ideas, personajes y embrollos *in crescendo* que se suceden desde el primer minuto del film, con situaciones cargadas de personajes que van y vienen a veces sin sentido y que acaban con un desenlace caótico y también absurdo. Igualmente destaca el toque irónico y humorístico de cada fragmento de argumento y de cada situación que se produce. Otro rasgo de sainete es la acumulación claustrofóbica de personajes en un pequeño recinto, al más puro estilo de *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935), de los Hermanos Marx, y su célebre escena del camarote. Identificamos esta sensación de agobio y de falta de oxígeno en escenas como la de la noche en la celda común o la de la cocina en el momento del motín final. Abundan las historias paralelas y los continuos *gags* humorísticos propios de este género, así como el lanzamiento de expectativas argumentales que se resuelven en su mayoría al final de la película. Berlanga también juega con personajes absurdos de manera desenfadada y surrealista: un respetuoso director de la prisión que se fuga con un travestido, un banquero que reconoce el asesinato de su mujer ante la presión de las cámaras televisivas, un cura republicano que muere tras un ataque de aerofagia en la celda, un ministro que acaba sodomizado por un preso o unas bailarinas anticastristas que resultan ser monjas. Igualmente absurdo es que encarne al peligroso banquero Tornicelli el actor Torrebruno, o que el desencadenante del motín sea la exaltación de los presos al escuchar el tema musical de los noventa "Tractor amarillo", del grupo Zapato Veloz (1992). No faltan en todo ello las obscenidades sexuales berlanguianas, sin censuras ni cortapisas, o la incorporación detalles, gags y situaciones cómicas y pícaras al tiempo que comprometidas. El cine de Berlanga, y *Todos a la cárcel* en particular, se constituye como un espejo deformado de la historia de España, en este caso de la etapa de los gobiernos socialistas en las décadas de los ochenta y los noventa, con casos de corrupción sonados como el de Juan Guerra —hermano del vicepresidente Alfonso Guerra— o el de Luis Roldán —jefe de la Guardia Civil fugado—. Los Berlanga —el guión es obra de Luis y de su hijo Jorge— incluyen referencias a la política española del momento, a la cultura del pelotazo y de la corrupción, y críticas a los contenidos televisivos y a las políticas económicas. Los enfrentamientos políticos aparecen con la visita institucional del ministro, que tropieza con otro político de sentido contrario, partidario de la empresa privada, el libre mercado y el despido libre, argumentos vinculados a la derecha. La referencia al fútbol como fenómeno de masas o la obsesión por la ecología también aparece como temática de fondo, pero siempre con la ironía característica de Berlanga y la ambigüedad que genera, al no quedar demasiado claro si alaba las tesis y protestas ecologistas o realmente hace burla de ellas. La televisión tampoco queda al margen de los dardos de los guionistas, en especial de programas sensacionalistas en los años noventa como *Quién sabe dónde* (Televisión Española, 1992-1998), pensados para la obtención de testimonios e historias morbosas sobre desapariciones y que fueron el germen de la conocida como telebasura. *Todos a la cárcel* es un gran puzzle de *gags* y situaciones cómicas, de chistes entrelazados y que unidos dan sentido al film. Tras el visionado exhaustivo de la película, surgen inevitablemente similitudes con otro film posterior, dirigido y protagonizado por Santiago Segura, *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998), reconocido seguidor de las tesis cinematográficas berlanguianas. El polifacético director, que años más tarde interpretará a Torrente, participa con un cameo en *Todos a la cárcel* como vendedor ecologista. El nombre del mafioso Tornicelli (Torrebruno) se repetirá en la saga de Torrente para bautizar al jefe del clan criminal encarnado en esta ocasión por Tony Leblanc. La estética de los "matones" de *Torrente, el brazo tonto de la ley* es muy similar a la de los agentes de la CIA que aparecen en *Todos a la cárcel*, con gafas de sol y trajes negros, haciendo alusión a lo "chapucero" de la manera de proceder de las autoridades administrativas españolas. Un ministro en calzoncillos, un director de prisión enamorado de un homosexual, una trama sin sentido o el propio arco berlanguiano son elementos que aparecerán claramente en la saga de *Torrente*.

Ignacio Lara Jornet

Fuentes

- Azcarreta, Koldo (ed.) (1989). *Con Berlanga hemos topado*. Benicarló: Medios.
- Alegre, Luis (ed.) (2009). ¡Viva Berlanga!. Valencia/Madrid: Fundación Municipal de Cine/Cátedra.
- Franco, Jess (2005). *Bienvenido Mister Cagada. Memorias caóticas de Berlanga*. Aguilar: Madrid.
- Gómez Rufo, Antonio (2000). *Berlanga. Confidencias de un cineasta*. Madrid: JC.
- Hernández Les, Juan, Hidalgo, Manuel (1981). *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid: Anagrama.
- Perales, Francisco (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.

Tómbola
(Canal 9 y Producciones 52, 1997 – 2004)
Talk show

Considerado el precursor de los programas del corazón actuales, cada semana, durante cuatro horas y media, *Tómbola* desvelaba los entresijos de la vida privada de

los protagonistas de las revistas de papel *couché*. Este *talk show* que hibridaba la tertulia, el debate y la entrevista, reunía en plató a su presentador, Ximo Rovira, a cinco periodistas especializados en prensa rosa y a seis celebridades o "estrellas" mediáticas que vendían su intimidad en forma de exclusivas. Más de mil personajes procedentes del mundo de la moda, artistas musicales, actores, deportistas, toreros y parejas de famosos pasaron por el plató de *Tómbola*. El programa fue muy criticado durante sus años de emisión, puesto que se caracterizaba por la polémica y la morbosidad de sus contenidos, pero consiguió índices de audiencia que rozaban el 35%. *Tómbola* nace en un contexto televisivo, el de la última década del siglo XX, caracterizado por la proliferación de programas de entretenimiento y por una tendencia, cada vez más acusada, a hibridar estos con la información, así como por la mayor abundancia de espacios dedicados a tratar temas humanos y el interés por revelar aspectos íntimos de la vida de las personas famosas. Precisamente, en esos momentos, uno de los pocos formatos que aportaba índices de audiencia significativos para Canal 9 era un *talk show* realizado en directo que analizaba temas de actualidad. La tertulia de *Carta blanca* —que más tarde se llamaría *Parle vosté, calle vosté*— dedicaba cada capítulo a un tema polémico que alentaba la confrontación entre los invitados y el público y que dio a conocer a personajes como el Padre Apeles. El éxito cosechado por este programa sienta las bases del diseño de *Tómbola*, un programa concebido para analizar la actualidad del corazón o de la denominada prensa rosa, que se presenta como un espacio original e innovador para la época. Este nuevo formato sigue la estela de las tertulias, pero se convierte en un híbrido en el que la tertulia, el debate y la entrevista desdibujan sus fronteras. *Tómbola* se centraba única y exclusivamente en las noticias del corazón, y cada semana buscaba la confrontación en directo entre periodistas y personajes de la vida social, mediática y artística del país. Muchos investigadores consideran que con el nacimiento de este programa en 1997 no solo surgió la semilla de los programas de información del corazón que se pueden consumir actualmente, sino que hizo su aparición la telebasura, definiéndolo como el paradigma de esta nueva forma de televisión. La productora sevillana Producciones 52, dirigida por Ángel Moreno, puso en marcha el proyecto encargado por el entonces director de RTVV, Jesús Sánchez Carrascosa. Esta empresa, especializada en programas de entretenimiento, también ha producido programas como *Gente con chispa* (Canal 9, Telemadrid y Canal Sur, 1998-2001), *Tiempo al tiempo* (TVE, 2001-2002), *Ankawa* (TVE, 2005-2006) o *Noche y día* (Antena 3, 2001). *Tómbola*, de periodicidad semanal y cuatro horas y media de duración, fue diseñado en un primer momento para Canal 9. Por este motivo, el primer programa emitido el 13 de marzo de 1997 fue presentado en valenciano. Pero el enorme éxito cosechado por la primera entrega hizo que Telemadrid se interesase por él, como más tarde harían Canal Sur y otras televisiones autonómicas. A partir de entonces, las emisiones se hicieron íntegramente en español. *Tómbola* fue un formato pionero que alcanzaba cotas de share del 35%, con un coste de producción bajo y que generaba cuantiosos beneficios económicos. Cada programa tenía un coste fijo de entre 60.000 y 72.000 euros, más 42.000 euros que se destinaban al pago de los invitados. Una producción relativamente económica que revertía unos beneficios económicos para Canal 9 de alrededor de 230.000 euros, equivalentes a unos 38 millones de pesetas por programa. La estética del decorado del programa, de colores llamativos, acompañaba a la perfección los acalorados debates que cada semana se vivían en *Tómbola*. El presentador orquestaba la escena desde el centro, mientras que invitados y periodistas ocupaban posiciones enfrentadas que hacían prever la batalla que estaba a punto de librarse. En este sentido, era frecuente el uso de la violencia verbal en forma de gritos, insultos, enfrentamientos personales e, incluso, la denigración de los participantes. En un rincón del plató estaba habilitado un set con sofás para llevar a cabo la sección de la entrevista que pretendía ser más relajada, pero que acababa contagiándose del ritmo frenético de todo el programa. El equipo del programa estaba formado por un presentador, Ximo Rovira, y cuatro periodistas fijos, Jesús Mariñas, Karmele Marchante, Lydia Lozano y Ángel Antonio Herrera, a los que se unía un quinto periodista también especializado en la crónica social que iba cambiando cada semana. El equipo de "expertos" en información rosa compartía plató con seis invitados, dispuestos a exponer públicamente detalles de su vida privada y su intimidad a cambio de recibir una retribución económica previamente pactada. Entre el millar de personajes que pasó por las butacas de *Tómbola* figuran como sus primeros protagonistas Carmen Martínez Bordiu, Sofía Mazagatos, Jorge Juste, Marlène Mourreau, Carmen Ordóñez y Antonia Dell'Atte, entre otros. No obstante, lo que otorgó notoriedad al programa fue la entrevista de Chabeli Iglesias, hija del conocido cantante Julio Iglesias, que generó un pico de audiencia del 62% cuando abandonó el plató mientras insultaba a los periodistas de la tertulia, e hizo prever el éxito del nuevo espacio del corazón. La dinámica del programa era siempre la misma. Se dividía en dos bloques diferenciados. En el primer bloque Ximo Rovira presentaba a los cinco invitados y los entrevistaba de manera individual. Las entrevistas podían verse ininterrumpidas en cualquier

momento por cualquiera de los periodistas. El director del programa, Ángel Moreno, en su libro *La vida es una tómbola*, explica que *Tómbola* se realizaba sin ningún tipo de guion, todo se improvisaba y que eso hacía que cada programa fuera completamente inesperado e incontrolable. El segundo bloque se dedicaba a la realización de una entrevista "en profundidad" al invitado estrella de la semana, en la que también podían participar los colaboradores del programa. Una de las novedades que incluía *Tómbola* era fomentar que aquellas personas aludidas llamaran al programa, e incluso en ocasiones era el propio programa el que se ponía en contacto con ellas para que dieran su versión de los hechos y alentar, así, el debate y la polémica. *Tómbola* ha sido uno de los programas más criticados de la historia televisiva, sobre todo por ser emitido en televisiones públicas y sufragado, por ello, mediante fondos públicos. De hecho, el Consejo de Administración de Telemadrid, antes de que finalmente fuera retirado de la parrilla de programación de este canal en febrero de 2001, tuvo que defenderlo en diferentes ocasiones argumentando la necesidad de financiar a las televisiones públicas, y por ello de buscar a la audiencia. Con ello se abría un camino hacia la transformación de la noción de servicio público de las televisiones. Finalmente, *Tómbola* dejó de emitirse el 27 de noviembre de 2004. En su última etapa, el programa únicamente se emitía por Canal 9 y por algunas televisiones locales. Además, el éxito cosechado había despertado el interés de los canales privados. Su esencia y su estilo fueron copiados por televisiones privadas de ámbito nacional que se convirtieron en la competencia directa no solo en la lucha por la audiencia, que había caído al 13%, sino también en la contratación de los invitados. El programa también se sitúa en el origen de la modernización y la reformulación de la información del corazón en el medio televisivo. Ha sido el precursor de numerosos espacios que, dedicados a esta temática, han ocupado y ocupan en la actualidad espacios destacados de las parrillas de las televisiones, particularmente de los canales comerciales. Programas como *Salsa Rosa* (Boomerang TV y Telecinco, 2002-2006), *Dolce Vita* (Mandarina Producciones y Telecinco, 2006-2007), *Dónde estás corazón (DEC)* (Cuarzo Producciones y Antena 3, 2003-2011) o, más recientemente, *Sálvame* (La Fábrica de la Tele, Mediaset y Telecinco, 2009-) son ejemplos de ello. Por lo tanto, se puede afirmar que *Tómbola* creó un formato que ha influido notablemente en la evolución de la televisión, especialmente de aquellos contenidos vinculados a la prensa rosa o del corazón. A pesar de las polémicas y las críticas que despertó hace una década, la generación de programas que lo ha sustituido es mucho más agresiva en sus contenidos y formas, convirtiendo a *Tómbola* en un programa incluso moderado. La otra aportación fundamental de este programa tiene que ver con su contribución a la aparición de la denominada telebasura. *Tómbola* fue uno de los precursores de este fenómeno, ya que anticipó algunos de sus elementos característicos, como la utilización del morbo, el escándalo y el sensacionalismo, la estrategia de la confrontación y, finalmente, el uso de la intimidad y la vida privada de las personas para convertirla en espectáculo. Todo ello para atraer a los espectadores y generar elevados índices de audiencia que repercutieran en mayores ingresos publicitarios, aun a costa de una fuerte degradación de la calidad de los contenidos televisivos. Estos, bajo esta lógica, se ven gobernados por una clara dinámica mercantil, ya que pasan a valorarse únicamente por su capacidad de generar beneficios económicos al margen de otras consideraciones o cualidades.

Sara Ortells-Badenes y Andreu Casero-Ripollés

Fuentes

- Aznar, Hugo. (2002). "Televisión, telebasura y audiencia: condiciones para la elección libre". *Revista Latina de Comunicación social*, 48.
- Cáceres, María Dolores (2000). "La "crónica rosa" en televisión o el espectáculo de la intimidad". *CIC Cuadernos de información y comunicación*, 5, pp. 277-290.
- Elías, Carlos (2003). "Análisis del papel de los 'invitados-profesionales' y de los expertos 'florero' en la televisión basura española". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 9, pp. 125-138.
- Gallego Santos, María del Camino (2009). "Los programas del corazón: Nuevas políticas y alianzas entre productoras y cadenas de televisión". *Observatorio (OBS*) Journal*, 9, pp. 241-253.
- Gutiérrez Lozano, Juan Francisco (2005). "La presencia del debate en televisión y su utilidad en la calidad de las programaciones". *Comunicar*, 25.
- Izaguirre, José Luis (1997). *La realidad como espectáculo. Reality show en España (1990-1994*). Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].
- Mercado, M. (1999). "La información "del corazón" en televisión". *Revista Latina de Comunicación social*, 21.
- Moreno, Ángel (2014). *La vida es una tómbola*. Sevilla: Punto Rojo Libros.

Tormo, Julio
(Julio Tormo Ases, Valencia, 1952)

Locutor de radio y presentador de televisión

Relacionado durante buena parte de su vida con el ambiente festivo de la Comunidad Valenciana, en general, y con el mundo de las fallas, en particular, habiendo

estudiado Arquitectura se convierte en uno de los responsables de una de las comisiones falleras más alternativas y revolucionarias de la Transición, la conocida como Falla King-Kong (Jacinto Benavente-Reina Doña Germana), integrada por numerosos universitarios, intelectuales y progresistas, y que en 1980 dejó de existir tras ser objetivo del ataque de sectores reaccionarios. En aquellos años setenta comienza a colaborar en diversos medios de comunicación como *Las Provincias*, con artículos relacionados con el mundo del patrimonio y la arquitectura. Su defensa, precisamente, del patrimonio de la ciudad de Valencia, le vale, en 1975, el Premio Nacional de Periodismo del Instituto de Administración Local. En 1982 comienza a trabajar en Antena 3 Radio, dirigiendo el programa *Viva la gente*. Lo hace hasta 1989, momento en que pasa a formar parte de la plantilla del Centro Territorial de Televisión Española en la Comunidad Valenciana, al presentar, junto a Inés Ballester, el espacio veraniego *Llum d'estiu* y, más tarde, el magacín de actualidad *La Finestra*. Durante estos años, además, también colabora en diversos programas, de la emisora Radio Valencia de la Cadena SER y, desde 1991 hasta 1996, de Cadena Cope Valencia. Ese mismo 1996 inicia una de sus aventuras más longevas en la recién inaugurada cadena local de televisión Valencia Te Ve. Allí, y durante diez años, dirige y presenta uno de los espacios sobre fiestas y tradiciones más populares de Valencia, *La hora de Julio Tormo*, un magacín de entrevistas y reportajes de actualidad que se emitía todas las tardes de lunes a viernes. En aquel programa, algunas de las falleras mayores de Valencia, como Susana Remohí, se iniciaron en el mundo de la comunicación al compartir tareas de presentación con un Tormo, que, además, durante todo ese tiempo, fue el encargado de retransmitir en directo actos festivos como la Ofrenda o la Cremà. De hecho, la última retransmisión del comunicador en Valencia Te Ve tuvo lugar el 19 de marzo de 2006. Pocas horas después, la cadena dejaba de existir. Inmediatamente, el presentador es fichado por Radiotelevisió Valenciana (RTVV) y, en apenas dos meses, ya está al frente del programa *Cor de festa* (Malvarrosa Media y Canal 9, 2006-2012), en torno a las celebraciones tradicionales de la Comunidad Valenciana, que permanece en antena hasta 2012. Como en Valencia Te Ve, Tormo también se encarga de narrar en directo algunas de las citas festivas. En junio de 2012, RTVV decide no renovar el contrato con la productora Malvarrosa Media para que *Cor de festa* continuara en antena. No obstante, Julio Tormo sigue al frente de un formato muy similar, pocas semanas después, también en el ente público: *De festa en festa* (Canal 9, 2012-2013). En 2013 es fichado por la televisión privada, de ámbito autonómico, TV Mediterráneo. Allí dirige y presenta, desde el 4 de septiembre de aquel año, el programa *Anem de festa*, que sigue abordando la actualidad más tradicional, mientras continúa escribiendo, sobre el mismo tema, en el diario *Las Provincias*. También ha publicado libros como *Falleras Mayores de Valencia, 2003-2005* (Ayuntamiento de Valencia, 2005), dirigido publicaciones como la revista *Top Festa* (2007) y fundado comisiones falleras como la de Alameda-Avenida de Francia, y se ha convertido en el mantenedor de la Exaltación de la Bellea del Foc Infantil de Alicante de 2007 y de la Fallera Mayor Infantil de Valencia de 2009.

César Campoy

Torregrossa, Jorge (Jorge Torregrossa García, Alicante, 1973)

Director

Hijo de un exmilitar y piloto de líneas aéreas de San Vicent del Raspeig, nace en Alicante, pero reside desde niño en Madrid. La afición como espectador de cine desde la infancia lo lleva a jugar tempranamente con la cámara de Súper 8 de su padre, con la que practica el montaje en cámara. El visionado al comienzo de la adolescencia de *La noche americana* (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973) le descubre las profesiones cinematográficas y le revela su vocación. Empieza la licenciatura en Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid, pero en periodos vacacionales sigue frecuentando la Comunidad Valenciana. A través de José Antonio Hurtado y Áurea Ortiz, de la Filmoteca de Valencia, tiene noticia de la Cátedra de Historia, Estética y Teoría del Cine en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valladolid, en cuyos cursos estivales se matricula. Allí entabla relación con otro alumno, el profesor en el Taller de Imagen de la Universidad de Alicante Fernando Embid, con quien empieza a rodar cortometrajes. A través de un contacto, consigue unas prácticas de tres meses en una empresa de postproducción y efectos visuales en Nueva York durante el verano de 1993. Al término de ese periodo, es contratado y obtiene la residencia americana. Decidido a estudiar cine, consigue una beca de la Fundación La Caixa en los Estados Unidos que le permite matricularse en 1997 en la Tisch School of the Arts, de la University of New York, donde es admitido gracias al cortometraje *Fiesta* (1996). En ese periodo formativo realiza cuatro cortometrajes en formatos predeterminados: *Family Pictures* (1998), ficción con sonido pero no diálogo, en blanco y negro y menos de cuatro minutos; *SaloMe PaMela Me* (1998), documental observacional de diez minutos

sobre la identidad de una actriz ciega, con el que gana el premio Pixelcoop en el festival de Alcalá de Henares consistente en servicios de postproducción para otra producción breve; *Desire* (1999), ficción que adapta un relato corto de E.M. Forster en catorce minutos, montado por Ángel Hernández Zoido como resultado de aquel premio y con música de Lucio Godoy, gracias al que queda finalista a los Student Academy Awards y se alza con el máximo galardón en la primera edición del festival del programa televisivo *Versión Española*; y *Mujeres en un tren* (*Women in a Train*, 2000), su tesis en la University of New York. Gracias al éxito de *Desire*, decide volver a España en 2001, donde en un principio se dedica a la publicidad —con anuncios para la ONCE o Vocento— y los videoclips —de Nawja Nimri y de otros artistas—. En 2001, dirige el segmento "En la cara no" del cortometraje colectivo *Diminutos del calvario*, y la productora Ida y Vuelta lo llama para hacer televisión. Pronto consigue el puesto de realizador en la serie de trece episodios *Un lugar en el mundo* (Boomerang y Antena 3, 2003), de la que dirige la mitad. Ese mismo año, las hermanas Susana y Mónica De Blas, productoras de Luiso Berdejo y Ramón Salazar, le encargan un videoarte para una exposición en La Casa Encendida de la que son comisarias, y les entrega *Detesto el sentimentalismo barato* (2003), en el que se deja guiar por la influencia de los documentales de creación de Alain Berliner y juega con las películas de Súper 8 de su familia. Reincide en el terreno del cortometraje de doce minutos *Manchas*, financiado gracias al IVAC, la Comunidad de Madrid, Canal + y el premio Proyecto Cinema Jove, y *Verano o Los defectos de Andrés* (2006), de veintiún minutos y con un equipo mucho más reducido, que recibe el premio Bancaixa y el apoyo de las mismas instituciones. Vuelve al medio televisivo con la realización de episodios de *Mujeres*, creada por Félix Sabroso y Dunia Ayaso y emitida por La 2 en 2006, *Los simuladores* (Cuatro, 2007) y *El comisario* (Bocaboca Producciones, Estudios Picasso y Telecinco, 1999-2009). La frustración a cinco semanas de rodar su ópera prima, *Purple America* —adaptación de la novela de Rick Moody—, para la Arcadia Motion Pictures de Ibon Cormenzana y Future Films, con Charlotte Rampling y Stephen Rea al frente del reparto, lo devuelve a la televisión. Aunque en 2010 dirige el piloto y dos episodios más de *Tierra de lobos* (Multipark Ficción y Telecinco, 2010-2014), es en varios seriales de La 1 donde se afianza en la profesión, gracias a sus ocho capítulos para *Herederos* (Cuarzo TV y Televisión Española 2007-2009), a los ocho de *La señora* (2008-2010), en la que trabaja por primera vez para Diagonal TV, y a *14 de abril. La República* (Diagonal TV y Televisión Española, 2011). Debuta en el largometraje con *Fin* (2012), la adaptación de la novela homónima de David Monteagudo, que le ofrece Fernando Bovaira. La cinta, respaldada financieramente por Atresmedia, se estrena en el Festival Internacional de Cine de Toronto. A partir de ese momento, en 2012 alterna la realización de episodios de dos series de Bambú Producciones para Antena 3, *Gran Hotel* (2011-2013) e *Imperium* (2012), con la preparación de su segundo film, *La vida inesperada* (2013), sobre un guion de Elvira Lindo. Este proyecto, con el que entra en contacto cinco años antes, durante el rodaje de *La Señora*, es respaldado por TVE y le granjea el respeto de la crítica. Desde entonces, sigue trabajando en la ficción televisiva, en las series de sus dos productoras favoritas, Diagonal TV y Bambú Producciones, para Antena 3 y TVE: *Sin identidad* (2014-2015), *Carlos, rey emperador* (2015-2016) y *Bajo sospecha* (2014-2016), mientras prepara nuevos proyectos personales en los que abordar aquellos asuntos que reconoce como propios, como la represión emocional, los miedos y la identidad, sin encasillarse en ningún registro.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Entrevista personal (16 de abril de 2016)

Tramuntana (Tramontana) (Carlos Pérez Ferré, 1991)

Largometraje de ficción

La institucionalización del sistema autonómico no fue en la Comunidad Valenciana un factor especialmente propiciador de un cine de carácter e identidad propios, al menos en comparación con las cinematografías catalana y vasca. No obstante, la conmemoración del 750º aniversario de la conquista de Valencia propició proyectos de ficción histórica como *Tramuntana*, un intento de iluminar por medio de la pantalla esta etapa fundacional del País Valenciano tan emblemática. Dirigida por Carlos Pérez Ferré, *Tramuntana* aúna la voluntad más o menos manifiesta de conectar el cine con una cultura y una realidad históricas propias, y el mayor esfuerzo de producción realizado entre nosotros hasta la fecha. La película narra las peripecias de unos campesinos del Pirineo leridano que deciden bajar a poblar las prometedoras tierras valencianas, recién conquistadas a los musulmanes por el rey Jaume I. Este tema fue objeto de interés por parte de la Comisión del 750º Aniversario, motivando así el apoyo, por una vez efectivo y no solamente testimonial, por parte de la Generalitat Valenciana, que adquirió los derechos para la distribución en sus propios circuitos culturales. *Tramuntana* supuso

también el primer eslabón de una pretendida nueva vía para el cine valenciano, y creó unas expectativas hasta entonces inéditas con la aportación de Radiotelevisió Valenciana (RTVV) como institución financiadora y como canal de difusión, convirtiéndose así en la primera película en la que intervenía el ente. La idea inicial era realizar una serie para televisión. De hecho, el director escribió los capítulos junto a otros guionistas y asesores, entre los que estaban los historiadores Vicent García Edo y Mikel de Epalza. Los problemas presupuestarios, sobre todo debidos a la dificultad de grabar una serie ambientada en el siglo XIII, acabaron convirtiendo el proyecto en un largometraje, lo que hizo que el relato se resintiera. Se eliminó el tono grandilocuente de que adolecían los primeros borradores para dibujar un relato, dentro de la épica inherente al tema, más intimista. Sin embargo, pese a contar con un presupuesto generoso, con el protagonismo de intérpretes cotizados —Jorge Sanz, Emma Suárez, Álvaro de Luna, Francisco Algora, Enrique San Francisco, Walter Vidarte o Juli Mira—, una producción muy cuidada y una ambientación exquisita, este intento de un nuevo cine histórico valenciano no llegó a tener ni la repercusión ni el éxito esperado. La acogida de la crítica fue especialmente dura, y el film tuvo una carrera comercial gris. La acción transcurre durante la guerra de conquista que el rey Jaume I y sus caballeros llevan a cabo para conseguir tierras que todavía están en poder de los musulmanes. Reunidos en el castillo de Alcanyís, el rey Jaume I, el noble aragonés don Blasco d'Alagó y Hug de Forcalquer, proponen la conquista del Reino de Valencia. En el siglo XIII, ante la desolación y la miseria que azota el Pirineo, los habitantes de un pueblo del lugar emprenden una larga marcha huyendo del hambre hacia Valencia, región que consideran la Tierra Prometida. Don Gerau, un caballero enviado como emisario en busca de colonos por el rey de Aragón, se encarga de llevar a unos cuantos cristianos hasta Borriana, recién conquistada. El viaje supone una aventura a través de un territorio inhóspito y lleno de peligros. A lo largo del camino los colonos van forjando vínculos de solidaridad, compartiendo los víveres y los peligros. El amor, el odio y los sufrimientos salen a relucir y ponen en peligro la llegada a tan ansiado destino. Mientras tanto, se ven envueltos en la guerra de reconquista que lleva a cabo Jaume I. Las localizaciones, fundamentales para ambientar y dar fuerza a la película, fueron escogidas en los parajes de Morella, Peñíscola, Borriana, El Saler y La Albufera, así como en los Pinares de Rascafría (Madrid) y de Valsaín (Segovia) y en el Castillo de Loarre (Huesca). Rodada entre los meses de septiembre y octubre de 1990, *Tramuntana* se estrenó en Valencia en los cines ABC Park en mayo de 1991.

Quico Carbonell

Tranvía a la Malvarrosa (José Luis García Sánchez, 1997)

Largometraje de ficción

Dirigida por el experimentado director José Luis García Sánchez —*El love feroz* (1973), *Colorín, Colorado* (1976) o *Las truchas* (1977)— y con guion de Rafael Azcona, con quien ya había coincidido en *La corte de Faraón* (1985), *Tranvía a la Malvarrosa* parte de la novela homónima de Manuel Vicent, publicada en 1994 por la editorial Alfaguara. La película fue producida por Andrés Vicente Gómez. Entre las compañías que respaldaron el proyecto están Canal+ España, Lolafilms, la Sociedad General de Televisión (Sogetel) y Sogepaq. Fue estrenada el 4 de abril de 1997. Obtuvo cuatro nominaciones a los premios Goya: al mejor guion adaptado (Rafael Azcona y José Luis García Sánchez), a la mejor dirección de fotografía (José Luis Alcaine), al mejor actor revelación (Liberto Rabal) y a la mejor dirección artística (Pierre-Louis Thévenet). Sin embargo, no ganó ninguno, ya que en su edición *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996) y *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) coparon los principales premios. En cuanto a la respuesta del público, esta no fue excesivamente entusiasta, a pesar de que contaba con un destacado elenco de actores y un notable equipo de profesionales en la producción que logró un acabado muy pulcro y fiel al espíritu del texto literario. Tal vez, la esmerada puesta en escena restó verosimilitud en algunos momentos, por exceso de celo preciosista, al aroma hedonista del paisaje urbano y sus habitantes. La novela de Vicent tiene una mirada melancólica por su impregnación autobiográfica, sin olvidar aquella sociedad represiva que chocaba frontalmente con la sublimadora excitación de los sentidos. Tanto la novela como la película cuentan el despertar sexual e intelectual de un adolescente de provincias que sale de su pueblo natal (La Vilavella) para realizar sus estudios universitarios en la capital. El protagonista descubre todo el mundo de sensaciones que le proporciona la Valencia de los años cincuenta, lo que hace que cambie su forma de pensar la propia existencia. Tanto el texto literario de Manuel Vicent como la película de García Sánchez pretenden transmitir la melancolía de un tiempo transido y gozado. A través de ese discurrir de la experiencia en la vida, el protagonista disfruta de los más intensos placeres sin un ápice de sentimiento de culpa y alcanzando la libertad y la felicidad. A ello contribuye José Luis Alcaine con una fotografía luminosa y colorista, próxima en muchas ocasiones a la de los lienzos de Sorolla, sobre todo cuando la cámara se asoma al paisaje marítimo. Este efecto sinestésico del aire y la luz también es reforzado por la música extradiegética del gran compositor francés Antoine Duhamel,

que utiliza acordes pianísticos de Isaac Albéniz como *leit motiv* para impregnar el aroma mediterráneo. No en vano, dicho tema está vinculado con el azahar —"¡Cuidado con el azahar, es venenoso! ¡Nubla los pensamientos y anula la voluntad!", afirma el catedrático de Derecho Natural— y con Marisa (María Rodríguez), el amor platónico de Manuel. La primera mirada que se cruzan, ella toca estas notas musicales bajo la partitura de Albéniz. Asimismo, esta escueta pieza se mezcla con el rumor del mar en la clausura del film. Además de los boleros, en la novela hay una obsesiva presencia del mar Mediterráneo, que el escritor y periodista castellonense confiesa haber encontrado en la literatura de Marcel Camus y de André Gide. El punto de partida del viaje iniciático emprendido por Manuel —mero trasunto del escritor, enfatizado por la escritura en primera persona— comienza desde el interior de la puerta de su casa, la cual encarna el restablecimiento del orden, la autoridad y la represión. En el exterior de aquella se encuentra el mundo de la libertad, la imaginación, las sensaciones físicas, el campo, las acequias, el mar. En este sentido, la película hace partícipe al espectador de la metáfora del viaje como experiencia vital, que deja atrás los lastres del pasado para lanzar la mirada hacia delante, siguiendo el avatar del mero desplazamiento con la revelación de los sentidos donde se mezcla la moral y la belleza. De ahí la persistente presencia del tranvía, no solo como objeto de la puesta en escena que recrea una forma de vida urbana, como ambiente sonoro que se fusiona con la vida palpitante, sino además como huella indiciaria de la fugacidad del tiempo perdido. Al final solo queda el mar como bien más preciado, símbolo de libertad, del horizonte individual y el despertar de los sentidos. Así, tanto la novela como la película conservan —tal y como señala Ríos Carratalá— una "sinuosa temporalidad del recuerdo". Bien es cierto que en la película se recurre a un narrador de primer nivel que establece el relato-marco a través de la *voz over* de Manuel ya maduro, encarnado por Santiago Ramos, y no por el joven aunque excesivamente fotogénico actor protagonista, Liberto Rabal. No obstante, el enorme contraste que existe entre el flemático intérprete principal y la voz vital y alegre de Santiago Ramos, insufla una mayor fuerza dramática al gesto evocativo del pasado y, a su vez, permite dar un tono más irónico y distanciado a la película que, por momentos, también adquiere tintes de humor negro —véase el derrumbe del nicho de Vicentico Bola—. Gracias a este narrador delegado, el relato adquiere una disposición más o menos lineal de los recuerdos del protagonista adolescente, que va cobrando conciencia de su propia identidad como sujeto, ingenuo al comienzo, pero más crítico frente al marco social ñoño y reprimido conforme evoluciona. La película, entonces, oscila entre la pulsión de muerte y la pulsión de vida, entre el amor platónico/sublime, el abandono definitivo de la infancia y la irrupción de la adolescencia por todos sus poros: descubrimiento de la vida como disfrute, la revelación de una realidad trágica y oculta, la paranoica visión del pecado de los representantes de la iglesia, la muerte del padre simbólico y el encuentro natural con la libertad, el sexo y el amor. Pero hasta alcanzar este punto el protagonista ya ha adquirido un recorrido vivencial. Dicho itinerario comienza en la primera salida festiva con sus amigos Luis (Sergio Villanueva), Vidal (Luis Montes) y Vicentico Bola (Jorge Merino). Es significativo que el cineasta tome la opción de un *travelling* para mostrar el seguimiento de estos personajes, como huella enunciativa de esa andadura que no tiene tanto que ver con su vinculación histórico-social como con su desenvoltura cotidiana. De hecho, ambos textos —el literario y el fílmico— conjugan la memoria del protagonista con un dibujo fragmentario y vaporoso del propio contexto histórico. Hay cierta intención de convertirlo en mero decorado para la educación sentimental del protagonista, con el fin de plasmar una mirada subjetiva inclinada a recrear la captación de imágenes y sonidos, así como también a la mostración de tipos singulares o pintorescos que se desmarquen de la narración realista dentro de un contexto histórico o social definido. La naturaleza coral del relato obedece no solo a la presencia de los amigos de su pueblo, sino también a toda la galería de personajes que van desfilando a lo largo de la novela y la película, pues refuerza aún más si cabe ese rasgo entre pintoresco y singular: el padre Cáceres (Vicente Parra), el célebre catedrático de Derecho Natural Corts Grau (Fernando Fernán Gómez), La China (Ariadna Gil), el lunático Arsenio (Juan Luis Galiardo) o el Semo (Antonio Resines), entre otros. De hecho, tanto el escritor como el cineasta esbozan los personajes a partir de referentes de la vida real de la época: José Corts Grau era un popular catedrático afín al régimen, y el capitán general Ríos Capapé de la película hace alusión a la anécdota en la que el general Franco visitó Valencia para conocer un portaviones y acudió al restaurante La Marcelina para comer una paella. Este hecho es también recogido en la película de la mano del capitán general Ríos Capapé (aquí encarnado por Francisco Balcells), para que en la parte final vuelva a aparecer enfrentándose con el protagonista y Juliette (Olivia Navas). La eficaz y notable labor del célebre y veterano director artístico Pierre-Louis Thévenet convierte el tranvía en un personaje, insuflándole una vida autónoma al tiempo que lo dota de un importante simbolismo en relación con el protagonista. También logra con los diferentes espacios naturales una cohesión del universo

diegético, pese a corresponder a diferentes localizaciones de la Comunidad Valenciana: El Saler, Alzira, Nazaret, Sueca, Guadassuar, L'Alcúdia y Alboraia en Valencia, Pego en Alicante y Les Alqueries y Xodos en Castellón. Todos ellos, incluidos los diferentes rincones de la capital valenciana —Estación del Norte, plaza Redonda, el colegio de El Patriarca, el palacio Marqués de Dos Aguas, plaza de la Merced, Mercado de Colón, entre otros—, propician la evocación rural y urbana de manera fragmentaria y memorial de la postguerra. Como afirma el propio García Sánchez, es "una película mediterránea que se alimenta de la sensualidad y la luz de una cultura en la que la muerte y el amor conviven como cara y cruz de la vida. Es juvenil, musical y erótica". Se trata, en definitiva, de una película hecha con oficio, pulida y muy fiel a la novela, al tratar de proyectar con las imágenes la evocación de una memoria ajena a la nostalgia a través de retazos de lugares, olores y sabores en el seno de la educación sentimental de los sentidos y la conciencia de la libertad.

Pablo Ferrando García

Fuentes

- Monterde, José Enrique (1998). "García Sánchez, José Luis". En Borau, José Luis (dir.) *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 398-399.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2008). "La exagerada vida de Vicentico Bola en *Tranvía a la Malvarrosa*". *Olivar*, 9-12.
- García, Rocío (26/11/1995). "Un viaje en tranvía hacia la luz de la Malvarrosa". *El País*.

Trivisión (Valencia, 1986 –)

Productora cinematográfica y televisiva

Trivisión es una de las productoras con mayor trayectoria dentro de la Comunidad Valenciana, habiendo participado en una gran cantidad de proyectos en ámbitos tan distintos como la publicidad, los videos corporativos, los telefilms, diversas series de televisión y, por supuesto, los largometrajes. Además, también realizaron labores de colaboración y préstamo de equipos a otras productoras valencianas. En sus comienzos, Trivisión encara diferentes formatos en busca de una identidad propia. Ya en 1998 presenta en la Televisió Valenciana el docudrama *Moros en la costa*, de Rafa Montesinos, rodado por primera vez en nuestro país con imagen estereoscópica. Fue estrenado en su versión en 3D en la Fundación Bancaixa, y se confirmó como una de las grandes atracciones visuales de su época en la Torre del Rei d´Orpesa. Ese mismo año, en esa misma línea innovadora, es la primera productora audiovisual española en conseguir el Certificado de Calidad ISO 9001 de AENOR. Desde entonces ha desarrollado una actividad frenética y muy compleja. En el terreno de la televisión nacional, es responsable para Televisión Española las producciones biográficas *Gregorio Mayans* (2001), *Severo Ochoa*. *La conquista de un Nobel* (Sergio Cabrera, 2001) y *Max Aub: un escritor en su laberinto* (Llorenç Soler, 2002). Hibridando materiales documentales y ficcionales, contaron con la presencia protagonista de Fernando Guillén, Imanol Arias y Juan Echanove, respectivamente. Igualmente intensa es su colaboración con Televisió Valenciana, para la que produce todo tipo de programas, desde magacines —*Casting 9* (2002) y su continuación *Mira, mira* (2002)— hasta concursos como *Un milió en joc* (2004), junto EPG Entertainment, o programas de cocina como *En casa de Bárbara* (2000-2005). Mención aparte merece, por supuesto, el que quizá sea su gran éxito, *L´Alqueria Blanca* (2007-2013), una de las series más relevantes de la etapa final de TVV y auténtico fenómeno mediático que se ramificó en redes sociales, montajes escénicos y en un largometraje tras el que se encuentran muchos de los responsables de Trivisión y que repite la misma fórmula, *Benidorm mon amour* (Santiago Pumarola, 2015). Continuando con la producción de largometrajes, Trivisión también participa en un notable número de propuestas de figuras fundamentales del cine español contemporáneo, entre las que destacan *Teresa, muerte y vida* (Ray Loriga, 2005), *Io, Don Giovanni* (Carlos Saura, 2009) o *La chispa de la vida* (Álex de la Iglesia, 2011), películas de largo recorrido internacional que han compaginado un clara postura autoral con un correcto entendimiento de las taquillas. En este capítulo, sin duda merece destacarse *El cónsul de Sodoma* (2010), largometraje dirigido por el también valenciano Sigfrid Monleón. Después de anteriores trabajos producidos por otras compañías valencianas, Monleón consigue dar el salto al panorama cinematográfico nacional gracias a este intenso *biopic* de Jaime Gil de Biedma. Con la presencia de Jordi Mollà, Bimba Bosé y Alex Brendemühl, la película obtuvo cinco nominaciones a los Goya. En diciembre de 2014, el Juzgado de lo Mercantil número 3 de Valencia dicta el concurso voluntario de acreedores de la productora, en lo que se antojaba el cierre de uno de los capítulos más notables de la producción valenciana en las últimas décadas. Sin embargo, el sello revive y produce un nuevo y ambicioso largometraje, *El desentierro* (Nacho Ruipérez, 2018), con Leonardo Sbaraglia como protagonista.

Aarón Rodríguez Serrano

Trullenque, José
(José Trullenque Pagatzaurtundúa, Valencia, 1960)

Productor

Después de estudiar Ingeniería Industrial y Electrónica en la Universitat Politècnica de València, se introduce en el audiovisual a mediados de los años ochenta, cuando comienza a trabajar en NISA como director de producción hasta el año 2006. Posteriormente trabaja para NISA DIGITAL (2005-2008), donde realiza tareas de selección de proyectos, desarrollo de campañas, formación de equipos y creación de estrategias; en Indigo Media (2005-2012), donde ha participado en la producción de diversos proyectos para cine y televisión, en spots publicitarios y en videos promocionales; y en Camino Media (2010-2013), donde se encarga entre otras tareas de la gestión de la producción, así como de la selección de equipos y proveedores. En la actualidad es gerente de Filmworks, empresa de servicios de producción para rodajes, espectáculos, eventos y convenciones. Como productor asociado ha trabajado en los largometrajes *En el umbral de la consciencia* (Carlos Pastor, 2014), *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004) y *Operación Algeciras* (Jesús Mora, 2004), entre otras; como director de producción en *Como estrellas fugaces* (Anna Di Francisca, 2012), *En la distancia* (Eduardo Casaña, 2011), *Estudios Moro, el anuncio de la modernidad* (Lluís Fernández González, 2011), *Donde el olor del mar no llega* (Pedro Pérez Rosado, 2010), *Martini, il valenciano* (Miguel Perelló, 2008), *Lo que tiene el otro* (Miguel Perelló, 2007), *La bicicleta* (Sigrid Monleón, 2006), *Karlitos* (Sigfrid Monleón, 2005), *Cien maneras de acabar con el amor* (Vicente Pérez Herrero, 2004), *Las cenizas del volcán* (Pedro Pérez Rosado, 2000); como productor en *Después de la evasión* (Antonio Llorens, 2002); como jefe de producción en *Le crayon* (Antonio Llorens, 2002); como productor en *Cyrano Fernández* (Alberto Arvelo, 2007), *Serrat, el último trovador* (José Ángel Montiel, 2004), *Cuentos de la guerra saharaui* (Pedro Pérez Rodado, 2003), *La tarara del Chapao* (Enrique Navarro Monje, 2002), *Una piraña en el bidé* (Carlos Pastor, 1996), entre otras, participando además como coproductor en la comedia franco-belga-española *Nada fácil* (*Pas si grave*, Bernard Rapp, 2003). Como director de producción en televisión ha participado entre otros telefilms en *Villa Bresquilla* (Marisa Crespo, 2010), *Contáct@me* (Miguel Perelló, 2009), *Cuerpo a la carta* (Alicia Puig, 2007), *Mentiras* (Miguel Perelló, 2005), *Atrapados* (Criso Renovell, 2003) y *Otra ciudad* (César Martínez Herrada, 2003), así como en las series de televisión *Las cerezas del cementerio* (Juan Luis Iborra, 2005), *Arroz y tartana* (José Antonio Escrivá, 2003) y *Severo Ochoa. La conquista de un nobel* (Sergio Cabrera, 2001). Asimismo, ha participado en la producción de diversos programas de televisión para Canal 9 como *Els buscadors* (Indigo Media, 2006), *De motor* (Indigo Media, 2005-2007) y *Cartell de bous* (Intercartel, 2000-2002), y en numerosos spots publicitarios. Por último, conviene subrayar la faceta docente de José Trullenque, ya que ha impartido cursos de producción audiovisual para agencias de publicidad y ha sido profesor en el I.E.S La Marxadella y colaborado en diversos cursos de másteres universitarios en la Universitat de València, Universitat Jaume I de Castellón, Universidad Católica de Valencia, Universitat CEU San Pablo o Universitat Politècnica de València.

Javier Moral

U

última falla, La
(Benito Perojo, 1940)
Largometraje de ficción

Don Carlos Soler es un rico empresario bonaerense de origen español. Dueño de unos grandes almacenes, cuenta con su ahijado Julio Romero como director adjunto y quiere dejarlo al frente del negocio mientras él viaja a España, ya que su pueblo natal, el valenciano Albora, lo ha nombrado hijo predilecto. La famosa cantante María del Carmen conoce a Julio en los almacenes, y este empieza a cortejarla con el disgusto de la perspicaz Enriqueta, dependienta del establecimiento que está enamorada de él. En el transatlántico que lo lleva a España, don Carlos coincide con María del Carmen, y ella, de acuerdo con sus representantes, decide embaucarlo para aprovecharse de su riqueza. Don Carlos la invita a la inauguración del teatro que ha construido en Albora y acepta respaldar económicamente la sociedad que crean los representantes de la cantante. Mientras, en Buenos Aires, Enriqueta descubre las grandes sumas de dinero que don Carlos está sacando de la empresa e informa a Julio, quien decide viajar a España para denunciar a los embaucadores y ponerlos a disposición de la justicia con la ayuda de Enriqueta, que con su inteligencia y arrojo acaba conquistando al joven. En el origen de *La última falla* confluyeron dos circunstancias que favorecieron su producción: por una parte, la estancia en Roma de Benito Perojo y, por otra, el interés del productor Saturnino Ulargui por llevar a la pantalla un argumento que él mismo había escrito. Para redactar los diálogos de la película, Perojo contrató al dramaturgo Miguel Mihura, logrando con ello introducir en el cine español del momento el humor absurdo, originalísimo y nada convencional de este autor, que resultaba casi provocador en unos años en los que las películas surgían embutidas en el estricto corsé impuesto por la censura franquista, del que dicho sea de paso tampoco se libró este film. El empresario Ulargui, inmerso por entonces en ampliar sus colaboraciones con Italia, funda en 1940 la productora Ufisa (Ulargui Films Internacionales S.A.), en cuyo seno surge *La última falla*, en régimen de coproducción con la productora italiana Sovrania. La película combinó el rodaje en los estudios romanos de Cinecittà con filmaciones exteriores en algunos enclaves de la costa valenciana, como Benidorm, Calpe, Mascarat y la Playa de San Juan. Además, la secuencia de la alucinación que sufre Julio Romero en el interior de los grandes almacenes fue filmada en las localizaciones reales de un gran establecimiento comercial existente en la capital italiana. Esta estrategia de Perojo ha llevado a Román Gubern a encuadrar al director en el marco del protoneorrealismo. Por lo que respecta a los personajes de la película, son interpretados por actores de relieve. A la conocida pareja de protagonistas masculinos, Miguel Ligero —en su habitual papel de personaje jocoso— y Julio Peña —como galán joven de la trama—, dan la réplica Matilde Vázquez, una afamada tiple de zarzuela, en un papel de mujer ambiciosa y sin escrúpulos, y Maruchi Fresno, actriz que ya tenía varias películas en su haber y que representa a la dama joven, inteligente y osada. Según ella misma ha relatado, el rodaje en Roma contó con mucha figuración y duró cerca de tres meses. También recibió la visita del rey Alfonso XIII, a la sazón exiliado en Roma. Finalmente, el estreno de la película tuvo lugar en abril de 1940. Su argumento está concebido en clave de comedia de intriga, cuyo enredo permite desarrollar dos acciones paralelas en la misma trama. Ambas acciones están protagonizadas por las dos parejas protagonistas, formadas una por Don Carlos y María del Carmen, cuyas andanzas transcurren en España; y la otra, por Julio y Enriqueta, cuya relación transcurre mayormente en Buenos Aires, aunque las dos terminarán confluyendo en Madrid, en el momento de la resolución del enredo argumental, hasta cerrar la película con el preceptivo final feliz propio del género. Benito Perojo despliega en ella su habitual maestría narrativa, con movimientos de cámara y elipsis espaciotemporales que resuelve con enorme brillantez. Además, la película contiene secuencias insólitas y memorables por su originalidad y fantasía, como la de la ensoñación que sufre Julio Romero cuando imagina que María del Carmen está cantando por la noche en el interior de los grandes almacenes, a esa hora desiertos, y donde maniquíes y otros objetos empiezan a cobrar

vida al compás de la música. La secuencia en cuestión está en consonancia con algo que es habitual en las películas del director, es decir, la inserción de números musicales en las tramas, que en ocasiones tienen una resolución coral, como sucede con los que se utilizan para representar los festejos populares valencianos que suceden en Albora cuando llega Don Carlos. En cierto modo, ellos representan una continuación de los característicos fragmentos musicales de las *españoladas* filmadas durante los años treinta. Curiosamente, en el caso de esta película, el espacio andaluz —y en menor medida el aragonés— habitual del género es sustituido por el valenciano, donde los coros folclóricos de las fiestas locales se filman al estilo del cine hollywoodiense. En conjunto estos números corales, aunque se integran en la lógica narrativa con naturalidad, podrían ser perfectamente prescindibles, pero sientan las bases del regionalismo cinematográfico que se despliega durante la década de los años cuarenta y que, en el caso concreto de *La última falla*, se manifiesta incluso en el acento fonético valenciano que exhiben los personajes del pueblo en sus parlamentos. En concreto, este detalle es perceptible en el discurso de bienvenida que le dirige el alcalde cuando Don Carlos llega a Albora en plenas fiestas, y no deja de tener su importancia, pues raramente el cine franquista hará uso de los acentos regionales, que habían quedado expresamente prohibidos a partir de la consigna que el Departamento Nacional de Cinematografía había dictado señalando que "Todas las películas deberán estar dialogadas en castellano, prescindiendo en absoluto de los dialectos. En todo caso se admitirá una pronunciación dialectal en los personajes simplemente episódicos". En cualquier caso, la producción y estreno de *La última falla* se produjo con anterioridad a la publicación de esa norma. Cuando llegó a los cines la película, el 29 de abril de 1940, los espectadores aceptaron con agrado el humor absurdo que destilaban sus diálogos, cuyas frases chispeantes, según recordaba Maruchi Fresno, calaban en su memoria y repetían después en su vida cotidiana. Por su parte, los críticos mantuvieron frente ella valoraciones diversas y hasta alguno de ellos, como Fernández Cuenca, hicieron notar, por infrecuente en el cine de la época, la elección de los escenarios y costumbres valencianos como marco de la trama, obviando los habituales enclaves andaluces que venían predominando en el cine popular español.

Antonia del Rey Reguillo

Fuentes

- Gubern, Román (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española.

Una música, un poble (Canal 9, 1996 – 2001)

Programa cultural

Programa cultural especializado en música popular dirigido por Josep Miguel Campos, se emitía los sábados a las 13:00 horas inicialmente por el primer canal de la televisión valenciana y, en su última temporada, por el segundo, Punt 2. *Una música, un poble* se centró en la promoción y difusión de la cultura de la Comunidad Valenciana a partir de uno de sus elementos más populares: las bandas de música. En cada entrega, el programa viajaba a una localidad para presentar al espectador tanto la historia de su banda como la del municipio, su gastronomía, su cultura o sus costumbres propias. Sin estructura fija, el programa solía incluir grabaciones de los ensayos, además de entrevistas con los responsables y los músicos, buscando siempre ese punto de curiosidad que permitiera al espectador conocer mejor al pueblo a través de la banda y de sus integrantes. Por ejemplo, se presentaba al miembro más joven y al de más edad, o se destacaba a aquel músico que, además, tocaba en un grupo de rock. El programa concluía con un concierto de la agrupación que, a partir de la segunda temporada, se realizó siempre en el auditorio de Torrent por cuestiones meramente técnicas, ya que no siempre las sociedades musicales disponían de locales donde fuera posible efectuar una grabación de estas características —en ocasiones, de hecho, se tuvo que recurrir a la discoteca del pueblo por ser el único sitio con capacidad para ello—, sin duda la parte más complicada del programa. *Una música, un poble* contaba con una voz *over* a modo de narrador, Juli Mira, y con una presentadora, Merche Banyuls, cantante de Els Pavesos, que se encargaba de las entrevistas. El espacio estuvo patrocinado por la Generalitat Valenciana, mientras que la producción corrió a cargo de Adi Producciones, una empresa especializada en espectáculos teatrales y musicales que también ha producido programas culturales para TVE y Antena 3. Gozó de una amplia aceptación, con cuotas de audiencia que, en su primera temporada, llegaron hasta el 25%, algo que sorprendió incluso a sus propios impulsores. Durante su primer año de emisión, la duración del espacio rondaba los cuarenta y cinco minutos, pero se redujo a la media hora ya en la segunda temporada. Se grabaron 97 entregas para tres temporadas, si bien ha sido un programa ampliamente repuesto en TVV. En 2005 ganó el premio Euterpe de la Federación de Sociedades Musicales a la mejor producción audiovisual en la VI Gala de la Música Valenciana. Se reconocía así su labor en la promoción y difusión de las bandas de música de la Comunidad Valenciana.

Sonia González Molina

V

Valero, Antonio
(Antonio Valero Osma, Burjassot, 1955)

Actor

Tras iniciarse en el teatro sobre las tablas catalanas, debuta en el cine con un breve papel en *La mitad del cielo* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1986). Para televisión interpreta al trasunto de Arturo Barea, autor de la novela original en que se basa *La forja de un rebelde*, dirigida por Mario Camus en 1990, bajo cuya batuta repite en *Después del sueño* (1992), *Amor propio* (1994), *Adosados* (1996), *El color de las nubes* (1997) y *El prado de las estrellas* (2007). Su talento como actor dramático se revela plenamente en *Intruso* (Vicente Aranda, 1993), donde comparte espacio con Imanol Arias y Victoria Abril, pero su tremenda versatilidad le permite asimismo salir airoso en roles cómicos en *El juego más divertido* (Emilio Martínez-Lázaro, 1988), *Escrito en las estrellas* (Ricard Reguant, 1991) y *Las cosas del querer II* (Jaime Chávarri, 1995). En *Bufons i reis* (1993) lo dirige Lluís Zayas, e Imanol Arias lo hace en *Un asunto privado* (1995). Además de estos, a lo largo de su vida profesional trabaja a las órdenes de otros destacados directores del cine español del momento, en títulos como *Adiós, pequeña* (Imanol Uribe, 1986), *El amor de ahora* (Ernesto del Río, 1987), *El Lute (camina o revienta)* (Vicente Aranda, 1987), *Cómo levantar mil kilos* (Antonio Hernández, 1991), *Los Borgia* (Antonio Hernández, 2006), *El abuelo* (José Luis Garci, 1998), *Sagitario* (Vicente Molina Foix, 2001) y *La vida abismal* (Ventura Pons, 2006), así como con realizadores extranjeros en *Atlantic rendezvous* (Paule Zajdermann, 1989), *La línea del horizonte* (*O Fio do Horizonte*, Fernando Lopes, 1993), *A tres bandas* (*Il tocco - La sfida*, Enrico Coletti, 1997), ¡Mamá, preséntame a papá! (*Mon père, ma mère, mes frères et mes soeurs,* Charlotte de Turkheim, 1999), *Lista de espera* y *Aunque estés lejos* (Juan Carlos Tabío, 2000 y 2003) y *Punto de mira* (*One of the Hollywood Ten*, Karl Francis, 2000), entre otros. Su presencia escénica lo hace imprescindible en las más destacadas y populares realizaciones televisivas españolas de los últimos años, como las series *Médico de familia* (Telecinco, Estudios Picasso y Globomedia, 1995-1999), *El comisario* (Telecinco, Bocaboca Producciones y Estudios Picasso, 1999-2009), *Cuéntame cómo pasó* (TVE y Grupo Ganga Producciones, 2001-), *El pantano* (Antena 3 Televisión y Bocaboca Producciones, 2003), *Amar en tiempos revueltos* (TVE y Diagonal TV, 2005-2012) o *Velvet* (Antena 3 y Bambú Producciones, 2014-2016), en las miniseries *La vuelta del Coyote* (Mario Camus, 1998), *Andorra*. *Entre el Torb y la Gestapo* (Lluís Maria Güell, 2000), *Cartas de Sorolla* (José Antonio Escrivá, 2006) y *Tarancón*. *El quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2010), además de en los telefilms *Segunda oportunidad* (Miguel Courtois, 2005), *La torre de Babel* (Giovanna Ribes, 2007), *Cuatro estaciones* (Marcel Barrena, 2009) y *La conspiración* (Pedro Olea, 2012). Es incluso reclamado por productores extranjeros para intervenir en las series *El C.I.D.* (Granada Television, 1990-1992), *Las aventuras del joven Indiana Jones* (*The Young Indiana Jones Chronicles*, Amblin Entertainment, Lucasfilm y Paramount Television, 1992-1993) o en los telefilms *Un gesto descortés* (*An Ungentlemanly Act*, Stuart Urban, 1992), *Stirb für mich* (Michael Gutmann, 1995) y *Der Ausbruch* (Mark Schlichter y Andreas Simon, 1996). En los últimos años ha participado en largometrajes valencianos como *Juegos de familia* (Belén Macías, 2016), *Pasaje al amanecer* (Andreu Castro, 2016) o *Amar* (Esteban Crespo, 2017).

Inma Trull

Fuente

- Antonio Valero [http://actorantoniovalero.com/]

Valle, Amparo
(Amparo Valle Vicente, Valencia, 1937 – Madrid, 2016)

Actriz

Su debut en la obra de teatro *Delito en la isla de las cabras* (Ugo Betti, 1946), dirigida por J. F. Tamarit en 1958, a los veintidós años, es el inicio de una prolífica carrera como actriz de teatro, cine y televisión durante

casi sesenta años interpretando memorables papeles secundarios. Tras una primera década dedicada principalmente al teatro, es en televisión donde consigue popularidad por primera vez gracias a sus actuaciones en el espacio teatral *Estudio 1* (Televisión Española, 1965-1984) y a personajes que la hicieron muy conocida para los telespectadores a lo largo de casi cuatro décadas. Amparo Valle forma parte de la historia de la televisión española por su participación en distintos géneros y en algunas de las series más destacables, como *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-1995), donde ha interpretado a Amparo en más de cuarenta episodios, o *La que se avecina* (Alba Adriática, Miramon Mendi, Telecinco, 2007-) —ha sido doña Justi en quince episodios—, además de intervenir en *Siete vidas* (Globomedia y Telecinco, 1999-2006), *Periodistas* (Globomedia y Telecinco, 1998-2002), *El comisario* (Bocaboca Producciones y Estudios Picasso, 1999-2009), *Doctor Mateo* (Notro TV y Antena 3,1999), *Hospital Central* (Estudios Picasso, Videomedia y Telecinco, 2000-2012), *Física o química* (Ida y Vuelta y Antena 3, 2008-2011), *Amar es para siempre* (Diagonal TV y Antena 3, 2013-) —la secuela de *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV y Televisión Española, 2005-2012)—, o *Cuéntame cómo pasó* (Grupo Ganga Producciones y Televisión Española, 2001-), entre otras. Además del teatro y la televisión, la actriz valenciana cuenta con abundantes intervenciones cinematográficas, que comienzan en 1965 con *María Rosa* (Armando Moreno), a la que siguen numerosos papeles, sobre todo de reparto, en largometrajes y en cortometrajes. Respecto a estos últimos, colabora con jóvenes realizadores como Josefina Molina (1967) en *Aquel humo gris*, Félix Cubero en *Agüela* (2001) o Juan Antonio Bayona y Chiqui Carabante en el cortometraje colectivo *Diminutos del calvario* (2001), y acaba junto a Ana Ramón Rubio en *El camerino* (2016), su última aparición en la pantalla. Entre los largometrajes destacan títulos emblemáticos del cine español como *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1988), *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999) —por la que obtiene el premio a la mejor actriz en el Festival Internacional de Cine de Burdeos— o *Bajo las estrellas* (Félix Viscarret, 2007). Destacan también *Las truchas* (José Luis García Sánchez, 1978), *El canto de la cigarra* (José María Forqué, 1980), *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985), *Noviembre* (Achero Mañas, 2003), *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán* (Paco Mir, 2003) o *Viral* (Lucas Figueroa, 2013), entre otras. Su trabajo ha sido reconocido con el Premio Margarita Xirgu, el Premio Nacional de Teatro Universitario y el galardón a la mejor actriz en el Festival de Otoño de Madrid. Casada con el director teatral Gerardo Malla, Amparo Valle es madre del músico Miguel Malla y del músico y actor Coque Malla. Su fallecimiento a los setenta y nueve años de edad deja tras de sí una destacable carrera como actriz secundaria de lujo estrechamente vinculada a la historia de la televisión, el cine y el teatro españoles.

Rosanna Mestre Pérez

Valls, Arturo
(Arturo Antón Valls Mollá, Valencia, 1975)

Actor y presentador de televisión

Tras abandonar la carrera de Periodismo, trabaja en 1997 en un magacín de la cadena local Valencia Te Ve. Al año siguiente se traslada a Madrid y se incorpora como reportero a *Caiga quien caiga* (Telecinco-Globomedia, 1996-2002), programa semanal presentado por el Gran Wyoming que revisa la actualidad sociopolítica combinando información y humor. Su paso por este espacio televisivo, en el que se mantiene varias temporadas, condiciona su particular modo de actuar, al tiempo que le abre otras puertas profesionales. Así, la popularidad adquirida lo lleva a interpretar breves papeles en películas como *El corazón del guerrero* (Daniel Monzón, 2000) o *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001), más por su condición de mediático personaje televisivo que como actor propiamente dicho, y a encarnar al pintor Salvador Dalí en la miniserie valenciana *Severo Ochoa. La conquista de un Nobel* (Sergio Cabrera, 2001). En el año 2005, después de conducir programas en diversas cadenas televisivas, se reencuentra, ahora en calidad de copresentador, con *Caiga quien caiga,* que vuelve a la programación y comienza una nueva andadura con mejores cifras de audiencia que la anterior. Esta nueva etapa de *CQC* coincide con la emisión de *Camera café* (Telecinco-Magnolia TV, 2005-2009), que le permite explorar más intensamente su faceta como cómico y le reporta el Fotogramas de Plata al mejor actor de televisión en el año 2006. Se trata de una serie de humor, compuesta por *sketches* que, grabados supuestamente por una cámara oculta en la máquina de café de una empresa, efectúan una sátira del entorno laboral. Esa misma fórmula se repite en las parodias ¡Fibrilando! (Telecinco-Magnolia TV, 2009) y *La isla de los nominados* (Cuatro-Plural Entertainment, 2010), en las que también actúa, aunque en ningún caso alcanzan el éxito de su predecesora. El mayor reconocimiento le llega con ¡Ahora caigo! (Antena 3-Gestmusic Endemol), que presenta diariamente desde 2011. El concurso televisivo le permite dar rienda suelta a un estilo personal,

caracterizado por la improvisación y un sentido del humor disparatado. Y sigue usando esas mismas armas hilarantes en otros espacios que simultanea con este, como ¡Splash! Famosos al agua (Antena 3-Eyeworks Cuatro Cabezas, 2013) o *Me resbala* (Antena 3-Shine Iberia, 2013-2015). Logra llevar al extremo su gusto por el disfraz y la imitación al participar como concursante en la segunda edición de *Tu cara me suena* (Antena 3-Gestmusic Endemol, 2012-2013). Como prueba de su eficacia en este medio, en 2014 gana el Premio Ondas al mejor presentador. Paralelamente a esta intensa actividad televisiva, desarrolla una trayectoria como actor dramático, sin lograr desprenderse de cierta tendencia al histrionismo, e interviene en *Casual Day* (Max Lemcke, 2007), en *8 citas* (Peris Romano y Rodrigo Sorogoyen, 2008) o en el episodio "Los tres cerditos", dirigido por Miguel Ángel Vivas, perteneciente a la serie *Cuéntame un cuento* (Antena 3-Cuatro Cabezas TV, 2013). Además, protagoniza las comedias *Rey Gitano* (Juanma Bajo Ulloa, 2015) y *Los del túnel* (Pepón Montero, 2016), en la que también interviene como productor. Asimismo, pone su voz a distintos personajes animados en las versiones españolas de *Madagascar* (Eric Darnell y Tom McGrath, 2005), *Bee Movie* (Steve Hickner y Simon J. Smith, 2007), *Futbolín* (Juan José Campanella, 2013) o *Cigüeñas* (*Storks*, Nicholas Stoller y Doug Sweetland, 2016), entre otras.

Jorge Castillejo

Velasco, Esmeralda (Ángela Esmeralda Velasco Irigoyen, Madrid)

Periodista y presentadora de televisión

Aunque nacida y formada en Madrid, esta periodista ha desarrollado gran parte de su carrera profesional en la Comunidad Valenciana, donde destaca su paso por la delegación de Antena 3 Televisión durante más de una década, y por ser, en 2013, la última subdirectora de informativos de Radiotelevisió Valenciana (RTVV). Tras completar sus estudios en la Universidad Complutense, comienza su trayectoria profesional en 1984 en Antena 3 Radio como redactora del programa *El primero de la mañana*, del que llega a ser subdirectora. Posteriormente ejerce de corresponsal política y parlamentaria de la emisora hasta 1989. En 1990 da el salto a Antena 3 Televisión, y se convierte en la primera mujer que presenta y dirige un informativo en una cadena de ámbito nacional. En concreto, durante el primer año de emisiones se pone al frente del *Antena 3 Noticias* en su edición de las 15 horas con Félix Bayón, y posteriormente pasa a la edición de las 21 horas, junto a Roberto Arce. Por motivos personales y profesionales, en 1991 solicita su traslado como delegada al centro territorial de Antena 3 Televisión en Valencia, en donde dirige y presenta un informativo autonómico diario en horario de mediodía hasta 2002. En esta misma delegación, en 1996, pone en marcha un programa semanal de reportajes, *Comunidad Valenciana a fondo*, dentro de un plan de desconexiones simultáneas a nivel autonómico. Se trata de un proyecto de descentralización de la cadena en algunas autonomías que pretende acercarse a los ciudadanos con información de mayor proximidad, incluyendo corresponsalías en Alicante y Castellón. En 2004 regresa a la radio, concretamente a Onda Cero, como directora de contenidos del programa *Gomaespuma* hasta 2007. Junto a Guillermo Fesser y Juan Luis Cano realiza programas en directo desde Sri Lanka, Senegal o China. Durante dos años es también columnista de la edición para la Comunidad Valenciana del diario *El Mundo*. En abril de 2013 inicia una nueva etapa vinculada a la gestión televisiva autonómica. Coincidiendo con la llegada de Rosa Vidal como directora general de Radiotelevisió Valenciana (RTVV), Velasco es nombrada subdirectora de Informativos y Deportes de Nou, nueva marca del canal autonómico. Esta breve etapa —permanece en el cargo apenas siete meses, hasta el abrupto cierre de RTVV en noviembre de 2013— resulta un periodo de gran intensidad profesional: por una parte, tras años de desprestigio profesional y reiteradas críticas de manipulación, impulsa un intento de renovación de la línea informativa de la cadena, con un mayor pluralismo e independencia respecto al gobierno autonómico del Partido Popular; pero, por otra, es un periodo caracterizado por el deterioro financiero de RTVV —que arrastra una deuda de 1.200 millones de euros—, el enfrentamiento laboral con los trabajadores —con un expediente de regulación de empleo en marcha que afecta a gran parte de la plantilla—, nuevas polémicas con el gobierno autonómico y la oposición y la falta de audiencia y reconocimiento ciudadano como servicio público. A pesar de este complicado paso por RTVV, Velasco representa una figura muy relevante en el panorama televisivo valenciano por su labor pionera en la descentralización informativa de cadenas privadas como Antena 3, y por intentar abrir en 2013 una etapa de renovación en los informativos del ente autonómico.

Pablo López Rabadán

Fuentes

- Entrevista personal a Esmeralda Velasco (07/10/2016)

vent de l'illa, El
(Gerardo Gormezano, 1987)
Largometraje de ficción

Gerardo Gormezano i Monllor, oriundo de Alcoi, realiza *El vent de l'illa* (*El viento de la isla*, 1987) en el momento en que mantiene una intensa relación profesional con el cineasta catalán José Luis Guerin. Ya había trabajado con este en algunos cortometrajes, como *La Hagonía de Agustín* (1975), *Memorias de un paisaje* (1979) o *Naturaleza muerta* (1981). Poco después colaboran juntos en *Los motivos de Berta* (1983) y, tras *El vent de l'illa*, en *Innisfree* (1990). Estas tres películas, producciones de presupuesto humilde con aspiraciones plásticas y narrativas alejadas del cine dominante, son propuestas de un intenso calado personal, intimistas y fruto de una sedimentada reflexión en torno a la naturaleza de la imagen fílmica y a su relación con la huella del tiempo. En esos años, el cine catalán sigue manteniendo una cierta tendencia vanguardista con las filmografías Manuel Huerga, Agustí Villaronga, Marc Recha, Jesús Garay o los propios Gormezano y Guerin. A ello hay que añadir, las medidas de protección al cine español desarrolladas por Pilar Miró entre 1982 y 1985, momento en que ocupa el cargo de directora general de Cinematografía, que tuvieron el popular apelativo de la "Ley Miró" y aspiraban a transformar las políticas de fomento asemejándose al modelo francés, mediante un generoso apoyo a través de subvenciones que podían alcanzar un 50% de la financiación de las producciones con cargo al Fondo de Protección. Toda esta situación va a favorecer la producción de *El vent de l'illa*. En julio de 1986 el Ministerio de Cultura le concede una subvención anticipada de 29.600.000 pesetas, el 40% de un presupuesto cifrado en 74 millones. Debido a la amistad y a la estrecha colaboración que mantienen Gormezano y Guerin, se plantea la solicitud de la subvención a través de P.C. Guerin. Se concibe también un reparto interpretativo con rostros conocidos: Patrick Bauchau para el papel protagonista, Emma Suárez encarnando a Ana, la pintora británica, Ovidi Montllor, Juanjo Puigcorbé y otros actores más. Sin embargo, en febrero del siguiente año la productora de José Luis Guerin se desentiende de la película y es el propio Gormezano quien se responsabiliza por completo de ella, creando una nueva compañía cinematográfica, Gerardo Gormezano P. C., en Barcelona, y transfiriendo todos los servicios de la producción a Septimania Films. La financiación estuvo complementada por los 10 millones que aportó la Generalitat de Catalunya y los 19,6 ofrecidos por Export Film de Munich como anticipo de la distribución internacional, de los cuales 7 eran para el mercado nacional, a través de la distribuidora Visión Films, 6,1 de aportaciones de artistas y técnicos y 2 de recursos propios. Más tarde TV3 obtendría los derechos de antena por 17 millones de pesetas. El rodaje de la película se efectuó en escenarios naturales de Menorca, tanto exteriores como interiores. Cuando la productora de Guerin se desmarcó del proyecto hubo importantes cambios, y se trató de diluir el carácter épico e historicista del film y de acción o de aventuras del relato. También se optó por intérpretes menos conocidos para el público. Se eligió actores de origen británico para dar un plus de verosimilitud: Simon Casel (teniente John Armstrong), Mara Truscana (Ariel Kane, la amiga pintora del protagonista), Jack Birkett (el personaje del gobernador) o, entre otros, Anthony Pilley. En cuanto a los personajes locales cabe destacar la intervención de Ona Planas (la novicia Ana Salort), Josep Costa, Màxim Pérez y Naco Nadal, entre otros. Respecto a los técnicos, Gormezano deseaba trabajar con al director de fotografía Josep M. Civit, pero por motivos de calendario profesional no pudo ser, y se incorporó finalmente Xavier Gil. La dirección artística estuvo a cargo de Balter Gallart. La ayudante de dirección fue Maria Ripoll, mientras que de segundo operador ejerció Jesús Sorní, un veterano operador de cámara de Canal 9. Tanto el guion como el argumento fueron concebidos por el propio Gormezano.

El origen de la película es una beca de la Generalitat de Catalunya que disfrutó el cineasta y director de fotografía para escribir un argumento que recreaba la isla de Menorca en los tiempos de la ocupación británica. Para ello se inspiró en un personaje verídico, el oficial del ejército inglés y científico John Armstrong, que nació en Irlanda en 1705 y murió en Londres en 1758. La película de Gormezano se centra en el período que el personaje estuvo residiendo Menorca (1738-1742) con el fin de elaborar un estudio pormenorizado del archipiélago balear, y cuyo resultado es *The History of the Island of Minorca*, el cual incorporó importantes aportaciones referentes a la topografía de la isla mediterránea. Este trabajo fue publicado 1752, gozando de posteriores ediciones y traducciones. El guion fue construido a partir de algunos extractos del libro de Armstrong. Los hechos históricos que realmente tuvieron lugar han sido entremezclados con algunos elementos ficticios, inclinándose la historia más por los avatares sociales y culturales que los políticos e históricos, y dotando de un perfil de humanista al protagonista, en concordancia con la atmósfera plástica y narrativa romántica e intimista. El film se centra en las vicisitudes de la estancia de Armstrong en Menorca con la finalidad de realizar un estudio antropológico y cartográfico de la isla en tiempos de la ocupación británica. A partir de aquí, recupera la amistad de la pintora Ariel Kane, padece la desconfianza

del gobernador de la isla y la animadversión de los nativos —llega a ser herido por uno de ellos—, y se enamora de la novicia Ana Salort. La película se aleja de los cánones espectaculares del cine histórico al proyectar un aliento romántico desde una puesta en escena sobria y netamente desdramatizada. Se preocupa más por la mostración narrativa que por la mera representación. Esta elección conlleva el predominio de planos medios y planos generales, lo que permite una doble distanciación: en primer lugar, favorece un importante protagonismo a los espacios, paisajes naturales y entornos históricos, frente a los personajes; en segundo lugar, la composición estática de los intérpretes en medio de los entornos obliga a una percepción visual de carácter pictórico. Esta elección estética ya viene determinada por la relación de amistad entre Armstrong y Ariel Kane, que se evidencia en una estrecha complicidad sustentada en concepciones éticas y pictóricas. De hecho, puede advertirse una querencia por las vanguardias plásticas sobre la temática paisajística que comparten el militar y la pintora. En este sentido, la película subraya la coincidencia entre la mirada contemplativa de los amigos británicos con la que ofrece el narrador implícito en las imágenes de la película. En el film puede rastrearse, a través de los medidos encuadres, una abundancia de planos fijos y sostenidos que van encaminados hacia esa mirada sensual, esa pregnancia física tan próximas a la cultura romántica. Tal es el caso del protagonismo del viento isleño, que cobra una fuerte presencia a lo largo de todo el metraje, pero especialmente de los momentos más introspectivos de los protagonistas. Esto puede apreciarse en uno de planos más hermosos y, al mismo tiempo, esenciales del film. Durante un paseo a caballo entre Ariel Kane y John Armstrong, apreciamos un plano general cuando se detienen al abrigo de unos árboles. En ese instante escuchamos una conversación entre ellos que gira en torno a la pintura. Es en ese momento cuando Armstrong sostiene: "Juntos seríamos el tema ideal de un cuadro maravilloso". Durante dos minutos la cámara se va alejando de ellos en un movimiento muy pausado y sutil en *travelling* hacia atrás con el fin de recogerlos en medio del paisaje. La presencia del viento es muy intensa, y ello permite proyectar el mundo interior de los protagonistas. Poco después se dirigen al lugar donde está emplazada la cámara y desaparecen por ambos lados del encuadre hasta crear un campo vacío. Entonces Ariel Kane afirma que "este paisaje sería perfecto para un cuadro, pero sin nosotros. Siempre evocaría algo, porque un día estuvimos charlando aquí nosotros". Es ahí cuando el espectador se siente testigo privilegiado de la mirada viva de la pintura, pero también de la imagen fílmica en tanto que captura el instante y la luz de la misma naturaleza. Se convierte, pues, en una operación metatextual que trasciende el mero guiño compositivo, puesto que el soplo de vida que cobra un cuadro de la época se transforma en un momento verdadero por la manifestación intensa del viento, pero también por el movimiento del dispositivo de la cámara que interactúa con los personajes en relación al campo visual. Otras escenas recrean la época a través de la pintura, como la ambientación de la taberna que nos evoca los lienzos de Jean Siméon Chardin, aunque también puede apreciarse en los planos bodegón de los objetos que pueblan la habitación de John Armstrong. Hay, además, claros intertextos fílmicos, como *El contrato del dibujante* (*The Draughtsman's Contract*, Peter Greenaway, 1982) cuando se nos muestra al teniente Armstrong con su ayudante trabajando con el instrumental técnico para la configuración topográfica de la isla. También encontramos afinidades con el cine de Eric Rohmer y de Roberto Rossellini en la medida en que Gormezano persigue una puesta en escena mucho más austera, sencilla, cotidiana y alejada de las escenografías espectaculares y grandilocuentes del cine histórico. Con el material fílmico trata de encontrar la verdad física e introspectiva de unas imágenes, que a su vez remiten a un sentimiento propio de una cultura basada en el acto contemplativo. Solo en algunas escenas Gormezano recurre al movimiento en *allegro* de un concierto de Telemann, así como también a dos canciones o *lieder* de Robert Schumann como música extradiegética para insuflar a las imágenes una vitalidad ambiental propia del siglo XVIII. Sin embargo, los tres momentos en que emerge esta música son absorbidos casi de inmediato por el galope de los caballos, la presencia del viento o el rumor marítimo. La mirada del espectador, pues, se torna en una experiencia vital que se vincula con el cine primitivo, donde la acción narrativa equivale al tiempo de proyección y el relato fílmico se convierte en una narración fenomenológica, esa permeabilidad entre el mundo real con aquello que es mostrado en las imágenes. Hay una clara vocación ontológica por adherirse a un cine en primer grado, es decir, a mostrar imágenes que transpiran verdad al testificar una realidad emergente y literal en la que puedan dotar de sentido experiencial. No de otra manera podemos comprender las imágenes que abren y cierran el film. La llegada y la partida de John Armstrong son estáticos planos generales, largos planos fijos sostenidos en los que el protagonista atraviesa un sendero en medio de un áspero paisaje natural menorquín acompañado del lento galopar de los caballos. Es una composición marcada por una línea de fuga que refuerza la amplia profundidad de campo. De este modo muestra

con nitidez la quietud y serenidad del paisaje. A su vez, la intensa luz mediterránea en la imagen que abre el film ayuda a significar la irrupción de la ciencia, la cultura y las luces, mientras que el plano que clausura el relato se traduce en un tono más lánguido y apagado frente al viaje de retorno a su país natal. Sin llegar a profundizar en el conflicto histórico que se asoma durante el período prerromántico —léase primera mitad del siglo XVIII—, del cual se sugieren en el film algunos avatares políticos, así como también ciertos intereses hispano-británicos, hay todo un itinerario ético sobre la idiosincrasia y las costumbres de la época sin facilitar explicaciones de carácter psicológico. Por tanto, *El vent de l'illa* se erige en una propuesta tan personal como extrema, donde la reconstrucción histórica viene acompañada por la introspección de unos personajes marcados por la mentalidad romántica —la película construye una historia sentimental triangular—, sin adherirse en ningún momento a los rasgos expresivos comunes del cine espectacular dominante.

El estreno de la película tuvo lugar en Barcelona el 4 de marzo de 1988, aunque su presentación oficial se había hecho en el Festival de Berlín, en el mes de febrero de ese mismo año, poco después de su pase en la entrega anual de los premios de cinematografía de la Generalitat. Poco después participó en la Semana de Cine Español de Nueva York. Precisamente por la firme voluntad de transmitir sensación de veracidad o de verdad, la película está hablada en inglés y —en menor medida— en menorquín, incluso hay algún esporádico fraseo en italiano. La distribuidora Lauren Films la llevó a las salas de cine que normalmente proyectan películas minoritarias en versión original, pensando en un público fiel y sensible a este tipo de propuestas. Sin embargo, no fue muy bien recibida a causa de su propuesta estética tan extrema. En la presentación oficial del film hubo algunos silbidos de protesta. Solo una parte de la crítica supo ver el verdadero alcance que ofrecía el discurso fílmico de *El vent de l'illa*, como José Luis Guarner, que calificó la secuencia final como una de las más hermosas rodadas en este país.

Pablo Ferrando García

Fuentes

- Pena, Jaime J. (1997). "*El vent de l'illa*". En Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Pedro López García (2011). *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. San Vicente: Editorial Club Universitario.
- Riambau, Esteve (1995). "La década socialista (1982-1992)". En Gubern, Román et al. (eds.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- García de Dueñas, Jesús (2008). *Cine Español, una crónica visual*. Barcelona: Lunwerg Editores/Instituto Cervantes.

Viciano, Enrique (Enrique Viciano Bellmunt, Castellón de la Plana, 1952)

Productor

Guionista, director y, sobre todo, productor de cine, es licenciado en Ciencias de la Imagen, Cine y Televisión. Comienza su carrera, tras publicar artículos de cine en revistas especializadas, trabajando como meritorio de dirección en varios *spaghetti westerns* como *Los cuatro de Fort Apache* (*Campa carogna... la taglia cresce*, Giuseppe Rosati, 1973). Durante las décadas de los setenta y los ochenta estudia fotografía e imparte clases en la Universitat de Barcelona. A partir de 1980 trabaja ya como productor en varias empresas. Ejerce como productor ejecutivo de la serie televisiva *La actividad artística durante la guerra civil española* (1982), y para Fígaro Films, con Josep Anton Pérez Giner, en películas como *Un parell d'ous* (Francesc Bellmunt, 1985) y *Lola* (Bigas Luna, 1986). Miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, crea su propia empresa, Ideas y Producciones Cinematográficas (IPC), con la que adapta clásicos catalanes como *Laura a la ciutat dels sants* (Gonzalo Herralde, 1987), basada en la novela de Miquel Llor, y *La punyalada* (Jordi Grau, 1989), basada en la obra de Marià Vayreda. Ha hecho incursiones en aspectos poco transitados de la vida barcelonesa en *Sinatra* (Francesc Betriu, 1988), sobre la historia de Raúl Núñez, y *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989), sobre la novela de Juan Marsé. Es miembro de varias asociaciones cinematográficas, como la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE), la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) y la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), y presidente de la Associació de Productors Cinematogràfics Independents de Catalunya entre 1989 y 1990. Su carrera en el ámbito de la producción, tras cierto eclipse, resurge con Carolina Films como coproductor de *Tirante el Blanco* (Vicente Aranda, 2006), sobre el clásico de Joanot Martorell. Recientemente, con motivo del centenario de la Primera Guerra Mundial, y a propósito de las obras de Blasco Ibáñez sobre la conflagración, dirige en 2014 la exposición itinerante *Blasco Ibáñez, cronista de la Primera Guerra Mundial*.

Rebeca Romero Escrivá

Villalba, Tedy (Tadeo Villalba Ruiz, Valencia, 1909 – Madrid, 1969)

Director artístico y productor

Hijo del constructor de decorados e interiorista Tadeo Villalba Monasterio (Valencia, 1886-1956), el joven Tedy Villalba sigue los pasos de su padre y, como su ayudante, confecciona carrozas para cabalgatas e interiores para casinos y restaurantes. Los contactos de la familia con personalidades del panorama cultural valenciano le permiten entrar en la industria cinematográfica a temprana edad, haciéndose cargo de la dirección artística de *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934). En la década de los años treinta se forma diseñando decorados como los de *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1936), *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939) o *Los cuatro Robinsones* (Eduardo G. Maroto, 1939), o simplemente construyéndolos para encargos recibidos por el taller familiar. Así sucede con *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado, 1935) o *La reina mora* (Eusebio F. Ardavín, 1937). Su buen hacer y su gusto decorativo, con tendencia a la sencillez y simplicidad, alejado de la grandilocuencia autóctona, lo ayudan a hacerse un hueco en la escena del cine español trabajando para diversas empresas y directores. En los años cuarenta diseña decorados de aventuras en *Boy* (Antonio Calvache, 1940), de contiendas bélicas en ¡Harka! (Carlos Arévalo, 1941), musicales en *Canelita en rama* (Eduardo G. Maroto, 1943), para dramas como *Con los ojos del alma* (Adolfo Aznar, 1943) y *Cuando llegue la noche* (Jerónimo Mihura, 1946) y para comedias como *Cristina Guzmán* (Gonzalo Delgrás, 1943), *Paraíso sin Eva* (Sabino A. Micón, 1944), *Mi fantástica esposa* (Eduardo G. Maroto, 1944) y *Dos cuentos para dos* (Luis Lucia, 1947), irónico film sobre la dirección artística del periodo. Espíritu libre que no quiere ataduras con las grandes empresas del momento, en 1947 decide dar el paso a la producción fundando Valencia Films. Durante los tres años de actividad de la productora, Villalba se hace cargo, además, del diseño de decorados de *María de los Reyes* (Antonio G. Merino, 1947), *El curioso impertinente* (Flavio Calzavara, 1948), basada en un texto de Cervantes, *Sobresaliente* (Luis Ligero, 1948) y *Entre barracas* (Luis Ligero, 1949), así como de las cercanas al régimen *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz-Castillo, 1949) y *Neutralidad* (Eusebio F. Ardavín, 1949), que tras muchos intentos fallidos logra una primera categoría a efectos de protección por la administración franquista. El desencanto ante la independencia como productor lo obliga a cerrar Valencia Films, pero su continuo entusiasmo por el cine lo anima a iniciar la Cooperativa del Cinema de Madrid, junto al realizador García Maroto, el crítico Ángel Falquina y su cuñado Agustín Matilla. Su actividad como productor vuelve a ser breve: *Truhanes de honor* (1950) y *Tres eran tres* (1955), dirigidas por Maroto, e *Intriga en el escenario* (Feliciano Catalán, 1953). Estos films no pasan de una Categoría 2ª B, y Villalba vuelve a limitarse a su tarea como decorador, que desde 1953 será prolífica. Tras unos años de reflexión, en esta década su trabajo se vuelve más convencional, al gusto de lo que la industria demanda, donde predominan comedias como *El fenómeno* (José María Elorrieta, 1956), *El hombre que viajaba despacito* (Joaquín L. Romero Marchent, 1957), *Un abrigo a cuadros* (Alfredo Hurtado, 1957*), El genio alegre* (Gonzalo P. Delgrás, 1957), *Los ángeles del volante* (Ignacio F. Iquino, 1957), *Muchachas en vacaciones* (José María Elorrieta, 1958), *Juego de niños* (Enrique Cahen Salaberry, 1959), *Azafatas con permiso* (Ernesto Arancibia, 1959) o *Cara de goma* (José Buchs, 1959). Tampoco faltan las incursiones en el drama —*Retorno a la verdad* (Antonio del Amo, 1956), *Piedras vivas* (Raúl Alfonso, 1956), *Pasos de angustia* (Clemente Pamplona, 1959), *Con la vida hicieron fuego* (Ana Mariscal, 1959), *Carretera general* (José María Elorrieta, 1959) o *Misión en Marruecos* (Carlos Arévalo y Anthony Squire, 1959)—, alguna que otra fantasía —*Mensajero de paz* (José María Elorrieta, 1957)—, algún musical —*Villa Alegre* (Alejandro Perla, 1958), *Habanera* (José María Elorrieta, 1958) o *La novia de Juan Lucero* (Santos Alcocer, 1959)—, el *spaguetti-western Caravana de esclavos* (*Die Sklavenkarawane*, Georg Marischka y Ramón Torrado, 1958) y el film italiano *Mi mujer es doctor* (*Totò, Vittorio e la dottoressa*, Camillo Mastrocinque, 1957). Tiene la oportunidad de recuperar su estilo personal en *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1956), *Pasión en el mar* (Arturo Ruiz-Castillo, 1956) y *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1957). Ya a finales de los cincuenta, en films como *Habanera* o *Misión en Marruecos*, acepta, además del rol de decorador de interiores y los de director de arte y diseñador de producción, que ejercerá específicamente para Ángeles sin cielo (Sergio Corbucci y Carlos Arévalo, 1957) y *Secretaria para todo* (Ignacio F. Iquino, 1958). Se consolida en esta multiplicidad de roles, al igual que en la participación en producciones europeas de Italia, Francia, Alemania y Portugal en tierras españolas, a lo largo de la década de los sesenta, siendo director de arte en *Las tres espadas del Zorro* (*Le tre spade di Zorro*, Ricardo Blasco, 1963), *Los amantes de Verona* (*Romeo e Giulietta*, Riccardo Freda, 1964), *El halcón del desierto* (*La magnifica sfida*, Miguel Lluch, 1965), *Fin de semana con la muerte* (*Comando de asesinos*, Julio Coll, 1966) y *Consigna: Tánger 67* (*Requiem per un agente segreto*, Sergio Sollima, 1966). Ocupa el puesto de director de producción en los *spaguetti-western*, tan en boga

durante estos años, *Tela de araña* (José Luis Monter, 1963), *El sheriff no dispara* (*Lo sceriffo che non spara*, José Luis Monter y Renato Polselli, 1965), *Plazo para no morir* (*All'ombra di una colt*, Giovanni Grimaldi, 1965), *Operación Póker: agente 05-14* (*Operazione poker*, Osvaldo Civirani, 1965), *Culpable para un delito* (José Antonio Duce, 1966), *Jugando a morir* (José H. Gan, 1966), *Dinamita Joe* (*Joe L'implacabile*, Antonio Margheriti, 1967), *La furia de Johnny Kid* (*Dove si spara di più*, Gianni Puccini y Paul Naschy, 1967) y la póstuma *El Zorro de Monterrey* (José Luis Merino, 1971). Pero es como diseñador de decorados donde encuentra mayor acomodo y estabilidad, al realizar un total de treinta y dos trabajos a lo largo de la década. Entre ellos destacan *Aquella joven de blanco* (León Klimovsky, 1964), la dupla cervantina *Dulcinea del Toboso* (Carlo Rim, 1964) y la mini-serie *Don Quijote von der Mancha* (Carlo Rim, Jacques Bourdon y Louis Grespierre, 1965), *El bikini rojo* (*Komm mit zur blauen Adria*, Lothar Gündisch, 1966), *Las últimas horas* (Santos Alcocer, 1966), Último encuentro (Antonio Eceiza, 1967), *Una historia de amor* (Jorge Grau, 1967), los films de Carlos Saura *Stress-es tres-tres* (1968) y *La madriguera* (1969), para las cuales recupera su estilo austero y realista, y su última película, *Las joyas del diablo* (1969), junto a su inseparable valedor, el director José María Elorrieta. Sobrino del constructor de decorados Arturo Villalba Sampedro y padre del operador José Villalba Rodríguez (1944-) y del reconocido productor Tedy Villalba Rodríguez (1935-2009), Tadeo "Tedy" Villalba Ruiz fallece en 1969, siendo parte de una de las estirpes más nobles y fecundas del cine español.

Adrián Tomás Samit

Fuentes

- Pérez Perucha, Julio (1998). "Villalba, Tedy". En Borau, José Luis (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España-Alianza Editorial, pp. 908-909.

Villanueva, Sergio
Sergio Villanueva, Valencia, 1971)
Actor

Abandona los estudios académicos de Económicas y Empresariales de la Universitat de València para formarse en la Fundación Shakespeare de España entre 1992-1994. También adquiere más formación en 1993 en la National Youth Theatre de Londres y en la Escuela Superior de Arte Dramático de Torrelodones. Debido a su juventud lleva una corta trayectoria profesional, pero eso no le ha impedido participar en numerosos papeles en el cine y en la televisión, siendo en este último medio donde su labor interpretativa ha alcanzado mayor entidad. Sus inicios se remontan a breves intervenciones en *La Celestina* (Gerardo Vera, 1996), interpretando a Tristán, o en *Tranvía a la Malvarrosa* (José Luis García Sánchez, 1996), encarnando a Luis, uno de los amigos del pueblo de Manuel (Liberto Rabal), el protagonista. Durante el año 2000 colabora en dos películas con personajes secundarios: es Magaña en *Adiós con el corazón* (José Luis García Sánchez) —con guion de Rafael Azcona y concebida para el lucimiento de Juan Luis Galiardo—, y un neonazi en *La tarara del chapao* (Enrique Navarro). Los años siguientes realiza otros pequeños papeles para el cine: tras hacer de gris policía en *Tiempos de azúcar* (Juan Luis Iborra, 2000), donde trabaja junto a María Adánez, Carlos Fuentes, Charo López, Verónica Forqué o Roberto Álvarez, interviene en la comedia *Dripping (per amor a l'art)* (Vicente Monsonís "Monso", 2001), encarna al camarero Tomaso en *La mujer de mi vida* (Antonio del Real, 2001), es el joven Federico García Lorca en *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002), hace de Mateo en *La hora fría* (Elio Quiroga, 2006), film que mezcla el terror, misterio y ciencia ficción, interpreta a otro Mateo en el drama *Malas noticias* (Miguel Ángel Cárcano, 2008) o a un gay en *Un suave olor a canela* (Giovanna Ribes, 2012). Por otro lado, en el medio televisivo se inicia con una efímera aparición en *El secreto de la porcelana* (Roberto Bodegas, 1999), una miniserie de aventuras para Televisión Española protagonizada por Omero Antonutti, Miguel Ángel García y Eusebio Poncela. Tras su paso como presentador por el programa cultural juvenil *Cap i cua* (1999-2000), que se emitía a diario en Punt 2 de Radiotelevisió Valenciana (RTVV), colabora en pequeños papeles durante 2001 para destacadas series de emisión nacional: *Cuéntame cómo pasó* (Televisión Española y Grupo Ganga Producciones, 2001-), en la miniserie *Viento del pueblo: Miguel Hernández* (José Ramón Larraz, 2002), interpretando a Federico García Lorca, y en un capítulo de *Hospital central* (Telecinco, Estudios Picasso y Videomedia, 2000-2012), a la que vuelve dos años después. Entre los años 2005 y 2009 llega a intervenir en múltiples producciones de RTVV de diversa índole, desde los programas *Gazaping* o *Lluna plena* hasta las series *Les moreres* (Estudios Valencia Televisión, Zebra Producciones y Canal 9, 2007), *Singles* (Nadie es Perfecto y Canal 9, 2008) o *L'Alqueria Blanca* (Canal 9 Televisió Valenciana, Trivisión y Zenit TV, 2007-2013). Ha participado en el telefilm *Tarancón, el quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2010), donde encarna al sargento nacional Tui. Asimismo, participa en la miniserie *Entre dos reinos* (Miguel Perelló, 2010) para Canal 9, donde se narra la

creación del primer centro de salud por parte del padre Jofré y San Vicente Ferrer. Villanueva también ha colaborado en numerosos cortometrajes como actor —Ángeles caídos (Gabi Ochoa, 1999), *M de amor* (Pau Martínez, 1999), *Casa de muñecas* (Guillermo Bauxauli, 2012), entre otros—. Pero su labor artística no solo se ha desarrollado en el sector audiovisual, sino que además ha colaborado en múltiples montajes teatrales, entre los que podemos destacar *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca (Jaime Pujol, 1992-1994), *Comedias bárbaras*, de Valle-Inclán (Bigas Luna, 2003) en el teatro romano de Sagunto, *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (Natália Menéndez, 2004), y *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán (José Sancho, 2012). Además, su inquietud se ha proyectado, por un lado, al terreno de la dirección cinematográfica y teatral, y, por otro, hacia una estimulante actividad literaria como escritor. En la dirección teatral ha participado en la obra de Alejandro Tortajada *Violació de domicili* (2008). En lo referente al cine, ha ejercido la tarea de realizador en varios documentales: *El regreso a ninguna parte* (2010), *Valencia. Espacio vacío* (2010), *Esperpentos y celuloides* (2011) y *Los comensales* (2016), película rodada en un solo día y donde cuenta el encuentro entre una escritora y un director que se reúnen en una comida con cuatro actores conocidos para hablar de un posible proyecto teatral. Respecto a sus actividades literarias, ha publicado una antología poética, *Poemas reunidos* (2007), diversos textos teatrales —*Comedia en Blanco*, *Majórica 420*, *El ladrón de canapés*, *La voz rota del agua*, *Las voces sedientas*, *De tiburones y otras rémoras*— o relatos narrativos de ficción como *Ausencias* (1998), *El laberinto de celuloides* (2003), *Los adioses póstumos* (2009) y *El secreto de los nocturnos* (2009).

Pablo Ferrando García

Villanueva, Vicente (Vicente Villanueva Ribes, Valencia, 1970)

Director, guionista, productor y actor.

Criado en el barrio valenciano de El Cabanyal, cursa estudios secundarios en el IES Isabel de Villena. Ante la imposibilidad de recibir una formación integral como cineasta de manera reglada en su ciudad de origen a corto plazo, y movido por su interés por el teatro, se matricula en el Conservatorio de Valencia para estudiar Arte Dramático, al tiempo que sigue los cursos veraniegos de guion que organiza la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP). Con su propia compañía, Teatraco Teatro, estrena obras como *El entierro*, *Asesinato en el IVAM* (ambas de 1989), *Contactos* (1992), *El escaparate del amor* (1994) o *El invitado* (1995). También colabora con Teatre Micalet. Tras una fugaz aparición como actor en *Morirás en Chafarinas* (Pedro Olea, 1995), prueba fortuna en televisión con la serie emitida por Canal 9 *A flor de pell* (Drimtim, 1997). Ese mismo año se traslada a Madrid, donde interviene en otra telenovela, *Calle nueva* (Zeppelin TV, La 1, 1997-2000). Decidido a cerrar su etapa como intérprete para perseguir su vocación de director, busca una escuela audiovisual con un alto componente práctico. La encuentra en el Instituto del Cine de Madrid, donde rueda una primera práctica de ficción, titulada *Las últimas horas* (2003), y se diploma en la especialidad de dirección con el corto cómico *Reina y mendiga* (2004), protagonizado por una alumna de la especialidad de Interpretación, Guadalupe Lancho. Los premios que obtiene lo persuaden de seguir su camino de cortometrajista con arreglo a unos criterios particulares, en lugar de tratar de integrarse en la industria trabajando como realizador en series televisivas u otros programas. Así, con su productora, Vicente Villanueva P.C., graba, prácticamente a razón de un proyecto por año, *El futuro está en el porno* (2005), con una de sus actrices fetiche, la también valenciana Marta Belenguer, *Eres* (2006), con Alberto Maneiro, *Mariquita con perro* (2007), con Dámaso Conde, *Heterosexuales y casados* (2008), con Alejandro Casaseca, Carmen Ruiz, Manolo Solo y de nuevo Guadalupe Lancho, *La rubia de Pinos Puente* (2009), otra vez con Carmen Ruiz, y *Meeting with Sarah Jessica* (2013), con Inma Cuevas y Montserrat Roig de Puig más cameos de sus habituales Belenguer, Lancho y Ruiz. El éxito de crítica y público cosechado por *Heterosexuales y casados* y *La rubia de Pinos Puente* convence al productor Francisco Ramos (Zeta Audiovisual) de hacerle una oferta para que debute como director de largometrajes. Después de desechar el debut con el drama *Vida resuelta*, estrena en 2011 *Lo contrario al amor*, una comedia romántica protagonizada por Adriana Ugarte y Hugo Silva con el apoyo del grupo Atresmedia a través de Antena 3 Films. Cinco años después, reincide en el largometraje con *Nacida para ganar* (2016), una comedia amarga, feísta y dotada de una cualidad anacrónica, con Alexandra Jiménez, Cristina Castaño y Victoria Abril a la cabeza del reparto, que vuelve a promover Francisco Ramos bajo el paraguas de tres sellos de Gerardo Herrero, Tornasol Films, Hernández y Fernández Producciones Cinematográficas y Mistery Producciones, con distribución de Sony Pictures Releasing de España y el respaldo de RTVE. A continuación filma por encargo de la productora LaZona la adaptación al cine de la exitosa comedia teatral francesa *Toc Toc*, de Laurent Baffie (2017). Toda su obra, muy influida por el

Pedro Almodóvar más *camp* de la primera época, aúna autoría y comercialidad, y está dotada de una notable coherencia estilística: la crítica al culto al cuerpo, la virtualización de las relaciones humanas —en particular de las sentimentales, pero todas en general disfuncionales cuando no bizarras— y la espectacularización de la intimidad impuestos por los *mass media*, opuestas todas ellas al casticismo, se conjugan siempre a través de las desventuras de personajes extravagantes, solitarios y amargados, en estructuras en las que el apunte disruptivo prima sobre la narratividad, con especial querencia por voces *over* que a menudo establecen un contrapunto patético con respecto a la imagen.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Entrevista personal (22 de junio de 2016)

virgo de Visanteta, El (Vicente Escrivá, 1978)

Largometraje de ficción

Con el advenimiento de la democracia y la articulación del Estado en comunidades autónomas —cuyos estatutos se aprueban a partir del referéndum constitucional del 6 de diciembre de 1978—, se desata un torbellino de sentimientos, encontrados y contradictorios en sí: desde las reclamaciones de mayores cuotas de autogobierno por el nacionalismo radical o el independentismo, hasta la ira de los sectores más integristas por el debilitamiento del poder central. Entre un extremo y el otro, cabe un número casi infinito de posibilidades diversas: el empleo de las herramientas recién puestas al alcance de las autoridades autonómicas para la construcción de identidades colectivas cohesionadas, fieles en unos casos a la patria común, y en otros para su socavamiento; el aprovechamiento de las mismas como munición para ridiculizar los sentimientos de las comunidades individuales, o reducirlos a una condición ancilar; el intento honesto de conciliar ambas lealtades, etcétera. En el caso valenciano, tiene lugar una fortísima polarización, salpicada de brotes de violencia. La ultraderecha anticatalanista convierte el cine en epicentro simbólico de la pugna entre los partidarios de que la denominación del territorio sea "País Valencià" y los defensores de la diferenciación —peyorativamente conocidos como *blaveros*, por ser abanderados de la franja azul o *blau*— específica de la *Senyera*. En unos casos, el también llamado *bunker-barraqueta* embiste contra el folklore local desde un españolismo cerril que niega la condición de cultura a cualquier muestra que se apartara de la definición ortodoxa, tradicional y literaria, mientras que, en otros, trata de capitalizar de manera falaz el redescubrimiento de su simbología —las Fallas, la Mare de Déu dels Desemparats, etcétera—, poniéndola al servicio de una visión fervorosa, reaccionaria y populachera. En semejante caldo de cultivo se producen dos cintas de planteamiento y desarrollo claramente divergente, que devienen en una ilustración sin par de esa dialéctica: Carles Mira rueda *La portentosa vida del Padre Vicente* (1978), protagonizada por Albert Boadella, líder del grupo teatral represaliado Els Joglars. La exhibición de la película, que repasa la existencia de San Vicente Ferrer desde una óptica irreverente y provocadora, se paraliza durante varios meses, a raíz del estallido de una bomba en la sala de Alcoi donde se proyecta. Vicente Escrivá adopta con la decisión de adaptar *El virgo de Visanteta*, una obra escénica brevísima y popular del autor decimonónico Josep Bernat i Baldoví, la estrategia antitética pero complementaria de conjugar devoción y transgresión, dado que la pieza se prestaba a hacer irrisión de las ínfulas huertanas, desde las alturas y sin formular expresamente ese desprecio. El resultado tiene atractivo potencial para públicos antagónicos, como el *renaixentista* más ingenuo, el acérrimo jacobino o el progresista abierto a verse complacido o fustigado. Antonio Fos y Escrivá firman el guion, titulado *El alcalde de Favara o el virgo de Visenteta*, del que también publican una novelización, en español, que aparece en la editorial Prometeo, fundada por Vicente Blasco Ibáñez. Con la italiana Maria Rosaria Omaggio —protagonista de una cinta anterior de Escrivá, *La lozana andaluza* (1976) —, en lides de primera *vedette*, y profusión de levantinos, el rodaje tiene lugar entre Valencia y Madrid, en cuyos estudios Cinearte se filman los decorados. Una de las escasas incorporaciones a la *troupe* de Aspa Producciones Cinematográficas —el director de fotografía Raúl Pérez Cubero, el montador Pedro del Rey, el ayudante de cámara Enrique Cerezo o el músico Antón García Abril— es el director artístico José María Morera. Otro tanto ocurre con actores como José Sancho, Queta Claver, Rosita Amores o Joan Monleón, estos últimos sacados del artisterío de la Valencia tardofranquista, en la que proliferaban espectáculos semiclandestinos de transformismo y *striptease*, entre el *trash* y la veta canalla de las Fallas. La mayor parte de estas personalidades, con inquietudes y contactos entre la crema de la intelectualidad de izquierdas, sería, con los años, ganada para la causa del valencianismo domesticado. Calificado para mayores de 18 años, el film se estrena en Madrid el 15 de febrero de 1979, en los cines Paz y Richmond. A pesar del rechazo de la crítica, tan previsible como rotundo, es vista por más de un millón de espectadores, recauda casi ciento veinte

millones de pesetas, y motiva una apresurada secuela, *Visanteta, esta-te queta/Gata caliente* (1979). Bajo el subtítulo entre paréntesis *El Virgo de Vicentita*, y definida como "obra devota inspirada por una musa más puta que las gallinas", la obra original da cumplido desarrollo a los intereses de la derecha de su tiempo, al asociar el imaginario barraquero y albuferesco —una creación, en buena medida, del máximo representante del *noucentisme* valenciano, Teodor Llorente, de quien Escrivá se había declarado rendido admirador—, con el *summum* de la baja cultura. La principal aportación de los adaptadores consiste en una trama religiosa, de supersticiones paganizantes y burlescas, a partir del establecimiento de una relación causal entre el goce sexual de Visanteta y el advenimiento de una serie de fatalidades climáticas, parangonables con las plagas bíblicas. Para el cataclismo no existe más freno que el paso por el altar de la susodicha y Pascualo (Pepe Sancho), rito que confían en que apacigüe la furia del Altísimo. El desenlace acaba refrendando tan católica convicción; pero, entre medias, abundan microrrelatos imaginarios que visualizan fantasías eróticas a cuál más inflamada. Hecha para solaz de los *voyeurs* más conspicuos e irreverente en grado sumo —a pesar de que respeta la versificación—, su hálito poético está contrapesado por las *brofegaes* —expresiones de mal gusto— y las *espardenyaes* —incorrecciones léxicas en el idioma catalán, por calcos del español—, añadidas por los guionistas de su cosecha, y que habrían hecho sonrojar al autor del sainete. El mantenimiento del monólogo inicial del Tío Collons (Antonio Ferrandis), traspuesto mirando a cámara, subraya la identificación entre los creadores cinematográficos y el teatral/literario, en una autodefensa escudada en Aristófanes para carcajearse de los escrúpulos de los espíritus "delicados". La película, a la manera del tapiz de la ofrenda a la patrona de Valencia en la fiesta de las Fallas, está compuesta de elementos y colores varios. Hay estampas típicas y paisajes sorollescos, referencias bíblicas —*El Cantar de los Cantares*— y de la pintura local — cuadros de Segrelles sirven de fondo a la nómina de técnicos en los créditos—, guiños coyunturales a los emblemas más señeros de la lucha política contemporánea —el escudo de la ciudad, la Senyera— y, sobre todo, la inevitable procesión de celebraciones populares y jocosos actos performativos que es de rigor en la poética de Escrivá. Tales elementos enrarecen *El virgo de Visanteta* e inscriben en ella algunos pliegues, gracias a los cuales gana en complejidad. Se da así la circunstancia de que una película para consumo del búnker reivindique tácitamente, entre bromas y veras, el componente pagano, sensual y mediterráneo consustancial a las culturas de España.

Agustín Rubio Alcover

Fuentes

- Lahoz, Ignacio (1998). "El virgo de Visanteta". En Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, pp. 788-790.
- Rubio Alcover, Agustín (2013). *Vicente Escrivá. Película de una España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Vizcaíno Casas, Fernando (Valencia, 1926 – Madrid, 2003)

Abogado, crítico, escritor y guionista

Se inicia como crítico de cine en el semanario del Sindicato Español Universitario (SEU), *Acción* (1944). También es crítico en los diarios *Las Provincias* y *Jornada* y de Radio Nacional de España en Valencia a finales de los años cuarenta. Forma parte del equipo de redacción de la revista *Triunfo*, en la que escribe entre 1947 y 1956. Se traslada a Madrid en 1950, donde ejerce de abogado especialista en temas relacionados con el cine y el teatro, cuestión a la que dedica los libros *Derecho cinematográfico español* (1952), *Legislación cinematográfica y teatral* (1954) —galardonado con la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) al Libro de Cine en 1954—, *La nueva legislación cinematográfica* (1962) y *Suma de la legislación del espectáculo* (1962), y artículos en revistas especializadas como *Espectáculo*. En esta última colabora entre 1953 y 1958 y es responsable de la sección "Jurisprudencia de espectáculos". Imparte docencia en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)/ Escuela Oficial de Cine (EOC). Colabora con asiduidad en *Primer Plano* y desde mediados de los años sesenta en *Cine en 7 días*. Su firma también aparece ocasionalmente en revistas como *Cine Mundo*, *Film Ideal* o *Cinestudio*. Ha sido guionista y prolífico y premiado escritor, tanto en el ámbito del teatro como del ensayo o la novela. Muchas de sus novelas fueron adaptadas al cine en los años setenta y primeros ochenta, en ocasiones con su colaboración. Es el caso de *Niñas… ¡al salón!* (1977), de Vicente Escrivá, o *La boda del señor cura* (1979), *…Y al tercer año, resucitó* (1980), *Hijos de papá* (1980), *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982) y *Las autonosuyas* (1983), dirigidas por Rafael Gil. A estas películas hay que añadir su participación en los guiones de *Esa mujer* (Mario Camus, 1969) o *El mesón del gitano* (Antonio Román, 1969), así como algunos trabajos para las series de Televisión Española *Mi hijo y yo* (1962-1963), *Novela* (1962-1979), *Biografía del ayer* (1964) o, para Antena 3 Televisión, *El orgullo de la huerta* (1990-1991). Se introduce en la producción a finales de los años cincuenta fundando la empresa Auster Films, responsable del debut en la dirección de Jesús Franco con *Tenemos 18*

años (1960) y de *Ama Rosa* (1960), de León Klimovsky, en cuyo guion también participa. Además de sus trabajos dedicados a cuestiones legales relacionadas con el cine, ha escrito *Diccionario del cine español* (1966), *La cinematografía española* (1970), *Historia y anécdota del cine español* (1976) y, junto a Ángel A. Jordán, *De la checa a la meca, una vida de cine. Biografía de José Luis Sáenz de Heredia* (1988).

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Borau, José Luis (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*, Madrid: Alianza, 1998.
- Riambau, Esteve, Torreiro, Casimiro: *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998.

Y

Yepes, Pepe
(José Yepes Cardo, Sagunto, 1942 – 2012)

Actor

Actor teatral, cinematográfico, televisivo y de doblaje de los denominados secundarios o de reparto. De formación autodidacta, conecta con la interpretación al entrar como meritorio en el Teatro María Guerrero, donde puede acumular tablas y destacar en algunas obras, singularmente en *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht, dirigido por José Luis Alonso en 1971, junto a María Fernanda d´Ocón. Simultanea su trabajo en el teatro con el doblaje en salas tan históricas como la de Cinearte. Su carrera cinematográfica se abre en la década de los años setenta con *Hay que educar a Papá* (Pedro Lazaga, 1971), junto a Paco Martínez Soria, a la que siguen muchos papeles y películas. Él mismo escogió algunas de sus interpretaciones más satisfactorias: *Los días del pasado* (Mario Camus, 1978), *Carmen* (Carlos Saura, 1983), en las que trabaja junto a sus grandes amigos Antonio Gades y Pepa Flores, *La guerra de los locos* (Manolo Matji, 1987) o *El rio nos lleva* (Antonio del Real, 1989). Durante los años ochenta y noventa interpreta innumerables papeles en televisión, en *Estudio 1* y en otras series como *Crónicas de un pueblo* (Televisión Española, 1971-1974)*, La huella del crimen* (Pedro Costa Producciones Cinematográficas y Televisión Española, 1985), *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-1995), *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993-1997), *Turno de oficio* (Alma Ata International Pictures, Galiardo Producciones, Televisión Española y Xaloc Producciones, 1996-1997) o *Petra Delicado* (Telecinco, 1999). Actor reconocido por el sector y reconocible por su frecuente presencia televisiva, con mucho bagaje y grandes matices —tradición indiscutible entre los actores secundarios españoles—, era un lector permanente, un conversador asiduo en tertulias y un miembro activo entre los actores que trataban de conseguir sus derechos. Es una convención simple, pero aceptada, que las ficciones cinematográficas descansan sobre los hombros de uno o varios personajes, y que los films no se basan en la interpretación de *muchos personajes* sino en la presencia decisiva de *uno secundado* por otros. Sin embargo, emergen en ellas instantes esenciales interpretados por presencias tenidas como menores, supuestamente secundarias, pero fundamentales para el film y para los adictos al *goce de ver*. Los actores y las actrices son trabajadores intermitentes cuya valoración social está a merced de las muchas inclemencias que soporta el tiempo artístico. En el año 1999, Yepes sufre un infarto cerebral de cuyas secuelas no llega a recuperarse totalmente. Sin embargo, sigue trabajando en cuestiones de doblaje en el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana. Pepe Yepes fue un actor, como escribió otro extraordinario actor, "verdadero, que sabía ser una rosa y sabía ser una piedra". Murió en Sagunto, su ciudad, como consecuencia de una neumonía.

Vicente Ponce

Pasado, presente y futuro del audiovisual valenciano

1
La llegada del cine al País Valenciano

El cinematógrafo se exhibe por primera vez en el territorio valenciano en la segunda mitad de 1896. En Valencia es presentado por Charles Kall en el Teatro-Circo de Apolo el 10 de septiembre de 1896. En los meses siguientes es exhibido también en el Teatro Ruzafa y en el Teatro Princesa, local que contrata al operador francés Eugène Lix. En Alicante el cinematógrafo se presentó por primera vez en agosto de 1896 en el Café del Comercio, local frecuentado por la burguesía alicantina, y meses más tarde, el 21 de noviembre, se dio a conocer ante el gran público en el Teatro Principal con un programa de diez cuadros Lumière. En Castellón se presentó en el Teatro Principal el 10 de diciembre de 1896 con la proyección de varios cuadros, pero parece que dicho acontecimiento no tuvo demasiado eco, y las escasas noticias que constan en prensa aluden sobre todo a la actitud burlona del público y a la mala calidad de las imágenes. Mayor impacto tuvieron las sesiones dedicadas al cinematógrafo a principios de abril de 1897 en el mismo Teatro Principal, alternadas con fonógrafo. Además de a las tres capitales de provincia, a finales de 1896 el cinematógrafo llegó también a alguna ciudad con un importante volumen de población —de extracción obrera— como Alcoi, donde el 19 de diciembre en el Teatro Principal en el entreacto de un espectáculo teatral se proyectaron unos cuadros del programa Lumière.

Si los primeros espacios donde se dio a conocer el cinematógrafo fueron teatros, no tardaron en aparecer barracones que anunciaban como atracción el nuevo invento que reproducía imágenes en movimiento. Por ejemplo, en Valencia en enero de 1897 encontramos el Cinematógrafo Lumière, el Eliseo Exprés y el Nuevo Cinematógrafo de París. A partir de 1898 se fueron abriendo salones para la exhibición cinematográfica más estables, como el Salón Novedades, el Cinematógrafo Fin de Siglo y el Cinematógrafo del Fotógrafo Angel en Valencia, el cinematógrafo en la plaza Tetuán de Castellón o el Salón Novedades en Alicante. Sin embargo, la exhibición ambulante fue fundamental en los primeros años del cinematógrafo y encontramos proyecciones en barracones ambulantes como el Salón Exprés o el Cinematógrafo Mágico, así como en todo tipo de espacios con otras finalidades, desde teatros a plazas de toros o estadios de fútbol como el Castalia. El cinematógrafo se convirtió en un espectáculo habitual en todo tipo de fiestas: en la Feria de Julio de Valencia, los Moros y Cristianos de Alcoi, ferias navideñas, etcétera. En 1902, los republicanos valencianos, ante la celebración de las fiestas en honor de la Virgen de los Desamparados, propusieron sustituir los actos religiosos por entretenimientos profanos, entre los que incluían al cinematógrafo —propuesta tumbada por los concejales monárquicos—. Para la feria de Navidad de Valencia de 1903 se pidieron hasta veinte licencias para cinematógrafo, lo que es indicio de su éxito. En los primeros años del siglo XX encontramos proyecciones cinematográficas en fiestas patronales en diversas ciudades y pueblos del territorio como Xàtiva, Ondara, Gandia, Elda, Oriola o Buñol. En esos años tenemos también noticias de proyecciones en espacios abiertos y veladas cinematográficas veraniegas. En 1905, en la plaza de toros de Valencia, se programaron para la noche de San Juan proyecciones cinematográficas que se alargaron toda una semana.

Conocemos poco sobre la extracción social del público del cinematógrafo de los primeros tiempos. En sus primeras presentaciones en teatros, es probable que asistieran sectores urbanos acomodados, pues debido al precio de las entradas era un entretenimiento demasiado caro para la mayor parte de la población. Seguramente el cinematógrafo se convirtió en un espectáculo más popular en los salones y barracones de feria, que ofrecían precios más bajos. Por ejemplo, en marzo de 1899

el Cinematógrafo del fotógrafo Angel ofrecía entradas por quince céntimos y veinticinco céntimos las de preferente, y un año después las entradas del Cinematógrafo del Siglo costaban diez y veinticinco céntimos. Las exhibiciones de cinematógrafo se combinaban con atracciones visuales como dioramas y cuadros disolventes —que desaparecieron después de los primeros años—, con todo tipo de espectáculos en vivo o con otras novedades tecnológicas como el fonógrafo. De hecho, ya desde principios de siglo encontramos tentativas para combinar las imágenes cinematográficas con el sonido a través del fonógrafo; por ejemplo, en mayo de 1901 se anunciaba en el pabellón situado en la calle del pintor Sorolla de Valencia el Fonobiograf, combinación de cuadros cinematográficos con música y voz humana. El cinematógrafo, con su capacidad para reproducir imágenes en movimiento, tenía un importante componente de maravilla tecnológica que simbolizaba el progreso técnico, pero también cierto halo de espectáculo "mágico". Así, en noviembre de 1903, la compañía de Cesare Watry, que actuaba en el Teatro Apolo de Valencia, incluía entre sus espectáculos de ilusionismo el "Cinematógrafo parlante". Son los años del "cine de atracciones", un cine exhibicionista que incita a la curiosidad visual a partir de las nuevas posibilidades tecnológicas, que privilegia el espectáculo ante la narración y solicita abiertamente la complicidad del espectador. En ese contexto del cambio de siglo, el cinematógrafo es el símbolo de una cultura visual que busca una espectacularización de la vida, ofreciendo al público nuevas formas de percibir la realidad y el mundo a través de vistas, acontecimientos y referentes culturales, tanto lejanos y exóticos como conocidos por los valencianos.

Ya en 1896 encontramos los primeros rodajes en territorio valenciano, como los realizados por Eugène Lix, fotógrafo y pionero del cinematógrafo. Lix recibió el encargo del teatro Princesa de Valencia de rodar cuadros y vistas, que se exhibieron en esta sala en diciembre con los títulos de *Baile de labradores*, *Ejecución de una paella*, *El Mercado* o *Plaza de la Reina*, para los que contó con la colaboración de los pintores locales José Benavent Calatayud y Ramón Stoltz Seguí. El aragonés Manuel Galindo, creador del Eliseo Exprés, exhibió en 1897 en su espectáculo ambulante algunos títulos de temática valenciana, que según parece había adquirido a la casa Gaumont, en ciudades como Castellón y Alicante. A partir de 1899 inicia su trayectoria en el mundo del cine el que podemos considerar el primer director cinematográfico valenciano, Ángel García Cardona. Fotógrafo de profesión, en ese año además de abrir su salón para proyecciones comienza a rodar películas de ambiente valenciano con escenas de huerta y acontecimientos festivos de la ciudad de Valencia como batallas de flores, carnavales o pascuas. *Una fiesta en la huerta valenciana* (1899), *Mona de Pascua* (1900), *Mascarada japonesa* (1900) y *Escena de la huerta en colores* (1900) son algunos de los títulos que conocemos de su filmografía en esos primeros años. En Alicante desarrollaron su actividad en los primeros años del siglo los pioneros de la industria cinematográfica local, José María Marín y Oscar Vaillard, quienes rodaron hasta diecisiete títulos en 1903, incluyendo vistas y panorámicas de la ciudad —además de algunas situadas en Lorca—, actividades del batallón infantil y actos festivos como gigantes y cabezudos o la llegada del tren botijo. Es un momento en el que la distinción entre producción, distribución y exhibición es bastante difusa, pues frecuentemente eran los exhibidores quienes encargan la filmación de películas para ser proyectadas en sus locales, y había operadores que tenían salones de exhibición o alquilaban películas y aparatos. Los casos de García Cardona y del tándem Marín-Vaillard son buenos ejemplos.

A partir de los años 1905-1908, el cine comenzó a ser un espacio estable en el ocio urbano de las principales ciudades valencianas. Esto no quiere decir que desaparecieran las proyecciones al aire libre, las exhibiciones ligadas a fiestas y acontecimientos o su presencia en todo tipo de espacios. Sin embargo, en esos años se ponen en funcionamiento un buen número de salones estables. En Valencia se abrieron en 1905 al público el Cinematógrafo de la Paz y el Cinematógrafo Moderno, cuya empresa inauguró también el Cine Turia de la empresa Moderno a principios de 1907. En años siguientes abrieron en la capital el Salón Cine Romea, El Cid, el Coliseo Imperial y el Cine Sport, que después pasó a llamarse Cine Sorolla. Además, desde 1910 se inauguraron salones ya no solo en el centro de la ciudad sino en los llamados poblados marítimos, con los cines Victoria y Eldorado, o en el barrio de Morvedre, con la Salón Cine Sagunto. Una de las pocas figuras del mundo de la exhibición cinematográfica de Valencia cuya trayectoria se puede rastrear es la de Antonio Sanchís, quien instaló un barracón cinematográfico ya en la feria de navidad de 1897 y en años siguientes puso de nuevo en la feria barracones con diferentes nombres. En 1906 instaló el salón permanente Le Petit Palais en la calle del Pintor Sorolla, que reabrió en 1909 con el nombre de Palacio de Cristal, a la vez que mantenía dos pabellones ambulantes. En esta misma coyuntura, en 1908 se abrió en Castellón el cine La Paz —rebautizado años después como Doré—, y en Alicante nacían los cines Salón Alhambra, Cine Sport o Salón Moderno. Todos estos salones eran generalmente locales de arquitectura modesta que progresivamente

fueron introduciendo mejoras en su decoración, comodidad y seguridad.

Esta cuestión generaba especial preocupación social a causa de los accidentes e incendios que se produjeron en algunos pabellones y salones. En enero de 1904, en uno de los barracones cinematográficos de la feria de Valencia, el Alcázar, se inició un incendio que causó varios heridos. Las autoridades estatales comenzaron a implicarse en la regulación de los espacios de exhibición cinematográfica, siguiendo en principio la reglamentación de los locales de espectáculos públicos. En 1908 se tomaron medidas para tratar de garantizar la seguridad y la higiene de los salones, que, sin embargo, mayoritariamente no se cumplían. El incendio del cine La Luz de Vila-Real en mayo de 1912, que causó más de sesenta víctimas mortales —la mayoría niños—, supuso un punto de inflexión. El gobernador provincial lanzó una circular en la que se exigía a los ayuntamientos que vigilaran el cumplimiento de las normativas e inspeccionaran los locales de exhibición. Si este tipo de incidentes eran utilizados ampliamente por los sectores más críticos con el cine, no menos habituales fueron, desde los primeros años de su aparición, las denuncias contra la inmoralidad del espectáculo cinematográfico. Algunas salas de cine fueron a principios de siglo multadas con frecuencia por proyecciones inmorales o pornográficas, y desde diversos sectores, especialmente los católicos, se insistía en los peligros que entrañaba para la moral la oscuridad de pabellones y salones. Sin embargo, encontramos en las primeras décadas del siglo indicios de una posición hacia el cine desde sectores católicos valencianos mucho más positiva. Es ciertamente significativo que una fecha tan temprana como abril de 1904 se instalara un cinematógrafo en el Colegio de San Vicente para niños huérfanos, que estuvo en esos momentos bajo la dirección de Ángel García Cardona. En 1912 se inauguró en Valencia el Cine Libreros, en la sede del Centro Escolar y Mercantil dirigido por jesuitas, con el objetivo de recaudar dinero y ofrecer películas "moralizantes", y parece que el colegio San José de Valencia, también de jesuitas, ofrecía desde 1914 algunas sesiones de cine a su alumnado en determinadas festividades. En Alcoi, el Patronato de la Juventud Obrera, impulsado por el sacerdote de la ciudad, instaló en 1915 un aparato de proyección y ofreció sesiones cinematográficas. Los salones cinematográficos abiertos a partir de 1905 mantuvieron en general unos precios estables, en torno a diez céntimos las entradas más baratas y entre veinte y veinticinco céntimos las preferentes, y atrajeron públicos muy diversos. Parece clara la importante presencia de público infantil y, de hecho, algunos salones iniciaron la práctica de programar sesiones dirigidas específicamente a niños o de ofrecer juguetes como regalos. Es en buena medida con la aparición de estos salones que en los años siguientes comienza a construirse un público con el hábito de ir al cine. Los exhibidores buscaban atraer a los espectadores con sesiones benéficas, regalos, sesiones especiales —como la "sesión vermouth"— o "días de moda", tácticas muchas veces copiadas de la industria teatral. Las proyecciones se combinaban a menudo con bailes, cantantes, espectáculos de magia o variedades. Una característica de la exhibición cinematográfica en esos años es la presencia de explicadores, personas —parece que mayoritariamente hombres— que comentaban la película y que, para hacerla más cercana a los espectadores, utilizaban recursos lingüísticos de otros ámbitos de la cultura popular y referentes nacionales o locales. El Cinematógrafo de la Paz de Valencia, en mayo de 1905, anunciaba como la gran atracción sus "películas recitadas", e incluso llegó a contratar un cuadro entero de declamación. Era tal la importancia de los explicadores en la forma en que los asistentes a la proyección daban sentido a las cintas proyectadas, que algunos testimonios de la época señalan que la misma película comentada por dos explicadores distintos daba como resultado dos films completamente diferentes.

La industria cinematográfica en el País Valenciano experimenta también en esos años importantes transformaciones en los ámbitos de la producción y la distribución. Desde finales de la primera década de siglo se empezó a sustituir el sistema de venta de copias por el de su alquiler, y paulatinamente comenzó a cobrar forma una cierta red de distribución en la que participaron empresas de exhibición como la del Cinematógrafo de la Paz y la del Cinematógrafo Moderno de Valencia, bien como representantes de otras compañías o bien directamente implicados en la compra y alquiler de películas. Respecto a la producción, en 1905 inició su actividad Films H. B. Cuesta, que a lo largo de la década siguiente puso las primeras bases para una industria productora estable en Valencia y se convirtió en una de las empresas de producción cinematográfica más importantes de todo el territorio español, con un repertorio especializado en los reportajes de corridas de toros, las actualidades de temática valenciana y los films de ficción. En Alicante, José María Marín y Oscar Vaillard retomaron su actividad filmando tres películas en 1907 y una decena más de títulos entre 1911 y 1914, todos rodados en Alicante. Las fiestas y acontecimientos locales, así como los temas tomados de otros ámbitos de la cultura popular valenciana y española, constituían los referentes principales para la producción valenciana, si bien el lenguaje fílmico comenzaba a introducir estilos y fórmulas narrativas propias, en conexión con los desarrollos internacionales, que perfilaban caminos diferentes al del cine de atracciones.

En los años que siguieron a la presentación del cinematógrafo en 1896, el País Valenciano se fue perfilando como un territorio cinéfilo, con una dinámica estructura de exhibición que acompañó al cine en su evolución desde los barracones ambulantes a los salones y que en los años veinte acabó consolidando un parque de salas cinematográficas de gran densidad. Son ciertamente significativas también las iniciativas de producción, aunque no consiguiera consolidarse una industria estable. En una sociedad en transformación política y social como era la valenciana en esos años, el cine se insertó en los hábitos de ocio de los valencianos y comenzó a modificarlos, construyendo una cultura de masas moderna que, a la vez, remitía y reelaboraba constantemente las representaciones sobre lo popular y lo tradicional. No es casualidad que el cine estuviera presente en el mayor espectáculo de masas que se celebró en el País Valenciano en los primeros años del siglo, la Exposición Regional de 1909, en la que tuvo un espacio específico. El cine era una de las principales atracciones del nuevo siglo, y por ello no podía faltar en la gran autocelebración colectiva de la modernidad de la región.

Marta García Carrión

Fuentes

- Iglesias Tortosa, Severiano (2016). *Cines olvidados. Valencia, periferia y pedanías*. València: Sargantana.
- Lahoz, Nacho (1991). "La introducción del cinematógrafo en Valencia". En Lahoz, Nacho (dir.). *Historia del cine valenciano*. València: Levante-EMV, pp. 3-13.
- Lahoz, Nacho (1991). "La industria primitiva. De la casa Cuesta a los años veinte". En Lahoz, Nacho (dir.). *Historia del cine valenciano*. València: Levante-EMV, pp. 21-33.
- Messeguer, Lluís (2003). *Castelló literari*. Castelló: Universitat Jaume I.
- Narváez, Daniel (2000). *Los inicios del cinematógrafo en Alicante, 1896-1931*. València: Filmoteca Generalitat Valenciana/Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Narváez, Daniel (2014). *Marín y Vaillard. Pioneros de la industria cinematográfica y su época*. Almería: Editorial Círculo Rojo.
- Sánchez Biosca, Vicente (2010). "El cine en la época de la Exposición Regional Valenciana". En De la Calle, Romà (coord.). *El contexto artístico-cultural valenciano en torno a la Exposición Regional de 1909*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- VVAA (1997). "Alicante, 100 años de cine". *Canelobre,* 35/36.

2
La producción cinematográfica valenciana (1900 – 1936)

En líneas generales, en la producción cinematográfica valenciana anterior a la Guerra Civil se pueden identificar una serie de momentos que atienden a los modos de realización de películas. En primer lugar, una época de pionerismo (1896 – 1910), donde los realizadores filman vistas siguiendo el estilo Lumière, y proyectan dichas películas en las salas de exhibición local; una producción que evoluciona lentamente hacia la realización de películas argumentales y documentales con una estructura de industria. El segundo período (1910 – 1914), abarca una producción estandarizada según los modelos industriales al uso: realización, exhibición y distribución. Es un periodo que, al menos en la región valenciana, tiene desigual fortuna, ya que la competencia de centros productores emergentes como Barcelona y Madrid asumen las riendas de la producción española. Por último, a partir de los años veinte y hasta el estallido del conflicto en julio de 1936, se diversifica la producción con desigual fortuna ya que existen numerosas productoras dispersas realizando películas. De todas ellas, solo CIFESA apostó por un sistema industrial competente. A grandes rasgos, se puede señalar que durante el periodo 1905 a 1917 se rodaron veinte películas en Valencia; y durante la década de los años veinte alrededor de cincuenta largometrajes.

Ha quedado suficientemente constatado que, desde la llegada del cine, la región valenciana fue escenario de numerosas realizaciones cinematográficas y de la existencia de una producción cinematográfica autóctona que produjo títulos de éxito durante el periodo del cine mudo. Junto a las primeras proyecciones de películas de la mano de los exhibidores ambulantes, aparecieron en las pantallas valencianas filmaciones rodadas por estos mismos empresarios, que trataban de atraer al público con imágenes que les resultaran conocidas. Por ejemplo, Charles Kall –responsable de las primeras sesiones de cine en Valencia– contaba en su repertorio con la filmación realizada en la región: *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, película que fue exhibida el 23 de octubre de 1896. Apenas un mes después, el fotógrafo francés Eugene Lix, afincado en Valencia, efectuó un rodaje de dos escenas típicas: *Baile de labradores* y

Ejecución de una paella, filmadas con la asesoría de dos pintores locales. El éxito de las imágenes autóctonas motivó que los empresarios del Teatro Princesa encargaran a Lix la producción de más vistas para exhibirlas en la programación cinematográfica de este recinto de espectáculos. Entre las vistas se encontraban escenas como la de los bailes populares, el Tribunal de las Aguas, el tiro de palomo y otras. De esta manera se estableció un modelo según el cual las salas de exhibición encargaban filmaciones que, por un lado, contribuían a ampliar el escaso repertorio de filmaciones existentes, ya que dependían de los propios exhibidores que iban recalando en los locales; y, por otro, ofrecía un panorama de situaciones autóctonas que eran fácilmente reconocibles por parte del espectador.

A finales del siglo XIX, el fotógrafo Ángel García Cardona instaló un local de exhibiciones cinematográficas: el Cinematógrafo del Fotógrafo Angel. No contento con exhibir las cintas de procedencia extranjera, inició la filmación de sus propias cintas, adaptando su laboratorio fotográfico para el revelado y montaje de estas. En abril de 1899 exhibió la primera de sus películas: *Fiesta en el camino de Algirós*. La producción de Ángel García se concentró en el período que abarca de 1899 a 1900, con alguna producción dispersa a partir de esa fecha, concluyendo en 1904; momento a partir del cual aparece ligado a la empresa cinematográfica Casa Cuesta. De entre su producción pionera –unos veinte títulos conocidos entre los que se encuentran fiestas religiosas, eventos taurinos y escenas populares– destaca *Mona de Pascua*, *Mascarada Japonesa* y *Escena de la huerta*. En el caso de Ángel García, se da un caso peculiar ya que él mismo realizaba la filmación para exhibirla en su local. Era una manera de atraer público al cinematógrafo con el reclamo de la proyección de una vista que recogía un hecho de relevancia que había sido parte de la vida social de la ciudad. No obstante, dado que no cuenta con la infraestructura técnica ni comercial apropiada, a partir de 1904, tras filmar *Procesión de nuestra excelsa patrona la Virgen de los Desamparados,* un encargo recibido por parte del Colegio San Vicente Ferrer, Ángel García pasa a ser camarógrafo de la Casa Cuesta.

En el mismo período, en Alicante, se produjo un fenómeno similar. En diciembre de 1902 se proyectaron una serie de películas filmadas en Torrevieja cuya autoría, según las fuentes disponibles, se debe a Luis Rodes, un cineasta aficionado que realizaba filmaciones para visionado particular y que ocasionalmente –no existen más datos– logra proyectar en una sala comercial. A partir del mes de septiembre de 1903, también en Alicante, la empresa Marín comenzó a exhibir su producción en la pantalla del Salón Novedades. En esa fecha Marín, junto al fotógrafo Vaillard, quien había destacado como fotógrafo en la cercana región de Murcia, se dedicaron a la filmación, distribución y comercialización de films que recogían escenas de la vida cotidiana y eventos particulares de la provincia de Alicante y –ocasionalmente– de la citada provincia vecina. Esta serie de filmaciones, realizadas por el propio Vaillard, encontraban su canalización para la distribución en la Empresa Marín que suministraba películas a toda España. La producción de la empresa Marín–Vaillard, a partir de los datos existentes, incluía títulos filmados en Alicante como *Antigua fuente de San Cristóbal*, *Antigua fuente de Quijano*, *Gigantes y cabezudos en el paseo del Dr. Gadea*, *Vista panorámica de Alicante*, *Salida de gente de misa de doce de la Iglesia de San Nicolás* o *Entrada de S.M. el Rey*. Como ocurría con la gran mayoría de las filmaciones de los pioneros de la cinematografía, las películas de Marín y Vaillard mostraban panorámicas generales de los lugares más conocidos de la ciudad y sus alrededores, de sus gentes, usos y costumbres, y, en definitiva, de las facetas más conocidas de la vida en la ciudad. A finales de 1914 se registraron los últimos títulos rodados por la Empresa Marín, la cual fue una de las distribuidoras más importantes de España entre 1907 y 1914.

La producción cinematográfica en Valencia dio sus primeros pasos en el terreno industrial con la aparición de la empresa Casa Cuesta. La familia Cuesta contaba con numerosos negocios de droguería, establecimientos balnearios o de alquiler y venta de material fotográfico. El primer contacto con la cinematografía se encuentra en el alquiler de material fotográfico y fonográfico para las sesiones de cinematógrafo de Ángel García Cardona. Más adelante, una de las salas de la ciudad, el Cine Moderno, encargó a la Casa Cuesta la realización de documentales que recogieran hechos de la región. Así, en 1904 la empresa entra en la realización de películas con *Batalla de flores*, realizada por Ángel García y estrenada el 2 de agosto de 1905. Meses después realizan *Eclipse de sol*, a la que le sigue *El tribunal de las aguas* (1905), títulos con los que la empresa se sitúa en los círculos de distribución no solo nacionales sino también del extranjero. La primera realización de la casa Cuesta se centra en los documentales, género que era aceptado con facilidad por el incipiente público cinematográfico por la presentación de lo conocido y lo cotidiano. Así, dentro de este modelo temático, se filman cintas como *Viaje de S. M. a la Albufera* (1906), *Regreso de S. M. de la Albufera* (1906), *Exposición Nacional de Valencia* (1910) y numerosas cintas de tema taurino, lo que se convirtió en la "especialidad de la casa", ya que contaban con un archivo de imágenes con el que poder montar una corrida "a la carta". De especial interés fue la incorporación de títulos de ficción a la producción

de la Casa Cuesta. La primera realización argumental fue *El ciego de la aldea* (1906) a la que siguieron *Benítez quiere ser torero* (1909), *Los siete niños de Ecija o los bandidos de Sierra Morena* (1911–1912), *La barrera número 13* (1912) y *Amor y odio* (1914).

El año 1914 supuso el cese de actividad de la Casa Cuesta en Valencia y de la Empresa Marín en Alicante. Durante esa misma década, el negocio cinematográfico había ido ampliándose con más salas y más distribuidores. Las principales empresas productoras europeas comienzan a establecer a sus agentes en Madrid y Barcelona. Al mismo tiempo, algunas productoras crean sucursales para efectuar filmaciones documentales, como en el caso de la empresa Pathé, que se establece en Valencia en 1914. Para ese momento, el cine se ha consolidado como un espectáculo dirigido a la burguesía. Por ello, las películas alargan su metraje, ya que ofrecen historias más desarrolladas, en sintonía con la estructura dramática teatral. Ante este requerimiento la Casa Cuesta no puede adaptarse. Tampoco la Empresa Marín, que siempre se mantuvo ligada al esquema de las vistas documentales. Tras la desaparición de la Casa Cuesta, la realización de películas por un lado se circunscribe a la ciudad de Valencia; por otro, dependerá casi de manera exclusiva de la sucursal que la empresa Pathé había abierto en dicha ciudad. Las filmaciones de actos y documentales en la región valenciana fueron realizadas bajo el sello de dicha empresa. De este período, que abarca hasta inicios de los años veinte, destacó únicamente la película *El milagro de las flores*, rodada por Maximilià Thous en 1918. Fue una excepción en la tónica general del periodo, ya que fue encargada por una institución local, la Junta Provincial Valenciana contra la Tuberculosis, con la intención de recaudar fondos y hacer publicidad de sus labores. Quedaba claro de esta manera el poder didáctico e ilustrativo del cine, y sobre todo su influencia e impacto en los espectadores.

Con el inicio de la década de los veinte, en Valencia aparecieron productoras cinematográficas que en la gran mayoría de los casos no consiguieron consolidarse y crear un tejido industrial apropiado. Común a estas productoras era el entusiasmo personal de quienes las fundaron, pero la ausencia de medios técnicos, económicos y de comercialización. Destaca en este sentido la labor de Joan Andreu, quien, procedente de Barcelona –donde había sido responsable de la sucursal Pathé–, comenzó a realizar películas documentales como *Coronación de la Virgen de los Desamparados* (1923) y películas de ficción como *La barraqueta del nano* (1924), *La trapera* (1925) y *El idiota* (1925). También se convirtió en uno de los productores de cine del momento al establecer una productora personal, Andreu Films, y otras asociándose con Pepín Fernández (Film Artística Nacional) y José María Maristany (Andreu Films y Llama Films). En 1923, Maximilià Thous, escritor y dramaturgo, fundó Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas (P.A.C.E.). Thous, se había iniciado en la cinematografía en 1918 con la película *Sanz y el secreto de su arte*, junto al ventrílocuo Sanz. En años posteriores filmó *La bruja*, *La Dolores* (1923), *La alegría del batallón* (1924) –que incluía escenas rodadas en Elche y Sagunto– y *Nit d'albaes* (1925). Sus películas eran adaptaciones de conocidas zarzuelas, y gozaron de un notable éxito en su exhibición. La película *Moros y Cristianos* (1926) supuso un revés para su productora, ya que los gastos de rodaje fueron tan elevados que no consiguió concluir el montaje de la misma ni exhibirla al público. A partir de ese momento, ante la falta de mecanismos de distribución y la cada vez más fuerte competencia madrileña, fue abandonando el mundo de la realización de películas de ficción, para centrarse en proyectos documentales. Cabe destacar otras productoras en las que en ocasiones coincidía alguno de los personajes ya mencionados, como la empresa Fer-Vall-Duch, formada por Pepín Fernández, Tomas Duch y José María Vallterra, quienes produjeron las películas *Min y Max* (1925), *Los niños del hospicio* (1926), *Justicia Divina* (1926) y *Por fin se casa Zamora* (1927). Mediada la década de los veinte, surgieron otras productoras tales como Producciones Cinematográficas Españolas Levantina Films, dirigida por Luis Ventura y que produjo uno de los mayores éxitos del cine español de la década, *Rosa de Levante* (1926), melodrama costumbrista de ambiente valenciano. Se recurrió a la fórmula del *star system*, por lo que se contrató para la película a Carmen Viance, una de las más famosas actrices del cine español. Junto a este film destacaron *Los gorriones del patio* (1926) y *Rocio Dalbaicín* (1927), obra firmada por Mario Roncoroni. A pesar de la calidad de las películas realizadas por esta productora, su vida se extingue silenciosamente debido a la falta de distribución. Enrique Santos creó Club Cinema, productora de vida efímera, que tan solo realizó *Los mártires del arroyo* (1924). Ramón Orrico Vidal, asociado al anterior, tras el fracaso de Club Cinema formó Levante Films, que no pasó del rodaje de *El monje de Portacoelli* (1925), película que no se estrenó. Durante la década, junto a estas productoras, pervivió el cine de producción amateur, como es el caso de la realización de *Castigo de Dios* (1925), drama rural ambientado en Castellón, producido, filmado e interpretado por Hipólito Negre. Caso similar es el de la última película rodada por Mario Roncoroni en Valencia, *Voluntad* (1928), patrocinada, escrita e interpretada por Agustín Caballero.

Situación semejante es la vivida por la cinematografía en Alicante durante esa década, en la que se registraron rodajes documentales realizados por modestas empresas locales como Films Photo – Estudios Fotográficos de Alicante, autores de una documental sobre *Les Fogueres* (1928), encargado por el abogado alicantino Lassaleta; y la empresa Cinematográfica Alicantina empresa, creada ese mismo año y dirigida por Pascual Orts, que igualmente realiza un documental sobre *Les Fogueres de San Chuan* y otro sobre la figura del torero Ángel Carratalá, ambos en 1929. Desde el terreno de la ficción tan solo se tiene noticia del desarrollo de actividad cinematográfica, también de carácter amateur, por parte de unos adolescentes alicantinos aficionados al cine que crearon los "estudios" U.F.O.C. -Unión Films Orgam (Magro al revés) Clemente-, bajo el liderazgo de Francisco Más Magro y José Ramón Clemente. Este grupo de aficionados elaboró cortometrajes argumentales en los que tanto familiares como amigos eran los actores protagonistas. Los films realizados eran proyectados, mayoritariamente en el local que poseían, y en ocasiones alguna entidad como el Ateneo les prestó sus salas.

La década de los años treinta se inició con la creación de una de las productoras de más éxito a nivel nacional: CIFESA (Compañía Industrial Film Español S.A.). La empresa, que empleaba como logotipo un estilizado *Micalet* acompañado del lema "La antorcha de los éxitos", fue una exitosa maniobra de la burguesía conservadora valenciana para crear una plataforma cinematográfica que pudiera servir tanto para la diversificación de sus negocios como para la propaganda de sus intereses ideológicos, en el marco político de la II República, que coincidió en España con la llegada e implantación del cine sonoro. Fue fundada en marzo de 1932 por Ricardo y Vicente Trénor y, un año después, en marzo de 1933, Manuel Casanova Llopis, industrial ligado al negocio del aceite, se hizo con el control de la mayoría de las acciones de la sociedad y presidió la empresa hasta 1949, año de su muerte. Sus hijos Luis y Vicente formaron parte de la misma en puestos de gestión. CIFESA fue fundada en un primer momento con la intención de distribuir películas estadounidenses de la productora Columbia, con la que suscribió un contrato de distribución que expiró en 1934, momento en el que comenzó a distribuir películas europeas, especialmente alemanas e italianas. Al mismo tiempo, al expirar dicho contrato, CIFESA dio un giro hacia la producción de películas, generalmente rodadas en los estudios CEA (Cinematográfica Española Americana) y ECESA (Estudios Cinema Español S.A.), ubicados ambos en la provincia de Madrid. Los Casanova tenían vínculos con el partido conservador Derecha Regional Valenciana (DRV). Por ello, fieles a sus principios ideológicos, imprimieron un punto de vista no solo tradicional sino muy personal a la producción cinematográfica, en la cual desarrollaron historias marcadas por un mundo folklórico basado en el agrarismo, el catolicismo y las relaciones precapitalistas. En definitiva, sentaron las bases del típico género folclórico de la "españolada" que alcanzó su mayoría de edad durante el cine del franquismo. De la mano de Vicente Casanova Giner, CIFESA introdujo el *star system*, imitando así el sistema de Hollywood. Contratando en exclusiva no solo a los mejores actores y actrices del momento, como Imperio Argentina, Miguel Ligero, Raquel Meller, Rafael Durán y Alfredo Mayo, entre otros, sino también a los directores más afamados de la cinematografía nacional: Florián Rey, Benito Perojo, Fernández Ardavín, Luis Marquina y un largo etcétera. Durante el periodo 1934 a 1936, CIFESA produjo numerosos éxitos del cine español en los que se mostraban y exaltaban los valores populares: *El novio de mamá* (Florián Rey, 1934), *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *Rumbo a El Cairo* (Benito Perojo, 1935), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1934), *El cura de la aldea* (Francisco Camacho, 1936), *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) y *La reina mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1937), entre otros. En 1936 se estaba concluyendo el rodaje de *Nuestra Natacha*, cuando se produjo el alzamiento del 18 de julio. Los Casanova abandonaron Valencia y se trasladaron a Sevilla, en territorio *nacional*, donde continuaron realizando películas documentales y reportajes para apoyar al bando franquista. Al mismo tiempo, Vicente Casanova, utilizando como contacto al productor alemán Johan Wilhem Ther, intentó establecer una sede de la empresa en Berlín, creando en 1936 CIFESA Films Produktions und Vertriebs GMBH, destinada a la distribución de material cinematográfico español. En 1938, debido a la política proteccionista del régimen nazi con el cine alemán, la filial de CIFESA deja de funcionar y es disuelta completamente en 1940. Por otro lado, en el territorio controlado por la República, CIFESA continuó desarrollando su actividad en Valencia, cuya sede fue dirigida por un comité obrero y donde se realizaba el *Noticiario CIFESA*, y en Madrid, donde siguieron los rodajes de películas de ficción y reportajes de guerra.

Daniel Carlos Narváez Torregrosa

Fuentes

- Caparrós Lera, José María (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931 – 1939)*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona – Editorial 7½.
- Díez Puertas, Emeterio (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.

- Fanés, Félix (1989). *El cas Cifesa. Vint anys de cine espanyol (1932 – 1951)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Lahoz Rodrigo, Nacho (2010). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español. 1896 – 1920*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Martínez Roda, Federico (1998). *Valencia y las Valencias: su historia contemporánea (1800 – 1975)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo.
- Narváez Torregrosa, Daniel C. (2014). *Marín y Vaillard. Pioneros de la industria cinematográfica y su época*. Almería: Círculo Rojo.
- Nicolás Meseguer, Manuel (2004). *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936 – 1939)*. Murcia: Universidad de Murcia.

3
La radio valenciana en la Segunda República

Durante el periodo histórico de la Segunda República (1931-1939), Valencia constituía la tercera demarcación en el ámbito de la radiodifusión por lo que hace al número de licencias otorgadas. Nacido el nuevo medio de comunicación en los años veinte bajo el impulso comercial, no será hasta la década de los treinta cuando las empresas radioelectrónicas pioneras de su comercialización fijen las posibilidades de explotar económicamente el entretenimiento, especialmente a través de la programación musical. Dos leyes y dos decretos determinarán la vida de la radiodifusión valenciana durante esos años. La ley de 9 de marzo de 1932, por la que se establecían las bases que autorizaban al gobierno para reorganizar el servicio de Telecomunicaciones; el Decreto del 8 de abril de 1932, que autorizaba al ministro de la Gobernación a sacar a concurso el suministro e instalación de las estaciones radioeléctricas que debían constituir la red nacional de radiodifusión del Estado, así como el arriendo de las emisiones cotidianas de programas artísticos, musicales, etcétera; la Ley de 10 de noviembre de 1932, por la que fueron revisadas las concesiones habidas hasta el momento y se permitió declararlas caducadas, incautar las estaciones e instalaciones de toda clase, así como la explotación del servicio por razón de interés público; y, en último lugar, pero no menos importante habida cuenta de la proliferación de emisoras que conllevó, el Decreto de 8 de diciembre de 1932, regulador de las condiciones necesarias para autorizar las instalaciones llevadas a cabo por entidades oficiales y particulares de pequeñas estaciones radiodifusoras de carácter local. En el contexto de este marco legal básico, se consolida la radiodifusión valenciana de los años treinta, con alguna peculiaridad. La principal emisora del periodo, instalada en la ciudad de Valencia, Unión Radio Valencia EAJ-3, conformó un caso especial, por ser la única emisora valenciana que se rigió por la normativa de 1924, esto es, que se regulaba por un régimen jurídico diferente al establecido en el reglamento de 1932. Asimismo, su singularidad respecto de las otras radios valencianas radicaba en que no había obtenido una licencia de concesión, sino una autorización para utilizar unas instalaciones que la dirección general de Comunicaciones poseía en el puerto de Valencia. Esta doble singularidad condicionó la existencia de la emisora durante todo el periodo republicano, generando roces con la administración en más de una ocasión. Pese a todo, la autorización lograda por Radio Valencia la asimilaba al resto de emisoras según el reglamento de 1932, en lo referente la exacción fiscal por ingreso publicitario, pese a no estar regida por este, un nuevo elemento recurrente de fricción entre las dos partes interesadas. Desde sus inicios, la parte técnica corrió a cargo de la empresa propietaria, Unión Radio S.A., que sustituiría el equipo Marconi proporcionado por el Estado por uno más potente y de calidad en la audición marca Western, que dicha empresa había instalado en su emisora Radio Catalana. Radio Valencia inauguró sus emisiones el 10 de septiembre de 1931. La emisora contaba con una potencia de 1,5 Kw y una longitud de onda de 267,8 metros, correspondiente a 1.121 kc. Como era habitual en el momento, la programación se componía de cuatro franjas horarias diferenciadas por contenidos. Comenzaba a las 8 de la mañana con una conexión con la emisora central en Madrid, Unión Radio, para emitir su informativo *La Palabra*, de una hora de duración. El único día en que no se emitía era los lunes, en aplicación de la regulación del descanso dominical de la prensa, por la que se prohibía publicar información periodística con la única excepción de las *Hojas del Lunes* dependientes de las asociaciones de la prensa. A las 13 horas se daba paso al segundo bloque de la programación, con un espacio musical de dos horas a cargo de la Orquesta Radio Valencia. La música ocupaba gran parte del tiempo de emisión, ya fuera en directo, ya fuera a través de discos, con la posibilidad de satisfacer peticiones de los oyentes, lo que incorporó la conexión a las 11:30 de

los domingos para transmitir en directo un concierto de la banda de música municipal desde los jardines de Viveros de Valencia. El tercer bloque, que volvía a abrir la emisión, se iniciaba a las 6 de la tarde. Por espacio de una hora se emitían piezas musicales grabadas. A las 9 de la noche, una nueva conexión iniciaba el último bloque de la programación, con contenidos diversos: noticias financieras, de los mercados agrícolas y fruteros, charlas, entrevistas, crónica y crítica deportiva, literaria, musical, teatral, cinematográfica, emisión de obras tanto en valenciano como en castellano en un espacio de radioteatro, espacio musical y noticias de última hora con información directa procedente de la cadena. Radio Valencia estuvo dirigida por Enrique Valor Benavent, de la parte técnica era responsable Valeriano Gómez Torre, la administración corría a cargo de Luis Cuber, de la publicidad se encargaba la empresa Publicidad Cid, puesta en marcha por Valor Benavent, e Isabel Picot se encargaba del resto de anuncios. Junto a ellos, ejercían Amparo Marín como secretaria administrativa y responsable de la discoteca, y Francisco Belenguer en calidad de interventor de la administración de telégrafos. La parte técnica estaba a cargo de José Luis del Pozo, Crescencio Garrido y Manuel de Borja. Como locutores destacaron muy pronto y se hicieron muy conocidas por el público las voces de Josefina Mateo y Vicente Llopis Piquer, a los que se sumaron José Serret y Horacio Giménez y un plantel de colaboradores habituales: Santiago Carbonell, José María Meliá Bernabeu o Maximilià Thous, entre otros. La emisora contó desde el principio con una publicación, *Unión Radio Valencia*, que editaba la empresa propietaria en Barcelona. En diciembre de 1932 Enrique Valor Benavent solicita a Ricardo María Urgoiti que pase a editarse en Valencia. Su número 1, fechado el 20 de mayo de 1933, con idéntica cabecera y el subtítulo de Órgano Oficial de Unión Radio Valencia, pasó a imprimirse semanalmente en La Semana Gráfica de Valencia, a un precio de 40 céntimos y una media de 32 páginas.

El 5 de febrero de 1933, desde un edificio de la calle Pablo Iglesias, número 33 de la ciudad de Alicante, dan comienzo las emisiones de Radio Alicante EAJ-31, propiedad del oficial de telégrafos Juan Valero Campomanes y bajo la dirección de Antonio Vilaplana Gisbert. La emisora contaba con una frecuencia de 1.492 kc, equivalente a una longitud de onda de 201,1 metros. En sus inicios contó con una programación dividida en dos bloques de emisión, uno de mediodía (13-15 horas) y uno nocturno (20:30-23 horas). Sus locutores más destacados fueron José Moreno Aznar, Lolita Latorre, el propio Antonio Vilaplana Gisbert y Juan de Dios Aguilar Gómez, más tarde jefe de programas y director de la emisora. Las noticias eran cubiertas mediante conexiones telefónicas con Radio Barcelona, y contó con un trío musical propio. Radio Alicante puso en marcha una publicación semanal bajo el mismo nombre en la que podía leerse además de su programación y la de otras emisoras destacadas, contenidos de crítica de cine, artículos de divulgación científica y algunas crónicas de actualidad, amén de la información que generase la propia emisora.

Por lo que hace a Castellón, Radio Castellón EAJ-14 comenzaría sus emisiones el 7 de septiembre de 1933, siendo su propietario Ismael Palacios Bolufer, un empresario de Zaragoza quien en 1935 terminaría por venderla a Emilio Pérez Navarro. Con una frecuencia de 1.500 kc, equivalentes a una longitud de onda de 200 metros, emitía sus primeros programas desde un edificio de la plaza de la por entonces denominada Constitución, trasladándose en 1935 a la calle Moyano, 1. Las emisiones acabaron estructurándose en tres bloques horarios: de 13 a 15 horas, de 18 a 19 horas y la emisión nocturna de 21 a 23 horas. Los contenidos de la emisora estaban centrados mayoritariamente en la música, siendo sus primeras locutoras y su primer técnico familiares del propio Palacios, a saber, Gloria y Teresina y Félix Comas, respectivamente. El locutor masculino de los inicios de Radio Castellón era el árbitro de fútbol originario de Castellón Antonio Boronat.

Durante los años de la guerra, la radio valenciana vivió una serie de transformaciones que la determinaron, elevándola a medio de información y propaganda de primer orden. A ello se unía el hecho de poder contactar a través de las ondas hertzianas con el enemigo, por lo que la vigilancia sobre la misma se intensificó. Todo ello dio como resultado un fenómeno polimórfico, de control y caos simultáneos. Mientras se intensificaba el control sobre la radio, se producía al mismo tiempo la puesta en marcha y descontrol de muchas nuevas emisoras que actuaban con total libertad, desobedeciendo los intentos continuados del gobierno por dirigirlas hacia un funcionamiento único que ordenara el caótico espectro radiofónico. La información de Unión Radio Valencia quedó bajo control gubernamental, al tiempo que partidos y organizaciones obreras comenzaron a utilizar las estaciones particulares para difundir su propia propaganda. Es el caso, entre otras, de la Estación de Radio E.A.R 5 R.E., órgano del Partido Comunista de Valencia (instalada en la plaza de Tetuán, 13, y cuyo arranque tuvo lugar el 10 de septiembre de 1936); la E.A. 5 CNT-FAI, perteneciente al Comité Nacional de la CNT (instalada en Valencia a primeros de septiembre de 1936, en la calle Cirilo Amorós, 54); E.A 5 I.R., portavoz de Izquierda Republicana (cuyo comienzo tuvo lugar el 13 de diciembre de 1936). Entre las más populares se encontraba Radio Torrente E.A. 5 A.D., cuyo director (y locutor principal), el telegrafista Francisco Cano

Alcaraz, se haría muy pronto famoso por sus sonadas polémicas radiofónicas con las emisiones sevillanas de Gonzalo Queipo de Llano y la radio franquista instalada en Jaca. La emisora torrentina cubría una amplia zona de emisión y contaba entre sus colaboradores con periodistas valencianos, llegando a programar emisiones extraordinarias al exterior, de entre las que destacaron las dirigidas a Marruecos. Algunas de sus emisiones al exterior tomaron la forma de propaganda negra, haciéndose pasar por una emisora belga y emitiendo en francés con el objeto de confundir a las radios portuguesas. En agosto de 1936, el gobierno civil de Alicante inaugura una emisora traída de Albacete, y en mayo y junio de 1938 se ponen en marcha las emisoras de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) y el Partido Comunista, en Alicante y Elche respectivamente. Por último, se encontraban las radios clandestinas ocupadas en el espionaje y las locales, incautadas por el frente Popular (caso de las emisoras de Ontinyent, Gandia, Alcoi, Dènia y Xàtiva). Toda la efervescencia radiofónica tuvo en los años treinta, y en el espacio valenciano, una impronta política, empresarial y de consumo del ocio de calado, pese al retraso de su puesta en marcha respecto de Madrid y Barcelona, asentando las bases de la década dorada de la radiodifusión posterior.

Inmaculada Rius Sanchis

Fuentes

- Vallés, Antonio (2000). "Experimentos, frustraciones y consolidación de las primeras emisoras (1925-1936)". En Vallés, Antonio (ed.). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U..
- Bordería, Enrique, Millán, María José (2000). "La Radiodifusión Valenciana en la Guerra Civil (1936-1939)". En Vallés, Antonio (ed.). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U.
- Álvarez, Àngels, Rius, Inmaculada, Vallés, Antonio (ed.) (Inédito). *Enrique Valor Benavent*. *Una historia de la radio valenciana en tiempos convulsos*.

4
La radio valenciana en la Guerra Civil

El 17 de julio de 1936 comienzan a circular insistentes rumores sobre un levantamiento militar contra el gobierno de la República en el territorio del Protectorado de Marruecos. En Valencia, esos rumores estaban reforzados por la proclama anticipatoria del golpe de Estado lanzada por un grupo de falangistas que habían asaltado la emisora de Unión Radio Valencia una semana antes. El gobierno de Santiago Casares Quiroga, mediante un comunicado difundido por radio, reconoció estos hechos, aunque, al considerar controlada la situación, restó importancia a los mismos, lo que estaba muy lejos de ser cierto, pues el día 18 el general sublevado Gonzalo Queipo de Llano proclamaba desde Radio Sevilla el estado de guerra. Como respuesta a este desafío, el secretario general de la Unión General de Trabajadores (UGT), Francisco Largo Caballero, declaró a través de Unión Radio la huelga general indefinida en las localidades donde se hubiese declarado el estado de guerra. Poco después lo hacía la Confederación Nacional del Trabajo (CNT). Los partidos socialista y comunista convocaron a sus militantes a sus sedes para adoptar las medidas necesarias para impedir el intento golpista. Desde el primer momento del estallido de la guerra, la radio jugó un papel muy importante en la difusión de los acontecimientos. En las tres capitales valencianas fracasó el golpe de Estado. El Gobierno de Largo Caballero creó en noviembre el ministerio de Propaganda, al frente del cual situó al alicantino Oscar Esplá, con competencias sobre la radio y otros medios de comunicación que estaban compartidas con los ministerios de Gobernación y de Comunicaciones. En Valencia incluso el presidente de la Derecha Regional Valenciana y exministro de Comunicaciones con el gobierno de Alejandro Lerroux, Luis Lucia Lucia, manifestaba el día 18 desde la emisora del Ministerio de Gobernación su adhesión a la República. Desde las emisoras de Unión Radio en las tres ciudades se lanzaron proclamas de adhesión al régimen republicano y de condena de la insurrección. Las principales emisoras fueron intervenidas por los sindicatos de izquierdas que, a través de comités de control obrero, asumieron las funciones de control de la programación, anticipándose a la actuación de las autoridades del Estado, que mantenían un control administrativo a través de interventores nombrados por el Gobierno. La emisora Unión Radio Valencia se convirtió pronto en uno de los medios de comunicación pública más importantes de la República. Como en el resto de emisoras, se produjo una ocupación de los medios de comunicación por las fuerzas sindicales UGT y CNT-FAI y por algunos partidos de izquierda, a través del órgano de poder constituido a nivel provincial Comité Ejecutivo Popular, que creó en la emisora un Comité de Control Obrero. Este asumía las funciones de dirección de la emisora, aunque para asegurar la gestión diaria de la misma se mantuvo en el cargo de Director a Enrique Valor Benavent, que ve-

nía ejerciéndolo desde la inauguración de la emisora en 1931. Al mismo tiempo, el gobierno, que intentaba no perder totalmente el control de la emisora, mantenía la figura del Interventor del Estado, lo que provocó fricciones con los representantes de los sectores más radicales de los sindicatos. La potencia de la emisora permitió su audición en prácticamente toda la península, según acreditan las crónicas de la prensa, así como la alocución de Dolores Ibárruri, aceptando el mensaje que previamente había lanzado el diputado socialista argentino Bergmann de homenaje a la mujer española personificado en *Pasionaria*. El traslado del Gobierno a Valencia a finales de 1936 la convertía en la portavoz del Gobierno y, por consiguiente, en el foco de atracción de una audiencia interesada en la visión oficial de los acontecimientos. Desde Unión Radio Valencia lanzaron alocuciones en defensa de la República, entre otros, el ministro de Agricultura, Mariano Ruiz-Funes, el presidente de las Cortes, Diego Martínez Barrio, que lo hizo repetidamente en discursos anunciados "desde Valencia a todo el mundo", el presidente Manuel Azaña en enero de 1937 y en varias ocasiones posteriores, así como el presidente del gobierno, Juan Negrín. También accedieron a sus micrófonos políticos relevantes del Frente Popular. Desde sus micrófonos intervinieron Ángel Pestaña, Julio Álvarez del Vayo, el miembro del Comité Central del Partido Comunista y director general de Agricultura Manuel Delicado, y el anarquista Melchor Rodríguez, que criticaba la actitud propagandística del gobierno basada en un excesivo optimismo. También se retransmitieron mítines y actos públicos como el organizado por la CNT el 22 de marzo de 1937 en el cine Coliseum de Valencia en conmemoración de *La Commune de Paris*, en el que intervino la ministra de Sanidad, Federica Montseny. En abril de 1937 volvió a hablar desde estos micrófonos Dolores Ibárurri, para condenar el bombardeo de Gernika. Unión Radio era la cadena de emisoras más importante del país, por lo que fue profusamente utilizada por las autoridades de la República para lanzar mensajes de todo tipo, noticias, discursos de líderes políticos, programas musicales y dramáticos enaltecedores de los valores republicanos y de la lucha por su defensa, pretendiendo constituirse en portavoz oficial de las autoridades de la República, frente a las diferentes perspectivas emanadas de las emisoras de los partidos y fuerzas de izquierda. En diciembre de 1937 es detenido el director formal de la emisora, Enrique Valor Benavent, acusado de colaborar con la quinta columna en funciones de espionaje. Ingresa en la prisión Modelo de Valencia, para pasar en marzo de 1938 a la de Barcelona, ciudad en la que continuará preso hasta la llegada de las tropas franquistas a esa ciudad a finales de enero de 1939. Para sustituirlo en el cargo de dirección, es nombrado el interventor del Estado en la emisora Enrique Palau, lo que representa un avance en el objetivo gubernamental de lograr el control efectivo de las emisoras de radio, que estaban muy condicionadas por las fuerzas sindicales.

En Alicante, la emisora creada durante la República por Juan Valero Campomanes, Radio Alicante EAJ-31, fue rápidamente ocupada y gestionada por el órgano de control obrero correspondiente. Durante este período siguieron trabajando en la emisora los locutores Antonio Vilaplana y Lolita Latorre. Esta última sería apartada de la emisora como consecuencia de la depuración del personal de los medios de comunicación producida al finalizar la guerra. Tras el bombardeo de la ciudad el 25 de mayo de 1937, por razones de seguridad fue trasladada al extrarradio, al considerar las autoridades que el objetivo del bombardeo era la emisora. El 17 de agosto de 1937 se inauguró en el gobierno civil de la ciudad una emisora traída de Albacete. El 9 de mayo de 1938 se montó una emisora de la CNT, y en junio de 1938 se iniciaron en Elche las emisiones del Servicio de Información (SIM) del Partido Comunista. Igualmente fueron incautadas las emisoras concedidas durante el período republicano previo a la guerra como Radio Onteniente, Radio Gandía, Radio Denia, Radio Játiva y Radio Alcoy. En ésta última, su director, Jesús Raduán Pascual, perteneciente al cuerpo de Telégrafos, fue apartado de la dirección, aunque se le encomendaron tareas técnicas como la interceptación de las emisiones procedentes de las emisoras del bando franquista mediante la emisión de interferencias que obstaculizaban su recepción. En Radio Játiva EAJ-36, la locutora durante la guerra recibió un premio nacional de locución, siendo depurada al finalizar el conflicto. En el castillo de esta ciudad se instaló una emisora destinada a interferir las emisiones de Queipo de Llano desde Radio Sevilla. En Radio Denia destaca la figura de Manuel Llambíes, concejal del ayuntamiento y personalidad artística destacada, que mantuvo polémicas encendidas con Queipo de Llano. En Radio Castellón fue detenido su director, Emilio Pérez, por una denuncia de supuestas actividades contrarias a la República el 6 de octubre de 1937, a raíz de la que ingresó en la cárcel de Castellón. Un año más tarde fue liberado, pero poco después volvió a ser detenido, tras lo cual pasaría el resto de la guerra en las prisiones de Valencia y Gandía.

Poco después de producirse el golpe de Estado, surgieron nuevas emisoras creadas por los partidos republicanos y sindicatos de izquierdas. En el mes de septiembre de 1936, Isidro Escandell Úbeda, en nombre de la Federación Socialista Ibérica (FAI) y de la UGT, inauguraba una emisora en la calle Cirilo Amorós. En ese mismo mes se inauguraba la emisora de onda extracorta EAR-5

RE, del Partido Comunista, en la plaza de Tetuán, procedente de una estación de radioaficionado, desde la que se retransmitían al público las emisiones del *Altavoz del Frente*, organismo dependiente del subcomisariado de Propaganda del ministerio de la Guerra, emitidas desde Madrid, destinadas a los combatientes. En octubre de 1936 se inauguró Radio Torrente EA-5 AD, que dirigía el funcionario de Telégrafos Francisco Cano Alcaraz, conocido por sus controversias radiofónicas con Queipo de Llano. A la inauguración asistieron autoridades, representantes de la prensa y el mismísimo Jacinto Benavente. También hacía emisiones dirigidas al extranjero, dado su gran alcance. En algunos casos se hacía pasar por una emisora belga para confundir a las emisoras del bando rebelde. Por estas mismas fechas se inaugura también la emisora EA-5 CNT-FAI, con emisiones en español, francés y esperanto. Izquierda Republicana inaugura dos meses después su emisora EA-5 IR, de onda corta, que colocó altavoces instalados en la vía pública en la sede del partido, en el número 22 de la Gran Vía de Germanías. También suministraba información a otras emisiones antifascistas españolas. Asimismo, crearon sus propias emisoras varios colectivos profesionales, como los funcionarios de Telégrafos o la Federación Nacional de la Industria Ferroviaria. Esta proliferación de emisoras, al margen del gobierno y con diferentes planteamientos ideológicos, provocó una dispersión de mensajes que dificultaba la defensa de los intereses de la República, por lo que el gobierno intentó controlar la situación ordenando la entrega de las estaciones receptoras partidarias, lo que tuvo escaso éxito dada su escasa capacidad para controlar satisfactoriamente la situación. También desde el primer momento del estallido de la guerra el gobierno intentó controlar los aparatos receptores, manteniendo únicamente los que dispusieran de autorización expresa por la acreditada fidelidad a la República de sus propietarios. La medida obtuvo igualmente un éxito relativo, ya que muchos de esos propietarios desconfiaban de los mensajes emanados de las emisoras controladas por el gobierno o las fuerzas del Frente Popular, escuchando clandestinamente en horario nocturno las emisiones procedentes del otro bando o de emisoras extranjeras, pese a las importantes sanciones que podían acarrear estas escuchas.

En junio de 1938 las tropas franquistas entran en Castellón. Radio Castellón es incautada por la tercera compañía de Radiodifusión y Propaganda en los frentes. Tras un breve período de funcionamiento, la emisora es cerrada y esquilmados sus equipos y discoteca. Su anterior director, Emilio Pérez Navarro, que se encontraba preso acusado de espionaje y alta traición, es repuesto en el cargo, pero la emisora no podrá volver a emitir hasta haber repuesto los equipos desaparecidos. El avance de estas tropas hacia el sur permite a la mencionada compañía entrar en Valencia el 29 de marzo de 1939, un día antes de la entrada del grueso del cuerpo de Ejército de Galicia, que ocupa la emisora de Unión Radio Valencia, desde cuyos micrófonos se lanzan los primeros mensajes anunciadores de este hecho y de preparación de la población para la nueva situación, que se inauguraría con un desfile de las tropas por el centro de la ciudad el día siguiente. Por los micrófonos de radio se van anunciando las restantes medidas que serán adoptadas de manera inmediata por las nuevas autoridades militares. Un proceso similar se produce en Alicante, donde la 3ª compañía de Radiodifusión, encabezada por Adolfo Muñoz Alonso, ocupa la emisora Radio Alicante, que será dirigida a continuación por dicho capitán hasta su traspaso a las autoridades civiles. En definitiva, las emisoras valencianas de radio sufren con toda su crudeza los efectos de una guerra civil. Por lo que se refiere a la programación, se pasa de los contenidos elaborados en torno a los objetivos del entretenimiento y de la información, a configurarse fundamentalmente como instrumento de propaganda y censura al servicio de los intereses bélicos. Por lo que se refiere a la gestión, las emisoras en manos de los concesionarios privados autorizados por el Estado pasan a depender de hecho de los partidos y fuerzas leales a la República, siendo solo devueltas a sus primitivos propietarios al finalizar el conflicto cuando estos superan los correspondientes filtros ideológicos para asegurar su adhesión a la causa de los vencedores. Y, por lo que respecta al personal de las emisoras, también hay un profundo cambio. Al comienzo de la guerra y a lo largo de la misma, se suceden las entradas y salidas en las plantillas, pero a su término se produce un fenómeno de depuración de todo el personal, que genera el despido de muchos profesionales y, en los casos considerados más graves de colaboración con el bando perdedor, el ingreso inmediato en prisión y la imposición de las penas más duras, incluida la pena capital.

Antonio Vallés Copeiro del Villar

Fuentes

- Balsebre, Armand (2001). *Historia de la Radio en España*. Madrid: Cátedra.
- Bordería Ortiz, Enrique, Millán Trujillo, María José (2000). "La radiodifusión valenciana en la Guerra Civil". En Vallés, Antonio (coord.). *Historia de la Radio Valenciana*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- Garitaonaindía, Carmelo (1988). *La radio en España (1923-1939)*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Siglo XXI.

5
El cine en Valencia bajo el franquismo

Desde los puntos de vista cualitativo y cuantitativo, este ha sido el periodo más fructífero del cine valenciano, aunque solo fuera por ser Valencia la sede de la productora más importante del cine español durante la década de los años cuarenta: la Compañía Industrial del Filme Español, S. A., más conocida por sus siglas, CIFESA, y el entrañable logotipo que aprovechaba un monumento tan popular como "El Micalet", la torre campanario de la catedral de Valencia. Cotejando las diferentes visiones que los especialistas han ofrecido sobre la historia de la cinematografía española, se hacen evidentes los prejuicios y traumas generacionales que han determinado dichas visiones. Sería absurdo, o más bien hipócrita, exigirles objetividad completa, pues, como seres humanos, su actividad intelectual y profesional está determinada por sus vivencias, su educación y su entorno. Pero el grado de subjetividad entre los historiadores e historiadoras es tal que, demasiado a menudo, da la impresión de que la historia del cine español es una mera cuestión de opiniones. Sin embargo, y a pesar de las divergencias y de las modas historiográficas, hay dos cuestiones que parecen gozar de un consenso general: la primera es la de reconocer en CIFESA a la productora de mayor importancia histórica en nuestro país, en parte por su capacidad para adaptar a las circunstancias patrias el modelo exportable y exportado del cine clásico, especialmente el norteamericano, sistematizado a partir del sistema de estudios (*studio system*), el sistema de estrellas (*star system*) y la ideología, lenguaje y estética normativas. Todos y todas parecemos estar de acuerdo en reconocer en CIFESA el representante que salió mejor parado de entre todas las empresas españolas dedicadas a algo tan complejo y delicado como es la fabricación y venta de películas. El capital reunido por diversos representantes de la burguesía valenciana fue la base económica inicial de CIFESA, creada el 15 de marzo de 1932 a iniciativa de la familia Trénor y del conde de Moraleda. A partir de 1933 pasó a ser controlada por el empresario Manuel Casanova Llopis y sus hijos Vicente y Luis Casanova Giner. La empresa empezó como distribuidora exclusiva de las películas de la productora norteamericana Columbia Pictures, y en 1934 la familia Casanova inició, sin llegar a tener nunca estudios propios, sus actividades como productora aprovechando el circuito de distribución creado desde dos años antes. Suele afirmarse que el modelo fueron las *majors* norteamericanas (es decir, la MGM, la Fox, la Warner Bros., la Paramount y la RKO), aunque sus capacidades la acercan más a las *minors* (United Artists, Columbia y Universal), pues CIFESA controlaba los sectores de la producción y distribución, pero no el de la exhibición, ya que carecía de salas cinematográficas propias donde estrenar sus películas, aunque cabría considerar que una *minor* del tipo de las de los EE.UU. en un país como España es una *major*. Lo cierto es que, con su primera película, *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), la llamada "locomotora del cine español" inició una política de producción basada en la importación del sistema industrial propio del cine clásico norteamericano y alemán, mediante el sistema de estudios que planificaba una producción en serie jerarquizada y especializada, sustentada en la publicidad y el sistema de estrellas (Imperio Argentina, Manuel Luna, Miguel Ligero, etcétera) como recurso comercial fundamental, a imagen y semejanza de lo que hacían Hollywood, la UFA y el cine francés. Para CIFESA trabajó la flor y nata del cine español. Durante el periodo republicano la empresa potencia la presencia del elemento regionalista en sus películas, entre las que destacan los dos mayores éxitos de la productora valenciana, *Morena Clara* (Florián Rey, 1935) y *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), ambas comedias musicales a la altura de las norteamericanas, aunque con un inevitable sabor nacional, dada la naturaleza musical de sus números: folclore andaluz en el primer caso, zarzuela madrileña en el segundo. En este sentido, un film como *Morena Clara*, fotografiado por el gran maestro Heinrich Gaertner (acreditado como Enrique Guerner), ofrece un ingenioso argumento de comedia que permite a Imperio Argentina y Miguel Ligero demostrar sus cualidades interpretativas y musicales tanto en el registro cómico como en el más serio. Pero, además, números musicales como la secuencia en la que un grupo de bailarinas folclóricas interpretan "El vito", demuestran que la calidad de los cineastas europeos no estaba a la zaga de la de los estadounidenses. La cuidada iluminación, la composición simétrica de los planos, la elegancia y sutilidad del montaje y de los movimientos de cámara, y el uso de planos generales ligeramente picados que permiten mostrar el cuerpo de baile al completo en sus formaciones geométricas, demuestran que la comedia musical española, especialmente la de CIFESA, no desmerecía de lo hecho por productoras como la RKO o la Warner Bros. en los años treinta. El estilo musical era diferente, y la producción económicamente más modesta que la estadounidense, pero la calidad podía ser pareja a la de las mejores películas norteamericanas. Con el inicio de la Guerra Civil, CIFESA quedó dividida desde el punto de vista geográfico, pues Valencia y sus

sucursales en Madrid y Barcelona estaban en zona republicana, mientras que Sevilla quedó en zona rebelde. Exiliado durante el conflicto bélico, Vicente Casanova regresa a España una vez que este finaliza, e inicia el periodo de máximo esplendor de CIFESA. Hábil superviviente de la conflagración armada, la productora potencia su hegemonía convirtiéndose en el eje industrial del cine franquista durante la década de los cuarenta, con el apoyo del capital madrileño y con un renovado *star system* (gracias a intérpretes como Alfredo Mayo, Luchi Soto, Juan Espantaleón, Amparo Rivelles, etcétera), y los mejores cineastas y técnicos del momento, con realizadores como Juan de Orduña, Rafael Gil y el valenciano Luis Lucia, fotógrafos como el susodicho Gaertner y Alfredo Fraile, y decoradores como Sigfrid Burmann o los valencianos Francisco Prósper, Francisco Canet y Teddy Villalba, en quienes la preparación académica en las escuelas de Bellas Artes se vio enriquecida por su experiencia en la concepción de arquitectura y escultura efímeras propias de la tradición fallera y sus talleres, tan eficaces en la simulación barata y verosímil de todo tipo de materiales. En 1939, CIFESA amplía capital y se escinde en dos compañías, una distribuidora y la otra productora y responsable de algunas de las películas más representativas del cine de los cuarenta como ¡A mí la Legión! (Juan de Orduña, 1942), *El clavo* (Rafael Gil, 1944) o *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). Además de su producción habitual, CIFESA intentó introducir en España la práctica especializada del cine de animación dirigido a un público infantil con cuatro películas, desgraciadamente perdidas, obra de animadores valencianos como Carlos Rigalt y José María Reyes. Hacer una relación completa y un comentario de la filmografía de esta productora valenciana requeriría un grupo nutrido de especialistas y mucho más espacio del que aquí se dispone. En cualquier caso, a pesar de grandes éxitos como los comentados, la segunda mitad de los años cuarenta supone el inicio de problemas serios para CIFESA, síntomas de una enfermedad que se fue agravando paulatinamente y la llevó a una muerte lenta y dolorosa. El relevo lo tomó Suevia Films, productora fundada por Cesáreo González en 1941 quien, siguiendo igualmente el modelo clásico norteamericano, consiguió imponerse en la industria cinematográfica española durante la década de los años cincuenta y parte de los sesenta. Pero, ¿por qué desapareció CIFESA? ¿Era un gigante con pies de barro? ¿Fue víctima de una conspiración organizada y tácita por parte de sus enemigos y rivales? ¿Se debió a su incapacidad para adaptarse a los nuevos tiempos, los de los años cincuenta? Si CIFESA, como afirmaba Gil, planteaba el cine como una productora norteamericana, su crisis, precisamente, coincide cronológicamente con la que asoló a las productoras de cine norteamericano y, con él, al cine clásico en general. La década de los cincuenta supuso una dura prueba para la industria cinematográfica mundial y para el Modo de Representación Institucional. La televisión, el cambio generacional y las alternativas estéticas de los "nuevos cines" –Neorrealismo, *Free Cinema*, *Nouvelle Vague*, etcétera– fue una dura prueba para el cine hasta entonces dominante, y CIFESA no fue una excepción. Precisamente es su parecido con la industria norteamericana el que nos debería hacer reflexionar sobre las posibles causas de su crisis. Pues CIFESA no desapareció, "simplemente" se recicló para seguir sobreviviendo –unos años más–, descartando la producción y dedicándose en exclusiva a la distribución. A la feroz competencia, especialmente por parte de Suevia Films, hubo que añadir las importantes pérdidas económicas derivadas del fracaso comercial de grandes superproducciones como *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951), *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) o *Una cubana en España* (Bayón Herrera, 1951). La crisis alcanzó tal envergadura que, a partir de 1952, se abandona la producción de películas, y CIFESA se centra exclusivamente en la distribución. Inteligente decisión, al menos en teoría, teniendo en cuenta que, de todos los sectores industriales, el de la distribución suele ser el más agradecido en términos económicos. Con todo, siguió participando económicamente en la producción de otras compañías y siguió perdiendo dinero hasta que pasó a ser controlada por el banco Rural en 1964. El supuesto carácter modélico de CIFESA como productora ideológicamente franquista queda en entredicho, al comprobar la falta de apoyo gubernamental en los momentos más delicados de su trayectoria. El ejemplo más agresivo se produjo en 1951, cuando el director general de Cinematografía, el abogado y militar José María García Escudero, negó la categoría de Interés Nacional a la película *Alba de América*. El apoyo estatal se reflejo en la rápida reacción conservadora al destituir a García Escudero, pero el gobierno franquista, para sorpresa de algunos, entonces y ahora, no hizo esfuerzos para salvar a CIFESA de su crisis terminal. En efecto, la amistad personal de Vicente Casanova con el almirante Luis Carrero Blanco no le supuso ningún trato de favor, y el Instituto Nacional de Industria rechazó las solicitudes de ayuda. Tras la desaparición de CIFESA, los hermanos Luis y Vicente Casanova abandonaron el mundo del cine para trasladar su residencia, respectivamente, a Alicante y a Biarritz.

CIFESA aparte, la presencia de Valencia en el cine siguió teniendo importancia a través de sus astros, de sus estrellas y de sus directores, aunque cabría preguntarse si tiene sentido considerar la identidad nacional de un profesional como criterio para determinar la de la película en la que participa. Si nuestra generosidad acepta ese criterio, tendríamos que hablar del cine de Luis

García Berlanga durante la década de los años cincuenta y sesenta, aunque no esté producido por entidades valencianas. Su filmografía está compuesta por obras maestras de la comedia ácida como *Bienvenido, míster Marshall* (1952) –donde la influencia de *Día de fiesta* (*Jour de fête*, Jacques Tati, 1947) es notable– y películas cercanas al cine de Marco Ferreri como *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). Maestro del plano secuencia y del humor al servicio de la crítica social, su merecido prestigio como cineasta debe ser compartido, sin embargo, por su coguionista en tantos films, Rafael Azcona, por el compositor valenciano Miguel Asins Arbó, y por esos repartos inolvidables donde lo más granado del cine español participó de forma generosamente coral. De su filmografía bajo la dictadura franquista, una película guarda especial vinculación con la cultura valenciana, al haber sido filmada, precisamente, en la población costera de Peníscola: *Calabuch* (1956). Sin ser su mejor obra, contiene sus características definitorias y no ha perdido encanto ni actualidad con el paso del tiempo. El valenciano Luis Lucia también destacó durante la era franquista, primero como guionista –*El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942), ¡A mí la legión!–, después como director, especializándose en el género histórico –*La princesa de los Ursinos* (1947), *La duquesa de Benamejí* (1949)–, y siendo uno de los más exitosos promotores del llamado "cine con niño" en su variante musical, luciendo a estrellas como Marisol, Rocío Dúrcal y Ana Belén en films como *Un rayo de luz* (1960), *Tómbola* (1962), *Rocío de la Mancha* (1963) y *Zampo y yo* (1965). Directores aparte, también destacó la labor de técnicos como Francisco Prósper Zaragozá. En efecto, las "runaway productions" –rodajes de producción norteamericana realizados fuera de territorio estadounidense– encontraron en la península ibérica un espacio óptimo de rodaje, gracias entre otras cosas al clima benigno –similar al californiano, con muchas horas de luz natural–, una orografía polivalente y una mano de obra barata y bien preparada. En este campo Samuel Bronston fue el productor más destacado, dando trabajo a técnicos valencianos como el citado Prósper, que ,tras estudiar bellas Artes e iniciarse en la praxis creativa como artista fallero en el taller de Regino Mas, trabajó como director del departamento de Decoración de CIFESA y decorador artístico para Bronston en *El Cid* (Anthony Mann, 1962), *55 días en Pekín* (*Fifty Five Days at Pekin*, Nicholas Ray, 1963) y *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964), participando igualmente en obras importantes de otras productoras como *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), *Los tres mosqueteros* (Richard Lester, 1973) o *Robin y Marian* (*Robin and Marian*, Richard Lester, 1976). Gracias a este tipo de producciones, varios profesionales del cine valencianos trascendieron el ámbito nacional y se convirtieron en internacionales. Si la labor profesional de los valencianos y valencianas configuran moléculas de esa entidad virtual que queremos llamar cine valenciano, entonces deberíamos destacar bajo el franquismo la labor de intérpretes como los galanes Ismael Merlo y Jorge Mistral, secundarios como Lola Gaos y Antonio Ferrandis, o productores como Ricardo Muñoz Suay, responsable parcial, gracias a la productora Profilmes, de algunas de las mejores películas del llamado "fantaterror español" –*El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1972), *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured, 1973) y *El mariscal del infierno* (León Klimovsky, 1974), por ejemplo– y, muy especialmente, de la escandalosa *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), inteligente visión de la dialéctica entre la España rancia y la moderna, combinando sabiamente la estética gótica con la costumbrista en un film tan rico en sugerencias como en evidencias.

Si nos alejamos de la praxis profesional y nos centramos en lo que habitualmente se ha dado en llamar cine independiente, la situación no fue muy positiva que digamos. A la lógica carestía de medios y falta de apoyo institucional se añaden la pérdida de buena parte del material filmado y el individualismo de los realizadores, que provocó la falta de unidad programática en el conjunto. Algunos cineastas importantes en este ámbito fueron Antonio Maenza, José Gandía Casimiro y Rafael Gassent, que desarrollaron sus aportaciones en las décadas de los años sesenta y setenta.

Juan Antonio Ríos Carratalá

6
Regulación de la radio valenciana

Las primeras pruebas de aplicación de las ondas electromagnéticas a la comunicación sonora a través del espacio se producen a finales del siglo XIX. Hasta entonces las comunicaciones por señales eléctricas, como la telefonía y la telegrafía, requerían la existencia

de cables para hacerlas llegar a sus puntos de destino. La comunidad internacional, bajo la iniciativa de Alemania, celebró sendas conferencias internacionales en 1903 y en 1906 para coordinar las comunicaciones entre distintos países, dando lugar a la International Radiotelegraph Convention, que, en 1912, poco después del hundimiento del Titanic, pasó a ser la International Radiotelegraph Conference, germen de la actual International Telecommunication Union (UIT), organismo de la ONU encargado de ordenar a nivel mundial el uso de las frecuencias radioeléctricas. De conformidad con estos acuerdos, España aprobó la Ley de 26 de octubre de 1907, que estableció el régimen jurídico de las comunicaciones por cable. Esta ley fue completada y desarrollada por el Real Decreto de 24 de enero de 1908, que reconoce como monopolio del Estado "toda clase de comunicaciones eléctricas, el establecimiento y explotación de todos los sistemas y aparatos aplicables a la llamada telegrafía hertziana, telegrafía etérica, radiotelegrafía y demás procedimientos similares ya inventados o que pudieran inventarse en el porvenir" (art.1). Este último inciso sirvió de base legal a las primeras emisoras de radiocomunicación punto a punto de carácter estatal para usos militares y de comunicaciones controladas por el cuerpo de Telégrafos, así como a las concedidas posteriormente a particulares. Siguiendo esta concepción estatalista de las telecomunicaciones, el Real Decreto de 8 de febrero de 1917 reguló con carácter restrictivo la autorización de emisoras de radiodifusión, salvo las oficiales o las de carácter científico, dadas las circunstancias restrictivas de la libertad de expresión impuestas por la Gran Guerra, en cuyo desarrollo se aprueba. El Real Decreto de 13 de enero de 1920 sobre "el régimen legal para las instalaciones radiotelegráficas o radiotelefónicas dedicadas solamente a estudios o ensayos científicos" abría una nueva vía para posibilitar la existencia de estaciones privadas punto a punto que, bajo el aparente ropaje de "científicas", pasaron a convertirse muchas de ellas en emisoras de radiodifusión. También estimuló la fabricación de aparatos receptores en un momento en que la Compañía Ibérica de Telecomunicación, con estrechos lazos con el gobierno, iniciaba la fabricación de aquellos, que se vio aumentada por el coste elevado de los aparatos de importación. Las primeras estaciones privadas de radiodifusión dirigida al público se inician en 1923 con Radio Ibérica de Madrid, perteneciente a la compañía del mismo nombre. El Real Decreto de 27 de febrero de 1923, dictado en los últimos meses del régimen de la Restauración monárquica, mantiene el criterio del monopolio estatal, por lo que declara clandestinas las estaciones radioeléctricas privadas existentes en ese momento, si bien admite la posibilidad de obtener, previa autorización gubernamental, una licencia, lo que abría muchas esperanzas entre los radioaficionados para abrir nuevas estaciones, para las cuales solo establecía como límite la capacidad del espectro radioeléctrico. En la Orden de 26 de mayo de 1923, que completa esta norma estableciendo un reglamento, aparece por primera vez la palabra "radiodifusión" o, en términos internacionales, *broadcasting*. Otra Orden de 4 de diciembre de 1923 establece las funciones de la junta técnica e inspectora de Telecomunicación, organismo al que se asignan importantes competencias de inspección, control y sanción, en su caso, de las emisoras autorizadas. Este régimen será sustituido poco después, con la instauración de la Dictadura de Primo de Rivera, por la Orden de 14 de junio de 1924, que establece el reglamento para el establecimiento y régimen de las estaciones radioeléctricas particulares, que es el resultado de los trabajos desarrollados por la conferencia nacional de Telegrafía sin Hilos convocada por Primo de Rivera el año anterior. Esta orden establece cinco tipos de emisoras, la cuarta de las cuales correspondía a las emisoras de radiodifusión propiamente dichas, las cuales podían adjudicarse a personas o entidades privadas mediante autorización administrativa. Con arreglo a esta normativa se adjudicaron las primeras concesiones a Radio Barcelona (EAJ-1), Radio España de Madrid (EAJ-2), y las valencianas Radio Valencia (EAJ-14) y Radio Levante (EAJ-24). Estas dos últimas desaparecerían poco tiempo después por problemas financieros. Además del escaso número de receptores existentes, que dificultaba la obtención de anunciantes publicitarios, operaban en contra de su utilización masiva el precio de muchos de dichos aparatos receptores y la exigencia de pagar un canon anual por la tenencia del mismo. Además, las emisoras estaban grabadas con un impuesto del veinte por ciento de la recaudación publicitaria. El Real Decreto de junio de 1924 preveía que, si la situación del sector no era satisfactoria y las empresas fabricantes y comercializadoras del sector acordaban asociarse en un consorcio, el Estado podría convocar un concurso para la adjudicación del servicio nacional de Radiodifusión, pudiendo rescatar las emisoras autorizadas hasta ese momento si obstaculizaban la instauración del mismo. Se llegó a convocar dicho consorcio, que suponía la instalación de un conjunto de emisoras en las principales ciudades españolas, entre las cuales se encontraba Valencia, inspirado en el modelo de la BBC británica, pero no llegó a adjudicarse por las presiones ejercidas por los dos grupos que optaban al mismo. Por un lado estaba Unión Radio, dirigida por Ricardo Urgoiti, que era un consorcio de empresas nacionales y extranjeras entre las cuales se encontraban las principales multinacionales del sector: el grupo norteamericano

RCA (General Electric + Westinghouse + ATT), la británica British Marconi Company, la francesa Compagnie Genérale de Télégraphie Sans Fil y la alemana Telefunken). En el otro grupo empresarial estaba La Compañía Ibérica, propietaria de Radio Ibérica de Madrid con Antonio Castilla, el Conde los Andes, exministro de Primo de Rivera, el diario *La Libertad* y los hermanos De la Riva, promotores del Radio Club de España. La fortaleza de ambas candidaturas ocasionaba un dilema al gobierno, que anuló la convocatoria. En 1927 se celebra en Washington la conferencia de la International Radiotelegraph Union, en la que, entre otros acuerdos, se amplió el número de frecuencias del espectro radioeléctrico disponibles para los servicios de radio, que posteriormente debían ser objeto de reparto entre los países miembros, de manera que se evitasen interferencias entre ellos. Por otra parte, la Real Orden circular de 7 de febrero de 1929 refuerza las competencias de la junta técnica e inspectora de Radiocomunicación, organismo del Estado encargado de la administración y control de las frecuencias de radio. Junto con la Real Orden de 6 de junio de ese año, se va configurando una línea de trabajo de la administración del Estado más coherente con lo marcado por los acuerdos internacionales suscritos. Por otra parte, el Real Decreto de 26 de julio de 1929 vuelve al intento de reforzar el intervencionismo del Estado en la radiodifusión, mediante la creación del servicio nacional de Radiodifusión, que vendría a materializar el monopolio estatal aplicado en otros países europeos. Aunque de titularidad pública, la red de emisoras que lo constituían podía ser adjudicado por concurso a empresas privadas, que deberían ajustarse a las condiciones establecidas por el Estado. El concurso, convocado el 27 de julio, tras varias dilaciones dio lugar a la apertura de plicas el 10 de marzo de 1930. Se presentaron cuatro candidaturas. Ante la polémica pública desatada en la prensa entre las candidaturas y, especialmente en torno a la de Fomento Nacional de las Comunicaciones, respaldada por Philips y la de Unión Radio, el gobierno decide el 26 de julio declarar desierto el concurso.

El régimen de la Dictadura de Primo de Rivera está dando sus últimas bocanadas, ya que en febrero de 1931 se celebran unas elecciones municipales que dan el triunfo a las fuerzas republicanas y de izquierdas en las grandes ciudades, lo cual motiva la marcha al extranjero del rey y la proclamación de la II República el 14 de abril. Para evitar el bloqueo del sector por la inestabilidad de la situación general, se aprueba el 19 de diciembre de 1930 un Real Decreto para permitir con carácter transitorio la apertura de nuevas emisoras, siguiendo el plan diseñado en el proyecto del concurso del servicio nacional de 1929. Durante el período republicano se produce un desarrollo importante del sector radiofónico, tanto en número de emisoras como de licencias de receptores. Entre las nuevas emisoras autorizadas por el Estado está EAJ-3 Unión Radio Valencia, que inaugura sus emisiones el 19 de septiembre de 1931. Recuperando el proyecto de la Dictadura del plan transitorio para la Radiodifusión, por Orden de 8 de abril de 1932 se convoca un nuevo concurso para la creación del servicio nacional de Radiodifusión, que dispondría de una emisora central de cobertura estatal y seis emisoras regionales, entre las cuales una estaría situada en Valencia. Este plan no tendría tampoco resultado feliz, al ser anulado en octubre de 1932 después de que llegara a oídos de Azaña la existencia de presiones ante el director general de Telégrafos y Teléfonos por parte alguna de las empresas que optaban a la concesión. En noviembre de 1935 hay un último intento que queda frustrado ante la crisis política de enero de 1936 que culminaría con el estallido de la Guerra Civil. Mayor éxito tendrá el Decreto de emisoras locales de 8 de diciembre de 1932, por el que se aprueba una red de emisoras de pequeña potencia (inferior a 200 vatios) y de carácter local, entre las cuales las siguientes situadas en el territorio valenciano que se suman a EAJ-3 Unión Radio Valencia, que se regía por el Plan de 1924: EAJ-12 Radio Alcoy, EAJ-14 Radio Castellón, EAJ-23 Radio Gandía, EAJ 30 Radio Onteniente, EAJ 31 Radio Alicante, EAJ 36 Radio Játiva, EAJ-45 Radio Denia, EAJ-53 Radio Elche y EAJ-54 Radio Alcira. La primera Ley propiamente dicha destinada a regular específicamente la radiodifusión es la de 26 de junio de 1934, desarrollada por el decreto de 22 de noviembre, que sienta las bases del régimen jurídico de la radio española y que, salvo en lo relativo a la libertad de expresión, permaneció vigente hasta el estatuto de la Radio y la Televisión de 1980. Aunque es aprobada en el *bienio negro*, mantiene los planteamientos ideológicos de los gobiernos precedentes presididos por Azaña. Define el servicio de radiodifusión como "función esencial y privativa del Estado", aunque mantiene la dualidad entre emisoras estatales y privadas vigente en esos momentos. Las primeras serán agrupadas tras la Guerra Civil en torno a la red de Radio Nacional de España. Las privadas existentes se mantienen en régimen de arrendamiento sometidas a la supervisión del Estado. Se divide el país en ocho zonas, en cada una de las cuales habría una emisora. La zona Este comprendía las provincias de Valencia, Castellón, Albacete y Baleares. La emisora de la zona era Radio Grao de Valencia, que correspondía a la emisora Unión Radio Valencia, la cual utilizaba las instalaciones del centro emisor del cuerpo de Telégrafos situado en el muelle de Levante del puerto. En el plan se le asignaba una potencia de 20 kw.

Con el golpe de Estado del 18 de julio de 1936, la radio sufre un profundo cambio en todos los terrenos, desde su concepción como medio de comunicación pública, su estructura, su régimen jurídico y económico, hasta en el terreno de los contenidos de la programación. De ser un medio de comunicación general, la radio pasa a ser un instrumento de propaganda al servicio de los bandos enfrentados, lo que requiere la instauración de la censura y el control ideológico de emisoras de todo tipo, incluidos los aparatos receptores. Desde los primeros días de la rebelión, los militares implicados ocupan las emisoras de las ciudades controladas, y en el lado de la República los sindicatos Unión General de Trabajadores (UGT) y Confederación Nacional del Trabajo (CNT), junto a otras fuerzas del Frente Popular, incautan las emisoras. En ambos lados, la radio pasa a convertirse en un medio de propaganda al servicio de las causas respectivas. Las emisoras situadas en el territorio valenciano pasan a ser dirigidas por comités obreros que controlan la programación. La primera preocupación de las autoridades es asegurar el control de los aparatos receptores que, por Orden de 11 de agosto, se obliga a los poseedores de los mismos a entregar a las autoridades para evitar la recepción de mensajes procedentes del bando contrario. Por Decreto de 14 de febrero de 1937, dado el escaso cumplimiento de dicha orden, se suaviza la medida, permitiendo la posesión de los aparatos previa obtención de una autorización de la consejería de Propaganda y Prensa, para lo que se requería, a su vez, el aval de alguna de las fuerzas del Frente Popular. El control se extendió a las antenas y a los establecimientos comerciales del sector, cuya actividad dependía de la autorización previa de las autoridades. También el gobierno acuerda por Decreto de 19 de marzo de 1937 la incautación de todas las emisoras, salvo las que resultaran necesarias para los fines de la propaganda oficial controladas por el gobierno. En junio del mismo año se insiste en la incautación de las emisoras de partido y otras consideradas ilegales. Estas medidas tenían por objeto evitar que las emisoras creadas o gestionadas por sindicatos y partidos republicanos pudieran distorsionar la unidad de mensajes que se pretendía imponer por las autoridades de la República. No todas las organizaciones afectadas cumplieron esta disposición gubernamental. En junio de 1938 se reiteran las restricciones para disponer de los receptores, con el objetivo de evitar el conocimiento por la población del desarrollo de la guerra. Todavía en enero de 1939, unos días antes de la toma de Barcelona por las tropas franquistas, el gobierno de la República dictaba una orden para la requisa de los aparatos receptores.

El final de la guerra en abril de 1939 provoca un cambio de signo sustancial en la radio española, que pasa a regirse por un régimen de censura previa instaurado por el régimen militar vencedor. Por orden del ministro de Gobernación, Ramón Serrano Suñer, de 6 de octubre de 1939, se establece además la obligatoriedad para todas las emisoras de conectar con Radio Nacional de España para transmitir los diarios hablados de las 14:30 y las 21:45, lo que suponía el monopolio estatal de la información nacional e internacional. Solo les quedaba a las emisoras la posibilidad de transmitir información local, provincial o regional, previo pase por las jefaturas provinciales o locales de censura. Por otra parte, en cumplimiento de la Ley de Responsabilidades Políticas fueron sometidos a preceptivos procesos de *depuración* los profesionales de la radio, como consecuencia de los cuales fueron expulsadas de sus puestos todas aquellas personas que hubieran realizado actividades prorrepublicanas en el pasado. A esta Orden se añadió la de 24 de mayo de 1939, que exigía la fidelidad política al Movimiento a todos los profesionales de los medios de comunicación. Por otra parte, al acabar la guerra fueron ocupadas por el ejército todas las emisoras existentes, siendo posteriormente devueltas a sus propietarios anteriores, o fueron cerradas o adjudicadas a miembros del Movimiento, como fue el caso de Radio Valencia, que posteriormente se vendería a la SER, sucesora de Unión Radio, anterior propietaria de la emisora, y el caso de Radio Mediterráneo de Valencia, que pasaría más adelante también a la SER. Pese a ello, la Orden del ministerio de la Gobernación de 24 julio de 1942 ordena la comunicación a la dirección general de Correos de la existencia de todas las emisoras existentes, salvo las que hubiesen sido adjudicadas con posterioridad al 1 de abril de 1939. Esta medida es una muestra del desorden existente en estos primeros tiempos del franquismo, ya que mantienen competencias sobre la radio dos ministerios. El de Gobernación, del que depende Correos, y la vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, órgano del partido único con representación en el consejo de ministros, que inaugurará durante los años siguientes muchas emisoras al margen de la administración pública propiamente dicha. A partir del final de la II Guerra Mundial, que supone la derrota de los países con los que había colaborado el régimen franquista, el gobierno trata de adaptarse a la nueva situación internacional tras un período de aislamiento al que fue sometido por las potencias aliadas. En 1948 se aprobó el plan de Copenhague de reparto de frecuencias, que resultó desfavorable a España por estar ausente de la UIT como consecuencia del aislamiento internacional al que fue sometida tras el conflicto bélico mundial. En 1951 el gobierno firma el convenio internacional de Telecomunicaciones de Atlantic City de 1947, pero declara su no adhesión a los de Copenhague de 1948 y de México de 1949 por

no estar de acuerdo con las frecuencias que la UIT había adjudicado a España. Pese a estas reticencias, el 14 de noviembre de 1952 se aprueba por Decreto un plan de estructuración del sector, en el que habían proliferado numerosas emisoras del Movimiento y de la Iglesia de carácter parroquial al margen de la normativa administrativa general y de la ordenación internacional. Se crea una red nacional de Radiodifusión con tres tipos de emisoras: nacionales de onda media, gestionadas directamente por el Estado a través del organismo Administración Radiodifusora Española, con una potencia mínima de 20 Kw. En Valencia se crea a finales de 1949 la emisora de esta cadena, y en 1953 surge Radio Alerta, de la red de emisoras del Movimiento; comarcales de onda media, de propiedad estatal, pero susceptibles de arrendamiento a empresas privadas, entre las cuales estaba Radio Valencia, con una potencia de 5Kw; y locales de onda larga y onda corta, que serán organizadas en 1954, en las que se convalidan las ventas hechas anteriormente a titulares españoles que acrediten "buena conducta, adhesión al Movimiento Nacional (y) carecer de antecedentes penales". Este es el caso, entre otros, de Radio Alicante y Radio Mediterráneo Valencia. En 1955, tras el cese del aislamiento internacional, España se integra en la Unión Europea de Radiodifusión (UER), división de la UIT para el continente europeo, y ratifica el convenio internacional de Buenos Aires. El Decreto de 8 de agosto de 1958, en cumplimiento de la conferencia de la UIT de Estocolmo, establece que, para remediar el exceso de emisoras de onda media, entre las cuales se encontraban muchas dependientes de la Iglesia católica y del Movimiento, esto es, las emisoras acogidas a las reglamentaciones de 1932, 1953 y 1954, se les da un plazo de cinco años para pasar a la banda de FM recientemente implantada. Las pertenecientes a la Iglesia católica y al Movimiento debían reducir su número para quedar en una por provincia. La Iglesia aprovecha la ocasión para reducir el número de emisoras parroquiales, agrupando las subsistentes en la Cadena de Ondas Populares (COPE) en 1960. Muchas emisoras privadas se resisten al pase a la FM, fórmula que consideraban experimental y con dudosa rentabilidad en esos momentos, consiguiendo mantenerse en la onda media hasta que el plan transitorio de Onda Media, aprobado por real decreto 4133/1964, de 23 de diciembre, cede a la presión de los concesionarios manteniendo las frecuencias anteriores y concediéndoles además una nueva en FM. Es el caso de Radio Alcoy, Radio Onteniente y Radio Elche y de las emisoras de la COPE y del Movimiento. En el caso de éstas últimas, se agruparán en la cadena Red de Emisoras del Movimiento, con el indicativo en cada caso "La Voz de…" y a continuación el nombre de la ciudad en la que estaban situadas. En el territorio valenciano se establecieron tres emisoras en las tres capitales de provincia. A estas emisoras se agregan la concedidas por la normativa de 1932.

Tras la muerte de Franco se restauran las libertades de expresión e información por el Real Decreto Ley 24/1977, de 1 de abril, que se completa, por lo que respecta a la radio, con el Real Decreto 2564/1977, de 6 de octubre, que suprimió el monopolio informativo de Radio Nacional de España en la información nacional e internacional. Estas libertades adquieren el rango de derechos fundamentales con la aprobación de la Constitución de 29 de diciembre de 1978. La conferencia de la UIT celebrada en los meses de octubre y noviembre de 1975 adoptó un plan de distribución internacional de frecuencias suscrito por España que obligaba a no demorar más la planificación general del espectro radioeléctrico nacional, que se llevó a cabo mediante el Real Decreto 2648/1978, de 27 de octubre, que aprobó el plan técnico nacional de Radiodifusión sonora, que distribuye las frecuencias en las cuatro bandas existentes. Las frecuencias disponibles en la onda larga se reservan para el Estado sin que se llegaran a utilizar. Las de onda corta se reservan a Radio Nacional de España, para emisiones dirigidas al exterior a través de Radio Exterior de España. Las de onda media entre Radio Nacional de España, Radio Cadena Española, también estatal, y las empresas privadas que hubieran obtenido frecuencias en esta banda con anterioridad, como la SER, que las disfrutaba desde sus inicios en los años treinta, y la COPE, que lo hacía desde el plan transitorio de 1964. En la relación de emisoras incluidas en la orden de 10 de noviembre de 1978 figuran tres emisoras valencianas de la COPE, situadas en las capitales de provincia, salvo la de Castellón, que se sitúa en Vila-real, y ocho emisoras de la SER: Radio Valencia, Radio Alcoi, Radio Castellón, Radio Gandia, Radio Ontinyent, Radio Alicante, Radio Elx y Radio Alzira. Y las de FM se repartían entre el Estado y los concesionarios privados. La relación de las emisoras incluidas se posponía hasta la aprobación de un nuevo plan para esta banda, cosa que tiene lugar por el Real Decreto 1433/1979, de 8 de junio, que tenía un carácter transitorio dado que se estaba preparando la Ley del estatuto de la Radio y la Televisión. En este plan se crea la modalidad de emisoras privadas pertenecientes a entidades sin ánimo de lucro, entre las cuales se encuentra la emisora Radio Requena, propiedad de la asociación cultural Bodega Honda. Por lo demás, se reiteran las concesiones a las emisoras ya existentes y se refuerza la estructura de las emisoras pertenecientes al Estado. Pero son años en los que se dispara el auge de la FM, especialmente a partir de la conferencia de la UIT de Ginebra de 1984, que

amplía el espectro de esta banda aprobado por la UIT en 1979. Se crean nuevas cadenas y emisoras de manera que, en 1987, por resolución de la dirección general de Telecomunicaciones en virtud de la cual se establece el nuevo listado de frecuencias, aparecen treinta y tres emisoras valencianas. Finalmente, el Real Decreto 169/1989 aprueba el plan técnico nacional de Radiodifusión Sonora en Ondas Métricas con Modulación de Frecuencia, que establece el marco básico de la FM en la banda de 87,5 a 108 megahercios, que se distribuyen entre el ente público Radiotelevisión Española (RTVE), los entes públicos de las Comunidades Autónomas y las emisoras de gestión indirecta pertenecientes a personas físicas o jurídicas ajenas al Estado. En territorio valenciano se asignan a Ràdio 9 frecuencias situadas en los centros emisores de Aitana, Alcoy, Alicante, Benidorm, Crevillente, Elda, Villena, Benicàssim, Mondúber, Ontinyent, Torrent, Utiel y Xàtiva. A la entidad Radiotelevisió Valenciana se le asignan emisores en Aitana, Alcoi, Alicante, Benidorm, Crevillente, Elda, Villena, Benicàssim, Mondúber, Ontinyent, Picayo, Utiel y Xàtiva. Al grupo de las de gestión indirecta se asignan sesenta y siete frecuencias repartidas por todo el territorio valenciano. Por otra parte, la Ley 11/1991, de 8 de abril sobre Emisoras Municipales abrió el cauce para la adjudicación de concesiones de radio a las corporaciones locales por las Comunidades Autónomas. En 1993 se promulga el Real Decreto 765/1993, de 21 de mayo, de aprobación del plan técnico de Radiodifusión Sonora de Onda Media, en sustitución del de 1978. Se establecen dos frecuencias para la radio estatal en cada una de las capitales valencianas. Por lo que se refiere a las emisoras de gestión indirecta, es decir, privadas, se elimina la frecuencia asignada a Alzira, que pasa a Cartagena, y se modifican las potencias asignadas a las restantes. Finalmente, el Real Decreto 1388/1997 de 5 de septiembre incrementó las frecuencias disponibles en FM, lo que dio lugar a la adjudicación por la Generalitat Valenciana de nuevas concesiones. A partir de la Constitución Española de 1978, se instituye el sistema autonómico vigente. El Estatuto de Autonomía de la Comunitat Valenciana, aprobado por la Ley Orgánica 5/1982, de 1 de julio, atribuye en su artículo 37 a la Generalitat Valenciana competencias en materia de radiodifusión y televisión, en el marco de las normas básicas del Estado, pudiendo crear sus propios medios. En el ejercicio de estas competencias, la Ley de las Cortes Valencianas 7/1984, de 4 de julio, creó la entidad pública Radiotelevisió Valenciana (RTVV), en la que se integraban las sociedades anónimas gestoras de los servicios de radiodifusión y televisión autonómicos, en el caso del medio radiofónico Ràdio 9. Además, con arreglo a sus competencias reguladoras, aprobó el Decreto 40/1989, de 13 de marzo, que establecía el procedimiento de concesión de las emisoras de radiodifusión en ondas métricas (FM), sobre las que tiene facultades de regulación y control, ya que estas mismas competencias sobre las emisoras en onda media las tenía reservadas el Estado para sí. Por Resolución de 14 de marzo de 1989 se convocó concurso para la adjudicación de veintiocho emisoras, que quedaban pendientes del plan técnico de 1989, que fue resuelto por acuerdo del Consell de 28 de julio del mismo año. La mayoría de estas concesiones adjudicadas a pequeñas empresas o personas físicas han terminado en manos de las cadenas. También se adjudicaron tres concesiones a emisoras culturales, a Radio ECCA de Ibi, Radio Escavia de Segorbe, y Radio KLARA de Mislata. Esta última es resultado de su legalización tras un período de funcionamiento como "radio libre", denominación con la que eran las emisoras no autorizadas de carácter cultural, como es también el caso de Radio Canfali de Benidorm. El Real Decreto 1273/1992, de 23 de octubre, desarrolla esta ley, y el decreto del Consell 34/1992, de 2 de marzo, estableció el procedimiento de adjudicación de estas concesiones con arreglo al cual se adjudicaron diversas emisoras de titularidad municipal. En base al referido Real Decreto 1388/1997, de 5 de septiembre, que incrementó el número de frecuencias disponibles en FM, se aprobó el Decreto del Consell 38/1998, de 31 de marzo, que reguló el régimen de concesión de emisoras de FM y su inscripción en el registro de concesionarios, con arreglo al cual se procedió a la adjudicación de las quince nuevas emisoras situadas en la Comunidad Valenciana. Finalmente, el Decreto 175/1999, de 5 de octubre, acordó la renovación automática de las concesiones adjudicadas en 1989 siempre que no se hubiese producido incumplimientos de las condiciones de la concesión.

En definitiva, la radiodifusión sonora valenciana ha estado sometida desde sus inicios a una normativa estatal rigurosa, dada su configuración legal como "servicio público esencial", y solo en los últimos tiempos ha experimentado una relativa liberalización. Por otra parte, solo ha existido una normativa de ámbito valenciano desde la aprobación del primer Estatuto de Autonomía de 1982, al amparo de la Constitución de 1978.

Antonio Vallés Copeiro del Villar

Fuentes

- Balsebre, Armand (2001). *Historia de la Radio en España*. Madrid: Cátedra.
- Ezcurra, Luis (1974). *Historia de la radiodifusión española. Los primeros años*. Madrid: Editora Nacional.
- Faus, Àngel (2007). *La Radio en España (1896-1977). Una historia documental*. Madrid: Taurus.

- Garitaonaindía, Carmelo (1988). *La radio en España (1923-1939)*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Siglo XXI.
- Soria, Carlos (1974). *Orígenes del Derecho de Radiodifusión en España (1907-1936)*. Pamplona: EUNSA.
- Vallés, Antonio (1996-1997). "Setenta años de historia de la radiodifusión sonora valenciana desde la perspectiva jurídica". *Revista Valenciana d'Estudis Autonòmics,* 17.

7
Cine independiente valenciano (1968 – 1977)

En líneas generales, se entiende por "cine independiente" el que se produce, distribuye y exhibe fuera de los canales comerciales e institucionales cinematográficos, y por "cine alternativo" aquel que, además de todo esto, se propone como alternativa estética, política o de cualquier otro tipo. Ahora bien, a partir de estos criterios básicos, existe cierto consenso por parte de historiadores, analistas y críticos en denominar "cine independiente valenciano" —aunque en algunos casos más correcto sería considerarlo alternativo— a la producción de una serie de cineastas —José Gandía Casimiro, Ángel García del Val, Rafael Gassent, Antonio Llorens, María Montes, Alfred Ramos, Lluís Rivera, Josep Lluís Seguí, Pedro Uris, Joan Vergara o, entre otros, Ximo Vidal— entre finales de los años sesenta y mediados de los setenta; un grupo heterogéneo gestado en los ambientes culturales de izquierdas de la ciudad de Valencia en esos momentos. Su desarrollo coincide a grandes rasgos con el de buena parte de los cines independientes y alternativos que desde otras partes de España surgen en el tardofranquismo y en los primeros pasos de la Transición, hasta la desaparición de la censura en 1977, momento en que comienzan a entrar en crisis. Como sucede con estos cines, buena parte de la producción independiente valenciana plantea propuestas de cariz político y subversión estética —en ocasiones directamente políticas; en otras llegando a la política a través de la estética—, aborda temas de difícil tratamiento en su momento debido a las limitaciones a la libertad de expresión, y presenta un alto grado de reflexión sobre su propia práctica fílmica. En muchos casos hay una clara voluntad de romper con los modelos de representación convencionales como actitud política, de buscar el efecto de distanciamiento respecto al espectador, y son apreciables las influencias del cine *underground* norteamericano y de las películas de Jean-Luc Godard inmediatamente anteriores y posteriores a Mayo del 68. Ahora bien, el cine independiente valenciano apuesta por la anárquica contracultura antes que por una estructurada y pautada propuesta de izquierdas, más o menos asumible por los grupos políticos con el objetivo de despertar la conciencia política como primer paso para la actuación, a diferencia de una parte importante de los otros cines alternativos que aparecen en estos momentos; son pocas las películas —aunque hay algunas excepciones relevantes—, por ejemplo, sobre el movimiento obrero y las clases desfavorecidas, y prácticamente inexistentes las que buscan generar un efecto político sobre las mismas. En el cine independiente valenciano conviven la autocomplacencia, el narcisismo, el elitismo, la cinefilia y la autorreferencialidad, con propuestas cercanas al situacionismo, al marxismo, a la semiótica o al psicoanálisis, con reivindicaciones culturales de carácter regionalista o nacionalista e incluso con algunas prácticas fílmicas que pueden considerarse antecedentes de los *pastiches* y los *collages* de las denominadas "movidas".

En el ámbito de la producción, el cine independiente valenciano también se caracteriza por cierto desorden, a lo que se une la precariedad, los formatos subestándar y la autofinanciación. Sus películas muestran un marcado carácter personal, tal vez autoral; de hecho, cuando intentan salir de esta situación e introducirse en códigos más pautados, como los genéricos, o incluso mantenerse dentro de modelos de representación claramente identificables, evidencian su falta de medios. Este individualismo se aprecia también en la falta de una mínima estructura para la producción y distribución de sus películas, y ello a pesar de que en diversos trabajos críticos y analíticos aparecen menciones al Grupo Valenciano de Cine Experimental y al Grupo Valenciano de Experiencias Cinematográficas. Este último, integrado, en principio, por Gassent, Seguí, Montes, Rivera y Uris, entre otros, firma *Piensa que mañana puede ser el primer día del resto de tu vida* (1971), atribuida a Lluís Rivera, pero no ha podido corroborarse si llega más lejos de este título. Tampoco parece tener excesiva continuidad el colectivo Agost 72 Grup de Cinema Valencià, fundado por Joan Vergara y Alfred Ramos y formado exclusivamente por ellos mismos. Tal vez la productora Novimag, empresa creada a principios de los años setenta por Lluís Miquel Campos y dedicada a la producción de películas corporativas y publicitarias —y a la filmación de los partidos del

Valencia CF los fines de semana y su pase posterior en una sala de cine—, ejerce está función aglutinante, más allá de los cafés, bares y cineclubs de la ciudad de Valencia, de los cineastas independientes valencianos, aunque solo sea por el hecho de que algunos de ellos trabajan para la empresa en esos momentos —Lluís Rivera y Josep Lluís Seguí— y otros tantos recurren a sus materiales y equipos para realizar sus películas —Rafael Gassent, Antonio Llorens y Pedro Uris—. Bajo el paraguas de Novimag, muchas veces exclusivamente técnico, se realizan *El muro* (1970), *Sobre la virginidad* (1971), *Obsexus* (1972), *Españoleando* (1972), de Josep Lluís Seguí, *Manual de ritos y ceremonias* (1973), *Escombros* (1973), de Josep Lluís Seguí y María Montes, *D'una matinada* (1972), de María Montes, y, entre otras, *Travelling* (1972), de Lluís Rivera. En cualquier caso, también es cierto que un buen número de los cineastas forma parte de los repartos técnicos y artísticos de las películas de sus compañeros, e incluso que intentan poner en marcha algunos proyectos puntuales de carácter colectivo —*De la cábala 9 en 16 para 4 en 8* (1970), por ejemplo, de Antonio Maenza, Rafael Gassent, Rafael Ferrando, Lluís Fernández y Narciso Sáez, por ejemplo—. La despreocupación es todavía mayor en el campo de la distribución y la exhibición —siempre complicadas en este tipo de producciones—, con escasa participación en iniciativas que intentan promocionar el cine independiente y alternativo, como la llevada a cabo en su momento por la Central del Curt desde Barcelona. Esto ha contribuido a la desaparición de algunos títulos muy relevantes, según parece por las críticas y comentarios, o que otros hayan llegado hasta la actualidad en pésimas condiciones. No obstante, con la aparición de las instituciones autonómicas, y más en concreto de Filmoteca de la Generalitat Valenciana, se han sucedido los ciclos y las retrospectivas, además de apreciarse un claro esfuerzo de recuperación y conservación de estas películas.

Suele considerarse *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1968) el punto de arranque del cine alternativo valenciano. Este mediometraje dirigido por el cineasta aragonés Antonio Maenza —quien en estos momentos ya ha realizado en Zaragoza *El lobby contra el cordero* (1967), y con posterioridad realiza en Barcelona, con el apoyo de Pere Portabella, *Hortensia/Beance* (1970)—, en colaboración con el poeta Eduardo Hervás, aglutina junto al mito de Orfeo una amplia serie de influencias provenientes del pintor y poeta William Blake, del surrealismo y sus antecedentes, como Lautréamont —*Los cantos de Maldoror* (1869)—, Antonin Artaud —*Heliogábalo o el anarquista coronado* (1934) y *Las nuevas revelaciones del ser* (1939)—, André Breton y Philippe Soupault —*Los campos magnéticos* (1920)—, del situacionismo, de la triada marxismo, estructuralismo y psicoanálisis lacaniano, y del cine de Pier Paolo Pasolini y de Jean-Luc Godard. En la película prima la desnaturalización de la representación y la narración audiovisual, el distanciamiento y la voluntad de poner el cinematógrafo a disposición de la revolución, ya sea sexual, política, estética o todas ellas al mismo tiempo. La película se estrenó clandestinamente en los sótanos de la librería Viridiana sin haber sido sonorizada, aunque estuvo acompañada de la lectura de textos escritos por Maenza y Hervás. La banda sonora también contemplaba la inclusión de piezas de *FreakOut!*, del conjunto musical dirigido por Frank Zappa Mothers of Invention, y, entre otras, de The Animals. Todavía en Valencia, Maenza se embarca posteriormente en el proyecto colectivo *De la cábala 9 en 16 para 4 en 8*. A las influencias anteriormente señaladas hay que añadir el esoterismo cabalístico. El objetivo era el rodaje de cuatro cortometrajes en 8 mm y en blanco y negro firmados por Rafael Gassent, Rafael Ferrando, Lluís Fernández y Narciso Sáez, y al mismo tiempo filmar todo el proceso en 16 mm y en color por parte de Maenza. Es difícil saber si el proyecto llegó a llevarse a término, en especial la parte correspondiente al cineasta aragonés.

La influencia de *Orfeo filmado en el campo de batalla* es determinante en cineastas como Lluís Rivera, José Gandía Casimiro y Josep Lluís Seguí. El primero dedica buena parte de sus películas a la reflexión sobre el medio cinematográfico y el lenguaje fílmico. En 1971 dirige *Piensa que mañana puede ser el primer día del resto de tu vida*. Un año después rueda en los estudios de la productora Novimag *Travelling*, una sugerente aproximación al proceso de producción cinematográfico —y quizá el título más reconocido por críticos y analistas del cine independiente valenciano—, y en 1974 la situacionista *Personajes para una historia* a partir de materiales preexistentes de películas comerciales e industriales de la misma productora, remontados y sonorizados de nuevo, orientándose ahora al análisis de la espectacularización de la realidad mediante la representación. Para ella escriben textos originales Juan Miguel Company, Julio Pérez Perucha o Pau Esteve. De Rivera es igualmente destacable *Una jornada más* (1976), donde, a partir del seguimiento de la cotidianeidad de un obrero, incide en sus reflexiones sobre el medio cinematográfico. En 1978, hace una nueva versión de esta película: *Una jornada més*. También desempeña tareas como cámara o técnico de sonido en las películas de Seguí, María Montes o, entre otros, Gandía. Cerca de la propuesta de *Una jornada más* podemos situar *De la finestra estant* (1974), la película más conocida de Ximo Vidal, un análisis de las acciones cotidianas que conduce a la reflexión sobre el lenguaje audiovisual. Este cineasta con anterioridad

había dirigido, entre otras, *La ostra* (1967), *Sal del verbo salir* (1968), *Segunda conjugación en 16 mm* (1969), *Miss Amnesia* (1972) o *El Aleph. Diari* (1973).

Ahora bien, en estricto orden cronológico, es José Gandía Casimiro, activo cineclubista y articulista de la *Cartelera Turia* en esos momentos, quien con el mediometraje 16 mm *Una tierna estampa/La más tierna estampa de nuestra corrupción* (1967) abre las puertas del cine independiente valenciano. La película estuvo en parte financiada por el opositor Sindicato Democrático de Estudiantes. Un año más tarde Gandía se embarca en el rodaje de un título esencial, *Sega cega*, que concluye en 1972, dedicada a partes iguales al cultivo del arroz —otras cintas relevantes como *Terres d'arròs* (Joan Vergara, 1973) o *Biotopo* (Carles Mira, 1973), abordan cuestiones similares— y a cuestionar la representación audiovisual. Por su parte, Seguí dirige en 1970 *El muro*, película paródica y de estética pop, a la que siguen *Sobre la virginidad* (1971), reflexión alrededor de la sexualidad femenina, *Obsexus* (1972), sobre la cosificación de la mujer en el medio audiovisual, *Españoleando* (1972), documental reflexivo sobre los espectáculos de variedades y, junto a María Montes, *Escombros* (1973), *Descripción de un paisaje* (1974) o *Manual de ritos y ceremonias* (1973), su trabajo más reconocido y antecedente de su primera novela, *Espai d'un ritual* (1978). Las películas de Seguí —con o sin Montes— en estos momentos combinan la ironía, el humor y la provocación, además de proponer reflexiones sobre la realidad, la representación y su relación con la política; cuestiones que también aparecen en esos momentos en sus colaboraciones en la revista *Cinema 2002*, donde escribe con cierta asiduidad. A estos debe unirse Rafa Gassent, proveniente del mundo del cineclubismo, cuyas películas *Salomé* (1970) y *Montaje paralelo* (1971) pueden situarse en la estela de Maenza —de hecho, había participado en el proyecto *De la cábala 9 en 16 para 4 en 8*—. Sus siguientes películas tienen inspiración literaria. Es el caso de *The Sleeping Coast* (1971), a partir del relato *The Shoreline at Sunset* (1959), de Ray Bradbury, y de la película *Figures in a Landscape* (1970), de Joseph Losey, *A Labour of Love* (1974), *Orson-Sade* (1974), a partir de un relato de *Los 120 días de Sodoma*, del Marqués de Sade, y de la adaptación de *Una historia inmortal,* de Karen Blixen, que hizo Orson Welles en 1968 (*Histoire immortelle*), o *Bram-Blood-Stoker* (1975), homenaje a las películas de terror de la Hammer y la Universal. En 1976 también dirige *Guapeza valenciana*.

Junto a la reflexión sobre el medio cinematográfico, el lenguaje fílmico, su papel político o la compleja relación entre representación y realidad, encontramos propuestas que abordan la cotidianeidad, en ocasiones cercanas al documental, sin que por ello dejen de tener en cuenta de una u otra manera estas cuestiones. En esta línea podemos encontrar, al menos en parte, a María Montes, que además de codirigir con Seguí interviene en algunas películas de Gandía o Gassent. En 1972 dirige *D'una matinada*, a la que siguen, ya en 1976, *Espacios imaginarios* y *Las hilanderas*, orientadas más al tratamiento de la realidad con carácter documental. *Las hilanderas*, por ejemplo, se limita a registrar, al modo del documental observacional, los ensayos de la banda de música de Pedralba. El cortometraje se inscribe en un proyecto más amplio, *Pedralba, 1976*. De este también forma parte *Plaza/Actividades laborales* (Julio Bosque, V. Fuenmayor, Guillermo Peyró, María Montes, Maribel Roso, Rosa Sanz y Josep Lluís Seguí), que registra la plaza Mayor de la localidad y diferentes actividades agrarias del pueblo. En una dirección similar, al menos en parte, se mueven Jesús Juan de Val y Joan Vergara. La película más relevante del primero es *Hoy, 28 de octubre* (1974), documental sobre la antigua casa de Vicente Blasco Ibáñez, en estado ruinoso en esos momentos y habitada por una familia gitana, que obtuvo el segundo premio en el Primer Certamen de Cine Experimental organizado por la Facultad de Derecho de la Universitat de València en 1974. De Val también había dirigido *Agua sucia* (1969), sobre la juventud marginada, *Sociedad Anónima* (1970), *Línea Azul* (1971) o *El amigo* (1971). En 1970, Vergara realiza *Viaje al Maestrazgo*, a la que sigue *Un pueblo para Europa* (1972). Después, junto a Alfred Ramos, dirige *Terres d'arròs* (1973) y, ya en 1979, *Carles Salvador. Elogi a un xiprer.* Esta última es un biopic documental de reivindicación de la cultura y la lengua valenciana. En principio, Vergara se mueve en el terreno del documental expositivo, aunque el recurso a la ironía en *Terres d'arròs* conduce a cierto distanciamiento y a la reflexividad. Tampoco renuncia al ensayo o a la ficción. Así sucede con *Estiuejant a la ciutat* (1975), a partir del cuento de Blasco Ibáñez *El femater*. La película viene firmada por el grupo Agost 72 Grup de Cinema Valencià, compuesto por los propios Vergara y Ramos. También en el terreno del cine de no ficción podemos situar a Ángel García del Val, epígono del cine independiente valenciano, ya que buena parte de sus películas las realiza cuando este cine agoniza. Tras su experimental y autorreflexivo largometraje *Resurrección* (1975), dirige *Salut de Lluita* (1977), importante aproximación a la compleja transición política en el País Valenciano, o su obra más reconocida, *Cada ver es…* (1981), en torno a la figura de un trabajador de un depósito de cadáveres.

Otros nombres destacables del cine independiente valenciano son Ferran Cremades, escritor que en estos momentos dirige *Temps* (1974), Lluís Fernández, res-

ponsable el mismo año del polémico cortometraje *La fallera mecánica*, pastiche folclórico, erótico y transgresor que preludia algunas de las inquietudes de las denominadas "movidas" —a esta le siguen, según parece, *La chica del búnker* y *El organón*—, Antonio Llorens y Pedro Uris. Estos últimos, que también pertenecen al círculo de Novimag, dirigen películas donde abundan las referencias autobiográficas y cinéfilas, sobre todo en relación con el cine americano: *A propósito de* (1969), *Los héroes* (1969), *Acción* (1970), *La ley de los muertos* (1970), *Un mundo de ilusión* (1970), *Jonás* (1971) y *Una historia de otro tiempo* (1972). Más adelante Uris realiza en solitario *El rugido de las ratas* (1972) y *Un trabajo en Murcia* (1974), y Llorens hace lo propio con *Técnica de una venganza* (1973) y *Una historia de siempre* (1973). Poco más tarde, en 1974, Llorens comienza a ejercer la crítica de cine desde la *Cartelera Turia*. Lo mismo hará Uris a partir de los años ochenta. En algunas de sus películas aparece como colaborador o como parte del equipo Xavier Kaph, pseudónimo de Francisco Javier Gómez Tarín. Este cineasta dirige las películas experimentales *Sanson, hijo de perra* (1970) y *Tiempo muerto* (1971), en las que intervienen Llorens y Uris. Instalado en Canarias más tarde, participa activamente en las numerosas iniciativas que el cine canario alternativo desarrolla en esos momentos.

Más alejados de las inquietudes del cine alternativo se encuentran Luis Núñez y Emilio Medina. El primero dirige *Diásdrome* (1967), *Grecia en mansedumbre* (1970), *La limosna* (1973), de temática bíblica, *Los números* (1974) o *Alto horno* (1974). Este último es un documental sobre el proceso de producción del acero. Medina proviene del amateurismo, y entre este y el cine independiente se mantiene en películas como *Bandidos* (1967), *El deseo de matar* (1967), *Rapto sangriento* (1968), *Thompson* (1969), *Los pistoleros de Shannon Hill* (1969), *Hombres del Oeste* (1969), *Balada de violencia* (1970), *Se ha perdido un sabio* (1971), *Es bien fácil demostrar* (1971), *La fábula de la muerte* (1972) o *Eleonora* (1973) —las dos últimas adaptaciones de relatos de Edgar Allan Poe—. Buena parte de sus películas cultivan géneros clásicos como el cine de aventuras, el fantástico o, sobre todo, el *western*, sin otra pretensión que mejorar su factura en cada producción. En 1974, después de haber obtenido varios reconocimientos en el Festival de Pisa de Cine Amateur, comienza a colaborar con productoras italianas y dirige *Lonesome Billy* (1974) y *Una tumba en la llanura* (1974). Si Núñez y Medina se sitúan entre el amateurismo y el cine alternativo, entre este y el profesional podemos ubicar a Carles Mira, que dirige en 1973 *Biotopo*. La película aborda la degradación del ecosistema de la Albufera de Valencia, debido al vertido de residuos industriales y a la urbanización de su entorno. Fue estrenada en salas especiales y recibió diferentes reconocimientos en el Festival Internacional de Cortometrajes en Color de Barcelona, en el Certamen Internacional de Films Cortos Ciudad de Huesca y por el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC). A esta le siguen *Michana* (1975), *Viure sense viure* (1976) —premiada en el Festival de Cine de Valladolid— o *La portentosa vida del padre Vicente* (1978), una de sus películas más reconocidas.

En muchos de los títulos citados hay una voluntad clara de reflexionar acerca del medio cinematográfico y el lenguaje fílmico, así como sobre su dimensión política, donde puede apreciarse la influencia del caldo de cultivo teórico de la época, a medio camino entre el situacionismo, el marxismo, la semiótica o el psicoanálisis. No obstante, en ocasiones estas reflexiones van más allá de las propias películas. En este sentido, una de las aportaciones más relevantes es "Un groupe de cinéastes espagnols", carta que Eduardo Hervás, Maite Larrauri —intérprete en *Orfeo filmado en el campo de batalla*— y Eduardo Montaner publican en *Cinéthique* (9-10, 1971), la revista que, junto a *Cahiers du Cinéma*, está avivando el debate teórico en esos momentos en Europa. En ella sitúan su posición respecto al cine entre las propuestas althusserianas defendidas en esos momentos por la revista. Igualmente relevantes son las colaboraciones de Josep Lluís Seguí, que difunde el cine independiente valenciano en la revista *Cinema 2002*, además de analizar las propuestas de otros cineastas y colectivos. En esta revista (11, 1976) aparece también el "Manifiesto del Colectivo de Cine de la Asociación de Cultura de Estudiantes de Derecho de Valencia", entidad responsable de las dos semanas de cine independiente de la Facultad de Derecho celebradas en 1974 y 1976. En este se plantea qué es y qué debe ser el cine alternativo en términos políticos, económicos y estéticos. Aunque no difiere en lo sustancial de otros textos de la época similares, el manifiesto presenta cierto carácter programático, pero se publica pocos meses antes de que el cine independiente y alternativo entre en crisis con la ampliación de los límites de la libertad de expresión en la Transición a la democracia.

Finalmente, como ya se ha comentado, el cine independiente valenciano se caracteriza por una deficiente distribución y exhibición, al menos en comparación con los mayores esfuerzos que realizan en esta dirección otros cines alternativos. Esta se reduce a los cineclubs, en su mayoría locales, y a algunas muestras y certámenes. Entre los últimos destacan el ciclo de cine *underground* programado por la Societat Coral El Micalet en 1974 y, ese mismo año, el I Certamen de Cine Experimental de la Facultad de Derecho de la Universitat de València,

donde son premiadas *Obsexus*, *Hoy, 28 de octubre* y *Travelling*. En 1976 vuelve a organizarse el encuentro, ahora como el II Certamen de Cine Independiente, donde son proyectadas, entre otras, *De la finestra estant*, *Personajes para una historia*, *Escombros* y *Manual de ritos y ceremonias*. En 1978 la cartelera *Bayarri* organiza una muestra de cine valenciano. Más allá de las muestras locales, el cine independiente valenciano tiene representación en algunos de los encuentros sobre este tipo de producciones más relevantes del momento, como la I Muestra Nacional de Cine Independiente —en esta se exhiben *Montaje paralelo*, *Manual de ritos y ceremonias* y *Orson-Sade*—, celebrada en Almería en 1975, en la Semana de Cine de Pequeño Formato organizada por el cineclub Saracosta de Zaragoza ese mismo año, y en las IV Xornadas do Cine de Ourense. También tiene presencia en el ciclo "Cine español, nuevas tendencias" organizado por Filmoteca Nacional (actual Filmoteca Española) en 1975. Por otra parte, y más allá de su presencia en *Cinema 2002*, su repercusión en la crítica queda en gran medida circunscrita a los diarios locales de la época y a las dos principales carteleras de la ciudad: *Bayarri* y *Turia*.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Agudo, Javier, Batlle, Joan (1976). "Notas sobre un cine independiente". *Cinema 2002*, 11.
- Bonet, Eugeni, Palacio, Manuel (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense.
- García-García, Manuel (1974). "Panorama del cine independiente valenciano". *Nueva Lente*, 32.
- Muñoz, Abelardo (1999). *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano, 1967-1975*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Pérez, Pablo, Hernández, Javier (1997). *Maenza firmando el campo de batalla*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.
- Ponce, Vicente, Company, Juan Miguel (1991). "El cine independiente". En Lahoz, Ignacio (coord.). *Historia del cine valenciano*. Valencia: Prensa Valenciana / Diario Levante, pp. 241-253.
- Romaguera, Joaquim, Soler, Llorenç (2006). *Historia crítica y documentada del cine independiente en España*, 1955-1975. Barcelona: Laertes.
- Seguí, Josep Lluís (1976). "Nuevas prácticas fílmicas". *Cinema 2002*, 21.

8
El cine valenciano en democracia

Cualquier discurso sobre el cine valenciano en democracia plantea dos problemas metodológicos de difícil solución o, al menos, consenso. El primero consiste en redefinir qué es el cine valenciano, si es que resulta pertinente hacerlo. El segundo radica en establecer a qué nos referimos cuando hablamos de democracia en España. Este segundo aspecto determinaría la cronología del periodo a tratar. ¿Cuándo se inicia la democracia? ¿En 1975, con la muerte del dictador Francisco Franco? ¿En 1978, cuando se aprueba la Constitución española? ¿Antes, durante o tras el periodo de la Transición? ¿En 1981, cuando fracasa el intento de golpe de estado del 23-F? ¿En 1983, tal y como establecen reputados especialistas como Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce? ¿En 2012, como propone un humilde servidor, finalizada ya la actividad terrorista por parte de grupos autóctonos del Estado e iniciada una toma de conciencia generadora de nuevos partidos políticos capaces de desestabilizar el tradicional bipartidismo? Lo cierto es que la muerte de Franco en 1975 sentenció, casi directamente, la de la propia era franquista. No obstante, el largo periodo histórico que le ha seguido y al que consensualmente se ha querido llamar democrático sigue abierto, y marca ya la primera dificultad historiográfica: la falta de distancia histórica imposibilita ofrecer una visión objetiva de un fenómeno que, además, al no haber concluido, difícilmente puede generar una visión académica completa. Cualquier afirmación al respecto, no ya del supuesto "cine valenciano" sino incluso del cine español, debe ser tomada, pues, como una visión parcial, interesada, determinada por factores extracinematográficos y, por consiguiente, necesariamente incompleta, provisional e, incluso, manipuladora.

Dicho esto, creemos que se puede plantear una serie de ideas generales en torno al cine valenciano realizado entre 1975 y el presente. La primera evidencia, tanto en el caso local como en el estatal, es que la convulsa situación política parece coincidir, en conjunto, con la substitución de un modelo estético por otro: el llamado "periodo de la Transición" entre la dictadura franquista y la consolidación del sistema democrático se corresponde cronológicamente con la última etapa de modernidad cinematográfica en España. Poco después, el sentido simbólico que el discurso oficial (y también

el popular) ha querido dar al fallido intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981, marcó el final de la transición hacia un sistema democrático que, real o nominal, marcha en paralelo a lo que muchos especialistas entienden como audiovisual postmoderno. El segundo hecho más o menos constatable es que, desde un punto de vista cronológico, podemos ya establecer una comparación entre la cinematografía valenciana bajo la era franquista y la que se ha hecho bajo la democracia. Cuatro décadas, *grosso modo*, para cada uno de los dos periodos han generado resultados dispares. Una valoración global del cine valenciano desde 1975 genera una sensación de desencanto ante un corpus cinematográfico decepcionante, determinado, en parte, por gestiones políticas caracterizadas por el engaño autocomplaciente —durante el periodo en el que Valencia quedó bajo el dominio del gobierno socialista— y por la corrupción desatada y prepotente —durante los años en los que el Partido Popular ha ejercido su poder—, aunque en qué medida el contexto político, social y económico ha determinado la desastrosa situación industrial y creativa de los cineastas y realizadores televisivos valencianos, es una cuestión que deberán de dilucidar los futuros investigadores, analistas, sociólogos, antropólogos e historiadores. La mayor o menor eficacia institucional siempre será un tema polémico. La creación de una televisión autonómica parecía prometer un futuro esperanzador. En 1980 tiene lugar la primera edición de la Mostra de València-Cinema del Mediterrani. En 1985 se constituye el Consell Assesor de Cinematografia, se convocan ayudas a la producción y subvenciones para el doblaje. En 1988 la Filmoteca de la Generalitat Valenciana inaugura oficialmente sus actividades, y ese mismo año se funda el Festival de Cine de Peñíscola, especializado en el género de la comedia. Los resultados son descorazonadores: la progresiva degeneración, final decadencia y desaparición del otrora festival capitalino; el esperpento, servilismo e hipócrita victimismo de la radiotelevisión valenciana; el progresivo desprecio institucional hacia entidades meritorias como Filmoteca Valenciana, luego llamada Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC); la falta de interés o capacidad para gestionar y explotar correctamente Ciudad de la Luz; o las propias condiciones climáticas y orográficas de la Comunidad Valenciana, son algunos de los desastres autóctonos más llamativos de las últimas cuatro décadas. Otros fenómenos como la desaparición generalizada de las antiguas salas de cine y su substitución por multicines, son de carácter no ya local, sino internacional y, por consiguiente, de difícil resolución. Otra cosa sería dilucidar qué peso interesado tuvieron algunas publicaciones especializadas en la crítica cinematográfica a la hora de potenciar o no la asistencia del público a determinadas salas de cine y su consiguiente clausura o supervivencia.

En sus inicios, el cine valenciano bajo la democracia marcó dos posturas antagónicas desde un punto de vista ideológico, pero hermanas en cuanto a su mediocridad estética: si el revisionismo histórico de *La portentosa vida del padre Vicente* (Carles Mira, 1978) escandalizó al sector más conservador, la extraordinaria popularidad de *El virgo de Visanteta* (Vicente Escrivá, 1978) llegó a generar una secuela. Ambos casos ilustran, no obstante, cómo el localismo se iba a constituir en una de las vías de expresión de un cine que, por ser realizado libre de la censura franquista, podía reivindicar una identidad cultural, aunque lo hiciera de formas tan dispares y desafortunadas. Uno de los pocos cineastas representativos de un cine que refleja temas valencianos con lo que podríamos llamar "tono valenciano" es Carles Mira, quien, tras la polémica surgida con su primer y desmitificador largometraje, dirige otra comedia, *Con el culo al aire* (1980). Resulta destacable el interés mostrado por Carles Mira en la historia autóctona y la cultura popular rememorando la convivencia entre cristianos y musulmanes durante el medioevo: *Que nos quiten lo bailao* (1983), en clave de revista musical de estética feísta, y *Daniya, jardín del harén* (1987). Por desgracia, y observando el conjunto de su obra, la calidad del resultado no ha estado a la altura de unas intenciones loables que hubieran podido ser la semilla de un auténtico cine mediterráneo. Otros films destacables en un triste contexto en el que "en el país de los ciegos el tuerto es el rey", son la sugestiva *Héctor, el estigma del miedo* (Carlos Pérez Ferré, 1982), la esteticista *El vent de l'illa* (Gerardo Gormezano, 1987) y *Un negre amb un saxo* (Francesc Bellmunt, 1988), esforzado intento de traslación autóctona del modelo genérico del cine negro. Resulta esclarecedor comprobar cómo uno de los nombres más importantes asociados al cine y a la cultura valenciana, Luis García Berlanga, realizó lo peor de su obra precisamente durante la democracia española. Dejando aparte logros aislados como *La escopeta nacional* (1978) y *La vaquilla* (1985), parece que, a pesar de sus sempiternas protestas personales al respecto, la desaparición de la censura en 1977 no benefició, precisamente, el talento de uno de los directores españoles más ingeniosos de las décadas de los cincuenta y sesenta. Si la censura coartó la libertad de expresión de muchos cineastas y amargó la vida de los profesionales responsables de la factura de una película, resulta claro, sin embargo, que estimuló el ingenio de muchos cineastas, que no tuvieron más remedio que utilizar la sugerencia como categoría estética clave de sus películas. La metáfora y el símbolo como disfraz de temas prohibidos y vehículo

de su intención crítica, servidos a través del humor como estrategia de divulgación popular, caracterizaron la etapa dorada de un Berlanga que, bajo el régimen político democrático, derivó su obra hacia un localismo fallero en el sentido más peyorativo del término (dicho sea con todos los respetos hacia el genuino espíritu de la festividad de las Fallas como manifestación cultural de raíces mitológicas). Absolutamente lamentables, pues, resultan las películas *Moros y cristianos* (1987), *Todos a la cárcel* (1993) y, sobre todo, *París-Tombuctú* (1999) —las dos últimas sin el amparo ya del guionista Rafael Azcona—, film crepuscular no ya por el tono y el tema sino, simplemente, por los penosos resultados, derivados de la evidente falta de interés y pérdida de facultades del cineasta valenciano. Si la democracia supuso el inicio del declive de algunas grandes figuras como Berlanga, también supuso el debut profesional de otras como Juan Piquer Simón, un cineasta valenciano de personalidad definida y trayectoria tan internacional como accidentada. Su aportación al género fantástico y al despliegue espectacular de efectos especiales se inició con el referente literario de las aventuras de ciencia-ficción del escritor francés Jules Verne —*Viaje al centro de la Tierra* (1977), *Misterio en la isla de los monstruos* (1980)—, pero no descartó la aproximación a variantes genéricas de moda como el cine de superhéroes —*Supersonic Man* (1979)— o el cine "gore" —*Mil gritos tiene la noche* (1982) y *Slugs, muerte viscosa* (1987). El caso de Piquer Simón es el de tantos otros "francotiradores" valencianos del cine: su gran problema fue el de intentar trabajar en Valencia, lo que dio al traste con la continuidad de su carrera. Significativo resulta comprobar que, contra todo pronóstico (buen clima, polivalente orografía, importante tradición artística), por lo general Valencia no es capaz de ofrecer ni la coyuntura ni la voluntad propicias para que sus creadores desarrollen su talento. Esa deficiencia se muestra igualmente en variantes tecnológicas específicas como las que plantea el cine de animación. En efecto, dada su complejidad técnica, la modestia de las empresas implicadas y la difícil amortización del producto, el cine de animación valenciano se ha centrado en la realización de cortometrajes. En este campo ha sido el género del anuncio publicitario para televisión el que ha conseguido mayor alcance social, como ocurrió con la campaña informativa, realizada por Pablo Llorens, para facilitar la adaptación social al uso del euro en sustitución de la peseta. Como ocurre en el ámbito español en general, constituye una de las vías de continuidad en este campo el trabajo por encargo para productores extranjeros o, directamente, la fuga de talentos, que encuentran en otros países las posibilidades de reconocimiento y desarrollo profesional que les niega el suyo propio. Desde el punto de vista estrictamente técnológico, la evolución natural ha ido desde las técnicas tradicionales (dibujo animado analógico y "stop motion") a las más recientes, especialmente la aplicación de la animación infográfica y 3D. Pablo Llorens, sin duda el especialista valenciano más reputado, ha dado continuidad a la técnica de la "stop motion" o "frame by frame" (animación fotograma a fotograma, cuyo gran pionero español no es otro que el aragonés Segundo de Chomón) gracias a cortometrajes como *Gastropotens* (1990), *Noticias fuerrrtes* (1991), *Caracol, col, col* (1995) y el largometraje (circunstancia insólita en el ámbito valenciano) *Juego de niños* (1998). Su evidente calidad técnica, su naturaleza autodidacta, los premios recibidos y su continuidad profesional lo han convertido en un referente en el ámbito de la animación. El potencial que Valencia tiene al respecto no se corresponde, por desgracia, con los resultados industriales: cineastas como Enric Cuéllar y su productora Tirannosaurus, responsables de *Nappy, el guerrero verde* (1996); Juan Carlos Marí Grimalt, docente y cineasta ganador de un Goya por su cortometraje *Regaré con lágrimas tus pétalos* (2003); las hermanas Peris Medina, autoras de *Libidinis* (2010); empresas especializadas como Hampa Studio, Cartoon Producción S. L., Pasozebra Producciones, Potens Plastianimation (creada en 2001 por Pablo Llorens), Camelot, Tijuana Films, Black Maria S. L., Malvarrosa Media, Somnis, S. L., Clayanimation y No Art Animation sobreviven como buenamente pueden, situación similar a la del resto de la industria en España. Y es que, a pesar de la evidente calidad de muchos de sus profesionales, el cine de animación nunca ha sido un sector boyante en la industria audiovisual española. Con todo, Valencia constituye uno de los núcleos de producción más importantes en el contexto peninsular, fenómeno al que no es ajena la circunstancia de que muchos de los cineastas especializados proceden de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, surgidos del departamento de Dibujo y de la especialización de cine de animación. No han sido pocas las docentes universitarias que han pasado de la teoría a la praxis y, además de adiestrar a potenciales futuros animadores, han realizado su propia obra al respecto: Carmen Lloret —*Querido planeta* (1998)—, María Trénor —*Con qué la lavaré* (2003), *Exlibris* (2010)—, María Carmen Poveda —*Romeo y Julieta* (1998), *Un trozo de viento* (2005)— o María Lorenzo —*Retrato de D* (2004), *La flor carnívora* (2010)— son algunos ejemplos.

Sea con personajes virtuales o con intérpretes de carne y hueso, la situación general de lo que llevamos de periodo democrático no ofrece un balance precisamente positivo. Las expectativas generadas con el cambio de régimen político no se vieron satisfechas. El apoyo institucional a través de festivales de ámbito local, nacional o internacional no ha conseguido garantizar ni

la continuidad de los profesionales ni la distribución de las películas, aunque este aspecto sea común al del resto del Estado español y, por lo general, al conjunto de la cinematografía mundial: ganar un Oscar, un Goya o cualquier otro premio no facilita la producción de nuevas películas, especialmente si pensamos en géneros como el cine documental o en técnicas como el cine de animación. Pensando en un hipotético "cine valenciano", la vertiente humana es, quizás, la más evidente gracias a la popularidad de actores valencianos como el secundario Guillermo Montesinos —*El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), *La corte de Faraón* (José Luis García Sánchez, 1985), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1988)— y muy especialmente Antonio Ferrandis, quien, si en la etapa franquista había destacado como secundario solvente, en la democrática despegó como actor principal reconocido gracias a sus trabajos en *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), *Memorias del general Escobar* (José Luis Madrid, 1984) y *Jarrapellejos* (Antonio Giménez Rico, 1987), si bien fue la popular serie televisiva *Verano azul* (Antonio Mercero, 1981) —todo un fenómeno social que generó diversas reposiciones— la que afianzó un "estrellato" a prueba de bombas con su papel del entrañable "Chanquete", hasta el punto que casi llegó a eclipsar todo su trabajo anterior o posterior en el medio audiovisual. La democracia española ha visto, por su cronología, cómo el cine ha pasado a ocupar una posición progresivamente marginal en el conjunto de medios de comunicación audiovisual. El 9 de octubre (fecha emblemática) de 1989 empezó a emitir Canal Nou, el primer canal de la televisión pública en valencia, perteneciente a la Radiotelevisió Valenciana. Los veinticuatro años en los que RTVV gozó de vida no destacaron (salvo excepciones) ni por su calidad ni por su independencia con respecto a los intereses políticos. Con todo, el medio televisivo sí configuró uno de los pocos vehículos eficaces, por su popularidad, de divulgación y uso del valenciano, y dejará en el recuerdo emisiones como *Notícies Nou* (1989-2013), la trístemente exitosa *Tómbola* (1997-2004) y series de ficción tan populares como *Negocis de familia* (doscientos cincuenta y cinco episodios emitidos entre 2005 y 2007), con guion de Manuel Cubedo, y *L'alqueria blanca* (ciento noventa y seis episodios entre 2007 y 2013), con guion de Carme Juan. RTVV cerró el 29 de noviembre de 2013 tras acumular 1.200 millones de euros de deuda. Por su parte, las televisiones locales que han sobrevivido se caracterizan por la mediocridad del contenido, la carestía de medios y el amateurismo de la realización.

No obstante, el presente del audiovisual postmoderno valenciano está siendo poderosamente revitalizado gracias a Internet. No todo va a ser negativo. En efecto, nunca antes ha habido un número mayor de realizadores valencianos ni su difusión ha sido tan amplia, aunque no tanto en el ámbito profesional como en el amateur. Las nuevas tecnologías han democratizado realmente la posibilidad de filmar películas y distribuirlas, con un alcance impensable en las dos primeras décadas del cine valenciano bajo la democracia española. Desde la comercialización y generalización de las cámaras de vídeo analógicas en los años ochenta y noventa, de las digitales en la actualidad, y desde que aparatos como los teléfonos móviles y las cámaras de fotos son capaces de filmar imágenes y grabar sonidos, la práctica y creación de audiovisual se ha extendido a un porcentaje muy alto de la población. La cantidad y, en ocasiones, la calidad de las producciones aficionadas es muy superior a la de los propios profesionales, y solo una historiografía ciega, elitista y enferma de prejuicios podría ignorar la importancia social de este tipo de creaciones. Si por primera y única vez podemos hablar de cine valenciano, genuino y realmente autóctono, quizás sea este realizado por miles de valencianos y valencianas diariamente, a través de una tecnología accesible, y que con total libertad ideológica y creativa producen y consumen en contextos a veces domésticos, a veces comunitarios. La audiovisión y el análisis de todas esas películas "colgadas" en Internet (desde las que testimonian cumpleaños, bodas, fiestas de fin de semana y viajes turísticos, hasta las producciones de ficción narrativa, sean profesionales o no) constituirá la tarea ineludible de los futuros historiadores e historiadoras del audiovisual valenciano.

Carlos Cuéllar

9
La televisión en democracia

La televisión comenzó sus emisiones en la Comunidad Valenciana en febrero de 1960, de la mano de Televisión Española, casi cuatro años después de su llegada oficial a España, el 28 de octubre de 1956. Su implantación y desarrollo en España fueron tardíos, pues se vio

afectada por un régimen dictatorial y autárquico, que imposibilitaba el desarrollo temprano de una infraestructura tan exigente como la radiotelevisiva. Una vez asentada, permanecería bajo los intereses del gobierno franquista, para quien se convirtió en un instrumento de propaganda política. La situación cambió a partir de la llegada de la democracia en 1978, que, para la televisión, se tradujo en la aprobación del Estatuto de la Radio y Televisión Española en 1980. A partir de ese momento, la televisión incrementó su presencia en las diferentes autonomías. A lo largo de la década de los setenta se habían introducido paulatinamente los centros territoriales de Radiotelevisión Española (RTVE) en las diferentes comunidades autónomas. Y posteriormente el citado estatuto dibujaba el camino para la creación de las posteriores radiotelevisiones autonómicas. En la Comunidad Valenciana la televisión autonómica se aprobó en 1984 y estuvo vigente hasta 2013, convirtiéndose en el primer medio público de radiotelevisión en ser clausurado en España.

En 1971, se instaló el primer centro territorial de Radiotelevisión Española en Valencia, para dar servicio de proximidad a los contenidos televisivos, especialmente a los informativos. Se ubicó en dos locales cedidos por el entonces Ministerio de Información y Turismo, en la calle Navarro Reverter de Valencia. Desde ese momento, los valencianos y valencianas conocerían el servicio territorial de TVE como *Aitana*, tomando el nombre de la sierra donde estaba localizado el repetidor de la señal. El programa informativo *Aitana* comenzó a emitir el 31 de julio de 1971, con una duración de treinta minutos diarios, para dar cobertura a la Comunidad Valenciana, Murcia y Albacete. La oferta territorial se completaba con un programa deportivo los martes, al cierre de la emisión de tarde, y un programa cultural los jueves (*Aitana cartelera*). El hecho de que el centro cubriera los territorios de Murcia y Albacete provocó que el uso del valenciano en los informativos de TVE Valencia durante la Transición provocara recelos y suspicacias. De manera colateral al propósito de fomentar la cultura y lengua regionales, su puesta en marcha tuvo como objetivo estratégico la captación de ingresos de publicidad adicionales ligados a las desconexiones. La sede de la calle Navarro Reverter estuvo operativa hasta el 6 de febrero de 1980, cuando un incendio destruyó las instalaciones y el archivo de todos los programas emitidos desde 1978. A pesar de las pérdidas de material y equipamiento, ese mismo día los trabajadores de los servicios informativos consiguieron emitir el programa, con una duración de siete minutos, desde el garaje que la emisora tenía en la población cercana de Torrent. La sede provisional estuvo operativa durante un mes, hasta que se inauguraron las nuevas instalaciones, en la calle Lebón de Valencia. Coincidiendo con la inauguración de la sede y el estreno del equipamiento técnico, se introdujo el color en la emisión. La nueva sede permanecería operativa hasta 1994. En 1995, el que fuera el primer President elegido democráticamente en la Comunitat Valenciana, Joan Lerma, y el villarrealense Jordi García Candau, director general de RTVE en el periodo 1990-1996, firmaron un acuerdo de concesión del edificio situado en el parque tecnológico de Paterna por parte de la Generalitat Valenciana a RTVE, que también acogía el canal Hispavisión para Latinoamérica. Durante los primeros años de emisión, el centro territorial estuvo expuesto a continuas críticas y denuncias de diversa naturaleza, algunas de ellas provenientes de los propios trabajadores del ente. Los principales argumentos señalaban la limitación de las instalaciones, la escasez de equipamiento técnico y la consecuente limitación de horas de programación ofrecidas para la audiencia valenciana. En cuanto a la gestión, la dirección ha seguido una evolución paralela a los cambios del gobierno estatal, de la misma forma que la dirección de Radiotelevisió Valenciana (RTVV) lo ha estado del gobierno valenciano. Durante su historia, el centro ha tenido numerosos directores, algunos de ellos intermitentes. Es el caso de Eduardo Sancho, quien dirigió la delegación territorial durante los periodos 1972-1978 y 1982-1984. En ambas ocasiones, Sancho fue destituido por su presunto catalanismo y prosocialismo, y fue repuesto tras el triunfo electoral del PSOE en 1982, partido en el que militaba. En su segunda época, imprimió un tono crítico y polémico en los servicios informativos, y atribuyó su segunda destitución a su sentido de la independencia del centro con respecto a las autoridades de Valencia como de Madrid. Sustituyó a Sancho finalmente en el cargo Amadeu Fabregat (1984-1988), natural de Torreblanca. También José Llorca, nacido en Oliva, dirigió el centro en varias ocasiones, primero entre 1978 y 1982, y años más tarde, hasta que fue sustituido por Eliseo Lizarán, en 2004, tras la victoria del socialista José Luis Rodríguez Zapatero. Lizarán ya había trabajado con Fabregat en la puesta en marcha de Radiotelevisió Valenciana en 1989, donde ejerció de jefe de informativos hasta la llegada del Partido Popular a la Generalitat, con Eduardo Zaplana, en 1995. Incorporó a la parrilla programas de periodicidad semanal, como el espacio informativo *El Semanal* o el programa cultural *Singular*. También introdujo, entre otros, un programa basado en la cobertura parlamentaria con el nombre de *Hemiciclo*. Desde 2012, se encuentra en el cargo Javier Gomar. La función de TVE en los centros territoriales estuvo marcada, en el ámbito autonómico y estatal, por las continuas tensiones provocadas ante la demanda de una mayor descentra-

lización por parte de los consejos asesores autonómicos. Entre las principales propuestas se encontraba la de realizar desconexiones de la segunda cadena o la de que se crease una nueva cadena por los distintos circuitos regionales. Las voces más críticas provenían de Cataluña, desde donde se reivindicaba una mayor presencia lingüística y cultural. En 1987, el equipo directivo de Barcelona dimitió como protesta ante la relegación de la programación en catalán a la segunda cadena en su totalidad. Poco después, los centros de Zaragoza y Valencia también manifestaron su oposición. La plantilla del centro territorial interpuso una queja por escrito al Consejo de Administración de RTVE y la directora general, Pilar Miró, por su malestar ante el cambio de canal, que los situaba en una posición de desventaja frente al primero y, especialmente, ante la puesta en marcha del autonómico. La administración central de RTVE decidió mantener un espacio informativo de media hora en la primera cadena. Hasta 1987 no se nombraron los delegados territoriales de TVE —aunque estaba aprobado en el estatuto de 1980. Por otra parte, las relaciones entre la Generalitat Valenciana y Radiotelevisión española experimentaron algunas tensiones a lo largo de esta época. En diciembre de 2004, el *govern* del Partido Popular, encabezado por Francisco Camps, declaró su negativa de renovar la concesión del edificio que albergaba la sede territorial de RTVE en Valencia desde 1994, situado en el parque tecnológico de Paterna. Además, la Generalitat no había incluido en los presupuestos de 2005 ninguno de los tres convenios que mantenía con RTVE. Durante el proceso de negociaciones previas, el gobierno valenciano había solicitado que los informativos incluyeran contenido creado por el servicio de presidencia del gobierno. Además, solicitaban la elaboración de una agenda de contenidos que cubriera mensajes institucionales sobre la administración territorial en aspectos como la cultura, la educación, el turismo o la política social. También exigía un total de 22 horas gratuitas para la difusión de campañas calificadas de interés general. El conseller de Relaciones Institucionales y Comunicación, Esteban González Pons, planteaba en la solicitud, además, que cada bloque de noticias abriera con una ventana de cinco minutos para la información de la Generalitat valenciana y la gestión del Consell que no estuviera relacionada con la actualidad del día. La crisis por la renovación enfrentó al gobierno valenciano con el ente de TVE. La falta de entendimiento entre ambas partes se resolvió cuando el entonces *President*, Francisco Camps, y la directora general de RTVE, Carmen Caffarel, firmaron la cesión en mayo de 2005 por otra década, a cambio del compromiso de colaboración de TVE en la cobertura y divulgación de los actos vinculados con la Copa América. No obstante, las tensiones continuarían, agravadas además por la contraposición entre Radiotelevisió valenciana y TVE y el cruce de acusaciones de PP y PSOE respecto a la instrumentalización de cada entidad mediática. Un ejemplo se encuentra en la protesta del PP valenciano ante un reportaje de *Informe Semanal*, "Construcción sin límite" (14 de enero de 2006), que mostraba los abusos en el urbanismo de la autonomía, y que provocó que Francisco Camps amenazara con romper el convenio de colaboración con TVE. Tanto trabajadores del ente como asociaciones profesionales y partidos de la oposición recriminaron la utilización de la información y su tratamiento favorable como elemento de intercambio en relación a un medio público. El conflicto se originó en el contexto de un cambio político en el gobierno central, con la victoria del socialista José Luis Rodríguez Zapatero —la Generalitat Valenciana estuvo gobernada por el Partido Popular, desde 1995 hasta 2015—. Con el fin de garantizar la continuidad del centro territorial, y ante las amenazas de cierre y reducción de plantilla promovidas por los sucesivos planes de viabilidad de RTVE propuestos por el SEPI, el ente decidió en 2009 situar en Valencia la sede de la televisión interactiva, *RTVE a la Carta*. Con ello garantizaba la actividad futura en el centro de la comunidad, donde se delegaba la responsabilidad de un canal interactivo que permitiría al telespectador la confección de su propia parrilla de contenidos. El acuerdo incluía la digitalización de todos los archivos de la cadena estatal. De esta forma, RTVE pretendía mantener la totalidad de la plantilla del centro de producción, que peligraba ante la supresión del Canal Docu TV, que emitía desde Paterna para Latinoamérica. La continuidad de la sede de Paterna volvió a cuestionarse cumplido el plazo de renovación en 2015. Durante 2016 valoraron diferentes opciones para albergar el centro territorial, dentro del marco de reunificación de los servicios de radio y televisión que inició la propia RTVE en 2012. En la Comunidad Valenciana, este proceso todavía se encuentra estancado, mientras se buscan posibles ubicaciones, como las sede de RNE en el centro de Valencia o las antiguas instalaciones del Centre de Producció de Programes de RTVV en Burjassot.

Radiotelevisió Valenciana comenzó sus emisiones oficiales el 9 de octubre de 1989, tras un mes de pruebas y coincidiendo con el día de la Comunidad. A diferencia de otros canales autonómicos, como el del País Vasco, Cataluña y Galicia, la Comunidad Valenciana sí utilizó la red de Radiotelevisión Española para su canal autonómico. El ente de RTVV se constituyó en 1988, con la aprobación del consejo de administración, y se nombró a su primer director general, Amadeu Fabregat (1988-1995). El ente ocupó sus propias instalaciones en el término municipal de Burjassot, a las afueras de Valencia,

en una superficie de 30.000 metros cuadrados. El primer canal en emitir fue Canal Nou, con una programación generalista enfocada hacia la cobertura de temas autonómicos. Más tarde, el 9 de octubre de 1997, comenzó a emitir Notícies 9, que se convertiría en Punt 2 el 1 de mayo de 1999. La oferta se completaba con el canal temático informativo 24/9 y el canal internacional TVVi. La gestión del ente estuvo marcada por constantes irregularidades y un uso gubernamentalizado de los medios de radiodifusión públicos. El resultado fue una degradación del servicio público a favor de la instrumentalización política y un crecimiento desmesurado del ente, que lo convirtió en impracticable. El ente valenciano recibió numerosas críticas y denuncias por la gestión llevada a cabo. Esto afectaba a la estructura interna de la plantilla, que crecía de manera desmesurada y sin planificación, de espaldas a los principios de concurso público y de igualdad de oportunidades. De una plantilla de 653 personas de 1995 para una audiencia a la sazón del 21% se pasó a 1.820 trabajadores con una audiencia de apenas el l8,4% en 2010 y que, en su última etapa, bajo el nombre de Nou, decayó hasta el 4%. Pero la gestión también tuvo consecuencias sobre el propio ejercicio periodístico. El comité de redacción denunció sistemáticamente formas de manipulación y censura durante los seis años que estuvo en activo. Ninguno de los dos partidos políticos que estuvieron al frente del *Consell* durante los 29 años de existencia de RTVV (veinticuatro años de emisión), queda libre de sospecha por intervencionismo sobre el ente, aunque la prolongada estancia del Partido Popular valenciano en el poder intensifica su actuación de control sobre el medio. El ente tuvo ocho presidentes desde el inicio de sus emisiones, desde Amadeu Fabregat, bajo el mandato de Joan Lerma (PSOE), hasta Ernesto Moreno (2013), nombrado para gestionar la liquidación y cierre, tras la dimisión de Rosa María Vidal (2013). Con la llegada de Zaplana a la presidencia (1995-2002), se nombra a Juan José Bayona Perogordo (1995-1996), que fue sustituido por José Vicente Villaescusa (1996-2004). Los intentos de Eduardo Zaplana de privatizar la televisión pública valenciana en 1995 fueron impedidos por los tribunales, pero introdujo una modificación de la ley de Creación en el año 2000 que le permitía incrementar la capacidad de endeudamiento del ente público. De esta forma, la plantilla fue incrementándose, aunque los programas se adquirían a productoras externas, la mayoría de fuera de la Comunidad Valenciana. Durante los años que duró su mandato, la deuda de RTVV pasó de 470 millones de euros a 1.300. Con Francisco Camps en el poder (2003-2011) la dinámica continuó, con la expansión de la plantilla y el crecimiento de la deuda. Pedro García Gimeno ocupó el cargo de director del ente en 2004, hasta que dimitió en 2007. Fue sustituido por José López Jaraba (2007-2012), quien inició el ERE. Tras su dimisión, en 2013 se sucedieron tres directores diferentes. El primero, Alejandro Reig de la Rocha, a quien se le encomendó la misión de ejecutar el ERE. Lo sustituyó Rosa María Vidal, encargada de la gestión de la nueva SAU. Tras el anuncio del cierre, Vidal también dimitió. Entonces, llegó al cargo Ernesto Moreno, con la misión de ejecutar el cierre y la liquidación de RTVV. Finalmente, la última decisión que se tomó desde el Parlamento valenciano respecto a RTVV fue la aprobación, únicamente con la mayoría absoluta del Partido Popular, de la ley para el cierre y liquidación del servicio público de RTVV, el 27 de noviembre de 2013. La clausura de RTVV dio la razón a las denuncias que había acumulado el ente en los últimos años sobre casos de manipulación política sobre la información. Uno de los casos más relevantes fue el de la manipulación del *govern* sobre la cobertura del accidente del metro de Valencia, que coincidió con la visita del Papa a la ciudad, en 2006.

RTVV inició su programación con 40 horas semanales, que pronto se ampliaron a 85. La rejilla contenía concursos, cine, deportes e informativos, y alternaba el valenciano y el castellano, una decisión polémica auspiciada por la existencia de zonas castellanoparlantes en la Comunidad Valenciana. La programación del ente debía recoger los principios básicos establecidos en la ley de creación, que incluía la promoción y protección de la lengua valenciana; los principios de objetividad, verdad e imparcialidad de las informaciones; la diferenciación entre información y opinión; la protección del público infantil y juvenil; el respecto al pluralismo político, social, cultural, lingüístico y religioso, y la garantía de la igualdad y los principios generales recogidos en la Constitución española y el Estatuto de autonomía. A pesar del objetivo prioritario del fomento de la lengua valenciana, la programación de RTVV no mantenía la lengua vehicular en toda la parrilla. Los programas de producción propia, como los informativos o magacines, sí utilizaban el valenciano, mientras que los programas adquiridos a través de la Federación de Organismos o Entidades de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA), así como la mayoría de las series y películas de ficción o documentales, se emitían en castellano. Lo mismo ocurría con la publicidad. Esto ocurría en el primer canal del ente, Canal 9, mientras que la programación de Punt 2 se emitía íntegramente en valenciano, así como el canal informativo 24 horas. Además, la cadena adoptó un modelo de financiación mixta, lo que vinculaba la programación a la necesidad de obtener índices de audiencia óptimos que le permitieran competir por la publicidad en el mercado televisivo. Durante la década

de los noventa, Canal 9 se mantuvo en niveles próximos al 20%. En este contexto, la cadena popularizó un tipo de contenido basado en el cotilleo sobre famosos durante el horario de *prime time*, a raíz del éxito de su programa *Tómbola*. Su política de programación se completaba con la adquisición de derechos deportivos y programas de elevado presupuesto. Por ejemplo, se pagaron 67 millones de euros por los derechos deportivos de los tres equipos de primera división de la Comunidad Valenciana, se comprometieron 22 millones, más IVA, a cambio de los derechos de emisión del Gran Premio de Europa de Fórmula 1, y se abonaron 81 millones en 2007 por la Copa de América, así como 16 por el viaje del Papa Benedicto XVI con motivo del V Encuentro Mundial de las Familias, en 2006.

Otro aspecto importante de la televisión en los últimos años ha sido la digitalización. Esta culminó con el apagón analógico en 2010. Durante los años precedentes, se aprobaron las medidas oportunas para la reordenación del espectro y de las consiguientes licencias de emisión. La digitalización comprimía la señal radioeléctrica, de forma que se ampliaba la posibilidad del espacio para la transmisión de mayor número de señales, convertida en código binario. De esta forma, la TDT permitía transmitir entre tres y cinco programas por cada canal UHF (conocidos como multiplex), o bien utilizar el espacio para aumentar la calidad de la señal o para establecer una vía de retorno que habilitara la posibilidad de interactividad con la audiencia. La Comunidad Valenciana recibió un único multiplex de cobertura regional para la TDT autonómica. El *govern* decidió otorgar dos canales a RTVV para la televisión pública y sacó a concurso los otros dos canales para televisión privada. Las adjudicatarias fueron Popular TV y Las provincias TV. Al mismo tiempo, la Comunidad Valenciana también tenía atribuidos cinco canales autonómicos y cuarenta y cuatro locales dentro de la ordenación del plan general de radiodifusión. De estos últimos, solo uno es de titularidad pública. La TDT también sirvió para reordenar el espectro de televisiones locales, muchas en estado de alegalidad. El reparto de licencias recibió críticas ante la proximidad de las adjudicatarias con la ideología e intereses del Partido Popular. En 2012, el Tribunal Supremo anuló todas las adjudicaciones otorgadas por el Consell, lo que incluía cuarenta y dos licencias privadas en catorce demarcaciones de toda la Comunidad.

Respecto a la regulación del audiovisual en la Comunidad Valenciana, esta se ve afectada por las normativas de ámbito estatal que inciden en la ordenación de los medios de carácter público y privado, y, más directamente, por la regulación de carácter autonómico. Las leyes correspondientes al ámbito estatal son la Ley 46/1983, de 26 de diciembre, reguladora del tercer canal de televisión, por la que se aprobaba la creación de los terceros canales, correspondientes a las autonomías; la Ley 7/2010, de 31 de marzo, general de la comunicación audiovisual, que en su artículo 40.1 define las radiotelevisiones públicas como "servicio esencial de interés económico general que tiene como misión difundir contenidos que fomenten los principios y valores constitucionales, contribuir a la formación de una opinión pública plural, dar a conocer la diversidad cultural y lingüística de España, y difundir el conocimiento"; la Ley 6/2012, de 1 de agosto, que modificaba la ley 7/2010, señalando en su preámbulo que "la situación económica y la necesidad por parte del conjunto de las Administraciones Autónomas de mayor flexibilidad en la prestación de su servicio de comunicación audiovisual [...] pudiendo optar por la gestión directa o indirecta del mismo a través de distintas fórmulas que incluyan modalidades de colaboración público-privado"; y el Decreto-ley 15/2012, de 20 de abril, que modificaba el régimen de administración de la Corporación RTVE (Ley 17/2006, de 5 de junio, de la radio y la televisión de titularidad estatal), y que fracturaba el modelo de gestión independiente, desde un punto de vista político, de la radiotelevisión pública estatal. Las principales medidas que han afectado al desarrollo del audiovisual en la Comunidad Valenciana son la Ley 3/1984, de 6 de junio, de creación y regulación del consejo asesor de RTVE en la Comunitat Valenciana, que atribuía al consejo las funciones de la creación de un consejo asesor de Radiotelevisión Española en el ámbito de la Comunidad Valenciana e incluía algunas novedades respecto a la regulación de RTVE en otras autonomías, en relación a las competencias otorgadas al Consejo de Administración, el cual debía proponer el nombramiento del director general del ente público al Consejo valenciano y cuyo presidente había de ser elegido, con carácter permanente y sin rotaciones, entre sus miembros, pero cuyos resultados fueron decepcionantes; la Ley 7/1984, de 4 de julio, de creación de la entidad pública "RTVV" y regulación de los servicios de radiodifusión y televisión de la Generalitat Valenciana; la ley de la Generalitat Valenciana 1/2006, de 19 de abril, del sector audiovisual de la Comunitat Valenciana; la ley 3/2012, de 20 de junio, de un nuevo Estatuto de Radiotelevisión Valenciana, que permitió concentrar las sociedades en una RTVV SAU, y la televisión en la marca Nou, además de propiciar que la Junta electoral (gobierno) nombrara provisionalmente todos los cargos vacantes, incluido el de director general; la Ley 4/2013, de 27 de noviembre, de la Generalitat, de supresión de la prestación de los servicios de Radiodifusión y Televisión de ámbito autonómico, de titularidad de la Generalitat, así como de disolución y liquidación de Ràdio Televisió

Valenciana, SAU; y la ley 6/2016, de 15 de julio, de la Generalitat, del servicio público de Radiodifusión y Televisión de ámbito autonómico, de titularidad de la Generalitat, por la que se regula de nuevo la prestación de un servicio público audiovisual de titularidad de la Generalitat Valenciana.

La televisión de la Comunidad Valenciana en época de democracia se vio afectada por la decisión política de clausurar el único medio de servicio público en lengua valenciana de la autonomía. Radiotelevisió Valenciana, que había llegado a obtener cuotas de pantalla de 20%, dejó de emitir señal el 29 de noviembre de 2013, con una cuota del 4%. En agosto de 2012, RTVV aprobó un Expediente de Regulación de Empleo que afectaba a más de un millar de trabajadores. La plantilla del ente estaba compuesta por 1.628 trabajadores, repartidos entre la televisión y la radio. En la televisión tenía 1.055 en Valencia, 119 en Alicante, 35 en Castellón y 8 en Madrid. En la radio, contaba con 186 trabajadores en Valencia, 15 en Alicante y ninguno en Castellón. Además, tenía trabajando para la entidad otros 214 trabajadores en Valencia, 11 en Alicante, 5 en Madrid y 3 en Barcelona. El Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana (TSJ-CV) emitió sentencia el 4 de noviembre de 2013 sobre la impugnación del expediente de regulación de empleo, declaró nulo el ERE y obligó al ente a readmitir a los afectados. Ante la decisión del TSJ-CV, el gobierno valenciano, encabezado por el castellonense Alberto Fabra, decidió cerrar Radiotelevisió Valenciana, en una decisión sin precedentes en el Estado. RTVV se convirtió en el primer medio público en ser clausurado, y la Comunitat Valenciana la única en toda España con lengua propia que dejaba de contar con un medio público. El cierre se basó en argumentos de base económica, cuando en realidad se podía considerar como una quiebra —motivada por una deuda financiera acumulada de 1.126 millones de euros— no ya esperada sino fabricada, en la medida en que se pretendía forzar la inviabilidad del servicio, en consonancia con la declarada fe de los gobiernos del Partido Popular en la Generalitat en los beneficios de la privatización. El cierre de RTVV comportó una serie de costes de asesoramiento, indemnizaciones, mantenimiento de instalaciones, etcétera, que ascendieron a más de 150 millones de euros. El govern del PP reconoció ante Les Corts que la liquidación y el cierre de RTVV había incurrido en gastos como 86,1 millones de euros las indemnizaciones de trabajadores en la liquidación, 56,4 en pago de salarios hasta mayo, o 1,5 millones en costes de asesoría. Además, reconoció gastos de asesoría jurídica con PwC, Garrigues y Acción Laboral por un coste de 674.000 euros, y también con Equipo Humano y KPMG por 871.000 euros. Además de la argumentación económica, otro factor vinculado al cierre fue el de la desafección de los valencianos y valencianas por la televisión pública. Los niveles de audiencia habían descendido considerablemente en los últimos años, a medida que la instrumentalización política se hacía más evidente, y las encuestas revelaban que una gran mayoría de valencianos/as no se sentían identificados/as con este proyecto comunicativo. Así, lo denunciaron los propios periodistas de la corporación, durante los últimos días de emisión, cuando se hicieron fuertes dentro de las instalaciones y emitieron de manera ininterrumpida desde la medianoche hasta las 12:19 horas del 29 de noviembre de 2013. Pero esto no se traduce en una ausencia de interés por parte de la sociedad valenciana en contar con medios de comunicación de servicio público. Ante el cierre y liquidación de RTVV, 88.686 valencianos y valencianas firmaron una Iniciativa Legislativa Popular (ILP) solicitando una radio y televisión públicas en valenciano, que presentaron en 2014 ante Les Corts. El cierre de un medio público no solo implica costes económicos, sino también sociales, como la pérdida de la diversidad cultural, de un vehículo cohesionador para la lengua y cultura propias de un pueblo y para la atención de las minorías y pluralidad dentro del compromiso de un servicio público de comunicación.

Tras el cierre de RTVV, se amplió la cobertura de información y eventos de la Comunidad Valenciana a través de RTVE, con la emisión de nuevos programas o con mayor presencia en espacios como el programa *España Directo*. Además, se activaron diferentes propuestas para la recuperación del servicio público de carácter autonómico, con iniciativas de profesionales, universidades y colectivos sociales. En 2015 se produjo un cambio de gobierno que llevó al socialista Ximo Puig a la Presidencia, en coalición con Compromís. Junto con el apoyo de todos los grupos de Les Corts, excepto la abstención del Partido Popular, se aprobó la ley de apertura de la Corporación Valenciana de Medios de Comunicación, que recoge la creación del Consejo del Audiovisual de la Comunidad Valenciana. El nuevo gobierno también firmó un acuerdo con la Generalitat de Catalunya para recuperar la señal de TV3, suspendida en la Comunidad Valenciana desde 2006.

Jéssica Izquierdo Castillo

Fuentes

- Bas, Juan José (2015). "Radiotelevisión Valenciana: la génesis del modelo". En Marzal, Javier (coord.). *Las televisiones públicas autonómicas del siglo XXI. Nuevos escenarios tras el cierre de RTVV*. Barcelona, Bellaterra, Castellón, Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Universitat Jaume I y Universitat de València.

- Bernardo, José María, Pellicer, Nel·lo (2015). "Responsabilidad comunicativa y televisión pública". En Marzal, Javier, Izquierdo Castillo, Jéssica, Casero, Andreu (coords). *La crisis de la televisión pública. El caso de RTVV y los retos de una nueva gobernanza*. Barcelona, Bellaterra, Castellón, Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Universitat Jaume I y Universitat de València.
- Casero, Andreu y López García, Guillermo (2010): "Las políticas de comunicación en la Comunidad Valenciana en el contexto de la digitalización". En López García, Guillermo (coord.). *El ecosistema comunicativo valenciano: Características y tendencias de fondo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Garrido, Lydia (10/5/2005). "El Consell cede por otros 10 años las instalaciones que ocupa RTVE". *El País*.
- Gómez, Rosario G. (15/1/2005). "Camps plantea a TVE un informativo elaborado por su equipo de prensa". *El País*.
- Marzal, Javier, Izquierdo Castillo, Jéssica, Casero Ripollés, Andreu (2015): "Introducción: la crisis de la televisión pública y el cierre de RTVV como síntoma". En Marzal, Javier, Izquierdo Castillo, Jéssica, Casero, Andreu (coords). *La crisis de la televisión pública. El caso de RTVV y los retos de una nueva gobernanza*. Barcelona, Bellaterra, Castellón, Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Universitat Jaume I y Universitat de València.
- Millas, Jaime (7/2/1980). "El centro de televisión de Aitana, destruido en un incendio". *El País*
- Muñoz, Manuel (21/11/1984). "Eduardo Sancho será destituido como director del centro de TVE en Valencia". *El País*.
- Muñoz, Manuel (26/8/1983). "Aitana, en Valencia, sólo emite cinco horas de información semanales por deficiencia técnica". *El País*.
- Peris, Àlvar, Izquierdo, Jéssica, Lara, Ignacio. (2010): "La televisión en la Comunidad Valenciana". En López García, Guillermo (coord.). *El ecosistema comunicativo valenciano: caracerísticas y tendencias de fondo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Vidal, José María (2014). *Las nuevas perspectivas jurídicas derivadas de la renuncia a la prestación del servicio público de televisión por las Comunidades Autónomas. El ocaso de RTVV*. Valencia: Observatorio del Audiovisual, Universitat de Valencia, noviembre de 2014.
- Zallo, Ramón (2015). "Razones e implicaciones del cierre de Radiotelevisió Valenciana: pensar el futuro". En Marzal, Javier, Izquierdo Castillo, Jéssica, Casero, Andreu (coords). *La crisis de la televisión pública. El caso de RTVV y los retos de una nueva gobernanza*. Barcelona, Bellaterra, Castellón, Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Universitat Jaume I y Universitat de València.

10
Cine de no ficción de temática valenciana

Entendemos la no ficción de temática valenciana como el conjunto de películas de carácter documental —incluyendo las actualidades de los primeros tiempos del cine, los noticiarios, las películas institucionales, educativas y corporativas y los reportajes y películas documentales— que proyectan los imaginarios históricos de la identidad valenciana a través de sus temas, personajes y escenarios. Esta noción de "identidad valenciana" engloba de manera genérica al conjunto de expresiones identitarias de la autonomía. Desde los primeros años del cinematógrafo, los discursos sobre el carácter distintivo de la identidad valenciana se han dado principalmente en un diálogo o en confrontación con la identidad española. Dentro de ese marco, durante buena parte del siglo XX, la imaginación cinematográfica de la identidad valenciana exalta las tradiciones, las costumbres y los paisajes autóctonos desde una óptica regionalista, esto es, como una de las diversas idiosincrasias que integran la identidad nacional española. En ese tiempo, la no ficción de temática valenciana privilegia distintos paisajes, fiestas y rasgos etnográficos o culturales como los más emblemáticos en función de su popularidad y calado en cada momento histórico. Así, las batallas de flores o la Feria de Julio ocupan un espacio privilegiado en la no ficción de las primeras dos décadas del siglo XX, mientras que es a partir de 1920 cuando las Fallas se implantan como fiesta representativa de la identidad valenciana por antonomasia.

Las primeras plasmaciones cinematográficas del imaginario regional beben en gran medida de representaciones culturales y artísticas que ya gozaban de gran popularidad a finales del siglo XIX. Pintores como Ignacio Pinazo o Antonio Muñoz Degrain, pero también músicos como José Serrano —autor del Himno Regional— o Vicente Peydró plasman en sus obras los paisajes, los tipos y los temas valencianos. Otros, como Josep Benavent Calatayud, Ramón Stolz Seguí, Joaquín Agrasot o Eduard Soler Llopis, incluso colaboran en la composición de escenas de las primeras películas rodadas en la Comunidad Valenciana por Eugène Lix —*Baile de labradores* (1896), *Ejecución de una paella* (1896), *El Mercado* (1896), *La plaza de la Reina* (1896)— y por Ángel García Cardona —*Una fiesta en la huerta valenciana* (1899), *Mona de Pascua* (1900), *Escena de la huerta en colores*

(1900)—. Joaquín Sorolla y Vicente Blasco Ibáñez son, sin embargo, los artistas cuya impronta en el cine de temática valenciana —tanto de ficción como de no ficción— fue tan definitiva como duradera: uno y otro convirtieron la Albufera, la huerta, las playas y los barrios de pescadores como la Malvarrosa y el Cabanyal en los escenarios privilegiados de sus pinturas y novelas, contemporáneas en muchos casos del cinematógrafo. Blasco Ibáñez, en concreto, llega a convertirse en un icono cinematográfico no solo por la aportación de su novelística al imaginario valenciano, sino también por su participación como director, guionista y argumentista en películas realizadas en Hollywood y por su vinculación con la política regional como líder del partido Unió Republicana Autonomista. En consecuencia, durante las décadas de 1920 y 1930 protagoniza varias películas de homenaje a su figura —*Homenaje de Valencia a Blasco Ibáñez* (Joan Andreu, 1921), *Homenaje de España a Blasco Ibáñez* (1933), *Blasco Ibáñez y Valencia* (Joan Andreu, 1933)—.

Al margen de las tomas de vistas realizadas en los primeros tiempos del cine, las actualidades rodadas en Valencia, Castellón y Alicante durante las dos primeras décadas del siglo XX casi siempre están relacionadas con la monarquía española. Sin embargo, la exaltación de enclaves como la Albufera y la huerta valenciana o el protagonismo de acontecimientos y fiestas típicas como las batallas de flores, la Feria de Julio o las Fogueres de Sant Joan promovieron la concepción de un sentimiento diferencial, aunque siempre dentro del marco del Estado español. Es el caso de actualidades producidas por la Casa Cuesta —desde la que se firman aproximadamente cincuenta y dos de los sesenta y siete títulos producidos en la Comunidad Valenciana entre 1905 y 1914— y por Marín. Mientras que la primera produce títulos principalmente ambientados en la provincia de Valencia como *Visita regia de S.M. el rey D. Alfonso XIII a Valencia* (Ángel García Cardona, 1905), *Batalla de las flores* (Ángel García Cardona, 1905), *S.M. el rey D. Alfonso XII en Alicante* (Ángel García Cardona, 1905), *S.M. el rey en la Albufera* (1906), *Visita a Portaceli* (1911) o *Fiestas, toros y batalla de las flores de Valencia* (1913), Marín centra su producción en la provincia de Alicante, con una serie de películas realizadas entre 1907 y 1914 y reunidas bajo el título de *Actualidades alicantinas*.

Durante los años veinte la no ficción desempeña un lugar fundamental en las carteleras, en las que a menudo se proyectan actualidades o reportajes junto a los largometrajes. En 1920 la sección de Propaganda Sericícola del colegio del Arte Mayor de la Seda y Fomento de la Sericultura, cuenta con un programa de enseñanza dirigido "a todos los pueblos de la región" y recibe fondos para la producción del documental *La industria sericícola* (1920). Por lo demás, la centralidad de los acontecimientos festivos en la proyección del imaginario cinematográfico valenciano continúa durante la década, fundamentalmente en los trabajos del realizador de actualidades valencianas más importante del momento: el director, productor y operador de origen catalán Joan Andreu Moragas. Desde su llegada a Valencia en 1921, Moragas realiza numerosos reportajes de actualidades de temática valenciana relativos a las tres provincias —en su mayoría catalogados y restaurados por la Filmoteca de la Generalitat Valaenciana—, entre los que pueden citarse *Coronación de la Virgen de los Desamparados* (1923), *Coronación de la Virgen de Castellón* (1923) o *Las fallas de Alicante* (1928). La película publicitaria *La trilla del arroz en la ribera del Júcar, Valencia*, realizada en 1926 por la empresa Industrias Mecánico-Agrícolas Domínguez, constituye un buen ejemplo de la tendencia, durante ese decenio, a introducir aspectos documentales en el cine orientado a fines comerciales. A finales de la década, la representación cinematográfica de las Fallas comienza a gozar de una mayor presencia en las pantallas. Concretamente, existen sendos reportajes incompletos sobre las fallas de 1928 y 1929 atribuidos a Joan Andreu y conservados en el IVAC —*Fallas de Valencia*— y el documental ficcionalizado de Miguel Monleón *Mientras arden las fallas* (1929). Por otra parte, el autor, etnógrafo y director de cine Maximilià Thous —quien asimismo fue autor de la letra del Himno Regional— contribuye de manera fundamental al desarrollo de la no ficción durante las dos primeras décadas del siglo XX, con reportajes como *El milagro de las flores* (1918), *Sanz y el secreto de su arte* (Francisco Sanz y Maximiliano Thous, 1918), *Homenaje al maestro Serrano* (1925) o la película institucional *Valencia, protectora de la infancia* (1928). En sintonía con los proyectos de documentación y exhibición etnográfica promovidos institucionalmente en otras áreas del Estado español, 1929 constituye un año importante para la difusión cinematográfica del imaginario valenciano. Con motivo de la Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla ese año, Thous presenta una serie de documentales que muestran los paisajes y los monumentos culturales y artísticos de Valencia y Alicante, ciudad en la que Pascual Ors funda a su vez Cinematográfica Alicantina, una empresa orientada a la realización de reportajes sobre la ciudad y sus tradiciones. Entre la producción de no ficción de esta compañía cabe citar *Las fogueres de San Chuan* (1929) y ¡Otra víctima más! (1929), película de homenaje al fallecido torero alicantino Ángel Carratalá.

Los inicios de la década de 1930 traen consigo importantes cambios en el ámbito político y cinematográfico. La proclamación de la Segunda República no solo abre

un periodo de conquistas en el terreno de las libertades civiles, sino que conlleva el más importante proyecto de modernización llevado a cabo en el Estado español a través de la reforma agraria, los planes de alfabetización o la regeneración de las fuerzas armadas. Durante estos años, influidos además por la cultura expositiva que había comenzado a cristalizar alrededor de 1929, el cine de no ficción se orienta fundamentalmente a la etnografía y a la documentación de las políticas institucionales. A pesar de la aguda crisis padecida por el sector cinematográfico con motivo de la llegada del cine sonoro y el consiguiente desfase de los sistemas de proyección en las salas españolas, se fundan dos importantes productoras en Valencia: CIFESA, que inicia sus actividades en 1932, y Producciones Cinematográficas Falcó y Cía. (PCE), que lo hace al año siguiente. Aunque la presencia de temas valencianos en la no ficción de aquellos años es más bien escasa, pueden citarse algunos títulos en los que se combina la presencia de motivos locales con la actualidad política del momento —*València: Mitin del PURA a la plaça de bous* (1931)—, la típica representación de fiestas como las fallas o las batallas de flores —*Valencia celebra sus fiestas de las fallas* (1931), *Batalla de las flores* (1932)— o el ya citado reportaje de homenaje a Vicente Blasco Ibáñez. Por su parte, el pionero barcelonés Ramón Biadiu recibe por parte de CIFESA el encargo de realizar una serie de cuatro documentales, titulados *La Albufera y su vida lacustre*, *Naranjales*, *La Huerta* e *Historia de la ciudad*, pero debido al estallido de la Guerra Civil, el proyecto nunca es llevado a cabo. Biadiu sí que realiza, en 1937 y por encargo de Laya Films, *Arrossals / Delte de l'Ebre*, que exalta el espíritu de trabajo "que permite recoger excelentes cosechas para el servicio de los combatientes y de todos los españoles". En noviembre de 1936, la capital de la República se traslada a la ciudad de Valencia y esta se convierte en importante núcleo de acogida de refugiados, así como de periodistas, intelectuales y artistas, lo que llega a suponer un importante factor de dinamización de la vida social y cultural, incluyendo todo lo relacionado con el cine. En ese contexto, la producción de no ficción se concentra en el esfuerzo bélico, aunque sin dejar del todo a un lado el valencianismo republicano del primer lustro de la década. Entre las producciones de no ficción llevadas a cabo durante los años de la guerra por uno y otro bando —aunque predominan claramente las películas de orientación republicana—, pueden citarse ¡Pasaremos! (Fernando García Mantilla, 1936), *Nueva era en el campo* (Fernando García Mantilla, 1937), *Valencia en la retaguardia* (Federación Regional de la Industria de Espectáculos Públicos, 1937), *Valencia y sus naranjos* (Martín Domingo y Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos, 1937), *Solidaridad Valenciana* (Fernando Roldán, 1937), *La Albufera* (1937) o *Resistencia en Levante* (1938). Por otra parte, entre los documentales producidos en Valencia por Film Popular, productora y distribuidora vinculada al Partido Comunista de España —como el documental filmado en Xacarella y Orihuela *Niños de hoy, hombres de mañana* (José Fogués, 1937) o *Conferencia Nacional de Juventudes celebrada en Valencia* (1937)—, cabe destacar, desde el punto de vista de la representación de temas valencianos, los documentales dirigidos por Ángel Villatoro *Cerámica* (1937) y *El tribunal de las aguas* (1937). Este último goza de difusión más allá de las salas cinematográficas, en el contexto de la cultura expositiva de la época, al ser escogido por Luis Buñuel junto a otras dos películas para su proyección en el pabellón español de la Exposición Internacional de París en 1937. Por lo demás, el Tribunal de las Aguas habría de convertirse en objeto de representación cinematográfica desde ópticas culturales y políticas bien distintas durante la dictadura franquista —*El tribunal de las aguas* (Arturo Ruiz Castillo, 1943), *El tribunal de las aguas* (Alberto Carles Blat, 1960)—.

El final de la Guerra Civil se salda cinematográficamente, y en lo que a producción de temática valenciana respecta, con la producción de CIFESA *Desfile de la victoria en Valencia*, película realizada por el director de fotografía Alfredo Fraile en 1939. Tanto el título como la fecha de este cortometraje son reveladores del apoyo que "la Antorcha de los Éxitos" habría de brindar a la dictadura franquista a lo largo y ancho del Estado español. Ese mismo año se estrena *Presente*, un documental producido por el Departamento Nacional de Cinematografía y fotografiado por otro importante director de fotografía, Enrique Guerner. *Presente* narra el traslado de los restos mortales del líder de Falange Española José Antonio Primo de Rivera desde Alicante, donde había sido fusilado y enterrado en 1936, a El Escorial, donde fue sepultado hasta su posterior traslado al Valle de los Caídos. En la inmediata postguerra, entre 1939 y 1943, CIFESA produce una serie de documentales más precisamente situados en Valencia o de temática valenciana. Así, en 1940 Alfredo Fraile repite en la dirección de dos películas, esta vez en colaboración con el compositor valenciano Francesc Almela i Vives: *Valencia y sus flores*, con música de Rafael Martínez y José Ruiz Azagra, y *Reflejos de Manises*, con música del maestro Palau. En 1941 es el director de antigua adscripción republicana Arturo Ruiz Castillo quien firma para CIFESA *Valencia antigua y moderna*, *Fallas en Valencia* y el ya citado *El tribunal de las aguas*. Asimismo, Ruiz Castillo —que en 1944 realizaría para el Sindicato Nacional del Arroz el mediometraje documental *El arroz*— incluye vistas valencianas en un documental titulado *Jardines de*

España, que también integraba estampas de Granada, Sevilla, Barcelona, El Escorial y Aranjuez. De este modo, se reactivaba desde el ideario franquista el imaginario de la especificidad regional, enmarcada en un discurso nacionalista español que había predominado en la no ficción de temática valenciana durante las primeras décadas del siglo XX. Un recurso, por lo demás, habitual en la cinematografía oficial durante la dictadura, desde películas como *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1939) —que incluye imágenes de mujeres vestidas con diversos trajes regionales— o *La ruta del Cid* (José López Clemente, 1956), hasta los documentales rodados en Gevacolor y producidos por el Departamento Nacional de Cinematografía *Veinte provincias en Vespa* (Daniel Q. Prieto, 1962), *Gastronomía española* (José López Clemente, 1967) y *Fiestas de España* (José López Clemente, 1968). En este último, realizado por el que habría de ser uno de los directores del DNC, las Fallas valencianas y las fiestas de Moros y Cristianos de Alcoi se integran en un relato que incluye también las fiestas de Almonte (Huelva), Sevilla, Asturias y Pamplona. En cualquier caso, la ideología españolista promovida por la dictadura, principio rector en las producciones del DNC, determinó que la presencia de motivos valencianos fuera puntual, y casi siempre supeditada a temas de carácter más general. En 1947 las Fallas vuelven a ser objeto de representación, esta vez en la revista cinematográfica del DNC *Imágenes —Valencia y sus fallas* (1947)—. La misma revista habría de dedicar otros tres reportajes a las Fallas en 1958 —*Fiestas falleras*—, 1962 —*De nuevo las fallas*— y 1963 —*Valencia del fuego*—, aunque también produjo documentales dedicados a diversos aspectos de las regiones de Valencia, Castellón y Alicante —*Primavera* (1945), *Historia de una isla* (1947), *Panoramas de Alicante* (1948), *Toros en Valencia* (1951), *Corridas de feria* (1955), *En el feraz Levante. Castellón y su provincia* (1958), *Industrias levantinas* (1956) y *Fiestas en Castellón* (1964)—. Con todo, cuando se trata de hablar de Valencia, las Fallas constituyen un objeto de interés privilegiado durante la dictadura: son escogidas —junto a unas estampas de Madrid e imágenes del desfile de la victoria— para inaugurar el noticiario complementario al NO-DO rodado en Gevacolor, que comienza su andadura en 1954 —*Madrid, Valencia fallera y el desfile de la victoria* (Christian Anwander, 1954)—. Según anuncia el comentador en la presentación, la intención es seleccionar los temas más apropiados para ese tratamiento. El noticiario en color del DNC también dedica documentales a la Albufera —*Entre el agua y el barro. Estampas de la Albufera* (Christian Anwander, 1957)—, al río Turia —*El Turia* (Alberto Carles Blat, 1958)—, a Benicàssim —*Vacaciones en Benicasim* (José López Clemente, 1969)— y a la ciudad de Valencia —*Valencia* (José López Clemente, 1969)—, en estos dos últimos casos desde una óptica abiertamente orientada al turismo. El impulso económico que la dictadura deseaba dar al país mediante la atracción de visitantes, se complementaba con la búsqueda de mercados exteriores que, a partir de la década de 1950, comienza a ser factible con el fin de la autarquía. Los documentales firmados por José López Clemente *Tren naranjero* (1956) y *Naranjas de España* (1976) desplazan el imaginario romántico del campo valenciano, que prevalece prácticamente desde las primeras producciones de temática valenciana para vincularlo a la ideología de la productividad capitalista, y en concreto a la exportación. La histórica riada de 1957 abre un nuevo tópico en la representación documental de temas relacionados con Valencia. Después de que el desbordamiento del cauce del río Turia devastase la ciudad levantina —hecho documentado por la revista *Imágenes* en su número 670, *Después del estrago. La ayuda a Valencia* (1957)—, NO-DO dedica un reportaje a los logros del plan Sur, puesto en marcha tras las inundaciones. Desde el énfasis en las obras públicas y las infraestructuras creadas para la recuperación de la zona, *Franco y Valencia 1957-1962* (1962) se presenta como "testimonio documental del triunfal viaje del Generalísimo Franco por tierras Valencianas", y dedica una buena cantidad de metraje a los baños de multitudes en los que al Caudillo le gustaba representarse. En 1969, Televisión Española, en coproducción con la Confederación Hidrográfica del Júcar, produce *Un río cambia de cauce* (Ricard Blasco), película que documenta el traslado del cauce del río Turia para evitar futuras riadas. Al margen de la insoslayable propaganda del régimen, presente en cualquier representación contenida en el clásico noticiario en blanco y negro del DNC, la presencia de temas valencianos se concentra fundamentalmente en el entretenimiento, con el fútbol y los toros como motivos privilegiados. A comienzos de la década de los setenta, dos nuevos documentales del DNC rodados en color tratan de manera más o menos parcial el patrimonio histórico-artístico de la región: *La ruta del gótico* (Manuel de la Pedrosa y Emilio Arsuaga, 1971) y *Expresionismo rupestre en el Levante español* (Alberto Carles Blat, 1975), que obtiene el premio nacional de Guion en 1974. Asimismo, *Fallas 77* (José Luis Sánchez de Blas y José Pader, 1977) aborda la temática de las fiestas de la ciudad de Valencia desde la óptica del patrimonio artístico y cultural que estas ponen en juego. Si bien la mayor parte de la producción oficial de no ficción de temática valenciana corre a cargo del DNC, otros estamentos del estado franquista, especialmente enfocados a la producción agrícola e industrial, producen a lo largo de la dictadura obras cinematográficas sobre temas valencianos. A este respecto puede

citarse la labor desempeñada por el marqués de Villa Alcázar para el Ministerio de Agricultura con documentales centrados en la apicultura en Castellón —*Abejas y colmenas* (1948)—, el cultivo de dátiles o la conservación de la naturaleza en Alicante —*Dátiles y palmas* (1947), *Cómo evitar la erosión* (1962)— o el cultivo de la naranja en tierras valencianas —*Naranjas, limones y pomelos* (1945), *Caricias a las naranjas* (1947), *Naranjas* (1955), *Nuestras naranjas* (1959)—.

También es muy reseñable la producción de películas de no ficción de temática valenciana al margen de la cinematografía oficial durante la dictadura, tanto en el ámbito del documental etnográfico de las décadas de los cincuenta y los sesenta como, muy especialmente, en el contexto del cine disidente que despunta a comienzos de la década de los setenta. En 1948, el director especializado en películas de arte José María Elorrieta realiza para Universitas Films, su productora habitual, la película *Castillos de Levante*. Por otra parte, vale la pena referirse a la presencia de temas valencianos en la producción documental desarrollada por la productora especializada en films de corte etnográfico Hermic Films, fundada en 1940 por el director de fotografía Manuel Hernández Sanjuán. *Paisajes levantinos* (Santos Núñez, 1952) es rodada en Valencia y en Almería, y cuenta con Manuel Hernández Sanjuán como director de fotografía. En 1956, Luis Torreblanca filma en Ferraniacolor *Fiesta del fuego*, con guion de José López Clemente, fotografía de Manuel Hernández Sanjuan y coreografía de José Jarque. Además de estas películas, Hermic aborda la temática valenciana en los documentales *Patos en la Albufera* (José María Hernández Sanjuan, 1960) y *España en primavera* (Luis Torreblanca, 1970). Ya en la década de los setenta, el destacado director de cine científico Guillermo Zúñiga realiza *Guerra en el naranjal* (1970) para documentar la lucha biológica contra las plagas de los naranjos. Asimismo, Zúñiga colabora como guionista en la película de Jesús Fernández Santos para el Ministerio de Educación y Ciencia *Sistemas de riego tradicionales en la España mediterránea* (1971), centrada parcialmente en la región levantina. Por su parte, en 1973 el fotoperiodista y cineasta Ramón Masats realiza para X Films —la productora de cine experimental fundada por el empresario navarro Juan Huarte— *Costa de Azahar*, un recorrido documental por el litoral valenciano que incluye imágenes de El Saler, Sagunto, Moncófar, Torreblanca, Peñíscola, Benicarló o Valencia, entre otras localidades de la costa castellonense y valenciana. En el ámbito del cine independiente valenciano, cineastas como Jesús de Val, José Gandía Casimiro, Ángel García del Val, Carles Mira, Llorenç Soler o Joan Vergara levantan acta de su vitalidad y, tanto desde la ficción como desde la no ficción, se interesan por explorar los aspectos más marginales del territorio y los habitantes del País Valenciano, invocando a menudo una tradición que liga el documental con la investigación del lenguaje cinematográfico. En la mayor parte de los casos, las elecciones técnicas y estéticas de estos directores son estrechamente solidarias de posicionamientos políticos, no solo de disidencia en el contexto de la dictadura, sino también de crítica de los discursos audiovisuales hegemónicos. Por lo que respecta a los temas valencianos, estos autores abordan frecuentemente motivos y tópicos consolidados como los paisajes o las figuras representativas de la cultura valenciana desde una óptica crítica, proponiendo contramodelos o reivindicando el uso del valenciano como lengua vehicular. Es el caso de la película *D'un temps d'un país (Raimon)* (Llorenç Soler, 1966-1968), documental "cuyo cordón umbilical era una entrevista con Raimon" y que, según su director, "pasó a ser, si no la primera, una de las primeras películas del cine independiente catalán". Por su parte, cineastas como Gandía Casimiro, Carles Mira, Alfred Ramos y Joan Vergara proyectan una mirada documental sobre la crisis del cultivo del arroz —*Sega cega* (José Gandía Casimiro, 1968-1972), *Terres d'arròs* (Alfred Ramos y Joan Vergara, 1972-1973)— y la extinción de la pesca a causa de la contaminación en la Albufera —*Biotopo* (Carles Mira, 1973-1974)—, tantas veces objeto de representación romantizada en la no ficción de temática valenciana. El mismo Joan Vergara, uno de los directores más destacados del documental independiente valenciano, rueda en Villar del Arzobispo el mediometraje *Un pueblo para Europa* (1972). Filmado con película Kodracrome de Super 8 milímetros, el film busca, según la crítica de la época, superar el esquematismo ideológico de los reportajes, confiando a la imagen y a la banda sonora un mayor valor expresivo. Más tarde, Paco Tortosa propone en *Hoy, 28 de octubre* (1974) una revisión crítica de la figura de Blasco Ibáñez reivindicando al mismo tiempo la continuidad de su influencia simbólica en la cultura valenciana.

Con la restauración de la monarquía borbónica tras la muerte de Franco, los noticiarios filmados en color por el equipo de NO-DO parecen recobrar el espíritu con que la representación de temas valencianos se había estrenado seis décadas atrás. En 1976 tres documentales recogen las primeras visitas de Juan Carlos y Sofía de Borbón a las regiones de Valencia, Castellón y Alicante: *Los reyes de España en Valencia* (1976) registra la primera visita oficial de los monarcas a Valencia el 30 de noviembre de 1976, así como sus visitas a Utiel, Requena, Llíria, Gandia y Sagunto; *Los reyes de España en Alicante* (1976), documenta la visita de los reyes a la capital alicantina, así como a las ciudades de Alcoi, Dénia,

Petrer, Elda y Elx; y *Los reyes de España en Castellón de la Plana* recoge, por su parte, su paso por La Plana, Nules, Borriana, Vila-real, Onda, Morella y Castellón. Sin embargo, desde la producción independiente circulan imaginarios y discursos identitarios muy distintos que, en gran medida, recuperan el espíritu del valencianismo autonomista de la Segunda República. El mismo año en que se produce la primera visita de los reyes de España a Valencia, Castellón y Alicante, se rueda *Salut de Lluita* (Ángel García del Val, 1977), el primer largometraje documental de temática valenciana. La película aborda los acontecimientos sociales y políticos que sacudieron a la sociedad valenciana tras la muerte de Franco, empezando por la masiva manifestación organizada por la Taula de Forçes Polítiques i Sindicals del País Valencià con el lema "Per la Llibertat, per l'Amnistia, per l'Estatut d'Autonomia, pel Sindicat Obrer" el 12 de julio de 1976, y terminando con el asesinato de los abogados laboralistas de Atocha (Madrid) a manos de un comando de ultraderechistas el 24 de enero de 1977. En la misma línea de los discursos autonomistas de los que se hace eco *Salut de Lluita*, Alfred Ramos y Joan Vergara realizan en 1979 el documental *Elogi a un Xiprer. Carles Salvador*, dedicado a la figura del intelectual valenciano cuyo legado valencianista se convirtió, junto al de Joan Fuster, en referente de las izquierdas valencianas durante la Transición. Si *Salut de Lluita* puede ser considerado como el primer largometraje documental de temática valenciana, *Elogi de un Xiprer* es el primero rodado en la lengua vernácula.

La producción de no ficción de temática valenciana durante las décadas de los ochenta y los noventa —momento en que la no ficción prácticamente desaparece de las pantallas españolas— está escasamente documentada, aunque pueden citarse películas como *La noche del fuego* (1982), trabajo de Raúl Peña dedicado a las Fallas, o *De lo pintado a la fantasía* (César Fernández Ardavín, 1983). A mediados de los años noventa, la llegada de la tecnología digital y el resurgir del documental a escala global facilitan el nuevo impulso de la no ficción valenciana durante la primera década del siglo XXI, donde las temáticas y la lengua autóctonas aparecen retratadas desde ópticas culturales, políticas e históricas. Así, por lo que respecta a la escena cultural valenciana aparecen trabajos como *Polar: Home* (Pau Martínez y Gabi Ochoa, 2004-2005), que documenta el proceso creativo de la banda musical valenciana Polar, compuesta por Jesús de Santos, Miguel Matallín, Paco Grande y Jesús Sáez; *Olga Galicia Poliakoff. La mujer que nació en bata* (Eva Vizcarra, 2011), que aborda la figura de la artista Olga Poliakoff, antigua bailarina, actriz y propietaria del icónico bar *El nou pernil dolç* situado en El Carme (Valencia); ¿Conocen a Eva Miller? (David Molina, 2011), dedicado a la polifacética actriz, artista de revista y circo francesa radicada en Valencia; *El día que murió Gracia Imperio* (Francesc Betriu, 2012), que reconstruye la vida de la *vedette* madrileña que triunfó en la escena de la revista valenciana y murió en 1968 en extrañas circunstancias; o *Universo Railowsky* (Rafael Casany y David Molina, 2012), un homenaje a la mítica librería de cine y galería Railowsky de la ciudad de Valencia. La película de Carles Candela *Materialista, idealista, cinematógrafo, magnetófono, buen chico y sádico* (2016) gira en torno a la figura del cineasta experimental aragonés Antonio Maenza, de cuya colaboración con el poeta valenciano Eduardo Hervás surgió *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1968-1969), una de los títulos clave del cine independiente valenciano. Por otra parte, temas más clásicos como el paisaje o las Fallas han sido abordados en *Temps d'aigua* (Miguel Ángel Baixauli, 2009) —documental rodado en el barrio de pescadores del Tremolar, Alfafar (Valencia), y dedicado a las personas que todavía habitan cerca de la Albufera siguiendo costumbres ancestrales en convivencia con nuevos pobladores procedentes de otras geografías—, *Freak Freak Show* (Cristian Font y Pascual Ibáñez, 2008), dedicado a la falla de Na Jordana, o el también dedicado a la misma *3D Flames. Historia de una falla* (Paulí Subirà, 2013), primer documental realizado con tecnología digital en 3D. En 2005 Adán Aliaga dirige *La casa de mi abuela*, un documental de bajo presupuesto que, sin embargo, resulta premiado en multitud de festivales de ámbito nacional e internacional —IDFA-Festival Internacional de Documentales de Amsterdam, Chicago Film Festival, Festival Internacional de Miami, Festival Punto de Vista de Pamplona—. En la línea del documental de creación, que en España comienza a tener presencia en las salas cinematográficas desde el estreno de *En construcción* (José Luis Guerin, 2001), *La casa de mi abuela* aborda la relación de Marina, una niña de seis años, con su abuela Marita, de setenta y cinco. El documental reconstruye la vida y costumbres de una familia, otorgando una atención particular a la casa situada en Sant Vicent del Raspeig (Alicante) y sus alrededores, donde Marita vive desde hace más de medio siglo. También en la línea del documental creativo cabe enmarcar el trabajo de Jorge Tur Moltó, que en 2009 realiza en un centro psiquiátrico *Castillo*, protagonizado por uno de los residentes en el hospital. Los temas valencianos relacionados con la memoria de la guerra civil española y el franquismo aparecen en los documentales *Padre Toño, un compromís, una lluita* (Eduard Torres, 2003) —premio a la mejor dirección en la Mostra de València - Cinema del Mediterrani—, dedicado al sacerdote alicantino Antoni Llidó, vinculado a la Teología de la Liberación y asesinado por la

dictadura de Pinochet en Chile; *Coronas de Vida* (Xavi Cortés, 2004), que gira en torno a la ayuda internacional por parte de los países escandinavos que recibió la República durante la Guerra Civil, y que se centra concretamente en el orfanato de Oliva y en el hospital Sueco-Noruego de Alcoi; *La sombra del iceberg* (Hugo Doménech y Raúl M. Riebenbauer, 2007), que explora las circunstancias en las que Robert Capa tomó la mítica instantánea titulada "Muerte de un miliciano" en Cerro Muriano (Córdoba) y los avatares de su protagonista, el anarquista alcoyano Federico Borrell García; *Des d'un lloc on mai no passa res* (Carles Candela y Gabi Ochoa, 2009), centrada en la historia y la memoria del final de la Guerra Civil partiendo de un enclave específico, el aeródromo del Fondó de Monòver (Alicante), del que al final de la guerra despegaron varios aviones con el último gobierno de la República y los principales dirigentes del Partido Comunista Español; *Rosalía. Una abeja más de la colmena* (Víctor Gonca, 2015), dedicada a recoger la historia de Rosalía Sender, militante comunista y feminista impulsora del Movimiento Democrático de Mujeres en el País Valenciano que durante décadas estuvo al frente de la histórica galería de arte que lleva su nombre; o *El hombre que embotelló el sol* (Óscar Bernàcer, 2014-2016), que aborda el desarrollo turístico de Benidorm durante la década de los cincuenta a partir de las estrategias de promoción que utilizó el alcalde de la ciudad, Pedro Zaragoza. La escena política valenciana es objeto de representación y discusión en *Ja en tenim prou* (Toni Canet, Artur Balaguer, Enrique Navarro, Rafa Xambó, 2007), película producida por la asociación valenciana Ca Revolta como resultado de la movilización de un colectivo cívico integrado por artistas, intelectuales, profesionales y asociaciones y movimientos culturales para promover el cambio político. Inspirándose en otras experiencias peninsulares, como las películas colectivas *Hay motivo* (2004) o *Hai que botalos* (2005), *Ja en tenim prou* se hace eco de cuestiones de relevancia para la sociedad valenciana como la visita del Papa y el accidente de metro de 2006, la corrupción o los problemas ambientales y culturales de la ciudad. En 2008 Óscar Bernácer aborda la cuestión de la inmigración en *Las dos orillas* (2008) a partir de un conjunto de historias protagonizadas por latinoamericanos radicados en Valencia. En 2015, el documental *La puerta azul* (Alicia Medina), dedicado al centro de internamiento de extranjeros de Zapadores (Valencia), reúne por primera vez a todas las voces a favor y en contra de estos centros —desde miembros del gobierno a jueces, policías y miembros de la Campaña por el Cierre de los Centros de Internamiento de Extranjeros, pasando por los representantes de partidos en la oposición PSPV-PSOE, IU y Compromís—. Los avatares del valenciano barrio de El Cabanyal desde que a finales de la década 1990 el gobierno de Rita Barberá diseñara el plan de ampliación de la avenida Blasco Ibáñez, han sido objeto de documentales como *Abril al Cabanyal. Crònica viva d'una resistència* (Sergi Tarín, 2015) o *No estamos solos* (Pere Joan Ventura, 2015), que dan cuenta de las luchas vecinales para preservar el patrimonio cultural y urbanístico del barrio.

Sonia García López

Fuentes

- Amo, Alfonso del, Ibáñez, María Luisa (1996). *Catálogo general del cine de la guerra civil española*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- Archivo Histórico del NO-DO. Filmoteca Española / Radiotelevisión Española.
- Camarero Rioja, Fernando (2014). *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios (1895-1981)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- García Carrión, Marta (2015). *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. València: Afers.
- Lahoz, Nacho (2010). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. València: Ediciones de la Filmoteca.
- Mora, Kiko, Mira, Enric, Escrivá, Vicente (2016). *Alicante se rueda (1902-1914)*. Alicante: Instituto Alicantino de la Cultura Juan Gil-Albert / Museo de la Universidad de Alicante.
- Muñoz, Abelardo (1999). *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano 1967-1975*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

11
La televisión local

La televisión apareció oficialmente en España como medio de comunicación regular el 28 de octubre de 1956. A partir de 1957 comenzó la expansión de la red televisiva por toda la geografía española, mediante la instalación de emisoras en las principales ciudades. El procedimiento incluía la instalación de antenas reemisoras que permitieran el transporte de la señal hertziana. La ciudad de Valencia recibió las primeras emisiones en febrero de 1960, gracias a una red provisional basada en la fórmula de dos reemisores ubicados en Tarragona (monte Caro) y en Valencia (monte Garbí)

de 50 W cada uno. La televisión llegaba a la Comunidad Valenciana mediante dos puntos de reemisión: por una parte, el reemisor de Roquetas recibía la señal emitida desde el Tibidabo (Barcelona) y la reemitía hacia las poblaciones del norte de Castellón, del este de Teruel y del sur de Tarragona; por otra, desde el monte Garbí se reenviaba la señal hacia el monte Caro, que la redirigía hacia Valencia y las poblaciones cercanas. Finalmente, se instaló el centro emisor de Aitana, que entró en servicio el 18 de julio de 1962. Este último contaba con una emisora de 10 kilovatios y estaba situada en el monte del mismo nombre, a una altura de 1.520 metros sobre el nivel del mar, dando servicio al conjunto de la Comunidad Valenciana, así como a Albacete, las Islas Baleares, Murcia y parte de Almería. Aitana fue un símbolo de la televisión en la Comunidad Valenciana, no solo por ser la primera emisora, sino también por dotar de nombre al primer informativo territorial (Aitana/L'informatiu-Comunitat Valenciana) que se emitió en el territorio, dentro de las desconexiones de Radiotelevisión Española (RTVE). Como en el resto de la geografía española, la televisión en la Comunidad Valenciana nació la de la mano de RTVE. Hubo una temprana voluntad de incluir el territorio valenciano dentro de la cobertura de RTVE, por lo que se aceleraron las tareas de desarrollo de infraestructuras para alcanzarla. Valencia recibió la señal televisiva en cuarto lugar, tras Barcelona, Castilla y León y Castilla-La Mancha. Más tarde, seguirían Bilbao (con solo un día de diferencia), Galicia y Sevilla (octubre de 1961) y Canarias (febrero de 1965).

Las televisiones locales estuvieron inicialmente ligadas a ayuntamientos y asociaciones civiles. Su desarrollo responde a la aplicación del artículo 20 de la Constitución, que recoge la promoción de la libertad de expresión y difusión de ideas, pensamientos y opiniones, así como el derecho a comunicar y recibir información a través de cualquier medio de difusión. En ocasiones, fueron las propias productoras las que iniciaron las emisiones para cubrir ciertos acontecimientos, como la celebración de las festas de alguna localidad. El objetivo principal consistía en reaccionar contra la homogeneización que fomentaban los medios tradicionales. Al igual que las televisiones autonómicas, las televisiones locales eran demandadas como elemento cohesionador de las diferencias culturales, sociales y lingüísticas de cada localidad. En la Comunidad Valenciana, la mayor parte de las iniciativas surgen como servicio público, combinando financiación pública y privada. La primera regulación sobre la televisión local por ondas en España se publicó con la Ley 41/1995, de 22 de diciembre, de Televisión Local por Ondas Terrestres, que estuvo vigente hasta el 1 de mayo de 2010. Esta primera medida legal intentó acotar un escenario descontrolado, carente de un diseño estructurado del mapa de televisiones. Su aprobación fue consecuencia de un complejo equilibrio parlamentario y coincidió con la regulación de la televisión por cable, que quedó definitivamente asimilada a una comunicación de carácter extensivo en cobertura y de naturaleza multicanal en cuanto a la oferta de contenidos. En marzo de 1996, el Partido Popular ganó las elecciones, lo que conllevó la paralización del desarrollo y aplicación de la Ley 41/1995 debido a la voluntad de desregularizar el sector del Gobierno de José María Aznar, que chocó con la ausencia de suficiente consenso parlamentario para la modificación de la ley. Por lo tanto, la televisión local quedó marcada por un vacío normativo que impidió su correcta estructuración. A esto se unió la problemática de una constante vulneración de los pliegos de condiciones que se establecían sobre los operadores adjudicatarios de licencias, que no respetaban en ocasiones las exigencias, por tratarse de empresas de corte local y con un compromiso de programación de base regional. Mientras tanto, se promulgaban normativas que regulaban las actividades complementarias a la televisiva. Así, la Ley Orgánica 14/1995, de 22 de diciembre, de Publicidad Electoral en Emisoras Locales de Televisión por Ondas Terrestres, prohibía la contratación de espacios de publicidad electoral, aunque permitía la inserción gratuita de propaganda en los comicios locales: "Se permite la inserción gratuita de espacios de propaganda electoral en las emisoras de televisión local por ondas terrestres gestionadas directamente por los ayuntamientos, en beneficio de los partidos, federaciones, coaliciones y agrupaciones que concurran a las elecciones municipales en aquellas circunscripciones en las que aquéllos presenten candidaturas, excluyéndose la posibilidad de insertar estos espacios gratuitos de propaganda electoral en las campañas electorales distintas de las municipales en las que sería especialmente complicado aplicar los criterios de proporcionalidad en el reparto de dichos espacios al poder estos ser difundidos por un gran número de emisoras de televisión local". No obstante, los continuos problemas de acceso al espacio radioeléctrico se vieron agravados a partir de 1999, cuando la Administración dejó de tramitar los expedientes por ocupación de espectro. Aparecen infinidad de nuevas emisoras, unas por la infiltración de los grandes grupos de comunicación en el ámbito del audiovisual de proximidad, otras dedicadas a negocios temporales como la emisión de publicidad, pornografía y concursos ilegales. Esta situación se mantuvo durante años, hasta que se produjo la aprobación del Plan de Televisión Digital Terrestre (TDT), cuya implantación sirvió para normalizar el sector a partir de la reordenación de los espectros y la concesión de nuevas

licencias de explotación a entidades públicas y privadas. Todavía con el gobierno de José María Aznar, se aprobó mediante el Real Decreto 439/2004, de 12 de marzo, el Plan técnico nacional de la televisión digital local, unos días antes de las elecciones generales, que ganó el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), con José Luis Rodríguez Zapatero. Previamente, se había aprobado el Real Decreto 2169/1998, de 9 de octubre, que determinó las bandas de frecuencia destinadas a la televisión digital terrenal y, particularmente, a los transmisores de cobertura local. En el caso de la Comunidad Valenciana, se adjudicó el canal 58 para la cobertura territorial autonómica. En la escala nacional, con capacidad para la desconexión territorial por provincias, la Comunidad Valenciana ocupaba la zona séptima, con el siguiente reparto de canales: el canal 60 para Castellón, el canal 47 para Valencia y el canal 62 para Alicante. De esta forma, todos los canales, excepto el de la provincia de Valencia, se situaban dentro de la banda de frecuencia 758 a 8.340 MHz. Del mismo modo, estos canales se encontraban dentro del grupo que comprendía del canal 57 al canal 65, que conformaban un canal múltiple nacional con posibilidad de efectuar desconexiones territoriales. Por su parte, a Valencia le correspondió la banda 470 a 758 MHz, destinada, principalmente, al establecimiento de redes de multifrecuencia y de redes de transmisión única de cobertura local. El mencionado Real Decreto 439/2004 establecía unas demarcaciones iniciales para la adjudicación de múltiplex. La Comunidad Valenciana recibió las siguientes: Alcoi, Alicante, Benidorm, Dénia, Elx, Elda, Orihuela-Torrevieja, Castellón, Morella, Vall d'Uixó-Segorbe, Vinaròs, Alzira, Gandia, Ontinyent-Xàtiva, Sagunt, Utiel-Requena y Valencia. Al mismo tiempo, el Real Decreto 944/2005, de 29 de julio, por el que se aprueba el Primer Plan Técnico Nacional de la Televisión Digital Terrestre, estableció dos múltiplex digitales por comunidad autónoma, de los que uno podría realizar desconexiones provinciales, mientras que el otro debería supeditar esa capacidad a la disponibilidad del espacio radioeléctrico. Las decisiones acerca de la competencia que tendría cada uno de los canales autonómicos y locales quedaban en manos de los ejecutivos de las comunidades autónomas. Esto provocó una situación de clientelismo en el ámbito de la TDT local, ya que las concesiones permitieron la consolidación de los grupos mediáticos estatales en la comunicación de proximidad, y que se premiara a grupos autonómicos políticamente afines, cuando no crearlos. Finalmente, la Comunidad Valenciana quedó dividida en dieciocho demarcaciones y se otorgaron cuarenta y dos licencias de ámbito local y dos licencias de ámbito autonómico. Más tarde, se aprobaría la Ley 1/2006, de 19 de abril, de la Generalitat, del Sector Audiovisual (TDT local), que tenía como objeto, entre otros aspectos, el "apoyo a la creación, producción, comercialización y difusión de las obras cinematográficas y audiovisuales valencianas en el territorio de la Comunidad Valenciana y en el resto de mercados nacionales e internacionales; en particular el apoyo a las obras audiovisuales en valenciano". Sin embargo, las adjudicatarias de las licencias incumplieron sistemáticamente los pliegos de condiciones que se establecían en la normativa, como la prohibición de emitir contenidos de ámbito nacional o la obligación de emitir contenidos de producción propia. Otra medida importante fue el Real Decreto 65/2010, de 26 de marzo, por el que se regula la asignación de los múltiplex de la Televisión Digital Terrestre tras el cese de las emisiones de televisión terrestre con tecnología analógica modificado posteriormente por el Real Decreto 169/2011. El apagón analógico quedó estipulado por la Ley General del Audiovisual, que no llegaría a promulgarse hasta 2010, con la segunda legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero (Partido Socialista Obrero Español-PSOE). También destaca la aprobación de la Ley 2/2011, de 4 de marzo, de Economía Sostenible, que establece la banda de frecuencias 790-862 MHz para la prestación de servicios avanzados de comunicaciones electrónicas. De esta forma, la banda que había sido utilizada para la emisión de TDT debía liberarse antes del 1 de enero de 2015, con lo que se aprobó un Plan Marco de actuaciones para la liberación del dividendo digital. Finalmente, el gobierno decidió aprobar un nuevo Plan Técnico Nacional de TDT, bajo el amparo de la Ley 9/2014, de 9 de mayo, General de las Telecomunicaciones, con el que se adoptó la reducción en un veinte por ciento de la banda de frecuencias disponible para los servicios de televisión. La Comunidad Valenciana ha presenciado dos acontecimientos significativos que reflejan la complejidad del sector de los medios de comunicación de proximidad: la emisión y posterior prohibición de los contenidos de las cadenas autonómicas catalanas en territorio valenciano y la clausura de la televisión autonómica de titularidad pública. En 1983, la asociación Acció Cultural del Pais Valencià (ACPV) instaló trece repetidores para dar cobertura a los canales autonómicos de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA) en todo el territorio de la Comunidad Valenciana, gracias a las aportaciones de miles de valencianos y valencianas. Esta situación, a pesar de su indefinición legal, no presentó ningún conflicto hasta 2007, cuando, cerca de las elecciones autonómicas valencianas, la Generalitat Valenciana abrió un expediente sancionador por emisiones ilegales contra ACPV. La multa que se impuso a la asociación fue de 300.000 euros. El conflicto se agravó

en los años posteriores y finalmente ACPV terminó cerrando todos los repetidores en febrero de 2011, tras veintiocho años de emisión. La multa total ascendía a 800.000 euros. La sociedad valenciana se movilizó frente a esta decisión del gobierno, manifestando su disconformidad y reclamando el acceso a la televisión catalana. En 2016, los presidentes valenciano y catalán, Ximo Puig y Carles Puigdemont, acordaron emitir las respectivas televisiones autonómicas en cada uno de los territorios, una vez reabierta la televisión pública autonómica valenciana. Por otra parte, la televisión pública de la Comunidad Valenciana, Radiotelevisió Valenciana (RTVV), fue la primera televisión de titularidad pública cerrada en España y la segunda en Europa, después de la televisión griega. El 27 de noviembre de 2013, el Partido Popular, en solitario y con mayoría absoluta, votó en el Parlament la disolución de RTVV. Pese a las notables deficiencias del servicio público televisivo, la RTVV funcionaba con un elemento cohesionador del territorio valenciano. Con su ausencia, la televisión local quedó como único espacio desde el que acceder a la información y al contenido de proximidad en la Comunidad Valenciana. Sin embargo, el momento coincidió con la indefinición del sector debido a la suspensión de las licencias de TDT-L y la consiguiente reestructuración. Ambos casos plantearon un nuevo escenario lleno de retos para el sector de la televisión local, que podía enfrentarse a un vacío en la oferta televisiva. No obstante, no se produjo ningún cambio significativo en la oferta de contenidos. Para delimitar la estructura de la televisión local, Prado y Moragas proponen que el marco local deriva de un criterio geográfico, pero se asienta en torno a una distinción clave entre espacio geográfico y espacio social. En su sentido más estricto, el concepto "local" se refiere al área geográfica de recepción de la difusión comunicativa y también a la experiencia de comunicación comunitaria que se produce en esos límites geográficos. En este contexto, la información constituye la base de los contenidos de las televisiones locales, lo que explica que justamente la demanda informativa de los ciudadanos sea uno de los principales motivos que ha impulsado el nacimiento de los medios locales. La ausencia de un diseño estructurado del sistema de televisión local imposibilita en la práctica conocer el número exacto de estaciones de televisión que ha existido en España, y por tanto esbozar un mapa preciso de la televisión local analógica. No obstante, el censo que publicó la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC) en 2002 muestra que en la Comunidad Valenciana el número de emisoras pasó de noventa y siete a ciento veintidós entre 1999 y 2002, lo que supone un aumento del 25,8 %. Ello refleja la tendencia de crecimiento de un sector con un difícil sostenimiento industrial en un contexto de ausencia de regulación específica. Las televisiones locales surgieron inspiradas por las primeras radios libres (Radios Lliures [Xarxa de Radios i Mitjans Lliures del Pais Valencià]), que promulgaron el libre acceso al espacio radioeléctrico como manifestación de las libertades democráticas. No obstante, la falta de supervisión e, incluso, la anuencia de la Administración frente a su crecimiento descontrolado configuró un mapa caótico y "alegal" desde mediados de la década de los ochenta hasta las primeras concesiones de TDT en 1999. En ese contexto, Prado propone una tipología de siete categorías para la televisión local, que también se darían en la Comunidad Valenciana: el modelo de subsistencia, el modelo ecológico, las televisiones eclécticas, la televisión de vocación industrial, las televisiones locales profesionales pequeñas, las televisiones hechas a medida y las televisiones metropolitanas. En la Comunidad Valenciana se encuentra un amplio espectro de la tipología, desde televisiones totalmente públicas como la Televisió d'Ontinyent hasta televisiones de titularidad pública con capital privado, como Gandia Televisió. También destaca el caso de Tele Elx, una televisión local basada en la suscripción de abonados. La implantación de la Televisión Digital Terrestre ha significado la reconfiguración del mapa televisivo en la Comunidad Valenciana, incluido el ámbito local. El reparto de licencias diferenciaba entre el ámbito autonómico y el local. La TDT autonómica se inició con la adjudicación de un único múltiplex para toda la Comunidad Valenciana. Cada múltiplex se componía de hasta cuatro canales de televisión, que fueron adjudicados entre operadores públicos y privados. Dos de los cuatro canales fueron adjudicados a la cadena pública de Radiotelevisión Valenciana (RTVV), mientras que los otros dos se repartieron entre Popular TV y Las Provincias TV. La primera de las entidades pertenecía a la Conferencia Episcopal Española (COPE), mientras que la segunda era del grupo Vocento. De esta forma, se ofrecían por primera vez licencias para la emisión de canales públicos de titularidad privada. En el caso de la Comunidad Valenciana, el Ejecutivo regional fue el tercero en convocar el concurso mediante el cual se concedieron las licencias de TDT local. El Plan Técnico Nacional de Televisión Digital Local dividía la comunidad en dieciocho demarcaciones y asignaba a cada una un múltiplex digital con capacidad para cuatro canales. Un canal de cada múltiplex quedaba reservado para los ayuntamientos de cada demarcación, lo que obligó a que diferentes ayuntamientos llegaran a acuerdos para la creación de consorcios. En cuanto a la gestión privada, los operadores debían cumplir el requisito de emitir un 25 % en valenciano y dedicar un 20 % de su programación a la difusión de obras audiovisuales de carácter autóctono.

Tras la adjudicación, llevada a cabo por el Partido Popular, con Francisco Camps como *president*, el 30 de diciembre de 2005, las empresas concesionarias fueron las siguientes: 43 TV, Canal 37 TV de Alicante y Homo Virtualis en la demarcación de Alcoy; Comunicación Audiovisual Editores, Canal 37 TV de Alicante y Editorial Prensa Alicantina en la demarcación de Alicante; 43 TV, Unedisa Telecomunicaciones y Telenoticias en la demarcación de Benidorm; Comunicación Audiovisual Editores, Unedisa Telecomunicaciones, Libertad Digital TV y Televisión Digital Madrid en la demarcación de Elche; 43 TV, Homo Virtualis y Consorcio de Televisión Comarcal en la demarcación de Elda; Comunicación Audiovisual Editores, Homo Virtualis y Televisión Orihuela en la demarcación de Orihuela-Torrevieja; TV CS Retransmisiones, Produccions Informatives y Unedisa en la demarcación de Castellón; TV CS Retransmisiones, Producciones Informatives La Plana y Comunicacions dels Ports en la demarcación de Morella; Produccions Informatives La Plana, TV CS Retransmisiones y Medios Audiovisuales del Maestrat en la demarcación de Vinarós; Mediterrànea Informativa TV, Ribera Televisió y Libertad Digital TV en la demarcación de Alzira; Telecomarca, Televisión Comarcal de La Costera y Localia Televisión Valencia en la demarcación de Ontinyent-Xàtiva; Comercial Alyma, Homo Virtualis y Libertad Digital TV en la demarcación de Sagunto; Unedisa Telecomunicaciones, Telecomarca y Editorial Prensa Valenciana en la demarcación de Valencia; y Uniprex Valencia, Radio Difusió Torrent y Libertad Digital TV en la demarcación de Torrent. La implantación y desarrollo de la TDT-L tuvo tres efectos sobre la estructura del sector audiovisual valenciano: la adquisición de un fuerte peso por parte de grupos mediáticos de carácter conservador y externos a la Comunidad Valenciana —Intereconomía, Unedisa y Libertad Digital—, la emergencia de nuevos grupos autóctonos, como Mediamed, y la legalización de algunas emisoras precursoras de la televisión local, como Canal 56 (Vinaròs), Canal Nord (Morella) o Ribera TV (Alzira). Este primer reparto de licencias para los operadores de radiodifusión recibió numerosas críticas, derivadas de la afinidad que la mayoría de empresas adjudicatarias mantenían con la ideología e intereses del Partido Popular, entonces en el gobierno autonómico. Una de las televisiones locales más antiguas de la Comunidad Valenciana, Tele Elx, quedó fuera de las adjudicaciones y presentó un recurso de casación contra la resolución. Finalmente, el Tribunal Supremo anuló en 2012 todas las adjudicaciones de TDT otorgadas por el Consell, lo que afectó a cuarenta y dos licencias privadas, concedidas en catorce demarcaciones. El Consell se vio obligado a rebaremar el concurso de adjudicaciones, pero no sería hasta el 23 de junio de 2015 cuando, un día antes de dejar el gobierno autonómico, el *president* Alberto Fabra dejó preadjudicado el concurso con cuarenta y dos licencias de TDT. El gobierno en coalición del PSOE y Podemos, con el socialista Ximo Puig como *president*, decidió mantener la resolución. Mientras se estructura la TDT local, se produce de manera paralela el desarrollo de las televisiones por internet. En el mapa de cibermedios valencianos, se puede diferenciar entre las iniciativas públicas, impulsadas y/o gestionadas principalmente por los ayuntamientos, y la oferta privada. La oferta pública está centrada en la información, mientras que la privada ofrece programación de corte generalista.

Como se ha mencionado, la programación de las televisiones locales ha supuesto uno de los puntos débiles del sector. La mayoría de las adjudicatarias privadas de las licencias de radiodifusión han incumplido de manera sistemática las condiciones establecidas, principalmente en materia de producción de origen valenciano y de uso de la lengua. Los proyectos de televisión local se iniciaron con una vocación comarcal e incluso supracomarcal, con contenidos informativos y de producción propia, para dar cobertura a las necesidades locales. Sin embargo, comenzaron a incluir productos adquiridos a terceros, como películas y programas de entretenimiento. La televisión local ha estado marcada por la incertidumbre en la definición del modelo de programación económicamente sostenible. En el ámbito privado, la inestabilidad y la ausencia de un compromiso con el proyecto de contenidos de proximidad ha derivado en prácticas de alquiler o cesión de antena a espacios como el tarot o programas de teletienda. Es el caso de la Comunidad Valenciana, donde además parte de las operadoras ni siquiera emiten en antena. Por lo que respecta a la publicidad, sí que se observa una adaptación al contexto de proximidad. En este sentido, la mayoría de anunciantes son locales, con presupuestos moderados en comparación con la publicidad en cadenas estatales. Las televisiones locales introdujeron la modalidad de la publicidad en texto, a modo de faldones sobreimpresos en la imagen. Las innovaciones técnicas han permitido añadir publicidad en el espacio de la pantalla, como el uso del *chroma key* o sobreimpresiones digitales. En cuanto a los anunciantes, la gran mayoría son de carácter privado y local, así como diferentes administraciones públicas. En la Comunidad Valenciana, canales como Tele Elx o Ribera Televisión se sustentan principalmente con este tipo de aportación publicitaria.

Es difícil medir las audiencias de las televisiones locales. La audimetría televisiva se realiza a través de un panel de aparatos repartidos por toda la geografía española. La empresa encargada de realizar los estudios es Kantar Media, anteriormente Taylor Nelson Sofres. En España, el panel de audimetría está compuesto por

un total de 4.650 audímetros, que cubren una población de aproximadamente doce mil espectadores/as. También la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC) realiza un total de cuarenta y tres mil entrevistas sobre televisión y publica los resultados a través del Estudio General de Medios (EGM), junto con las audiencias de la radio, la prensa, las revistas y el cine. El sistema de audimetría permite conocer el canal que sintoniza la audiencia, lo que incluye los canales locales. Sin embargo, estos canales se agrupan en una única categoría, por lo que la medición de audiencia para las televisiones locales se encuentra muy limitada. Por un lado, la medición se realiza a escala estatal, lo que implica que la muestra está repartida por toda la geografía española. Al no diseñarse una muestra localizada para una zona concreta, ya sea local o regional, no existe representatividad para la audiencia local. A esto se suma la inestabilidad del mapa de televisiones locales, especialmente en la etapa analógica de la televisión. A pesar de las dificultades, se puede obtener datos genéricos de los resultados de audiencia de la categoría "Televisión Local" por comunidades autónomas a través de los datos del EGM. Salvo en ocasiones puntuales, los resultados muestran un descenso significativo a lo largo de los últimos años, situándose en torno al 10%, cuando hace una década la media era del 31%. Sin embargo, para los datos de *share* los resultados son prácticamente anecdóticos. A pesar de la escasa fiabilidad, puede apreciarse cómo la televisión local alcanza su máxima audiencia coincidiendo con acontecimientos relevantes para la localidad. La televisión local, por tanto, es entendida por parte de la audiencia como el espacio de encuentro con su realidad más cercana. La información y la cultura de proximidad son los elementos clave para la configuración de una programación que satisfaga la demanda de la audiencia local.

Jessica Izquierdo-Castillo

Fuentes

- AIMC-Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (2002). *Censo de Televisiones Locales*.
- Badillo, Ángel (2004). *La televisión local del siglo XXI*. Valladolid: Televisión Castilla y León.
- Badillo, Ángel (2005). "Políticas públicas del audiovisual y la desregulación de la televisión local por ondas en España (1980-2004)". *Sphera Pública*, 5, pp. 201-228.
- Boix Palop, Andrés (2010). "El marco jurídico del mercado audiovisual valenciano en tiempos de transformación". En López García, Guillermo (ed.). *El ecosistema comunicativo valenciano: características y tendencias de fondo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Bustamante, Enrique (2015). "El servicio público en España: manual de las malas prácticas". En Marzal Felici, Javier, Izquierdo Castillo, Jéssica, Casero Ripollés, Andreu (eds.). *La crisis de la televisión pública: El caso de RTVV y los retos de una nueva Gobernanza*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Iglesias Cruz, Zulima (2006). *La información en la televisión local. Las emisoras de Castilla y León*. Madrid: Fragua.
- Peris Blanes, Àlvar, Izquierdo Castillo, Jéssica, Lerma Amado, Antonio (2012). "Las televisiones valencianas en la red". En López García, Guillermo (ed.). *Cibercomunidad. El espacio de la comunicación digital en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- García Castillejo, Ángel (2015). "Proyecto de nuevo Plan Técnico Nacional de TDT". *Telos*, 1/5.
- González, José Luis, González, María Isabel, García, José Alberto (2015). "Periodismo televisivo de proximidad en Elche: la cohabitación entre RTVV y TeleElx". En Marzal Felici, Javier, Izquierdo Castillo, Jéssica, Casero Ripollés, Andreu (eds.). *La crisis de la televisión pública: El caso de RTVV y los retos de una nueva Gobernanza*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- López, Guillermo (03/11/2013) "El desierto de la TDT local en la Comunidad Valenciana". *Valenciaplaza*.
- Prado, Emilio (2003). "La estructura de la comunicación local en España". En López Lita, Rafael, Fernández Beltrán, Francisco, Vilar Moreno, Fernando (eds.). *Radio y televisión en el ámbito local*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 177-194.
- Prado, Emilio, Moragas, Miguel de (1991). *Televisiones locales. Tipología y aportaciones de la experiencia catalana*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya.
- Prado, Emilio, Moragas, Miguel de (2002). "Les televisions locals a Catalunya. De les experiències comunitàries a les estratègies de proximitat". *Quaderns del CAC,* número extraordinario.
- Román, Mercedes (2005). "La televisión local en España". *Sphera Pública*, 5, pp. 229-240.
- Vacas, Francisco (2000). "La producción audiovisual en Extremadura". *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 7.

12
La radio en valenciano

El valenciano en la radio del País Valenciano ha representado poco espacio en comparación con el ocupado por la otra lengua oficial, el español. En las primeras emisoras de radio que arrancaron a lo largo de la década de los años veinte no ha quedado cons-

tancia de su uso. Nada se sabe de Radio Valencia EAJ-14, donde encontramos una programación diversa en los contenidos pero que no contiene espacios dedicados a la lengua y a la cultura valenciana, y tampoco de la programación de Radio Levante EAJ 24. Sin embargo, la emisora decana en el País Valenciano, EAJ 3 Unión Radio Valencia, desde sus comienzos en 1931 manifestó un interés especial por la cultura valenciana y en valenciano, incluyendo en su programación obras de teatro y espacios con transmisiones de actos culturales, conciertos, así como programas sobre acontecimientos protagonizados por intelectuales y artistas valencianos. Algunas de estas actuaciones se muestran reflejadas en su *Libro de Oro*, donde se recogieron las firmas y las dedicatorias de las personalidades que la visitaron oficialmente, con líneas escritas en valenciano que hacen referencia al espíritu y a la sensibilidad valencianista mostrada en dicha emisora. Sin embargo, los primeros años de la República no son favorables a la difusión del valenciano, a diferencia de lo que pasa en el Principado de Cataluña, donde la radio tuvo en esos momentos un papel significativo en el proceso de normalización lingüística y cultural al multiplicarse las emisoras en catalán, como Ràdio Barcelona y Ràdio Associació. Como ejemplo, se publica una revista especializada en radio, *Ràdio Barcelona*, en catalán desde 1934, mientras que en Valencia es publicada en 1935 pero en castellano (*Radio Valencia*. *Órgano oficial de la Sociedad Anónima de Radiodifusión*). Incluso el uso del valenciano llega a generar algún problema a Unión Radio y al director de la emisora, Enrique Valor, como sucedió con motivo de la transmisión de los Juegos Florales de 1932, organizados por la Sociedad Lo Rat Penat. Aquello provocó la protesta del gobernador civil por el uso del valenciano, y finalmente la suspensión de estos actos hasta el 1935, fecha en la que vuelven a la programación. A pesar de este episodio, en la emisora se crean diferentes programas dedicados a la cultura valenciana. Uno de estos es desde 1935 el espacio semanal *La mig'hora dels autors valencians*, en el cual participaron autores e intérpretes de varias modalidades artísticas, en especial la música y el teatro. Ese mismo año se intensifica la dimensión valenciana en la emisora oficial de la ciudad de Valencia, por ejemplo con la emisión regular de teatro vernáculo, fruto de una mayor presencia del valencianismo en los medios de comunicación, tal y como se reclamó en una movilización del valencianismo político y cultural que se produce en la ciudad de Valencia por esas fechas. Obras de autores miembros de la Societat d'Autors Valencians se representan en la radio, y los autores participan de algunas sesiones. Así, la transmisión de obras dramáticas y líricas valencianas por radio, tanto desde el estudio como desde los escenarios, es una constante. A pesar del panorama descrito durante la Segunda República, tenemos que mencionar la colaboración radiofónica del gramático y novelista Enric Valor en Radio Alicante, donde se encarga de un programa radiofónico en valenciano, *Parla ara*, que se emitía todos los miércoles y sábados durante media hora.

Acabada la guerra, la persecución lingüística del franquismo supone renunciar a cualquier oportunidad de incluir el valenciano en este medio. Toda actividad pública relacionada con la defensa de la lengua y la cultura de los valencianos se ve abortada. Así las cosas, el valenciano solo se utilizó en las emisiones falleras y en algún verso. La censura supervisaba los contenidos, incluso la publicidad y también la música. Con veinticuatro horas de antelación se tenían que llevar los textos para su supervisión en un intento por controlar lo que se decía y cómo se decía. Por eso, la lengua solo podía ser empleada en las obras de teatro siempre que hubieran sido ya estrenadas, cosa que limitaba a un reportorio principalmente sainetes. De esta manera, cuando en 1952 un grupo de aficionados montaron a Sueca una obra francesa de teatro traducida por Joan Fuster, desde Radio Valencia les avisaron para ir a la emisora a grabarla, pero se tropezaron con la imposibilidad de hacerlo. El 1962 es el año de la publicación de *Nosaltres els valencians*, del mismo Fuster. Este hito marca el nacimiento del movimiento valencianista conforme lo percibimos actualmente, y la articulación del pensamiento nacionalista valenciano alrededor de las propuestas identitarias formuladas por Fuster. En este contexto destaca la participación de Enric Valor en la radio por ser de nuevo una excepción. Como excelente narrador, divulgador gramatical y activista en pro de la lengua, colaboró con Gil Albors, director del cuadro escénico y redactor de *La Voz de Levante* y responsable también del programa cultural *Atenea*. Enric Valor participó en este programa radiofónico con una sección de lengua que tenía el título "Parlem bé". Su colaboración se inició el 23 de mayo del 1963 y se alargó durante seis meses. Cada jueves a las once de la noche intervenía como divulgador sobre el uso gramatical correcto de la lengua. Valor tuvo otra oportunidad para dar a conocer sus lecciones de gramática a través de la radio a partir de noviembre del 1963. El programa *Un lloc per a València*, que se emitía desde Radio Popular de Catarroja y era patrocinado por Lo Rat Penat, combinaba la difusión musical con la lectura de textos, a menudo pertenecientes al libro *La llengua dels valencians*, de Manuel Sanchis Guarner. De los años setenta, en un marco de lucha política, sindical, estudiantil y artística, hay que hacer mención a diferentes espacios. Así, en varias emisoras se hacen programas de radio

en valenciano. Radio Popular de Valencia (COPE) emite un único programa de 15 minutos semanales, *Dimarts d'amical conversa*, después de las doce de la noche. Radio Popular en Alicante tiene un programa semanal, de una hora de duración, *La nostra terra*. Tanto esta emisora como Radio Alicante (SER), La Voz de Alicante (estatal) y Radio Elche emiten clases de catalán de diez minutos que están patrocinadas por la Conselleria de Cultura del Consell preautonómico. En cuanto a Castellón, en 1969 Radio Popular de Vila-Real (COPE), con la dirección de Vicent Pitarch, emite *Nosaltres els valencians*. Se trata de la única emisora que dispone de un programa cultural en catalán, un espacio de media hora dos o tres veces por semana. Pero no será hasta 1974 cuando llegue otra iniciativa capital. Se acababa de poner en marcha Radio Peninsular de RNE-Valencia, y meses después se emitía por esta el programa *De dalt a baix*. El espacio es sinónimo de la reavivación de la lengua, del concepto de valencianidad ligado a la recuperación de la conciencia del valenciano. Se trataba del primer programa en valenciano en la radio pública, que se inició bajo el franquismo y que se mantuvo con varias interrupciones hasta los años ochenta. El programa trataba temas de actualidad ligados a la realidad valenciana desde una vertiente cultural, festiva e histórica, con noticias, cultura, libros, canciones, entrevistas, etcétera. De ese programa destaca el microespacio "Cal dir", donde se explicaban y corregían barbarismos ofreciendo lecciones de gramática y fonética. Dirigido por Amadeu Fabregat, y presentado por Rosa Solbes, Toni Mestre y Joan Monleón, se planteó como un programa de quince minutos diarios, pero llegó a durar una hora por la buena acogida que tuvo. Cambió de nombre por *Ara i ací* cuando el espacio fue trasladado a Radio Cadena Española. Con la salida de Fabregat, Mestre asumió la dirección. Poco después el programa se convirtió en un magacín por la tarde de cuatro horas. Dejó de emitirse por problemas de reajuste de las horas de emisión de RNE, pero había sido objeto de presiones políticas desde su creación, puesto que incluso hubieron reacciones de personal de la propia casa que pidieron que fuera suprimido, argumentando que estaba hecho por gente extraña que no pertenecía a la empresa. Así, dejó de emitirse durante un tiempo, pero el 1983, con el triunfo electoral socialista, Amadeu Fabregat recupera a Toni Mestre y el programa se vuelve a realizar para Radio Cadena Española. Sin embargo, de nuevo, y con la fusión con Radio Nacional a principios de 1989, *De dalt a baix* entra en barrena al ver disminuida su duración a tres horas semanales y pasar a la FM. A principio de junio el programa enmudece.

Así las cosas, en los años ochenta la presencia del valenciano en la radio no es generalizada, ya que es empleado en pocas emisoras, algunas de carácter municipal y otras privadas: la Ser en Castellón, Ràdio Nova de Vinarós, Ràdio Els Ports, Ràdio Alzira, Ràdio Tàrbena o Ràdio Cocentaina, etcétera. Pero en octubre de 1989 este escenario sufre un cambio radical al aparecer el ente comunicativo autonómico: irrumpe en la escena Ràdio 9. La radio autonómica arrancó con el encargo de generar un espacio comunicativo propio, singular y capaz de cohesionar comunicativamente el País Valenciano. A pesar de todo, y durante sus años de vida, la emisora no se convirtió en un referente en el panorama comunicativo. Cambios de directores desde que Rosa Solbes asume ese cargo y una mala gestión, con contrataciones irregulares y una deuda descomunal, además de la falta de una línea clara en cuanto a la calidad de los contenidos y un proceso constante de castellanización, desembocan en una escasa audiencia. Se salvan, sin embargo, algunos de los programas: *Comarca a comarca*, *Vent de banda*, *Un fum de coses*, *el Trencanous*, *De dissabte a diumenge*, *El club de la memòria*, *El dia per davant*, etcétera, y muchos de sus profesionales. Su cierre, que supuso el fracaso de la radio valenciana autóctona, se hace visible el 29 de noviembre de 2013. Ya en los años noventa al lento hundimiento de la radio valenciana autóctona se suma la desaparición de emisoras locales como Radio Color, Ràdio Activa d´Ontinyent, Ràdio L´Horta, etcétera. Los diversos gobiernos de la Generalitat desarrollan políticas que promueven la entrada de cadenas foráneas que crecen en algunos casos mediante la compra de radios autóctonas, algunas de las cuales emitían en valenciano, dejando de hacerlo al ser absorbidas por la empresa matriz de carácter estatal, como, por ejemplo, Ràdio Activa d´Ontinyent, entre otras. También en 1993 desapareció la edición valenciana de Ràdio 4 de RNE, emisora que dejó paso a Radio 9, puesto que tenía como objetivo emitir en los idiomas no castellanos del estado español. La concesión de emisoras de FM en 1995 estuvo condicionada al uso del valenciano. Del mismo modo, en abril de 1998 el Consell aprobó un decreto por el cual quince nuevas emisoras de FM tenían que emitir como mínimo un 50% en valenciano. El Gabinet d'Ús del Valencià de la Conselleria de Cultura hizo un estudio a finales de los años noventa en el que se apreciaba que el índice del valenciano a las emisoras se había incrementado: un 41% de las emisoras que emitían en valenciano habían aumentado el porcentaje, un 52% lo mantenían igual y un 7% lo habían disminuido. En números, veinte emisoras en las comarcas valencianas lo utilizaban en parte de la programación, de un total de 36, en Alicante solo 15 de 38 y en Castellón 9 de 16.

Cómo hemos visto, no hay un predominio de las emisiones en lengua propia en la radio valenciana, tanto en lo referente a las emisoras ligadas a cadenas públicas o privadas como en lo que respecta a la radio de proximidad. En el momento actual, el valenciano lo podemos

encontrar a algunas radios municipales, como Ràdio L´Om de Picassent, Alzira Ràdio o Ràdio Alginet, también en las ondas ocupadas por las emisoras libres, en algunas ligadas a diferentes instituciones universitarias, deportivas como la del Valencia C.F Radio e incluso en la radio comercial, pero su uso continúa siendo limitado. El valenciano ha ganado terreno a la radio pero todavía hay un camino por recorrer, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. Así, por ejemplo, continúan habiendo comunicadores sin competencia lingüística. La última normativa al respecto de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport, la Orden 22/2015, de 19 de noviembre, regula y convoca las ayudas económicas para el fomento del valenciano destinadas a medios de comunicación. La subvención de la Generalitat para promocionar el uso del valenciano que se dirige a empresas de radio se destina a retribuir a los periodistas, locutores y colaboradores que estén contratados por las emisoras que emiten en valenciano al menos un 75% de la programación. De esta manera, las principales radios privadas hacen unos minutos al día de radio en valenciano. Es el caso de Onda Cero, con tertulias en valenciano, o también el de la Cadena SER, con el programa *La llavor* dedicado al sector agroalimentario. El mapa sonoro valenciano se completa con algunos pocos ejemplos más de radios y programas en valenciano que se difunden por internet exclusivamente, o bien combinando la radio online con la local. Uno de ellos, y como respuesta al cierre del ente público y del agujero dejado al paisaje comunicativo, es *El mural*, una iniciativa de Escuela Valenciana que se inicia en el mes de mayo de 2014. Dirigido por la periodista Amàlia Garrigós, con vocación de servicio público, se realiza como un programa radiofónico mensual que pretende ser un símbolo para reivindicar el regreso de los medios de comunicación públicos. *El Mural* cerró su ciclo después de hacer radio de manera voluntaria durante dos años. Otro ejemplo es Ràdio del Voluntariat pel Valencià, una radio hecha por los participantes del programa Voluntariat pel Valencià de l'Escola Valenciana. "Parla'm en valencià" ha sido el lema de esta campaña, que dura ya más de una década y que tiene como objetivo crear nuevos valencianoparlantes. Totalmente gratuito, consiste a poner en contacto a una persona que habla valenciano con otra que quiere mejorar su competencia lingüística. El proyecto radiofónico crea programas de radio que se difunden como podcast, y que están hechos por los participantes con la idea de poder compartir las experiencias vividas.

Si el acontecimiento más remarcable y polémico del último periodo en el ámbito radiofónico ha sido el cierre de las emisoras de Radiotelevisión Valenciana, Radio 9 y Sí Radio, el 9 de mayo de 2016 Les Corts han aprobado una ley para la creación de una nueva empresa de radio y televisión públicas llamada Corporación Valenciana de Medios de Comunicación (CVMC), las emisiones de la cual ya se han iniciado. De la encuesta "Coneixement i ús social del valencià 2015" de la Generalitat Valenciana se extrae que un 72,4% de los ciudadanos entienden el valenciano, solo un 50,9% lo hablan y un 27,6% no lo entiende nada o más bien poco. Además, las personas que hablan en casa siempre o generalmente en valenciano han pasado del 49 al 29% en los últimos veintitrés años, y las que lo usan siempre o generalmente para hablar con los amigos han bajado del 39 al 25%. Del estudio se desprende que el 85% de la población considera que se tiene que usar "igual o más" la lengua propia. Probablemente más horas de emisión radiofónica en valenciano contribuirían a la normalización y a extender su uso.

Àngels Álvarez Villa

Fuentes

- Moreno y Giménez, Vicent Artur (2001). *Història del doblatge en valencià (1989-1999)*. Valencia: Universitat de València [tesis doctoral].
- Vallés Copeiro del Villar, Antonio. *Llengua i cultura en la ràdio valenciana durant el període previ a la guerra civil*. Valencia: Academia Valenciana de la Llengua [en prensa].
- Martínez Sanchis, Josep (2010). *Periodisme local i comarcal. La comunicació valenciana de proximitat*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.
- Císcar y Llopis, Pere (2015). *La poesia catalana dels anys 70 al País Valencià. El primer Joan Navarro (1974-1987)*. Valencia: Universitat de València [tesis doctoral].
- Climent, Josep Daniel (2011). *Enric Valor, Estudio y compromiso por la lengua*. Valencia: Academia Valenciana de la Llengua.

13
Transmedia

Para comprender qué es el transmedia es preciso observar el quehacer diario donde por ejemplo es normal que durante la jornada de trabajo se atiendan llamadas telefónicas, se reciban mensajes de Whatsapp, o se mantengan reuniones a través de Skype. Estas tareas

pueden ser interrumpidas por pausas en las que se toma café con algún compañero y que en muchos casos se aprovechan para tratar asuntos de trámite. Mientras se prepara este texto es imprescindible consultar en línea la fecha de publicación de una obra o las normas de edición del presente Diccionario. No obstante, se sigue manejando bibliografía impresa en papel o en formato electrónico. La Web, los servicios de videollamada o las plataformas de mensajería instantánea conviven de forma natural con las reuniones presenciales y los textos impresos en papel. Es necesario integrar esta manera de comunicar, que ha quedado plenamente integrada en las rutinas de trabajo de cualquier profesional, en el proceso de creación y consumo de relatos, y para ello el concepto de transmedia se adivina como una herramienta útil. Transmedia es básicamente una manera de transmitir mensajes, es decir, es una manera de comunicar. Por tanto, el concepto de transmedia no atiende al mensaje sino a la manera de comunicar dicho mensaje. En el transmedia cada medio cuenta una parte independiente y complementaria de la historia. Es posible seguir el relato únicamente a través de uno de los medios, pero el seguimiento del relato a través de diferentes medios enriquece la experiencia y se adapta mejor a la manera que tiene el ser humano de relacionarse con los relatos. Por tanto, de esta definición se infiere que en el ecosistema mediático actual hablar de un proyecto audiovisual transmedia resulta casi una redundancia innecesaria, de tal suerte que es hoy muy difícil entender un proyecto audiovisual de éxito sin que detrás esté sustentado por una estrategia transmedia. La diversidad de nuevas formas de relacionarse con los medios que implica el escenario transmedia, apunta hacia un mayor protagonismo del usuario, que ahora es capaz de desarrollar las mismas posibilidades comunicativas en la comunicación interpersonal que en la comunicación mediada. Actividades como conversar, compartir o jugar eran posibilidades que hasta hace poco los medios de masas no permitían desarrollar al espectador. Sin embargo, los nuevos medios no han venido a sustituir a los *mass media*, sino que los contenidos de radio y televisión tradicionales se ven reforzados y enriquecidos por la interacción con las nuevas ventanas que ofrecen los denominados *New Media*. Pese a que muchos autores utilicen los términos *cross-media* y transmedia como sinónimos sin establecer una frontera clara entre ambos, conviene delimitar una diferenciación entre ambos conceptos. Mientras que en el *cross-media* se transmite la misma historia a través de diferentes canales, en el transmedia las historias comparten universo pero no necesariamente relato. En el relato transmedia la adaptación se realiza buscando la complementariedad con la obra adaptada —se aborda un tiempo en el relato previo o posterior a la acción, se cambia el punto de vista del personaje, etcétera—, es decir, se modifica algún aspecto para que el nuevo relato complemente al anterior y a su vez pueda ser consumido de manera independiente. No es necesario haber leído el cómic para disfrutar del film, pero a su vez la lectura del cómic hace más atractivo y rico el visionado del film, y genera a su vez deseos de consumir el relato en nuevas plataformas como videojuegos o series de televisión que eventualmente se puedan producir. En el relato *cross-media*, por su parte, se realiza una adaptación de una misma historia a través de diferentes medios, sin introducir más intermediaciones o variaciones que las que exija la naturaleza del nuevo formato. El primer gran proyecto transmedia con una repercusión global y en que la estrategia transmediática enriquece el producto y es una parte fundamental de su estrategia es *Matrix* (*The Matrix*, Larry y Andy Wachowsky, 1999). La diferencia entre *Matrix* y otras franquicias anteriores como *Star Wars* o *Indiana Jones* es su cuidada planificación previa. La cuestión del éxito comercial es pertinente porque, si bien es cierto que el transmedia puede facilitar la monetización del trabajo realizado, esa no debe ser la principal motivación del creador. La razón fundamental para comunicar utilizando una estrategia transmedia debe ser la búsqueda de la adaptación a los patrones de consumo del público. Pese a que periódicamente haya muchos teóricos y profesionales que anuncian el final del consumo televisivo lineal —Reed Hastings, por ejemplo, creador de Netflix, se encarga de proclamar la muerte de la televisión lineal cada vez que es entrevistado—, la audiencia televisiva no solo no se ha visto reducida sino que en algunos casos se ha incrementado, sitúandose en España ampliamente por encima de las tres horas de media. Es verdad que el visionado de la pantalla de televisión se comparte con una segunda e incluso con una tercera pantalla (tablet y/o smartphone). Estas pantallas se utilizan esencialmente para interactuar en las redes sociales: el espectador, al tiempo que consume el contenido, puede comentar y compartir aquello que está visionando. El resultado es efectivo, en la medida en que la interacción del relato con otras pantallas aporta un valor añadido a la historia. Una de las cuestiones que se plantean los productores audiovisuales es si el sobreesfuerzo que implica llevar a cabo una estrategia transmedia se ve justificado por algún tipo de retorno económico adicional. Sin embargo, se trata de una pregunta muy difícil de responder, porque en el ecosistema transmedia resulta muy complejo cuantificar los retornos, en la medida en que los *clicks* en una página Web no se traducen necesariamente en *inputs* económicos inmediatos. El relato transmedia está más

vinculado con la construcción de marca, las historias dejan de ser un fin y se convierten en instrumentos que permiten a su vez dar a conocer nuevos relatos. Por tanto, el relato transmedia incorpora nuevas variables que lo diferencian del relato tradicional y lo acercan a las características tradicionales del *marketing*.

En los últimos años el sector audiovisual valenciano ha dado un vuelco muy importante. Hasta hace muy poco lo habitual para un productor audiovisual era trabajar contenidos dirigidos a una cadena de televisión que marcaba una manera de hacer y un estilo visual que estaba determinado por el target del público de la cadena y por el horario de emisión. Esta infomación proporcionaba una serie de seguridades en las que basarse a la hora de crear el producto. El cambio actual viene motivado por las nuevas tecnologías, la aparición de nuevos soportes de consumo audiovisual y el fenómeno de la multipantalla, que ha configurado un nuevo escenario en el que la manera de llegar a determinados públicos ha cambiado y, por tanto, se han buscado nuevas vías de comunicación con el público que se adaptaran a estos hábitos. La Comunidad Valenciana tiene por tradición una gran iniciativa emprendedora, pero siempre ha encontrado grandes dificultades para consolidar sus industrias culturales en general y su industria audiovisual en particular. Se ha padecido un retraso histórico con respecto a la situación que se vive en los dos focos de producción audiovisual fundamentales en España como son Madrid y Barcelona. En estos mercados ya desde hace años se están explorando vías de producción de contenidos en las que se utiliza el transmedia y el *branded content* (el contenido vinculado a una marca) en sus proyectos audiovisuales. Esto, en la Comunidad Valenciana en los últimos años tras el cierre de Radiotelevisió Valenciana, se ha hecho todavía mucho más difícil porque, al no tener cadena propia de televisión, los contenidos transmedia que se están llevando a cabo están fundamentalmente ligados a las marcas, y su difusión se realiza fundamentalmente a través de las redes sociales. Sin embargo, también existe un aspecto cultural que está retrasando la implantación de proyectos audiovisuales transmedia, y viene de la circunstancia de que los responsables de *marketing* tienen que virar y entender que esta manera de comunicar se va a consolidar y tienen que apostar por ello. Para trabajar el transmedia, especialmente tras el cierre de RTVV, ha sido fundamental la complicidad de las agencias de publicidad, que en algunos casos han apostado de manera clara por estos formatos transmedia. La agencia Publips es un buen ejemplo de ello, con campañas para empresas como Ikea o Amstel. En la Comunidad Valenciana han surgido también nuevas productoras como La Quadra, Anlo Producciones o Vessmedia, que han empezado a trabajar en vídeos virales, en transmedia y en *branded content*. En estas empresas el productor ejecutivo es profesional del audiovisual y es capaz de dirigir, guionizar o realizar algún tipo de función que lo convierte en un gran conocedor del proceso de producción audiovisual. El perfil del productor es muy importante, porque el productor ejecutivo de un proyecto no tiene que ser necesariamente el dueño de la empresa, y la producción ejecutiva es un puesto que se puede contratar igual que se hace con un guionista, un director o un operador de cámara. Esta rémora viene de los inicios de las productoras audiovisuales, ya que, cuando se crearon, todavía no existían unos estudios en comunicación, y se desconocía en buena medida cuáles eran los procesos de producción audiovisual más efectivos. La consolidación de los estudios de comunicación ha facilitado la existencia de profesionales formados y con experiencia y que trabajan y se implican en sus proyectos. El escenario comunicativo actual se dibuja tan amplio y a la vez tan complejo que requiere de la unión de fuerzas y capacidades entre las distintas industrias culturales, y en esto nos brinda oportunidades para la colaboración entre distintos sectores creativos dentro de proyectos transmedia. La producción audiovisual transmedia exige al productor unos conocimientos muy amplios de aspectos tan diversos como la producción audiovisual, *social media*, Internet, videojuegos, etcétera, y eso ha obligado a crear equipos de trabajo donde se busca contratar perfiles profesionales diferentes para que puedan ser complementarios. La Comunidad Valenciana todavía está en un periodo muy incipiente de puesta en marcha de estrategias de producción transmedia. Hay una conciencia ya por parte de los profesionales de que es necesario unir fuerzas y crear proyectos conjuntamente, pero todavía por la falta de sinergias previas, y tal vez también por desconfianza y desconocimiento mutuo, no terminan de cuajar. Es necesario localizar a los principales talentos de áreas como el cómic, los videojuegos o la literatura y poner en marcha proyectos transmedia que ofrezcan el entretenimiento que el consumidor está demandando. A tal efecto, sería muy útil la creación de foros que sirvieran para establecer vínculos para unir a los diferentes sectores creativos y crear proyectos conjuntos. En el terreno del documental, uno de los referentes valencianos que también lo es a nivel estatal es la productora valenciana Barret Films, que fundamentalmente con documentales como *Voces de la memoria* o *0 Responsables* han conectado con un amplio público y han implicado a asociaciones y colectivos de la sociedad civil. En el terreno de la comunicación transmedia vinculada a a marcas encontramos proyectos tan interesantes como la campaña *Por qué quemamos las fallas* de Amstel, Publips y La Quadra. Esta campaña pretende empatizar con el mundo fallero y encontrar qué emociona al fes-

tero. Otras campañas interesantes han sido la *Operación Paella Emoji Whatsapp*, protagonizada por el humorista Eugeni Alemany, o la *Paella a música*, detrás de las cuales se encuentra la conocida empresa de arroz La Fallera. En estas campañas normalmente se utilizan el humor y una combinación de acciones y eventos físicos con contenidos propios de la comunicación mediatizada (vídeos virales, entrevistas en radio, reportajes en prensa, etc.). Se concluye que el relato transmedia es una herramienta para contar historias de manera que se integren en las mismas las posibilidades de la comunicación interpersonal con los nuevos medios. La incorporación de esas posibilidades que ofrece la comunicación interpersonal a los medios exige, como es obvio, la posibilidad de participación del receptor. Sin embargo, como en cualquier proyecto se necesita una financiación suficiente que permita poder generar un contenido novedoso y específico para cada plataforma. Y estos recursos económicos tienen que venir de las marcas que necesitan seguir siendo relevantes, en un escenario comunicativo cada vez más fragmentado y de las cadenas de televisión que necesitan adaptar sus contenidos a los patrones de consumo actuales. Necesariamente cualquier apuesta de recuperación del servicio público de radiotelevisión en la Comunidad Valenciana debe adoptar una estrategia transmedia adaptada al escenario actual y a los presentes y futuros soportes. Esa estrategia transmedia implica definir unos contenidos transmedia vinculados a temas que sean transversales a los diferentes medios del grupo, y establecer una serie de acciones estratégicas que sean objetivos comunes para todos los citados contenidos transmedia. El objetivo debe ser utilizar para informar y entretener los mismos medios que utilizan los usuarios, es decir, la radio y la televisión, pero también los nuevos dispositivos. La televisión, la radio y el cine siguen siendo herramientas fundamentales, pero ahora conviven con nuevas pantallas que necesitan también contenidos multimedia. El escenario transmedia implica un cambio de modelo, en que el espectador se transforma en usuario y decide en cada momento si quiere o no ser activo. Por ello, será necesaria dentro de la gestión de los medios de comunicación públicos de proximidad la creación de un departamento que trabaje el diseño de estrategias, para hacer más atractiva la presentación de los contenidos en las diferentes plataformas y para gestionar y optimizar la interactividad del usuario. Para implementar todos estos cambios es imprescindible la creación de un departamento o servicio de I+D+I, de cara al desarrollo de nuevos formatos televisivos y radiofónicos que, siempre con un claro cometido de servicio público, puedan tener una explotación social y educativa.

Esteban Galán Cubillo

Fuentes

- Jenkins, Henry (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. Nueva York: NYU Press.
- Arnau-Roselló, Robert, Galán, Esteban (2014). "La disolución del soporte audiovisual y la quiebra de la linealidad en el relato". *Historia y Comunicación Social*, 18.
- Galán, Esteban, Arnau, Robert, Marzal, Javier (2014): "Transmedia television in the new media era" En Requeijo, Paula, Gaona, Carmen (coords.). *Contenidos innovadores en la universidad actual*. Madrid: McGraw Hill.
- Scolari, Carlos Alberto (2013). *Narrativas transmedia*. Barcelona: Centro Libros PAFP.

14
Las salas de cine

Las salas de cine constituyen la primera de las ventanas de exhibición cinematográfica. En la industria tradicional del cine, que diferencia los tres procesos básicos de producción, distribución y exhibición cinematográfica, la sala de cine es el espacio donde culmina el trabajo de creación y comunicación pública de la obra cinematográfica. La sala cinematográfica podría definirse como el espacio donde se proyectan películas cinematográficas frente a una audiencia o público, habitualmente a cambio de la contraprestación económica mediante el pago de una entrada. El espacio de la sala ha experimentado una evolución constante, reflejo de su adaptación a las transformaciones de la industria, así como de la evolución de los hábitos del público. En la Comunidad Valenciana se observa esta evolución, motivada por los cambios tecnológicos, económicos, políticos, culturales y sociales que han acompañado al conjunto del sector de la exhibición en sala. La condición industrial y económica del cine es inherente a él. Aunque resulta complejo fechar el inicio del cine, no lo es tanto su nacimiento como actividad económica. Es precisamente en un acto de comunicación pública vinculado a una sala de proyección. Los hermanos Lumière ofrecieron el 28 de diciembre de 1895 la primera proyección a cambio de la venta de entradas, en el Grand Café de París. El cinematógrafo de los Lumière aunaba tres técnicas ya desarrolladas con antelación: la fotografía –con el desarrollo de la película fotoquímica flexible, de

George Eastman–, la proyección –a través de aparatos con la linterna mágica– y el estudio del movimiento –mediante juguetes ópticos como el fusil fotográfico de Marey–. Su única aportación nueva consistió en aplicar el principio de la excéntrica de Hornblower, utilizado en las máquinas de coser, al avance de la película dentro del interior del aparato. Más allá de la aportación técnica del cinematógrafo, que por otro lado poseía la versatilidad de combinar el registro y la proyección de imágenes, los hermanos Lumière dotaron a la imagen en movimiento de un gran potencial comercial, aunque no fueran del todo conscientes de ello. Gracias a su versatilidad y facilidad de manejo, el cinematógrafo tuvo una gran acogida. Los Lumière lo presentaron en las principales ciudades del mundo a través de sus propios operadores, pero decidieron aumentar la distribución del aparato eliminando la exclusividad sobre el mismo y permitiendo su venta únicamente dos años después de la primera proyección pública. En España, las primeras proyecciones del cinematógrafo se produjeron en mayo de 1896, en el paseo de los Jerónimos de Madrid. Motivado por el éxito de estas proyecciones, el empresario Roig del Teatro-Circo Apolo de Valencia contrató los servicios de Charles Kalb, independiente de los Lumière, que ofrecía proyecciones con su propio equipo. El Apolo incluyó el espectáculo en su temporada de otoño de ese mismo año. De esta forma, Valencia fue la segunda ciudad española donde se presentó el invento, el 9 de septiembre de 1896. El éxito de las primeras proyecciones provocó que se ampliara de los cinco días previstos inicialmente hasta un mes de exhibición. Por supuesto, esto atrajo la atención de otros empresarios: el Teatro Ruzafa incorporó el invento entre octubre y noviembre de ese mismo año y el Teatro de la Princesa en diciembre. También se especializó en estas proyecciones el Eliseo Express, local donde se presentó el fonógrafo de Edison. Todos estos espacios, no obstante, constituyen teatros donde el cinematógrafo formaba parte de un entretenimiento más del espectáculo de variedades. El cinematógrafo fue en estos años un espectáculo itinerante, ofrecido de manera puntual en teatros y barracones aprovechando las festividades y ferias. Fue coincidiendo con las festas navideñas de 1896 cuando se abrió el primer local exclusivamente destinado al cinematógrafo, llamado Cinematógrafo Lumière, en la desaparecida calle Zaragoza (hoy parte de la plaza de la Reina). En Alicante, el cinematógrafo fue introducido bajo el nombre de Vitógrafo en el Café del Comercio en agosto de 1896, aunque la fecha oficial de su estreno figura como el 21 de noviembre de ese mismo año en el Teatro Principal. El verdadero y auténtico Cinematógrafo Lumière se presentaría en el verano de 1898, en un barracón de madera propiedad de Sanchiz, en la plaza del Teatro. A partir de 1900 el cinematógrafo se popularizó en la provincia, mientras que en la ciudad de Alicante se asentaban los primeros salones de proyección estables. En el periodo 1902-1908 el cine abandonaría la provisionalidad de los barracones para convertirse en un espectáculo programado y continuado en locales fijos, como el Salón Novedades (1902-1917), el Salón Moderno (1906-1908) y el Cine Sport (1908-1916). Finalmente, en 1912 se abrió el primer local de la ciudad exclusivamente dedicado a la exhibición cinematográfica, pues los anteriores combinaban las proyecciones con espectáculos de variedades. Fue con la apertura del nuevo Salón Moderno (1912-1923). También en 1896, el 10 de diciembre, el cine llegó a Castellón. Fue en el recién inaugurado Teatro Principal donde se acogieron las primeras proyecciones, aunque no sin dificultades dado que la ciudad todavía no disponía de luz eléctrica. El cine se estableció en Castellón de manera permanente una década después. Los barracones provisionales instalados con motivo de festividades como "La Magdalena" fueron sustituidos por locales fijos destinados a la proyección cinematográfica. De esta forma, se atribuye la condición de primer cine de Castellón al Cinematógrafo Castelar, inaugurado el 6 de octubre de 1907. El salón cerró tan solo cuatro meses después, en febrero de 1908. Ese mismo año, el cine de verano de la plaza de la Independencia, abierto en 1906, se convirtió en cine permanente y en el mes de julio abrió el Cine Ribalta.

El sector valenciano de la exhibición está unido a nombres propios, exhibidores que jugaron un papel relevante en la evolución de los cines en la Comunidad Valenciana. En el caso de Valencia destaca la familia Pechuán, una de las más emprendedoras, que lleva tres generaciones en el negocio gestionando locales como Lírico (1914-1948), Coliseum (1926-1972), Capitol (1933-1996), Tyris (1933-2002), Rex (1944-1993), Gran Vía (1953-1998), Price (1961-1977), Eslava (1962-1995), Oeste (1962-1988), Lauria (1961-1971), Serrano y Artis (1964-2003), Paz (1968-1989), Aula 7 (1968-1998) y Cines Martí (1985-2005). Otros locales fueron Palafox de Paterna, Suizo, Olympia, Lys, Rialto y Cine Musical. En Alicante destaca la gestión de los empresarios Torregrosa, Llopis y Estrada, así como las empresas Selva y Empresa Central, por su papel en la consolidación de los grandes cines de la ciudad durante la década de los veinte. En Castellón el sector de la exhibición está asociado al apellido Dávalos a partir de la década de los cuarenta. En 1938, coincidiendo con la entrada de las tropas franquistas en la ciudad, la empresa de Salvador Dávalos Masip comenzó a concentrar la gestión de las principales salas, Salón Actualidades, Teatro Principal, y las tres salas del señor Renau: Salón

Romea, Cine Ideal y Salón Goya. En 1939 funda Espectáculos Empresa Savoy, a partir de 1947 Empresa de Espectáculo S. Dávalos Masip y se une a la empresa de Juan Vicent Belsa (Cines S.L.). Bajo el nombre de Esyde (Espectáculos y Deportes), ambos aglutinarían prácticamente todas las salas de espectáculos de la ciudad. Más tarde abrirían el cine Saboya. Otros nombres vinculados al sector fueron la empresa Clausell y Juan Vicent S.R.C., que gestionaría uno de los locales más importantes de la ciudad, el cine teatro Rex, con más de mil butacas. En la primera etapa de consolidación también tuvieron un papel destacado la empresa Martí y Balaguer, gestores de los cines Capitol y Victoria, y a partir de la década de los setenta la empresa Casalta, de los Cines Casalta, primeros multicines de Castellón (Sala Tárrega y Sala Porcar).

En su condición de parte integrante del proceso industrial, la sala de cine ha experimentado una evolución ligada a la del conjunto de la industria, adaptándose en cada etapa a las necesidades marcadas por la oferta y la demanda. Los factores principales que han afectado a la evolución de las salas como espacio físico están relacionados, principalmente, con los avances tecnológicos y con los cambios en los hábitos de consumo del público. Hasta los años sesenta la sala era un espacio de grandes dimensiones, heredero de la adaptación de los teatros al espectáculo cinematográfico. Las películas se mantenían en cartelera durante meses en un mismo cine y, por lo tanto, la rotación de los estrenos era pausada. Las salas ocupaban lugares céntricos de las ciudades, con diseño arquitectónico y un gran aforo. En España el crecimiento del parque de salas fue constante hasta finales de la década de los sesenta. En Valencia se contaron sesenta y nueve salas cubiertas y veintidós salas de verano en 1964. No obstante, poco después la situación se invierte y el número de locales comienza a descender: en 1968 el sector de la exhibición en España estaba constituido por un total de 7.761 pantallas, mientras que una década más tarde solo lo formaban 4.430. El factor principal de la recesión fue la penetración masiva de la televisión en los hogares españoles, a lo que hay que añadir, ya en los años ochenta, la aparición del vídeo doméstico, que introdujo un cambio significativo en la cultura del cine en sala. En esos años el sector se vio forzado a reformar la fisonomía del parque de salas, para dar cabida a un mayor número de títulos, con una distribución intensiva en el tiempo y extensiva en el número de copias. De esta forma, muchas de las grandes salas-teatro se vieron forzadas a fragmentar el espacio y convertirse en multicines, con salas de menor aforo. Pronto los nuevos locales se diseñarían conforme a un multiespacio combinado de diferentes salas y se expandirían por otras zonas de las ciudades, en barrios de la periferia y con menor densidad de población. Los espacios multicine permitían la exhibición simultánea de diferentes títulos. De esta forma, se daba respuesta a un mayor volumen de producción y aumentaba la rotación en los estrenos. La respuesta a la aparición de las nuevas ventanas de exhibición incluyó una intensificación de los periodos de distribución –reducción del tiempo de proyección en sala para incorporar la comercialización–, y una distribución extensiva que buscaba una mayor cobertura ampliando el número de copias. Los multicines dieron respuesta a los cambios en la industria del cine, pero no solucionaron el progresivo descenso de las proyecciones en sala como espacio prioritario en el espectáculo audiovisual. En 1981 cerraron más de doscientos cines solo en la provincia de Valencia, y la cifra iría en aumento hasta 1985, desapareciendo los cines de reestreno. En la década de los noventa cerrarían casi todos los cines de estreno en los núcleos urbanos, tanto de pequeñas ciudades como de grandes urbes. No obstante, a partir de mediados de la década de los noventa, el parque de salas comenzó un proceso de reducción en el número de locales inversamente proporcional al aumento del número de salas. En esta década los multicines se convierten en *multiplex*, espacios ubicados en centros comerciales donde ejercen la función principal de atracción de diferentes consumidores al espacio que comparten. En esos momentos el 51% de los centros comerciales ya tenían pantallas cinematográficas y a comienzos de la década de 2000 la cifra aumentó al 77%, aunque se frenó a partir de 2005. En esta época surgen también los espacios conocidos como *megaplex*, que funcionan de manera independiente de los centros comerciales. Se trata de un espacio dedicado al espectáculo de la exhibición cinematográfica, con mejoras en varios aspectos, como la calidad del sonido y la mayor confortabilidad del espacio y de las butacas. Es una evolución respecto a los *multiplex*, no solo por la oferta de un ocio integral desprovista del entorno comercial, sino por devolver al cine el componente monumental y espectacular perdido desde los años sesenta, al mismo tiempo que suponen una revisión del modelo económico de la sala. Una de las cadenas más reconocida sería Kinépolis, con presencia en Valencia y Alicante. El continuo proceso de renovación del sector de la exhibición se puede observar en la evolución de algunos de los locales más longevos. En la ciudad de Valencia resulta ilustrativo el caso de los cines ABC Park. En 1977, el empresario Emilio Pechuán Porres inauguró este local, que ocupaba el espacio que había albergado el Colegio Imperial de los Niños de San Vicente Ferrer. Este colegio, a su vez, había dado cobijo a diferentes locales de exhibición: el cine San Vicente, que proyectaba en invierno, y la terraza Lauria para el verano, ambos desde

1904, y el posterior cine de estreno Lauria, activo hasta 1962. Finalmente, los cines ABC Park se construyeron en torno a seis salas con diferentes aforos –dos salas de ochocientas, dos de setecientas y dos de trescientas butacas– nombradas con las primeras seis letras de abecedario (A, B, C, D, E y F). Con esta estrategia, el local se concebía como un espacio adaptado a las nuevas dinámicas de la industria cinematográfica, con un juego de aforos pensado para aportar mayor flexibilidad a la programación, ajustada a la demanda y al tiempo de exhibición. Por su parte, en Castellón en la década de los noventa se asistió a un proceso de sobredimensión de la oferta de locales, lo que supuso un factor decisivo para su desaparición del centro urbano. En 1996, la empresa Payà inauguró los cines ABCD Rafalafena, cerca del centro urbano. Se trataba del primer local con cuatro salas simultáneas de la ciudad, lo que permitía abrir el ocio al consumo familiar, con películas dirigidas a diferentes tipos de público. Con este local, Castellón sumaba diez salas en el casco urbano. En 1998, abrieron los cines Ábaco en uno de los accesos a la localidad, con una oferta de diez salas, lo que duplicaba el parque de pantallas. Poco a poco las salas urbanas fueron cerrando, incluido ABCD Rafalafena (en 2008). Los cines Ábaco, propiedad a partir de entonces de Cinebox, se trasladaron al centro comercial La Salera, con catorce salas, y en 2014 Ábaco-Cinebox fue adquirido por la empresa británica Cinesa. El desplazamiento de las salas hacia complejos comerciales provocó la desaparición de los grandes cines urbanos. Los locales ubicados en los centros de las ciudades adquirieron un valor inmobiliario elevado. Esto provocó su reconversión en edificios de ofcinas, viviendas o locales comerciales. Precisamente, la condición inmobiliaria de las salas cinematográficas supone una de las diferencias de la exhibición respecto a otros subsectores de la industria audiovisual. Por tanto, a las presiones de la televisión y del vídeo, se sumaban las inmobiliarias, especialmente en el centro de las ciudades. Es lo que ocurrió con el Cine Coliseum (1926-1972), reconvertido en edificio de viviendas. El Coliseum fue el segundo cine de mayor aforo de España –después del teatro-cine Buenos Aires de Bilbao–, con un total de 2.627 plazas. Además del Coliseum, otros locales de gran tamaño en la ciudad de Valencia y en la provincia fueron el cine Hercumar (1964-1985), en Alaquàs, que albergaba 2.600 butacas, y el Concorde (1981-1991), con dos mil asientos. Otros locales clausurados continúan ofreciendo ocio, principalmente teatral. Es el caso de los teatros Principal, Olympia y Talía en Valencia. También permanecen activos la terraza de verano del Flumen y el edificio Rialto, actual sede de la Filmoteca. En Castellón, el Teatro Principal y el Teatro Raval continúan activos; también en Alicante el Teatro Principal. Ahora bien, existen todavía cines en claro estado de abandono, debido a la dificultad que conlleva la reconversión de estos espacios arquitectónicos en términos económicos y, en ocasiones, a la falta de entendimiento entre los propietarios y las administraciones públicas. En la ciudad de Valencia, por ejemplo, siguen en estado de decadencia los cines Martí o el cine Capitol, del que todavía se conserva la fachada. El último cine clásico de la ciudad en cerrar fue Acteón, en 2005, ubicado en la Gran Vía Marqués del Túria. En esta ciudad, la nota de excepción la marca el Cinestudio d'Or, que lleva proyectando desde 1952, con una programación de doble sesión. En Castellón, los antiguos cines Rex, reconvertidos en multicine, también cerrarían y quedarían en estado de abandono. Otros han sido reconvertidos en discotecas, como Jerusalem Cinemas y el Cine Ribalta en Valencia, o derribados y reconstruidos como locales comerciales. Es el caso de los cines Serrano, Artis, Eslava o Lauria en Valencia. En Alicante ocurrió lo mismo con los cines Avenida, Casablanca, Goya o Carlos III, y en Castellón con el Cine Saboya, los Cines Casalta o el cine Rialto, entre otros.

En 2015, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) ha censado el parque de salas en 711 locales, con un total de 3.588 pantallas. En la Comunidad Valenciana, según el *Censo de salas de cine 2016* de la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC), existe en total de cuarenta y nueve municipios con cine convencional, cuarenta y un con cine digital y veinticinco con salas en 3D. Esto supone una proporción muy limitada, teniendo en consideración que el total de municipios contabilizados es de 542. De hecho, solo la mitad de los/as valencianos/as (58,7%) tiene acceso a una sala de cine en su propio municipio y, aproximadamente los mismos cuentan con salas digitales (55,8%) o locales en 3D (47,8%). En términos absolutos, el número total de locales son salas de cine se limita a sesenta y una en toda la Comunidad Valenciana: treinta y ocho locales en Alicante, siete locales en Castellón y treinta y seis en Valencia. Estos locales son en su mayoría multisala, por lo que el número de pantallas asciende a 424 y el aforo a 108.266 butacas. El sector continúa ubicado en la periferia de las ciudades, junto a zonas comerciales. Sin embargo, en los últimos años se ha experimentado un aumento en la oferta, principalmente en poblaciones pequeñas, que gracias a la tecnología digital pueden albergar proyecciones de estreno y reestreno. En este sentido, han surgido iniciativas interesantes a cargo de pequeñas empresas que han recuperado la esencia de la exhibición ambulante, aunque con tecnología renovada, y buscan espacios públicos para programar proyecciones. Respecto a las capitales de provincia, en

Valencia, con una población de 786.000 habitantes, todavía se encuentran algunos cines de estreno urbanos: ABC Park, Cines Lys, Cines Babel, Yelmo Cines Mercado de Campanar y el cine de reestreno Cinestudio d'Or, así como la Filmoteca en el Edificio Rialto. Por su parte, Alicante con 332.000 habitantes cuenta todavía con dos cines en el centro de la localidad, los cines Aana (tres salas) y Navas (una sala de 861 butacas) y tres locales ubicados fuera del núcleo urbano: Cines Panoramis, en el puerto marítimo, el cine Kinépolis Alicante Plaza Mar 2 (dieciséis salas) y Yelmo Cines 3D Puerta de Alicante (trece salas). La excepción la protagoniza Castellón de la Plana. Con una población de 175.000 habitantes, no tiene ninguna sala cine dentro del casco urbano. La localidad cuenta con los cines Neocine Puerto Azahar (diez salas) ubicados en el distrito marítimo de El Grao, a cuatro kilómetros de la ciudad. Completan el parque los cines Cinesa Salera, ubicados en un centro comercial, y la sede de la Filmoteca en el Paranimf de la Universitat Jaume I y en el Teatro del Raval. Tampoco la segunda población más habitada de la provincia, Vila-real (51.000 habitantes), cuenta con ningún cine urbano, y el único local se encuentra en los multicines Sucre, en las afueras de la localidad. Sin embargo, en la localidad de Benicarló (26.500 habitantes), la empresa Neocine abrió en 2003 el local Neocine Costa Azahar, con una oferta de once salas. Un factor determinante en la evolución de las salas cinematográficas es la tecnología. La sala de cine ha estado ligada a continuos cambios en su emplazamiento y fisonomía. Desde la barraca de feria hasta la sala digital hay un camino marcado por la incorporación de sucesivos avances tecnológicos, adoptados con mayor o menor acogida, y que han provocado importantes modificaciones en el sector de la exhibición. Las modificaciones han afectado a la proyección y al acondicionamiento de la sala de butacas. En el campo de la tecnología para la proyección cinematográfica destacaron algunas empresas valencianas, como Matías Belloch (1910), Mayafot (1950) y Proyecson (1957). Respecto al espacio de butacas, originariamente el cine se introduce como parte de otros espectáculos, aunque pronto se diseñan salas específicas. Durante el periodo mudo, las salas habilitaban algún sistema sonoro de acompañamiento, ya fuera con música grabada o con presencia de una orquesta. Cuando en la década de los treinta llega el cine sonoro, las salas se enfrentan a la primera de las crisis tecnológicas de su historia. Muchos cines no pudieron hacer frente al coste económico de reconvertir el espacio del local y adaptarlo a las necesidades de la nueva tecnología, aunque también existía el factor de una inicial falta de confianza en el apoyo que el público podría dar al nuevo cine.

Los primeros locales en reaccionar de manera positiva fueron los ubicados en los centros de las ciudades, como el Cine Olympia, que proyectó la primera película sonora el 5 de febrero de 1930 –*El Arca de Noé* (*Noah's Ark*, Michael Curtiz, 1928)–. Poco después lo siguieron el cine-teatro Lírico y el cine Suizo, todos en la ciudad de Valencia. La sonorización de las salas se expandió del centro a los barrios periféricos. En 1931, de un total de treinta cines de la capital, diecinueve eran sonoros, mientras que en el conjunto de la provincia solo veintiséis de los doscientos sesenta locales estaban adaptados a la sonorización. En Castellón, el encargado de introducir el sonoro fue el Salón Goya en 1930, con un aforo de 885 butacas, y en Alicante, el primer sistema sonoro se instaló en febrero de 1930 en el Central Cinema. Otro de los hitos del cine fue el color, que no requirió de ninguna adaptación de la sala. Esto sí sucedió con otras propuestas, como los cambios de formato de pantalla. Así, el Cinemascope necesitaba pantallas más grandes y ligeramente curvadas, y el Cinerama se basaba en la proyección simultánea de tres proyectores sincronizados sobre una pantalla gigante de curvatura pronunciada. Alguna de estas propuestas no tuvieron continuidad. Es el caso del Cinerama, cuyo coste de adaptación –de setenta a ciento cuarenta mil dólares por pantalla– lo hacía inviable. En Valencia, el Cine Oeste instaló en 1962 un Cinerama de tres proyectores, y la empresa valenciana Cinesa con Alfredo Matas encargó al arquitecto, también valenciano, Emilio Pérez Piñero la construcción de una carpa para transportar el espectáculo a otras localidades de España. Tampoco prosperaron los primeros intentos para el cine en 3D en la década de los cincuenta. El sistema necesitaba, además de la adaptación de la sala, otros dispositivos adicionales como el uso de unas gafas incómodas, que no se traducían en una mejora de la calidad de la experiencia. De hecho, el cine en 3D comportaba una baja calidad de la imagen y la ilusión del espectáculo desaparecía en los laterales. Además, no se encontraban producciones de calidad que trataran temas atractivos para ofrecer al público. La última transformación tecnológica ha sido la digitalización. La adaptación de la sala de cine a la tecnología digital ha supuesto un gran reto para el sector, marcado por la incertidumbre frente a su solvencia, la seguridad del proceso y la carga económica. En un principio, el cine digital supone reemplazar los proyectores de películas de 35 milímetros en los cines, multisalas y *multiplex* por proyectores digitales de alta calidad, ideales para películas realizadas en soporte electrónico. Sobre esta base, el European Digital Cinema Forum (EDCF) estableció las bases para el sistema de exhibición (Theater System), que debía estar compuesto por un proyector, *media block* seguros, interfaces y sistemas de almacenamiento, de sonido, de

ingesta DCP, de automatización de sala, de gestión de pantalla (Screen Management System-SMS) y de gestión de local (Theatre Management Systems-TMS). Una completa digitalización de la sala requiere del cumplimiento del proceso en dos fases diferenciadas: en primer lugar la recepción de los datos digitales que conforman la película, y en segundo la proyección de los datos. La digitalización ofrece ventajas para todos los agentes de la industria. Los distribuidores reducen los costes en el transporte, reproducción de copias y almacenaje, mientras que los exhibidores tienen mayor flexibilidad en la programación de contenido. Por tanto, las dudas han recaído sobre la responsabilidad económica de cada uno de los actores, dado que la reconversión exige un elevado coste y el sector de la exhibición arrastra un déficit importante desde la remodelación de la década de los noventa. Estos factores han ralentizado la adaptación digital del cine, pero finalmente el parque de salas se ha reconvertido. En España hay 3.321 salas digitales. La Comunidad Valenciana concentra el 12% de este parque de pantallas digitales, que está prácticamente digitalizado en su totalidad: el 94% de las salas de la Comunidad Valenciana son digitales y acumulan un aforo de 94.462 butacas.

En lo referente a las recaudaciones, el sector de la exhibición se encuentra en constante descenso en la última década. En 2004 alcanzó los 691,6 millones de euros, y en 2013 la cifra había bajado a 506 millones. A pesar de las dificultades, en 2015 ha experimentado un aumento significativo, con una recaudación de 575,2 millones de euros. En un momento en el que el acceso a las obras cinematográficas es tan amplio y variado, donde la competencia audiovisual y de ocio es tan diversa, resulta significativo que el sector pueda mantener una cifra de negocio más o menos estable. La sala de cine ha experimentado a lo largo de su historia una constante adaptación a las exigencias y demandas del resto de la industria y del público. En la actualidad, la multiplicidad de pantallas, el acortamiento de los tiempos de exhibición y la variedad de opciones para el acceso a contenidos cinematográficos suponen un reto complejo. Sin embargo, y a pesar de todas las transformaciones que ha experimentado, la sala nunca ha perdido la esencia que todavía la hace única frente al resto de alternativas para el visionado de películas, precisamente la que le confere su naturaleza de espacio público. La experiencia de asistir a un espectáculo compartido adquiere todavía mayor significado en una época protagonizada por la individualización y personalización en el mercado audiovisual a través de las tecnologías digitales y la convergencia mediática.

Jessica Izquierdo-Castillo

Fuentes

- Aumont, Jacques (1998). "Lumière". En Talens, Jenaro, Zunzunegui, Santos (coords.). *Orígenes del cine. Historia general del cine*. Vol. I. Madrid: Cátedra.
- AIMC. *Censo de salas de cine 2016*. Madrid: Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación.
- Delgado Muñoz, Fernando (1997). "La llegada del cinematógrafo a la ciudad de Valencia". *Banda aparte,* 7, pp. 65-76.
- European Digital Cinema Forum (2005). *Digital Cinema. The EDCF Guide for Early Adopters*. Forest, Claude (1999). "Les multiplexes et l'économie de l'exploitation cinématrographique". En Creton, Laurent (dir.). *Le Cinéma et l'argent*. Paris: Nathan.
- García Santamaría, José Vicente (2015). *La exhibición cinematográfica en España. Cincuenta años de cambios*. Madrid: Cátedra.
- Iglesias Tortosa, Severiano (2016). *Cines olvidados. Valencia, periferia y pedanías*. Valencia: Editorial Sargantana. Izquierdo-Castillo, Jessica (2010). *El cine digital. La distribución y exhibición españolas ante el reto tecnológico*. Madrid: Ediciones Ciencias Sociales.
- Izquierdo-Castillo, Jessica (2009). "El impacto de la tecnología en la exhibición cinematográfica: el lento camino a la sala digital". *Revista Latina de Comunicación Social,* 64, pp. 43-56.
- Lev, Peter (2003). *The Fifties. Transforming the Screen. 1950-1959*. London: University Of California.
- López García, Pedro *(2011). Alicantinos en el cine, cineastas de Alicante*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- López Villanueva, Javier (2007). "Ante un complejo Rubicón. La industria cinematográfica". En Bustamante, Enrique (coord.). *Cultura y comunicación para el siglo XXI. Diagnóstico y políticas públicas*. La Laguna: Ideco.
- Narváez Torregrosa, Daniel (2000). *Los inicios del cinematógrafo en Alicante (1896-1931)*. Valencia: Ediciones Textos Filmoteca.
- Ribes, Clara (2016). *Castellón en sesión continua*. España: Vineclub Fantástico.
- Tejedor, Miguel (2013). *El libro de los cines de Valencia (1896-2014)*. Sagunto: Carena Editors.

15
Libros y revistas de cine

En la publicación de libros y revistas dedicados al cine en la Comunidad Valenciana pueden distinguirse dos grandes etapas. La primera, entre la aparición de *La Reclam* (1921) y los primeros trabajos editados por Fernando Torres Editor (1973), se reduce en exclusiva a la publicación de revistas. Estas, además, son en su

mayoría de espectáculos, donde el cine, aunque ocupa un lugar prioritario, comparte espacio con los toros o el teatro. En la segunda etapa (1973-actualidad), sin embargo, aparecen editoriales —la misma Fernando Torres— y revistas cada vez más especializadas que han sido pioneras en España, sobre todo en ámbitos específicos tan dispares como el académico o el de los fanzines.

Más allá de algunos boletines publicitarios relacionados con las empresas de exhibición, es en los años veinte cuando aparecen las primeras publicaciones periódicas importantes desde el punto de vista de los contenidos cinematográficos. Entre 1921 y 1926 se publica *La Reclam*, nacida como revista de espectáculos y dirigida por el escritor y periodista Manuel Soto Lluch. A partir del número 127 (1923) intercala entregas con la cabecera *La Reclam Cine*, específicamente dedicadas a la pantalla, con las habituales. En 1926 *La Reclam* se divide definitivamente en dos revistas: *La Reclam Cine* y *La Reclam Taurina*. *Escenarios* (1926-1966) continúa con los mismos intereses y similares contenidos que *La Reclam Cine*. En verano de 1936 la revista anuncia una nueva etapa, en que la información taurina, deportiva y teatral ocupará mayor espacio. Esto no se produce, sin embargo, hasta que vuelve a publicarse a mediados de los años cuarenta, y la conduce, en un camino inverso al seguido por su predecesora, hacia la revista de espectáculos. En la segunda mitad de los años veinte también se publican dos revistas de espectáculos con un interés prioritario en el cine: *Vida Cinematográfica* (1925) y *Vida Artística* (1926-1927). Sus contenidos cinematográficos están conformados por reseñas de estrenos, informaciones breves sobre diversos aspectos del cine, argumentos novelados, artículos que atienden a los personajes e intérpretes más famosos de la pantalla y, en ocasiones, reflexiones sobre la naturaleza y la función del cine. En ambas tiene un papel muy relevante el crítico Juan Piqueras. En *Vida Artística*, además, publica dos artículos sobre cine valenciano: "Fiebre cinematográfica" (2, 1926) y "En torno a la producción valenciana" (5, 1926). Entre 1927 y 1928 sale a la calle *Select-Film*, la primera revista valenciana exclusivamente cinematográfica. En ella abundan las entrevistas, las aproximaciones biográficas y las noticias breves sobre las estrellas de cine.

En lo referente a las revistas vinculadas a empresas y con fines publicitarios destacan algunos boletines de exhibidoras, como el publicado por la sala Cine Moderno a principios de los años veinte, apenas unas hojas de publicidad con la relación de sus estrenos y noticias sobre las estrellas, y sobre todo *Noticiario CIFESA*, que aparece en 1935. Sus páginas contienen noticias relacionadas con las actividades de CIFESA y comentarios de las películas que la empresa produce y distribuye, con notas sobre su recepción crítica y sobre las estrellas que participan en ellas. Todo esto envuelto por un abundante y sugerente aparato gráfico. Sigue de cerca el modelo de las lujosas revistas publicitarias de las casas norteamericanas —*El Rugido del León* (Metro-Goldwyn-Mayer) y *El Faro* (Hispano Foxfilm), por ejemplo—. La vida de la revista se ve interrumpida por la Guerra Civil. No obstante, esta y *Escenarios* son las dos únicas cabeceras en toda España que sobreviven al conflicto. La reparación de *Noticiario CIFESA* a mediados de 1939 viene acompañada de abundantes artículos en los cuales la empresa declara su lealtad al nuevo régimen y el papel fundamental que está jugando en el desarrollo de su cinematografía.

En 1946 nace de la mano de José Ángel Ezcurra *Triunfo*, semanario de espectáculos que dos años más tarde empieza a publicarse desde Madrid con el objetivo de mejorar su distribución. Sus primeros números vuelven a situar el cine junto al teatro, los toros o los deportes, aunque poco a poco va imponiéndose sobre estos otros contenidos. Tampoco comparte el carácter híbrido o generalista que caracteriza buena parte de las publicaciones cinematográficas madrileñas y barcelonesas de la época, donde la reflexión de cariz estético o ideológico sobre la pantalla convive con la frivolidad y el culto a las estrellas. El primer *Triunfo* está más cerca de la prensa del corazón que de la cinematográfica, y en sus páginas predomina el contenido visual, la noticia y el artículo breve sobre todo lo relacionado con Hollywood, en especial las vicisitudes sentimentales de sus estrellas. También da cuenta de las películas en cartel, con entrevistas a directores y actores, y publicita los próximos estrenos, la mayoría de las veces con reportajes fotográficos. Entre sus redactores y colaboradores habituales en la primera época destacan las de Ángel A. Jordán, Antonio Cuevas Puente, José Manuel Dorrell, Domingo Fernández Barreira, José Ombuena, Antonio Serrano Pareja, Alfredo Tocildo, Fernando Vizcaíno Casas o Ángel Zúñiga. Con todo, la época más interesante y reconocida de *Triunfo* es la segunda, cercana a grandes magacines como *Paris-Match* o la norteamericana *Life*, cuyas páginas combinan reportajes de información general, sobre arte, literatura y cualquier aspecto de la cultura, con otros más frívolos dedicados a las celebridades. Esta etapa constituye una estimable crónica del tardofranquismo y la Transición, también en el ámbito cinematográfico. Sin duda otra de las publicaciones más singulares publicadas bajo el franquismo es *Positivo* (1965-1966). La revista se ajusta al modelo especializado de prensa cinematográfica, lo que puede apreciarse en la sobria composición de sus páginas, con textos largos y menor peso de la imagen, y en el cariz

de sus contenidos, donde desaparece el culto a las estrellas en favor de la crítica y cierto análisis. *Positivo* nace, además, compartiendo el optimismo de otras publicaciones del periodo —*Nuestro Cine* y, en parte, *Film Ideal*— ante la nueva situación que vive el cine español en los años sesenta. Su singularidad reside en abordar con el mismo interés el Nuevo Cine Español y el cine más popular, en muchos casos ya situado en el ámbito de los géneros. Así, junto a "Un nuevo cine para España" (1) o "III Semana de Nuevo Cine Español de Molins del Rey" (2), publica "*La muerte silba un blues*. Notas de acercamiento al cine de Jesús Franco" (1, 1965) o "Entrevista a J. L. Romero-Marchent" (2, 1966). Destaca igualmente por incluir guiones de películas en cierta medida alejadas de la tónica dominante en estos momentos, concretamente de *Los dinamiteros* (Juan García Atienza, 1964) y *Será tu tierra* (Llorenç Soler, 1965). Junto al equipo que rige la revista —Pedro José Sempere y Ricardo García Blasco—, sus colaboradores son Alfredo Benavent, José Llopis Garcés, Manuel Rotellar o el propio Llorenç Soler. Desde finales de los años cuarenta también comienzan a publicarse algunas carteleras. La primera es *SIPE. Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos* (1949-1977), editada por Congregaciones Marianas de Valencia. Como sus homólogas madrileña y barcelonesa, esta cartelera se caracterizaba por incluir junto a los títulos de las películas su calificación moral. Pocos años más tarde nacen *Cartelera Bayarri* (1956-1980), con una detallada relación de todos los títulos estrenados en Valencia —acompañados de sucintas indicaciones técnicas y artísticas y una línea dedicada al argumento— y, ya en los años sesenta, *El Turia* (*Cartelera Turia*), que con el tiempo se convierte en un referente ineludible de la cultura valenciana. Siguiendo de cerca el modelo de esta última, en 1978 aparece *Qué y dónde*, en cuyas páginas de cine escriben durante los primeros meses Julio Pérez Perucha y Juan Miguel Company. Sus textos se sitúan en posiciones cercanas al denominado "Nuevo Frente Crítico".

En la segunda gran etapa, la edición de libros y revistas de cine adquiere una importancia destacable. Esta etapa puede dividirse, a su vez, en cuatro periodos: 1973-1989, 1989-2001, 2001-2013 y 2013-actualidad. El primero viene marcado por la labor de Fernando Torres Editor, las actividades auspiciadas por la Universitat de València y la política editorial de la Mostra de València – Cinema del Mediterrani. Fernando Torres aparece en el panorama de la edición sobre cine intentando situarla a la altura de las propuestas que provienen de Europa, donde el psicoanálisis, la semiótica y el marxismo están cambiando la manera de abordar el medio. La misma línea siguen las actividades del Instituto de Cine y Radiotelevisión de la Universitat de València, dirigido por Jenaro Talens y antecedente del actual Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación, que acoge los tres últimos números de la revista *Contracampo*, alejada ya de la actualidad. Estos tres números tienen carácter monográfico —"El discurso televisivo" (39, 1985), coordinado por Jesús González Requena; "Erich Von Stroheim, Theo Angelopoulos, Man Ray" (41-41, 1985-1986), coordinado por Vicente Sánchez-Biosca, Juan Miguel Company y Julio Pérez Perucha; y "Enunciación y punto de vista" (42, 1987), coordinado por Jesús González Requena—, y muestran cómo los paradigmas que habían cambiado la crítica y el análisis desde finales de los años sesenta acaban refugiándose en el mundo académico. El Instituto de Cine y Radiotelevisión también publica algunos de los primeros trabajos académicos de, entre otros, Juan Miguel Company —*La realidad como sospecha* (1985)—, Vicente Sánchez-Biosca —*Del otro lado: la metáfora. Los modelos de representación en el cine de Weimar* (1985)— o Jesús González Requena —*La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk* (1986)—. Los investigadores agrupados en torno a esta institución, y en especial Jenaro Talens, estimulan numerosas y reconocidas iniciativas editoriales, como las colecciones de la editorial madrileña Cátedra "Signo e Imagen" o "Feminismos", esta última por iniciativa de Giulia Colaizzi y en coedición con la Universitat de València. Pero sin duda destaca la revista *Eutopías*, que amplía sus intereses hacia otros campos de la cultura, aunque concede una atención preferente al cine y los medios audiovisuales. Sus tres números son monográficos —"Discurso y representación" (1/1-2, 1985), "Semiótica y discurso" (1/3, 1985) "Metodologías del análisis de la imagen" (2/1, 1986)—, y entre sus colaboradores destacan Juan Miguel Company, Francesco Casetti, Tom Conley, Román Gubern, Jesús González Requena, Jean Louis Leutrat, Pau Esteve, Vicente Sánchez-Biosca o Santos Zunzunegui. A partir de 1988 *Eutopías*, con el subtítulo *Documentos de Trabajo*, reduce su extensión y se compone de números monográficos escritos por uno o dos autores sin cambiar en lo sustancial su línea editorial. En el ámbito del cine sus páginas dan a conocer algunos textos teóricos muy relevantes, como es el caso de "Placer visual y cine narrativo", de Laura Mulvey (1, 1988), "Cinéma et histoire", de Jean Louis Leutrat (72, 1995), "Negociaciones sobre historia del cine", de Gilles Deleuze (111, 1996), "El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del cine", de Thomas Elsaesser (166, 1997) o "Filme(s) en el film. El intexto fílmico", de Christian Metz y Viacheslav V. Ivánov (187/188, 1998). Los *Documentos de Trabajo* también permiten divulgar las investigaciones de autores como Imanol Zumalde, José Javier Marzal, Àngel

Quintana, Antonia del Rey o José Luis Castro de Paz. Tras su desaparición, renace reconvertida en la colección de libros "Otras Eutopías", de Biblioteca Nueva, y en parte también en la colección "Frónesis", de Cátedra/Publicacions de la Universitat de València, aunque esta última alejada del cine. En 2011, también de la mano de Jenaro Talens, aparece *Eu-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos*, dedicada a la reflexión sobre la cultura y los medios de comunicación.

La prolífica labor de la Universitat de València en el ámbito de las publicaciones cinematográficas en los años ochenta se completa con las actividades del Aula de Cinema, nacida por iniciativa de Pilar Pedraza y Juan López Gandía. El Aula publica entre 1985 y 1988 *Butlletí de l'Aula de Cinema*, supervisado por un equipo de redacción del que forman parte Vicente Benet, Amparo Gamir, José Antonio Hurtado y Francesc Picó, que vuelve a editarse entre 1993-1996 con el nombre *Imatge. Butlletí de l'Aula de Cinema*, dirigido ahora por Mar Busquets Mataix. La revista se sitúa a medio camino entre la publicación cineclubista —orientada, por tanto, a apoyar las proyecciones y otras actividades que organiza el Aula— y la académica. En sus páginas escriben, además de sus responsables, Juan Miguel Company, Jesús González Requena, Rafael Maluenda, José Javier Marzal, Rosana Mestre, Áurea Ortiz, José Antonio Palao o Vicente Sánchez-Biosca. El Aula de Cinema también está detrás de la publicación de libros como *Las otras escrituras del cine europeo* (1988), coordinado por José Antonio Hurtado y Francesc Picó, o *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang* (1992), coordinado por Vicente Sánchez Biosca. Puede establecerse una línea de continuidad entre esta publicación y *L'Atalante*, aparecida en 2003 en el marco del Cineforum de Comunicación Audiovisual con los mismos apoyos institucionales y objetivos parecidos. En el ámbito del cineclubismo estudiantil también destaca la publicación *Encadenados*, dirigida por Adolfo Bellido. La revista nace en 1980 como *Boletín del Cineclub Coul*, buscando dar a conocer las actividades y programas de este cineclub de la Universidad Laboral de Cheste. Entre 1982 y 1987, ya con el nombre de *Encadenados* —homenaje a la película *Notorious* (1946), de Alfred Hitchcock—, amplía sus contenidos más allá de la mera información cineclubista con artículos dedicados a directores y géneros cinematográficos y con críticas de películas y crónicas de festivales. Mantiene, sin embargo, un estilo desenfadado, a medio camino entre la cinefilia y la divulgación, en gran medida relacionado con el público —en su mayoría estudiantes de educación secundaria— al que está destinada en un principio. Entre sus colaboradores destacan Carles Alberola, Jesús Arranz, Jaime Beltrán, Vicente Benet, Antonio Durán, Ángel Esparcia, Rafael González, Marcial Moreno, Daniel Monzón, Pedro Núñez Sabín, José Prosper, Juan Santaisabel, Francisco Tejedo o Luis Tormo. Desde 1998, y con los mismos objetivos e intereses, *Encadenados* aparece como publicación digital.

Más allá de sus boletines diarios, la Mostra de València – Cinema del Mediterrani desarrolla una importante y reconocida labor editorial en los años ochenta a través de la Fundació Municipal de Cine del Ayuntamiento de Valencia, en ocasiones en coedición con otras instituciones y editoriales privadas. En estos momentos publica algunos trabajos que todavía son referencia obligada en el análisis del cine de Luis García Berlanga —*Berlanga* (1980 y 1981), dos volúmenes coordinados por Julio Pérez Perucha—, la productora CIFESA —*CIFESA. La antorcha de los éxitos* (1981), de Félix Fanés— o el neorrealismo italiano —los tres volúmenes de *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano* (1982 y 1983), coordinados por Lino Micchichè—. Lo mismo puede decirse de *Els Quaderns de la Mostra*, revista coeditada con Fernando Torres Editor dedicada a arropar las retrospectivas, ciclos y homenajes organizados por el festival entre 1984 y 1987. Todos sus números tienen carácter monográfico y mantienen el mismo rigor analítico que los trabajos mencionados. Son reseñables los dedicados al cine yugoslavo (1, 1984), a la *Nouvelle Vague* (3, 1984) o al director Costa-Gavras (7, 1986). Si bien la revista convoca a diferentes especialistas en función del tema, de la presencia recurrente de José Aibar, Antonio Llorens o Ricardo Muñoz Suay puede inferirse su mayor implicación.

En la década de los ochenta destacan cuatro publicaciones periódicas más: *Cuadernos de Cine*, *Desenfoque*, *Acada* y *Albatros Minicines*. La primera, publicada entre 1981 y 1987, ocupa y amplía el espacio editorial de las iniciativas desarrolladas por el Instituto de Cine y Radiotelevisión de la Universitat de València, con el que comparte incluso colaboradores. Publica sobre todo números monográficos, y su Consejo de Redacción está formado por Virginia Blanco, Vicente Benet, Francisco Durán, Antonio Marín, Jesús Rodrigo o Rubén Valle. En sus páginas aparecen textos de producción propia, como los firmados por Juan Miguel Company, Pau Esteve, Vicente Sánchez-Biosca o Santos Zunzunegui, entre otros, y reproducciones de otros de autores como Jacques Aumont, Roland Barthes, Pascal Bonitzer, Noël Burch, Edgar Morin o Jean-Pierre Oudart. *Desenfoque* (1983-1984), conducida por Fernando Tortajada, está dedicada al teatro, la fotografía, la música y, sobre todo, el cine. La revista combina la actualidad y la crítica de estrenos con reportajes de fondo, aproximaciones teóricas y analíticas cercanas a las propuestas más académicas, además de

atender a algunos aspectos del cine valenciano. *Acada* (1982-1988), dirigida por Vicente Sala Recio y Fausto Olzina Baldó, es el boletín de la Asociación de Cine Amateur de Alicante. La revista da cuenta de las actividades de esta asociación, y aborda los temas de interés habitual para los practicantes del cine de aficionado: el proceso de producción de las películas, los distintos formatos, los tipos de cámaras u otras cuestiones técnicas. En la misma dirección, publica diversos textos orientados a ampliar los conocimientos cinematográficos de sus lectores, como los relacionados con los géneros cinematográficos o la terminología empleada por los profesionales. *Acada* se sitúa en la estela de ilustres publicaciones dedicadas al cine de aficionado, como las catalanas *Otro Cine* y *Paso Estrecho* o la murciana *Encuadre*. No obstante, su vida discurre en un momento en que el cine amateur —al menos con esta denominación— está en crisis. Finalmente, *Albatros Minicines* publicita los estrenos y otras actividades de los cines del mismo nombre. Se compone fundamentalmente de textos aparecidos en otras publicaciones, tanto internacionales como españolas. Por su composición y contenidos sigue de cerca el modelo creado por la revista madrileña *Alphaville*.

El segundo periodo, 1989-2001, se caracteriza por al afianzamiento de la labor editorial de la Universitat de València y de la Fundació Municipal de Cine, algunas propuestas singulares desde la iniciativa privada e independiente y, sobre todo, por la aparición de las publicaciones de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana (Ediciones de la Filmoteca). Fundada en 1985, esta última comienza su importante labor editorial con trabajos dedicados al crítico Juan Piqueras —*Juan Piqueras. El 'Delluc' español*— y al cine soviético —*El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*—, aparecidos en sus dos colecciones más importantes: "Textos" y "Documentos". En 1989 nace la revista *Archivos de la Filmoteca*, editada por la misma institución, que al poco tiempo se convierte en un referente ineludible en los estudios sobre historia del cine y de otros medios audiovisuales. Respecto a la Mostra de València – Cinema del Mediterrani, la llegada de Lluís Fernández en la década de los noventa supone un cambio sustancial en la política de publicaciones que marca la línea de actuación de los siguientes directores. Los libros comienzan a dedicarse en mayor medida a actores y actrices, ya sean biografías —Ángela Molina (1997), de Jorge Castillejo; o *Amparo Soler Leal. Cuando se nace actriz* (1999), de Fernando Bejarano— o filmografías comentadas. Con todo, son especialmente reseñables las aproximaciones a compositores de música de cine, y en concreto el trabajo *Morricone, la música, el cine* (1997), de Sergio Micelli. También publica las revistas *Música de Cine* y *Mitemas*. La primera aparece en 1990, cuando todavía es director del certamen José María Morera. Lluís Fernández la retoma manteniendo a grandes rasgos su línea editorial. *Música de Cine* tiene la virtud de ser la primera revista dedicada en exclusiva a las bandas sonoras en el Estado Español, tema anteriormente reservado a algunas secciones en las publicaciones cinematográficas generalistas. Tiempo más tarde, en 1996, aparece también en Valencia y con los mismos intereses *Rosebud. Banda Sonora* (1996-2004), editada por Saimel Ediciones y vinculada a Rosebud. Tienda de Cine. *Mitemas* comienza a publicarse en 1992 con un número 0 de composición muy sobria y dividido en tres secciones —"Las tres Españas", con artículos sobre Francisco Arrabal, Juan Antonio Bardem y José Luis Sáenz de Heredia, "Especial Mostra" y "Especial horror 'Splatter'"—. En 1994, sin embargo, resurge con un tono más informativo y cinéfilo. Sus objetivos son ahora la promoción del cine hecho en la Comunidad Valenciana, sus profesionales y el festival de cine.

Entre las iniciativas privadas destacan las editoriales La Máscara, Ediciones de la Mirada, responsable de la revista *Banda Aparte*, y Nau Llibres. Cada una presenta unas particularidades bien diferenciadas. La primera recurre sobre todo a publicaciones de corte cinéfilo, especializándose en las biografías de las estrellas. La segunda se orienta hacia la crítica y el análisis fílmico, retomando la línea trazada por las publicaciones de Fernando Torres Editor o del Instituto de Cine y Radiotelevisión, aunque sin sus vínculos académicos. En su colección "Guías para ver y analizar cine", Nau Llibres centra sus intereses en la publicación de trabajos monográficos dedicados al análisis de películas y orientados fundamentalmente a los estudiantes de secundaria y universidad. A estas editoriales podemos añadir otras con aportaciones ocasionales sobre cine, como Aletheia o Algar.

En la década de los noventa también surgen numerosas iniciativas editoriales dedicadas al cine de género. Sin duda la más destacable es *2000 Maniacos*, fanzine dirigido por Manuel Valencia y aparecido en 1989. Con esta revista arranca una segunda generación de publicaciones donde la reivindicación de los géneros despreciados —el fantástico y el terror—, el esfuerzo analítico o el tono informativo son sustituidos por la cinefilia, cuando no cinefagia, y un estilo gamberro y desenfadado apreciable incluso en su abigarrado diseño gráfico. Sus contenidos se centran ahora en el terror de serie B, el *gore* y el cine pornográfico. En una línea similar encontramos *Adrenaline* (1992-1993), editado por José Luis Moreno, José Moscardó y Reme Sánchez, donde destacan algunos artículos sobre personajes estrafalarios y populares como "Götz George, el Bronson alemán" (1, 1992) o Chuck Norris (4, 1993), y la difusión de distintas ini-

ciativas cinematográficas valencianas, en concreto la productora Valquiria Cine, de Sergio Castellote y Miguel Ángel Plana (4, 1993), o *Mundo Canalla* (1997-1998). Esta última revista, publicada por la editorial Midons y dirigida también por Manuel Valencia, comparte el gusto por el denominado *trash cinema* con *2000 Maniacos*, aunque sin dejar de lado los grandes éxitos comerciales del género fantástico. Así, en sus páginas conviven artículos dedicados a la saga *Star Wars* (1, 1997) con entrevistas a estrellas del cine pornográfico como Jeanna Fine (5, 1997). Entre 1994 y 2000 la editorial Midons también publica la colección de libros sobre cine "B", de carácter misceláneo y en la que aparecen desde guías de películas —¡Yo soy la ley! Videoguía de justicieros urbanos (1997), de Jordi Sánchez; *Escalofríos. 50 películas de terror de culto* (1997), de Eduardo Guillot; o *Fantasías de noche. Las cincuenta mejores películas de cine porno* (1999), entre otras— hasta biografías —*Traci Lords* (1995), de Eduardo Guillot y Manuel Valencia—. A esta se añaden las colecciones "Biblioteca de actores y directores" —*Tim Burton. El universo insólito* (1998), de Isabel García Fernández, por ejemplo— y "Cult Movies" —*Pink Flamingos* (1997), de Alejandro Mendíbil Blanco; o *La noche de los muertos vivientes* (1998), de Borja Crespo—, centradas, como su nombre indica, en aproximaciones a la obra de ciertos directores o en el comentario de películas. A pesar del cambio importante que suponen *2000 Maniacos* y *Mundo Canalla* en las publicaciones de su género, también surgen algunas revistas que hunden sus raíces en la mítica publicación catalana de los años setenta *Terror Fantastic*. Sus contenidos están cerca de la crítica, el análisis, la información e incluso la cinefilia, pero esta última huye de lo chabacano y escabroso. Es el caso de *Flash-Back*, publicada entre 1992 y 1994 y dirigida por Antonio Busquets, por cuyas páginas aparecen las firmas de Carlos Aguilar, Marco Aurelio Beviá, Sergio Castellote, Carlos Durbán, Jorge Castillejo, Juan Ferriol, José Antonio Hurtado, Manuel Romo, Àngel Sala o Manuel Valencia, entre otros. La revista contiene artículos sobre las películas de Alejandro Jodorowsky (1, 1992) o personajes como Godzilla (1, 1992) y Flash Gordon (1, 1992). En el número 2 abre sus contenidos también al cómic y la música. La tercera y última entrega (1994) es un monográfico dedicado a la historia del cine fantástico español. *Flash-Back* vuelve a editarse en la década de 2000, en el marco de la Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, aunque esta vez trata en exclusiva sobre cómics. Antonio Busquets también publica en 1995 *Halloween*. Su primer y único número contiene reportajes sobre Abel Ferrara y John Woo, que coinciden con las retrospectivas programadas por la Mostra de València.

El panorama de las publicaciones cinematográficas de este periodo se completa con dos cabeceras de carácter cineclubista aparecidas a finales de los años noventa: *Papers de Cinema*, publicada por el Cineclub Almussafes, y *Cinco y Acción*, más tarde *Fan-Cine*, editada por el Cineclub Premiere de Sant Vicent del Raspeig. Este activo cineclub también publica los volúmenes colectivos *Siete delirios en B/N* (1997) y *35 mm.* (1997), con relatos cortos y poesías de trasfondo cinematográfico respectivamente, y organiza conferencias y concursos.

El tercer periodo (2001-2013) destaca por la desaparición de una parte importante de las editoriales privadas dedicadas al cine. De hecho, de la prolífica etapa anterior solo tienen continuidad la colección "Guías para ver y analizar cine", el fanzine *2000 Maniacos* y Saimel Ediciones. Esta última, responsable de la revista *Rosebud*, publica también algunas monografías como *La música en el cine español de los años 40* (2005), de David Roldán Garrote, y *Profondo Rock. Claudio Simonetti, entre el cine y la música de* Profondo rosso *a* La terza madre (2009), de Gabrielle Lucantonio. De las nuevas iniciativas destacan Editorial Club Universitario (ECU) —*Amenábar, Amenábar* (2004), de Antonio Sempere Bernal; *La derrota del III Reich a través del cine* (2009), editado por Daniel Carlos Narváez Torregrosa y Jesús Martínez Musabimana; o, entre otros, *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante* (2010), de Pedro López García— y, especialmente, la editorial Tirant lo Blanc. Esta última comienza a publicar de manera regular libros de cine a través de su colección "Cine y derecho", que arranca en 2002 dedicada a las relaciones entre el cine, el derecho y las leyes entendidas en un sentido amplio. Desde entonces ha publicado más de cuarenta libros. Algunos analizan películas —El verdugo. *Un retrato satírico del asesino legal* (2002), de Mario Ruiz Sanz; Hotel Rwanda. *Entre el Genocidio y el Altruismo* (2011), de José Luis Pérez Triviño, por ejemplo—, otros tratan temas que pueden circunscribirse en un ámbito de interés: *Cine y pena de muerte* (2002), coordinado por Benjamín Rivaya; *Prostitución y derecho en el cine* (2002), coordinado por Enrique Orts Berenguer; o *BOE, cine y franquismo* (2011), de Raúl C. Cancio Fernández—. También es reseñable la aparición de la publicación de carácter corporativo *Enfoque Audiovisual de la Comunidad Valenciana*, editada por Empreses Audiovisuals Valencianes Federades (EAVF). Su objetivo es la promoción de la actividad audiovisual valenciana y ejercer de plataforma de la defensa de los intereses de los profesionales y las empresas del sector.

Sin embargo, más allá de estas propuestas, el libro y la revista sobre cine se refugian de nuevo bajo el paraguas institucional, en concreto de la Generalitat Valenciana

a través de su Filmoteca, de los ayuntamientos y sus certámenes cinematográficos —a las publicaciones de la Fundació Municipal de Cinema se unen las del Festival de Cine de Comedia de Peñíscola o Cinema Jove, estas últimas coeditadas con Filmoteca—, de los museos o de las universidades. Respecto a los museos, si bien el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) ya introduce algunas publicaciones relacionadas con temas cinematográficos, es sobre todo el Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MUVIM) el que desde 2005 publica sobre cine de manera regular a través de la interesante colección "Quaderns del MUVIM. Serie Minor". En esta aparecen trabajos relacionados con los ciclos de películas y conferencias alrededor de un tema que organiza de manera regular el museo. Son reseñables *El presente como historia. Cine documental, 1930-2005* (2005), editado por Mercé Ibarz; *Cautivos de las sombras. El cine fantástico europeo* (2007), editado por Carlos Arenas; o, entre otros, *Cine y géneros pictóricos* (2009), editado por Javier Moral.

Buena parte de las universidades públicas y privadas dejan espacio al cine en sus colecciones regulares. Su objetivo es difundir las investigaciones en este ámbito de su personal docente. Más allá de las iniciativas ya comentadas, la Universitat de València comienza a introducir trabajos sobre cine en sus colecciones "Biblioteca Javier Coy d'Estudis Nord-Americans" —*La narrativa popular de Dashiell Hammett. 'Pulps', cine y cómics* (2004), de Jesús Ángel González López—, "Història i Memòria del Franquisme" —*La memoria cinematográfica de la Guerra Civil española (1939-1982)* (2008), de Jorge Nieto Ferrando— o "Història" —*Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia* (2013), de Joan del Alcàzar Garrido; *Spain is us. La Guerra Civil española en el cine del Popular Front* (1936-1939) (2013), de Sonia García López—. Lo mismo sucede en la Universitat Jaume I con las colecciones "Humanitats" —*El análisis de la imagen fotográfica* (2005), editado por Rafael López Lita, Javier Marzal y Francisco Javier Gómez Tarín; o *Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)* (2006), de Francisco Javier Gómez Tarín— y "Sendes" —*Cinematergrafía. La madre en el cine y la literatura de la democracia* (2004), de María José Gámez Fuentes—. Con todo, destaca en estos momentos la Universitat d'Alacant. La actividad editorial de esta universidad en el cine arranca a mediados de los años noventa con trabajos sobre las relaciones entre cine, literatura, teatro y traducción, muchos de ellos escritos o coordinados por Juan Antonio Ríos Carratalá —*Lo sainetesco en el cine español* (1997), *El teatro en el cine español* (2000) o *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)* (2003)— y John D. Sanderson —¿Cine de autor? *Revisión del concepto de autoría cinematográfica* (2005) o *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy* (2005)—. En 2007 aparece en papel y en edición digital la revista académica *Quaderns de Cine,* dirigida por Ríos Carratalá, que publica monográficos de carácter analítico e historiográfico sobre determinadas cuestiones vinculadas al cine. Así, sus números tratan temas como "Cine i ensenyament" (1, 2007), "Cine, ciència i salut" (4, 2009) o "Cine i feminisme" (5, 2010). No obstante, la Universitat d'Alacant destaca sobre todo por la puesta en marcha en 1999 de la Biblioteca Cervantes Virtual. Su objetivo es contribuir a la difusión en internet del patrimonio bibliográfico y documental relacionado con la cultura española y latinoamericana. En lo referente a la documentación cinematográfica, el portal incluye la sección "Historia y crítica del cine español", donde aparecen publicados algunos guiones, tesis doctorales, testimonios y entrevistas, la edición digital de la importante revista *Cinema Universitario*, publicada en Salamanca entre 1955 y 1963, y numerosos trabajos concretos sobre historia del cine español. Estos últimos están tomados de los congresos de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) o de la propia revista *Quaderns de Cine*. Destacan igualmente la edición digital de muchos de los trabajos publicados por Rafael Utrera —*Modernismo y 98 frente al cinematógrafo* (1981), *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria* (1987), por ejemplo— o el portal dedicado a la obra de Rafael Azcona.

Cervantes Virtual puede considerarse un antecedente del siguiente periodo en los libros y las revistas de cine publicados en la Comunidad Valenciana, el comprendido entre 2013 y la actualidad. Este se caracteriza justamente por el paso de la edición en papel a la digital, que afecta sobre todo a las revistas académicas. La reducción de los costes de producción, la posibilidad de actualizar con agilidad los contenidos, el incremento de la difusión y el hecho de que los diversos criterios para baremar los méritos universitarios primen cada vez más la presencia de las revistas en la red, son argumentos inapelables. Así, a *Quaderns de Cine* le han seguido *Eu-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos*, *Con A de Animación* —editada por la Universitat Politécnica de València y dedicada a la animación en el audiovisual— y, en tiempos recientes, *Archivos de la Filmoteca* y *L'Atalante*. Ahora bien, más allá del mundo académico están surgiendo algunas iniciativas que logran explotar las posibilidades que ofrece internet. Es el caso de la revista electrónica *Détour. Cine, Literatura y Arte*, publicada desde 2011, donde el análisis, la crítica, la divulgación y la cinefilia alcanzan una singular armonía. Aparte de la multitud de hipervínculos que permiten componer "lecturas a la carta", está comenzando

a incluir contenidos audiovisuales, algunos articulados a través de "videoanálisis" —es el caso, por ejemplo, de "*Insidious*. No volverás a dormir nunca más" (7), de Aarón Rodríguez Serrano—. Esto sin duda supone un paso adelante en las publicaciones cinematográficas, dado que hasta este momento, y a pesar de estar dedicadas al audiovisual, solo remitían a este a través de la palabra escrita y la fotografía.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Nieto Ferrando, Jorge (2007). *Cincuenta años de libros y revistas de cine en Valencia*. [Trabajo de investigación inédito financiado por Biblioteca Valenciana entre junio y diciembre de 2007 en el marco de las becas para el estudio del mundo editorial valenciano]
- Talens, Jenaro y Company, Juan Miguel (2007). "Estudis sobre el cinema: Valencia Film Publishing, Inc.". En Gómez Mompart, Josep Lluís: "La recerca en comunicació en el País Valencià". *Treballs de Comunicació,* 22, pp. 161-170.

16
Formación audiovisual

De manera general, la formación es considerada por los expertos en economía, sociología y educación como un pilar básico de todo sector productivo y, en este sentido, el campo del audiovisual —y de la comunicación— no es una excepción. Debemos aclarar que cuando nos referimos a la "formación audiovisual" vamos a considerar todo lo que se refiere a la preparación de los profesionales de los ámbitos del entretenimiento —los profesionales del audiovisual—, de la información —periodistas— y de la comunicación publicitaria y comercial —publicitarios—. De este modo, concebimos en este contexto los términos "comunicación" y "audiovisual" como sinónimos, entendiendo que toda forma de comunicación social tiene en la actualidad una expresión audiovisual. Sin duda, la formación audiovisual es un puntal esencial para construir, consolidar y fortalecer el tejido industrial —público y privado— del sector productivo relacionado con la comunicación audiovisual, en sus diferentes ámbitos —periodístico, publicitario y del entretenimiento—. Pero también hay que subrayar que la "formación audiovisual" es fundamental asimismo para la consolidación de las llamadas "industrias culturales" que, a su vez, representan uno de los sectores estratégicamente más relevantes en la sociedad global del conocimiento en la que vivimos. No puede extrañarnos, pues, que los países más avanzados del mundo —Estados Unidos, Francia, Reino Unido, Canadá, Japón, etcétera— hayan apostado desde hace décadas por las industrias culturales, en tanto que generadoras de riqueza económica y de relevancia cultural "exportable" —lo que algunos denominan "imaginario social"—. Al mismo tiempo, esos países son también referentes en el campo de la formación y la educación audiovisual. Porque no se puede olvidar que los trabajadores son la principal fuerza productiva del sector audiovisual, cuya competencia depende directamente de la calidad de la "formación audiovisual" que han recibido. Cuando se habla de "formación audiovisual", se hace referencia a la enseñanza reglada y no reglada, a la formación universitaria y no universitaria, a la educación pública y privada, a las enseñanzas artísticas y técnicas, a la formación presencial y a distancia (*online*), a la formación reglada y a la formación continua, etcétera. En definitiva, a un escenario educativo específico bastante complejo. En las siguientes páginas, vamos a tratar de ofrecer una visión panorámica que permita conocer la oferta de estudios correspondiente a la "formación audiovisual", en especial en el contexto de la Comunidad Valenciana, desde la perspectiva del presente.

A nadie escapa un hecho incontestable: la *juventud* de los estudios de comunicación, desde el punto de vista académico, en especial si la comparamos con otros campos del conocimiento científico. En efecto, la aparición de las primeras facultades de Ciencias de la Información se remonta al año 1971 en la Universidad Complutense de Madrid, la Universitat Autònoma de Barcelona y la Universidad de Navarra —esta última privada—, hace poco más de cuarenta y cinco años, un tiempo muy escaso si pensamos en la historia secular de otras disciplinas. En realidad, la más notable expansión de la disciplina se ha producido realmente en los últimos veinte años, con la implantación de los estudios de Periodismo, Publicidad y Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual en numerosas universidades de nuestro país. En la Comunidad Valenciana, la implantación de los estudios oficiales de comunicación en las universidades públicas ha tenido lugar ya entrados los años noventa. En concreto, los estudios de Licenciatura en Comunicación Audiovisual comenzaron en la Universitat de València en 1993, y los estudios de Periodismo a finales de esa década, coincidiendo con la

creación de la titulación de Licenciatura en Publicidad y Relaciones Públicas en la Universitat d'Alacant y en la Universitat Jaume I de Castellón en 1998 y 1999, respectivamente. Ahora bien, en realidad los estudios de Licenciatura en Ciencias de la Información arrancan en la Comunidad Valenciana en un centro privado, la Universidad Cardenal Herrera (UCH-CEU), antes denominada CEU San Pablo de Valencia, en 1986, por razones políticas muy complejas. Hacia 1985, la Universitat de València y la Universitat Politècnica de València negociaron, sin éxito, la posibilidad de crear los estudios de Licenciado en Ciencias de la Información. Las negociaciones entre los departamentos implicados —Teoría de los Lenguajes y Filosofía (Área de Estética y Teoría de las Artes) en la Universitat de València y Documentación e Historia del Arte en la Universitat Politècnica de València— no dieron sus frutos, principalmente por la imposibilidad de "repartir", de forma equilibrada, su presencia en un futuro plan de estudios oficial. Pero no es menos cierto que el citado centro privado contó con todo el apoyo institucional del gobierno valenciano, por aquel entonces sostenido por el Partit Socialista del País Valencià (PSPV-PSOE), esto es, por un partido político de izquierdas, lo que no deja de ser paradójico. En cualquier caso, la implantación de los estudios del ámbito de las Ciencias de la Comunicación —Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad y Relaciones Públicas— en la Comunidad Valenciana, en el sistema público universitario, se ha producido con bastante retraso, si se compara con otros territorios como la Comunidad de Madrid, Cataluña o el País Vasco, y sigue sumida actualmente en un importante proceso de adaptación al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), que ha conducido a una oferta de títulos bastante completa de estudios de grado, másteres universitarios (oficiales) y programas de doctorado en nuestro territorio.

No obstante, cabría preguntarse si la comunicación, concebida de un modo amplio, es realmente un objeto de estudio inédito en la historia del pensamiento universal. Es obvio que la comunicación ha sido objeto de reflexión, al menos, desde el mundo griego. Si en lugar de emplear el término "comunicación", demasiado vago e impreciso, se examina el problema de la reflexión en torno a la naturaleza de la "representación", inmediatamente nos vienen a la mente escritos de Platón, Aristóteles, Leonardo Da Vinci, René Descartes, Arthur Schopenhauer, Immanuel Kant, etcétera, es decir, toda la tradición de la filosofía del lenguaje y de la filosofía del arte desde hace más de dos mil quinientos años. El estudio de las formas de la narración literaria —incluso de las formas más populares del relato, del mito, de la literatura, etcétera—, de cuyas raíces se alimenta la actual narrativa audiovisual, se remonta asimismo al mundo griego, en cuya tradición la *Retórica* de Aristóteles sigue siendo un referente incuestionable, de un valor y vigencia extraordinarios incluso en la actualidad. Por otra parte, los primeros tratados sobre el ejercicio del periodismo aparecen en el siglo XVIII, los estudios más antiguos sobre técnica fotográfica fueron escritos por creadores como Joseph Niépce, William Fox Talbot o Louis Daguerre entre 1840 y 1850, los escritos pioneros sobre comunicación publicitaria surgen a finales del siglo XIX, los manuales primigenios sobre técnica cinematográfica, guion de cine, etcétera, fueron escritos en la década de los años veinte en el siglo XX, los primeros escritos sobre producción en radio aparecen en la misma época, casi con el nacimiento del medio radiofónico, mientras que los estudios más tempranos sobre las técnicas de producción en televisión surgen en Estados Unidos pocos años después del comienzo de sus emisiones regulares, ya en los años cincuenta del siglo XX. Si ampliamos la cuestión al problema general del signo, su estudio comienza con la obra filosófica de Charles Sanders Peirce, en Estados Unidos, en especial su *Studies in Logic* (1883), a finales del siglo XIX, mientras que los estudios semiológicos europeos se remontan al *Cours de lingüistique générale* de Ferdinand de Saussure (1915). Los primeros estudios semiológicos o semióticos aplicados al campo de la comunicación de masas no verán la luz hasta los años cincuenta del siglo XX, con los trabajos de Roland Barthes y Umberto Eco, entre otros. A ello hay que añadir el hecho de que en diferentes disciplinas del ámbito de las ciencias experimentales se vienen realizando desde el siglo XIX abundantes investigaciones sobre las características técnicas de la imagen, los soportes físicos donde se fijan las imágenes, etcétera. De este modo, numerosos aspectos tratados actualmente en materias o asignaturas como "Teoría de la imagen", "Narrativa audiovisual", "Historia del cine", etcétera, han sido objeto de estudio de disciplinas con una larga tradición académica como la Historia del Arte, la Filosofía, la Filología, la Psicología, la Economía, la Sociología, etcétera, pero también por otros ámbitos del conocimiento como la Física, la Química, la Ingeniería, etcétera. De todas formas, como primeros trabajos de referencia en torno a la reflexión en profundidad sobre la naturaleza de los medios de masas se pueden citar los estudios de Walter Benjamin sobre el medio fotográfico, como "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" (1936) o "Breve historia de la fotografía" (1931), los de Rudolf Arnheim sobre la fotografía —*Phototips on Children. The Psychology, the Technique and the Art of Child Photography* (1939)—, la radio —*Estética radiofónica* (1936)— y el cine —*El cine como arte* (1932)—,

los escritos de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, que fundarían la teoría crítica de los medios de masas en *Dialéctica del iluminismo* (1944), de Adorno y Hanns Eisler sobre la relación de la música (popular) y el cine —*El cine y la música* (1942)— o los tratados acerca de la composición de música para cine de Kurt London —*Film Music* (1936)— o de Eisler —*Composing for the Films* (1947)—. Esta pequeña muestra nos permite tomar conciencia del hecho de que el estudio y la reflexión crítica en torno a la comunicación y a la imagen, así como el estudio de los diferentes medios de masas, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, es bastante anterior a la creación de los estudios reglados universitarios de ciencias de la comunicación en nuestro país. Cabe recordar, en este sentido, que la existencia de escuelas profesionales para la formación de periodistas, publicitarios, cineastas, etcétera, se remonta en España a la década de los años treinta, si bien en otros países como en Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Rusia, Italia, etcétera, muchos de esos centros formativos —escuelas y estudios con rango universitario— se crearon en el primer cuarto del siglo XX.

Por lo que respecta a la formación profesional, la reforma educativa de la Ley General de Educación de 1970 y la reforma de la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) de 1990, incluyen estudios reglados de formación audiovisual en la familia profesional de "Imagen y Sonido", que se estructuran en dos niveles, grado medio y grado superior, dando lugar a títulos oficiales de "Técnico" y "Técnico Superior". En la Comunidad Valenciana, la Formación Profesional de Imagen y Sonido —equivalente, en sus orígenes, a los estudios de Bachillerato, en el caso de los estudios de segundo grado— comenzó a impartirse en un centro privado, en las Escuelas Profesionales Luis Amigó (EPLA), que clausuró al poco tiempo (hacia 1987), y posteriormente estos estudios se implantaron en el I.E.S. La Marxadella de Torrent (Valencia), en el I.E.S. Luis García Berlanga de Sant Joan (Alicante), ambos públicos, y en el I.E.S. Juan Comenius de Valencia, centro privado concertado. A finales de la década de 2010, la oferta de títulos y centros se ha multiplicado, casi de forma exponencial. Así, por ejemplo, han surgido ofertas formativas como el Ciclo Formativo de Vídeo Disc-Jockey y Sonido, de nivel de "Técnico", al que se puede acceder desde la Enseñanza Secundaria Obligatoria (ESO). Este título se puede cursar en todos los centros educativos que tienen estudios de Imagen y Sonido: además de en los tres citados anteriormente, en el I.E.S. Vila-Roja de Almassora (Castellón), en el I.E.S. Veles e Vents de Gandia (Valencia), en el I.E.S. Henri Matisse de Paterna (Valencia) y en el centro privado Sagrada Familia de Valencia —centro de reciente incorporación a la oferta de Formación Profesional de Imagen y Sonido—, es decir, un total de siete centros educativos. Este ciclo formativo está diseñado para formar ayudantes de sonido, microfonistas, disc-jockeys, vídeo disc-jockeys, retocadores de fotografía digital, etcétera. Existe bastante coincidencia en señalar, entre el propio profesorado de los centros citados, que la oferta de plazas es excesiva, sobre todo si se tiene en cuenta la situación del sector audiovisual valenciano, y que se trata de un título formativo de concepción bastante indefinida que no parece guardar una relación clara con el actual mercado laboral. La oferta de ciclos formativos de grado superior, de 2.000 horas de formación, se concreta en cinco ciclos, a los que se accede tras finalizar los estudios de Bachillerato: el título de Técnico Superior en Sonido para Audiovisuales y Espectáculos, que se oferta también en los siete centros citados y ofrece una formación específica muy especializada, dirigida a la preparación de técnicos de sonido; el título de Técnico Superior en Iluminación, Captación y Tratamiento de Imagen, dirigido a la formación de operadores de cámara de cine, vídeo y televisión, técnicos de iluminación y fotógrafos, que se oferta en cinco centros de la Comunidad Valenciana (Almassora, Torrent, Valencia, Gandia y Sant Joan); el título de Técnico Superior en Producción de Audiovisuales y Espectáculos, que se oferta en la actualidad únicamente en el I.E.S. La Marxadella de Torrent, teniendo como objetivo la formación de ayudantes de producción en cine, vídeo, televisión, animación y multimedia; el título de Técnico Superior en Realización de Proyectos Audiovisuales y Espectáculos, diseñado teóricamente para formar ayudantes de dirección en cine, televisión y vídeo, montadores de cine y vídeo, y para trabajar como regidor de espectáculos en vivo, se oferta en cuatro centros, dos públicos, en Paterna y Sant Joan, y en dos privados, en el I.E.S. Juan Comenius y en el CEU San Pablo, centro privado que se ha incorporado a la extensa oferta formativa de Imagen y Sonido en la educación secundaria valenciana; y, finalmente, de reciente incorporación a los ciclos de Imagen y Sonido, el título de Técnico Superior de Animaciones 3D, Juegos y Entornos Interactivos, cuyo objetivo es la formación de animadores 2D y 3D, modeladores, grafistas digitales, técnicos en efectos especiales, desarrolladores de apps, etcétera. Este último título se ha implantado en siete centros educativos —cuatro públicos y tres privados—, cinco de ellos sin tradición de estudios en Imagen y Sonido, pero sí en Informática y Comunicaciones. La oferta de estudios de la Formación Profesional específica se complementa con las enseñanzas profesionales de Artes Plásticas y Diseño, que incluyen la especialidad de Técnico Superior en Fotografía, al que se accede desde

el Bachillerato. Esta enseñanza de régimen especial se imparte en tres centros de la Comunidad Valenciana: La Escola d'Art i Superior de Disseny de Castelló de la Plana, la Escola d'Art i Superior de Disseny de Valencia, y la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Orihuela.

Este rápido recorrido nos permite constatar la existencia de una oferta formativa audiovisual en enseñanza secundaria específica, dirigida al campo profesional, que ha pasado de ser a finales de los años ochenta casi insignificante a ser actualmente muy amplia y completa. En efecto, si se tiene en cuenta el tamaño del sector audiovisual valenciano, no resulta difícil apreciar que nos hallamos ante una oferta de estudios realmente desmedida. Este tipo de enseñanzas, además, requieren una inversión en equipamientos e infraestructuras importante, ya que se ha de contar con platós de fotografía y televisión, estudios de sonido, salas multimedia con equipos informáticos preparados para la edición de fotografías, vídeos, ficheros de audio, etcétera, por lo que parece lógico pensar que el número de centros debería ser bastante más limitado, precisamente para que puedan contar con las instalaciones adecuadas, cuyo coste de inversión inicial y mantenimiento periódico es bastante elevado. Por otra parte, el actual mapa de centros de Formación Profesional de Imagen y Sonido permite constatar que las tres capitales de provincia carecen de un centro público con esta oferta formativa. La razón de esta situación anómala es que la confección del mapa escolar responde, con frecuencia, a las presiones políticas que ejercen los ayuntamientos y los partidos políticos. A estos problemas se suman otros, como la masificación de los centros, la falta de equipamiento adecuado, la ausencia de presupuesto suficiente para el mantenimiento de equipos y, asimismo, la falta de profesorado con suficiente preparación teórica y práctica, que ha sido en parte compensada con la creación de la figura del "profesor/a especialista", para cubrir la impartición de materias muy novedosas y complejas como las referidas al desarrollo de aplicaciones interactivas, el sonido directo, etcétera. Pero el problema más grave de todos es la falta de correspondencia entre las enseñanzas de Formación Profesional y las necesidades del mercado laboral. La rigidez del sistema educativo vigente, del que deriva un modelo de ordenación académica bastante anacrónico, dificulta la construcción de un entorno creativo imprescindible para profesores y estudiantes en este tipo de enseñanzas, mitad técnicas y mitad artísticas, especialmente en los centros de enseñanza secundaria —donde conviven estudiantes de la E.S.O., Bachillerato y de Formación Profesional, con edades que comprenden desde la adolescencia hasta la edad adulta—. Volveremos más adelante sobre esto, cuando presentemos un examen de la oferta formativa en el ámbito universitario.

Paralelamente a la consolidación de la Formación Profesional de Imagen y Sonido, desde los años noventa se fue configurando en la Comunidad Valenciana una oferta formativa en el ámbito de la enseñanza audiovisual, a cargo de diferentes instituciones públicas y privadas, generalmente con financiación pública procedente en gran medida de los fondos estructurales de la Unión Europea. Hasta hace muy poco tiempo, la formación profesional reglada, la formación ocupacional y la formación continua han sido gestionadas de manera independiente y paralela por distintas organizaciones como sindicatos, asociaciones profesionales del sector audiovisual y el Centro de Dinamización del Audiovisual Valenciano (CEDAV), creado en 2005, pero sin actividad alguna desde 2013 como consecuencia de la crisis económica. La nueva Formación Profesional ha integrado recientemente la formación a distancia (semipresencial), la Formación Profesional Dual, en la que la formación en las empresas del sector aumenta de forma considerable, y la formación ocupacional, mediante cursos financiados por el Servei Valencià d'Ocupació i Formació (SERVEF), entre otras administraciones. Otras instituciones que también han desarrollado acciones formativas en el terreno audiovisual son el Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía (IVAC-Culturarts) y la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo (UIMP) de Valencia, cuya oferta formativa fue bastante amplia y destacable entre 1990 y 2010. En 1996, se crea el Centro de Formación de Guionistas Luis García Berlanga, con sede en la UIMP-Valencia, con el apoyo de la Generalitat Valenciana, de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y de RTVV. En 2003, tuvo lugar la creación la Fundación para la Investigación del Audiovisual (FIA), cuyo objetivo fue "la formación de guionistas para cine y televisión, la proyección de sus actividades docentes en un plano europeo y en la cultura iberoamericana, y la investigación de las nuevas tendencias de la cultura y la industria audiovisual". La FIA fue liquidada por la Generalitat Valenciana en 2010, cuando el Govern de Francisco Camps decidió apostar por la Valencian International University (VIU), centro público de gestión privada que ofertó durante varios años algunos másteres y cursos de especialización sobre guion de cine y televisión, comunicación científica, periodismo deportivo, etcétera. Tras haber invertido la Generalitat más de treinta millones de euros, la VIU fue finalmente vendida al Grupo Planeta por cuatro en 2013.

También hay que destacar en las últimas dos décadas —hasta la llegada de la crisis en 2012— la organización e impartición de numerosos cursos de formación ocupacional y continua por parte de la Asociación de Empresas de Servicios del Audiovisual Valenciano

(AESAV), la asociación Productors Audiovisuals Valencians (PAV), la Asociación Valenciana de Estudios de Doblaje y Sonorización (AVEDIS), etcétera. Desde 2005, y a través del CEDAV, se crea una plataforma para la organización de cursos de formación ocupacional y de formación continua en el terreno audiovisual en el periodo 2005-2012, con la asociación de tres instituciones: la Fundación para la Investigación del Audiovisual (FIA), Empresas Audiovisuales Valencianas Federadas (EAVF) —federación que engloba las principales asociaciones profesionales del audiovisual— y AIDO, un Instituto Tecnológico de Óptica, Color e Imagen, que ha cerrado sus puertas en 2015, bajo graves acusaciones de malversación de fondos públicos de la Generalitat y de la Unión Europea. Según distintas fuentes, algunas empresas del sector audiovisual valenciano han llegado a facturar más por la impartición de cursos de formación que por su propia actividad profesional. Finalmente, también debemos mencionar la oferta del Centro de Estudios de Ciudad de la Luz de Alicante —sociedad mercantil pendiente de extinción definitiva—, con una serie de cursos de especialización variada entre 2005-2014, aunque redundante con respecto a la de otros centros e instituciones. Además de esta variada oferta formativa, hay que sumar las iniciativas desarrolladas desde las universidades públicas y privadas de la Comunidad Valenciana, en el campo de la formación audiovisual no reglada, desde vicerrectorados de cultura, aulas de cine, servicios de extensión universitaria y fundaciones Universidad-Empresa, que han surgido en los últimos treinta años y que ofrecen desde cursos de especialización hasta másteres privados. En definitiva, este repaso a la oferta formativa audiovisual en el campo de la educación no reglada permite tomar conciencia del exceso de una oferta que no se corresponde con las dimensiones del sector audiovisual valenciano y que, probablemente, no ha dado una respuesta adecuada a las necesidades de este ámbito productivo.

Por lo que respecta a la formación audiovisual reglada en las universidades valencianas, como hemos señalado, esta ha llegado bastante tarde si la comparamos con otros territorios como Madrid, Cataluña, Navarra, País Vasco, Galicia o Andalucía. Desde 2001, la universidad está inmersa en una profunda reforma de los estudios de grado —antiguas licenciaturas—, máster y doctorado, a través de complejos procesos de acreditación supervisados por agencias de calidad como la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad Universitaria (ANECA) y otras autonómicas como la Agencia Valenciana de Evaluación y Prospección (AVAP), en el contexto de la creación del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES). En definitiva, en los últimos años se ha introducido un exigente modelo de evaluación de la calidad de los estudios ofertados por los centros universitarios, que incluye la evaluación de la coherencia de los planes de estudio, de su conexión con la realidad profesional, de la calidad de las infraestructuras e instalaciones, así como de la calidad docente e investigadora del profesorado. El centro más veterano de la Comunidad Valenciana es la Universidad Cardenal Herrera-CEU de Valencia, que cuenta actualmente con los estudios de Grado en Periodismo, Publicidad y Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual, el Máster Universitario (oficial) en Diseño y Comunicación Gráfica, el Máster Universitario en Comunicación y Branding Digital y el Programa de Doctorado en Comunicación Social. Este centro universitario privado, inicialmente adscrito a la Universitat Politècnica de València, formó a sus primeros titulados en Periodismo y Publicidad y Relaciones Públicas en 1991. Por lo que respecta a las universidades públicas, la Universitat de València implantó los estudios oficiales de Comunicación Audiovisual en 1993 y los de Periodismo unos años después, en 2000, si bien la actividad docente e investigadora de este centro universitario en el campo de la comunicación se remonta a principios de los años ochenta, dentro de otros planes de estudio como el de Filología Hispánica —con una extensa tradición de estudios en teoría e historia del cine, semiótica de la imagen, narrativa audiovisual, etcétera—. En la actualidad, la Universitat de València oferta el Grado en Comunicación Audiovisual, el Grado en Periodismo, el Máster Universitario en Contenidos y Formatos Audiovisuales, el Máster Universitario en Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos y el Programa de Doctorado en Comunicación, estudios que organiza el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación. También en la provincia de Valencia, la Universitat Politècnica de València oferta en su Campus de Gandia el Grado en Comunicación Audiovisual desde el curso 2009-2010, si bien los estudios de Licenciatura en Comunicación fueron implantados a principios de la década, dependiendo del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Facultad de Bellas de Artes de la citada institución. Actualmente, se pueden cursar el Máster Universitario en Contenidos y Aspectos Legales en la Sociedad de la Información y el Máster Universitario en Postproducción Digital, así como el Programa de Doctorado en Industrias Culturales y de la Comunicación. En la provincia de Alicante, la Universitat d'Alacant oferta el Grado en Publicidad y Relaciones Públicas desde el curso 1998-1999, en sus inicios como Licenciatura, en la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, y bajo la organización docente del Departamento de Comunicación y Psicología Social. En la actualidad, este centro universitario oferta

el Máster Universitario en Comunicación e Industrias Creativas y el Programa de Doctorado en Empresa, Economía y Sociedad. Por otra parte, la Universidad Miguel Hernández de Elche oferta el Grado en Periodismo a partir de 2005 y desde 2015 el Grado en Comunicación Audiovisual, impartido con anterioridad en el Centro de Formación Ciudad de la Luz de Alicante como centro adscrito, que ha cerrado sus puertas. Actualmente, se pueden estudiar el Máster Universitario en Innovación en Periodismo y el Programa de Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas, en el que se incluyen varias líneas de investigación relacionadas con "Las funciones de la imagen y del lenguaje visual: el territorio y el paisaje" y "Nuevos modelos de periodismo". La Universitat Jaume I de Castellón es el único centro público de la Comunidad Valenciana que ofrece los tres títulos de Comunicación: el Grado en Publicidad y Relaciones Públicas, desde el curso 1999-2000, el Grado en Comunicación Audiovisual, desde el curso 2005-2006 —con anterioridad ambos eran licenciaturas—, y el Grado en Periodismo, desde el curso 2009-2010. Recientemente se ha implantado el Grado en Diseño y Desarrollo de Videojuegos, en el que contribuye con el 20% de la docencia el Departamento de Ciencias de la Comunicación. La UJI también oferta el Máster Universitario en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación, desde el curso 2007-2008, con tres itinerarios o especialidades: Dirección Estratégica de la Comunicación, Creación y Producción Transmedia y Periodismo y Comunicación Política. Desde el curso 1999-2000 ofrece estudios de doctorado, y desde el curso 2015-2016 la Escuela de Doctorado de la UJI oferta el Programa de Doctorado en Ciencias de la Comunicación, con tres líneas de investigación: "Comunicación, publicidad y cultura digital", "Narrativas de los relatos audiovisuales contemporáneos" y "Periodismo, industrias culturales y comunicación política". La oferta académica de estudios oficiales en comunicación se completa con la impartición de títulos oficiales en centros privados como el Grado en Comunicación y Relaciones Públicas por la Escuela Superior de Gestión Comercial y Marketing (ESIC, Business & Marketing School), que se imparte en el Campus de Valencia, con el reconocimiento de la Universidad Miguel Hernández, y el Máster Universitario en Marketing y Gestión Digital.

Como se puede constatar, la oferta académica en formación audiovisual reglada de nivel universitario es realmente muy amplia, cubriendo todo el territorio de la Comunidad Valenciana. Se puede afirmar que se trata de una oferta excesiva, que no guarda relación con el tamaño y las necesidades del mercado laboral valenciano. Cada año salen al mercado laboral en la Comunidad Valenciana cerca de seiscientos graduados en las tres especialidades de Ciencias de la Comunicación, además de varias decenas de titulados con un Máster Universitario y un par de docenas de nuevos doctores. Son estos dos últimos colectivos —el de los titulados con un máster universitario o con un doctorado— los que tienen una tasa de empleabilidad más alta, como demuestran numerosos estudios publicados en los últimos años por diferentes instituciones académicas y empresariales. Sin duda, hay una gran masificación en las aulas universitarias, con grupos de entre ochenta y noventa estudiantes en los créditos teóricos, que no hacen posible una enseñanza de calidad, conforme a los exigentes parámetros de la reforma Bolonia, una situación que ha de cambiar en los próximos años. Pero la formación audiovisual en la universidad tiene importantes elementos positivos. En primer lugar, hay que destacar que la evolución de las tecnologías audiovisuales —de la fotografía, del cine, del sonido, del vídeo y de la televisión— hacia la convergencia digital ha simplificado su uso y, por extensión, lo ha democratizado, lo que ha permitido poner en primer plano la relevancia de la dimensión más conceptual, reflexiva y crítica —este último aspecto es trascendental— en el estudio de la comunicación. En este sentido, la formación universitaria ofrece indudables ventajas frente a otros niveles educativos por cuanto que se promueve la preparación de profesionales polivalentes, con capacidad para la innovación, que pueden desempeñar muy diversas funciones en la empresa audiovisual, desde creativas —guion, realización— a organizativas —producción, gestión, dirección estratégica—. Obviamente, la formación técnica no es el objetivo de la preparación universitaria, si bien cada vez se cuenta con más recursos para cubrir y para ofrecer una formación básica de calidad. En segundo lugar, el hecho de que la investigación sea una actividad muy relevante de los docentes en el contexto universitario —en especial en las universidades públicas, donde la investigación está vinculada a la productividad y a la promoción profesional— es otro elemento muy positivo, que redunda en la calidad de la docencia universitaria: el campo de la comunicación —del periodismo, de la publicidad y del audiovisual— es un territorio abonado para la innovación, donde los cambios son constantes y, en consecuencia, es necesario contar con docentes con un alto nivel de actualización académica y de compromiso social, con un conocimiento constante y profundo de la realidad profesional. No obstante, hay que reconocer que queda mucho camino por recorrer para alcanzar los niveles de excelencia que necesita nuestra sociedad.

No podemos concluir esta revisión panorámica sin hacer referencia a la presencia de la formación audiovisual en la Educación Infantil, la Educación Primaria,

la Educación Secundaria Obligatoria (ESO) y el Bachillerato. Resulta paradójico constatar, en plena era del audiovisual y de la comunicación, que nuestro actual sistema educativo todavía no contemple la existencia de asignaturas específicas sobre el análisis crítico de la imagen y de los medios, así como la formación en competencias para construir mensajes audiovisuales, en todos los niveles educativos. A nuestro juicio, se trata de un anacronismo sencillamente inadmisible en una sociedad que aspira a ser más madura y competitiva. En la enseñanza reglada solo se puede encontrar la asignatura optativa "Comunicación audiovisual" en primer curso de la Educación Secundaria Obligatoria, así como la existencia de dos asignaturas obligatorias en el Bachillerato Artístico, "Cultura audiovisual I" y "Cultura audiovisual II". No obstante, las competencias sobre lectura de la imagen y análisis de los medios están recogidas en el diseño curricular de diferentes asignaturas, de manera transversal, si bien su aplicación no está ni mucho menos garantizada, porque depende del centro, del equipo docente y de otros factores, no menos importantes, como la familia. Nuestras autoridades políticas y administrativas parece que todavía no han entendido la importancia que tiene la adquisición de competencias en la lectura crítica de las imágenes, así como en la elaboración de mensajes audiovisuales. En efecto, desde hace muchos años la UNESCO, la Comisión y el Parlamento europeos han insistido en la necesidad de potenciar la "alfabetización mediática", como herramienta imprescindible para convertir Europa "en una economía del conocimiento más competitiva y, a la vez, en una sociedad del conocimiento más inclusiva", como explica Aviva Silver, jefa de la Unidad del Programa Media y Alfabetización Mediática de la Comisión Europea hasta 2013. Según Silver, la "alfabetización mediática puede ser definida como la capacidad de acceso a los medios de comunicación para comprender y evaluar críticamente los contenidos mediáticos y los aspectos diferentes de los medios de comunicación y para crear comunicaciones en una variedad de contextos", lo que incluye a los medios tradicionales —cine, televisión, radio, prensa, música—, pero también a las nuevas tecnologías digitales de la comunicación como internet, los videojuegos, la realidad aumentada, etcétera. La Comisión Europea presentó en 2009 una Recomendación sobre alfabetización mediática, en la que instaba a los países de la Unión a introducir en sus respectivos sistemas educativos enseñanzas referidas al conocimiento crítico de los medios de comunicación, incluyendo competencias digitales. Se trata de la Recomendación 2009/625/CE sobre alfabetización mediática en el entorno digital, que dio lugar a la Directiva 2010/13/UE de servicios de comunicación audiovisual del Parlamento Europeo y del Consejo, de 10 de marzo de 2010. Es la primera vez que una directiva europea recoge de manera tan explícita y directa "la necesidad de incorporar el desarrollo de las capacidades creativas y críticas de los ciudadanos ante los medios" en la educación formal, pero también con la implicación de otras instituciones como la familia, las autoridades reguladoras, la industria mediática o la profesión, entre otras, algo que siguen ignorando las autoridades políticas y administrativas del sistema educativo español y valenciano. De este modo, podemos afirmar que la formación audiovisual tiene un enorme valor estratégico para alcanzar el desarrollo auténtico de la sociedad del conocimiento, con una relevancia solo comparable a la necesidad de contar con un sistema comunicativo y audiovisual sólido, saneado, plural, libre de control gubernamental y de corrupción. Una corrupción que ha llevado a la Comunidad Valenciana a perder su radiotelevisión pública y a la práctica extinción del sector audiovisual valenciano. A nuestro juicio, la restitución del servicio público de radiotelevisión y la recuperación del sector audiovisual valenciano son absolutamente prioritarios, y esto solo será posible mediante el refuerzo, la reordenación y la consolidación de la educación mediática. La formación audiovisual en el sistema educativo valenciano es, por tanto, una asignatura pendiente, que plantea una serie de retos muy urgentes. En primer lugar, se debe aplicar la Recomendación 2009/625/CE de la Unión Europea a todo el sistema educativo, desde la Educación Infantil hasta el Bachillerato, situando a la alfabetización mediática en una posición central del currículum. En segundo lugar, es imprescindible abordar una armonización entre las enseñanzas de la Formación Profesional y los estudios universitarios. En este sentido, no parece razonable que en la nueva Formación Profesional se contemplen títulos de Técnico Superior en Producción y en Realización de Audiovisuales y Espectáculos, perfiles profesionales que en realidad requieren de una formación superior como la que ofrecen las universidades. Es urgente revisar el mapa de títulos y centros que ofrecen estudios de comunicación. En tercer lugar, es imprescindible armonizar la formación reglada y la formación no reglada —formación ocupacional y continua—, con el fin de hacer más eficiente al sistema educativo y al sistema productivo, evitando duplicidades y solapamientos. En cuarto lugar, es necesario reforzar la formación del profesorado en la educación de y con los medios audiovisuales. Y, en quinto lugar, es esencial entender que la educación mediática, en plena era digital, no se reduce al estudio de aspectos técnicos, al uso de dispositivos y programas, sino que remite sobre todo a valores y al fomento de una actitud crítica ante los medios. Es evidente que

muchos de estos retos solo podrán ser abordados en un marco más amplio, a nivel estatal, ya que son competencia normativa del correspondiente ministerio del Gobierno de España. Pero el asunto sigue siendo trascendental, sobre todo para avanzar hacia una sociedad más justa, más libre, más igualitaria y más democrática, en definitiva.

Javier Marzal Felici

Fuentes

- Aguaded-Gómez, J. Ignacio (2013). "El Programa 'Media' de la Comisión Europea, apoyo internacional a la educación en medios". *Comunicar*, XX-40, pp. 7-8.
- Directiva 2010/13/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 10 de marzo de 2010, sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual
- Gavara de Cara, Juan Carlos, Pérez Tornero, José Manuel (2012). *La alfabetización mediática y la Ley general de comunicación audiovisual en España*. Barcelona: UOC / UNESCO.
- Gutiérrez, Alfonso, Tyner, Kathleen (2012). "Educación para los medios, alfabetización mediática y competencia digital". *Comunicar*, XIX-38, pp. 32-39.
- Marzal Felici, Javier (2008). *Equipos e infraestructuras audiovisuales. El Laboratorio de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Jaume I*. Castellón: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Pérez-Tornero, José Manuel, Tayie, Samy (2012). "La formación de profesores en educación en medios: currículo y experiencias internacionales". *Comunicar*, XX-39, pp. 10-14.
- Recomendación 2009/625/CE de la Comisión, de 20 de agosto de 2009, sobre la alfabetización mediática en el entorno digital para una industria audiovisual y de contenidos más competitiva y una sociedad del conocimiento incluyente.
- Silver, Aviva (2009). "Aproximación europea a la educación en medios: avanzando hacia una sociedad del conocimiento inclusiva". *Comunicar*, XVI-32, pp. 19-20.
- Tejedor, Santiago, Pulido, Cristina (2012). "Retos y riesgos del uso de Internet por parte de los menores. ¿Cómo empoderarlos?". *Comunicar*, XX-39, pp. 65-72.