

Año LXXIX. urtea

272 - 2018

Septiembre-diciembre
iraila-abendua



Príncipe de Viana

SEPARATA

X Films: tendiendo puentes entre el cine y otras artes

Miguel ZOZAYA FERNÁNDEZ

Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXIX · n.º 272 · septiembre-diciembre de 2018
LXXIX. urtea · 272. zk. · 2018ko iraila-abendua

VIEJOS Y NUEVOS ESPACIOS DE FRONTERA / MUGAKO ESPAZIO ZAHAR ETA BERRIAK

Pilar Andueza Unanua, Maite Díaz Francés (coords./koords.)

Presentación / Aurkezpena

Pilar Andueza Unanua 809

FENOMENOLOGÍA DEL PAISAJE DE FRONTERA:
ESPACIOS EN CONTACTO /
MUGAKO PAISAIAREN FENOMENOLOGIA:
KONTAKTUAN DAUDEN ESPAZIOAK

Superación de las fronteras en el nuevo ecosistema comunicativo

Pedro Lozano Bartolozzi 819

De los orígenes del término *facería*: contrastando acercamientos etimológicos

Roslyn M. Frank 827

Los faceros como institución de frontera: el facero 65

M.ª Pilar Encabo Valenciano 845

El control de las mugas de Olite en la Edad Media: conflictividad, supervivencia e identidad

Javier Ilundain Chamarro 865

PIRINEO OCCIDENTAL: LUGAR DE PASO Y FRONTERA.
TRES MILENIOS DE HISTORIA/
MENDEBALDEKO PIRINIOAK: IGAROBIDEA ETA MUGA.
HIRU MILA URTEKO HISTORIA

Películas de carretera jacobeanas: el caso de *El Camino* de Emilio Estévez

Carmen Indurain Eraso 885

LA FRONTERA INVISIBLE DE LO FEMENINO EN NAVARRA /
EMAKUMEEN MUGA IKUSEZINA NAFARROAN

La mujer silenciada. Violencia de género en Pamplona durante la Restauración (1876-1923)

Esther Aldave Monreal 903

Sumario / Aurkibidea

La mujer en el derecho civil foral de Navarra: de la penumbra a la visibilidad Javier Nanclares Valle	921
Mujer y asistencia social en Navarra: «Urgen profesionales del “amor” y se llaman asistentes sociales» Sagrario Anaut Bravo	937
Las mujeres en Navarra y los indicadores de género. Análisis conceptual y metodológico Dolores López-Hernández	955
Escritoras navarras de los siglos XX-XXI. Influencia, visibilidad y nuevas plataformas Isabel Logroño Carrascosa	973
Mujeres y profesiones jurídicas en Navarra M. ^a Cruz Díaz de Terán Velasco	989
 <i>FECISTI PATRIAM VNAM DIVERSIS GENTIBVS: ROMA EN EL SOLAR NAVARRO, ENTRE LA GLOBALIZACIÓN CULTURAL Y LA IDENTIDAD LOCAL (SIGLOS II A. C. – V D. C.) / ERROMA NAFARROAKO ORUBEAN, GLOBALIZAZIO KULTURALAREN ETA TOKIKO NORTASUNAREN ARTEAN (K.A. II. – K.O. V. MENDEAK)</i>	
El hábito epigráfico entre los vascones antiguos: Santa Criz de Eslava como paradigma Javier Andreu Pintado	1007
Crónica de epigrafía antigua de Navarra V Javier Velaza	1027
 <i>CLAUSTRA. FRONTERAS IMAGINADAS / CLAUSTRA. ASMATUTAKO MUGAK</i>	
El cabildo de la catedral de Pamplona y su actividad asistencial en la Baja Edad Media (siglo XIV) M. ^a Ángeles García de la Borbolla Paredes	1045
Emblemática italiana en un sermón en la Compañía de María (Tudela, 1745) José Javier Azanza López	1059

Sumario / Aurkibidea

VIEJAS Y NUEVAS INSTITUCIONES DE NAVARRA:
LA SUPERACIÓN DE FRONTERAS /
NAFARROAKO ERAKUNDE ZAHARRAK ETA BERRIAK:
MUGAK GAINDITZEA

**El Consejo Real de Navarra y la jurisdicción «por sí separada» del reino:
1521**
Pilar Arregui Zamorano 1081

**Ideología política como frontera: la derecha católica navarra durante
la Segunda República**
Miguel Fernández Cárcar 1099

La irrupción del terrorismo de eta durante la Transición en Navarra
María Jiménez Ramos 1129

UN MUNDO DE FRONTERAS. LOS PIRINEOS OCCIDENTALES
EN LA MODERNIDAD (SIGLOS XVI-XVIII) /
MUNDU BETE MUGA. MENDEBALDEKO PIRINIOAK
ARO MODERNOAN (XVI.-XVIII. MENDEAK)

**Discursos de frontera, facerías y libertad de comercio en el Pirineo navarro
durante la Edad Moderna**
Álvaro Aragón Ruano 1131

**Un *limes* cántabro. La guerra, su administración y su impacto en las fronteras
del ámbito pirenaico occidental en un contexto bélico (1635-1643)**
Imanol Merino Malillos 1147

**La frontera navarra durante la guerra de los Nueve Años (1688-1697):
defensa y movilización militar**
Antonio José Rodríguez Hernández 1163

**Viviendo en la raya. Las mujeres y el mundo fronterizo en los Pirineos
occidentales durante el Setecientos**
Alberto Angulo Morales / Iker Echeberria Ayllón 1179

**Las fronteras pirenaicas ante la guerra de la Cuádruple Alianza
(1718-1720)**
David Ferré Gispets 1195

Sumario / Aurkibidea

EL PATRIMONIO HISTÓRICO Y CULTURAL: CREACIÓN,
CONSTATACIÓN O DISOLUCIÓN DE FRONTERAS /
HISTORIA- ETA KULTURA- ONDAREA: MUGAK SORTZEA,
AITORTZEA EDO EZABATZEA

**La puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales,
historiográficos y topográficos**

Jorge Jiménez López

1213

**Entre la frontera del tardogótico y el renacimiento: intervenciones
arquitectónicas del Quinientos en la iglesia de San Miguel de Estella**

María Josefa Tarifa Castilla

1231

Juan Dolcet Santos. Rompiendo fronteras, más allá del retrato convencional

Yoania Alejandra Torres Luna

1251

X Films: tendiendo puentes entre el cine y otras artes

Miguel Zozaya Fernández

1277

**Los horizontes de Aita Donostia: paisaje, música e identidad nacional
en los *Preludios vascos***

Asier Odriozola Otamendi

1291

**Los Tàpies del Museo Universidad de Navarra: el estilo como frontera
entre lo internacional y lo identitario**

Nieves Acedo

1307

**Objetivo: inclusión social. Un trabajo de frontera en los espacios
museísticos navarros**

Teresa Barrio Fernández

1323

Currículums

1341

Analytic Summary

1349

**Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak /
Rules for the submission of originals**

1361

X Films: tendiendo puentes entre el cine y otras artes

X Films: zubiak eraikiz zinemaren eta beste arte batzuen artean

X Films: building bridges between cinema and other arts

Miguel ZOZAYA FERNÁNDEZ
miguelzozaya@gmail.com

Este artículo tiene su origen en el trabajo realizado en el marco de los proyectos de investigación de la Universidad de Navarra «Huarte, mecenas de la Arquitectura y del Arte español del siglo XX» (2010-2013) y «Diseños en H. Aportaciones del grupo Huarte al diseño español del siglo XX» (2014-2017), dirigidos por Marta García Alonso.

Quisiera mostrar mi agradecimiento a Josetxo Cerdán y Santos Zunzunegui por su ayuda y orientación en diversos momentos de mi investigación, y a José Antonio Sistiaga y Ángeles González-Sinde por haberse prestado a conversar sobre X Films.

Recepción del original: 31/08/2018. Aceptación provisional: 09/10/2018. Aceptación definitiva: 12/11/2018.

RESUMEN

El presente trabajo pretende reconstruir la historia de X Films, productora cinematográfica emprendida por el industrial y mecenas navarro Juan Huarte en 1963. En su origen se encuentra su estrecha relación con Jorge Oteiza: con él compartía la idea de tender puentes entre el cine y otras artes. Frente a la habitual reivindicación parcial de películas sueltas, resulta evidente la relevancia del conjunto del corpus fílmico de X Films por la inteligencia de su articulación y por la conjugación de distintas líneas de producción, que trazan un interesante retrato social del tardofranquismo desde la óptica de creadores de distintas disciplinas.

Palabras clave: X Films; Juan Huarte; cine español; producción cinematográfica; cine artístico.

LABURPENA

Lan honek X Films zinema ekoiztetxearen historia berreraiki nahi du. Ekoiztetxea Juan Huarte industriari eta mezenas nafarraren ekimenez sortu zen 1963an. Jatorrian, Jorge Oteizarekin zuen harreman estua egon zen: bat zetorren artistarekin zinemaren eta beste arte batzuen artean zubiak eraiki behar zirelako ideiarekin. Film solteen ohiko errebindikazio partzialaren gaitetik, begi-bistakoa da X Films-en film corpus osoaren garrantzia, adimen handiz jardun zuelako, eta zenbait ekoizpen ildo bateratu zituelako, frankismo berantiarren gizarte erretratu interesgarri bat egiteko zenbait diziplinatako sortzaileen ikuspegitik.

Gako hitzak: X Films; Juan Huarte; Espainiako zinema; zinemagintza; zinema artistikoa.

ABSTRACT

The present article aims to rebuild the history of X Films, the film production company started by the industrial and artistic sponsor Juan Huarte in 1963. The project was based in his close relationship with the sculptor Jorge Oteiza: both aimed at building bridges between cinema and other arts. Instead of the habitual reclaim of single films, we found that the whole production of X Films becomes relevant in order to see the real reach and intelligence of the company's strategy combining different production lines. X Films production corpus shows an interesting portrait of late Francoism society as seen by artists and creators from different disciplines.

Keywords: X Films; Juan Huarte; Spanish cinema; film production; art cinema.

1. INTRODUCCIÓN. 2. CONTEXTO Y GÉNESIS DE LA PRODUCTORA. 3. VIRAJE HACIA LA PROFESIONALIZACIÓN. 4. EL MECENAZGO HACIA EL CINE ARTÍSTICO. 5. OTRAS LÍNEAS DE PRODUCCIÓN. 6. CONCLUSIÓN. 7. LISTA DE REFERENCIAS.

1. INTRODUCCIÓN

La aparición de la productora cinematográfica navarra X Films en 1963 supone el comienzo de un episodio poco conocido, pero decididamente singular dentro de la historia del cine español. Lo que de peculiar y atípica tiene dicha aventura empresarial se debe, en última instancia, a la personalidad de su fundador, Juan Huarte. Porque, aunque los méritos concretos residen en los artistas y la originalidad de su funcionamiento tiene distintos responsables, nada de lo que se creó bajo la etiqueta de X Films habría sido posible sin la voluntad y el interés de Huarte, que a principios de los sesenta se decidió a extender sus actividades de mecenazgo al campo cinematográfico.

Aunque la puesta en marcha de una productora cinematográfica por parte de Juan Huarte pudiera parecer algo excéntrico y alejado del resto de empresas en las que estaba embarcada su familia en aquella época, tiene más coherencia con sus intereses artísticos de lo que pueda parecer a primera vista. Al igual que otras iniciativas artísticas sufragadas por Huarte (como el Laboratorio de Música Electrónica ALEA o los Encuentros de Pamplona de 1972, por citar dos de las más significativas), sus raíces se encuentran en la extensa red de relaciones con artistas que el empresario navarro desarrolló durante los años cincuenta del pasado siglo. Concretamente, en el origen de X Films se encuentra el más relevante de todos ellos, Jorge Oteiza, quien, dando por concluida su fase experimental en la escultura a finales de los cincuenta, comienza a interesarse por el cine. Ambos compartían una idea que, sin duda, está en la génesis del proyecto X Films: la intención de tender puentes entre el cine y otras artes. No extraña, por tanto, que ya desde los primeros proyectos de la productora nos encontremos con nombres como los del arquitecto Gabriel Blanco, el escultor Néstor

Basterretxea, el músico Luis de Pablo, el pintor Rafael Ruiz Balerdi o, por supuesto, el propio Oteiza.

Por tanto, es fácil leer este nuevo proyecto como un decidido paso hacia la disolución de unas fronteras que, en aquellos años de modernidad y vanguardia, habían perdido sentido como división de las distintas disciplinas artísticas en compartimentos estancos. Ciñéndonos al caso de Oteiza, es muy revelador ver cómo, casi al mismo tiempo (finales de los cincuenta, principios de los sesenta), había llegado a conclusiones llamativamente cercanas a las del cineasta Michelangelo Antonioni, por poner un ejemplo. En el caso del escultor vasco, su proyecto de las cajas metafísicas le había llevado a un agotamiento de la expresión, a base de desocupar el espacio y dar protagonismo al vacío. Por su parte, el cine del director italiano se embarcaba entonces en su trilogía de la incomunicación, en la que tendía a un vaciado expresivo que cobraba aún más sentido dentro de una serie, viendo su evolución, como podía ocurrir con las cajas de Oteiza. A estos artistas de distinta procedencia y disciplina se les podrían sumar otros contemporáneos suyos, como John Cage en el ámbito musical o Samuel Beckett en el literario, que en sus distintos campos habían llegado a reflexiones y hallazgos estéticos sensiblemente cercanos. Que Oteiza diera por finalizada su investigación en el terreno de la escultura en ese momento y considerase el cine como el medio idóneo para seguir experimentando no es sino la prueba de una permeabilidad de las artes que, por aquel entonces, estaba en el *zeitgeist* cultural.

Pero X Films no solo diluyó fronteras artísticas, sino también industriales. Como veremos a continuación, la entrada de José María González Sinde como director de producción se traduciría en una profesionalización de la compañía, que bajo su mando llevaría a cabo una producción más ordenada y regularizada, buscando dotar a X Films de una estabilidad empresarial y un equilibrio financiero. El saber hacer de González Sinde, unido al buen posicionamiento de Huarte entre las instancias oficiales del régimen, llevaría a X Films a ser la primera empresa privada en producir series tanto documentales como de ficción para Televisión Española, que hasta entonces acostumbraba a abastecerse de contenidos de producción propia. Además, gracias a ello lograron tejer una relación de trabajo con distintos ministerios franquistas que permitiría a la productora realizar un considerable corpus de documentales de encargo. Asimismo, X Films comenzó también a producir cortometrajes de ficción que servirían de trampolín a una nueva generación de cineastas, participando así del pequeño fenómeno del cine independiente español de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

En última instancia, podríamos destacar su amplia apertura política: teniendo en consideración la procedencia conservadora de Huarte, no deja de ser llamativa su amplitud de miras y su permisividad ante las ideas radicalmente de izquierdas de buena parte de la plantilla de colaboradores de la productora –empezando por su propio director, González Sinde, que durante los años de trabajo en X Films cumplió condena por motivos políticos–, hasta el punto de apoyar personalmente la producción clandestina de la película *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1973).

Tras producir cerca de un centenar de títulos, X Films vería llegar su ocaso a finales de los setenta, terminando con ella un modelo de mecenazgo prácticamente único en la

historia del cine español. El temprano y acusado olvido al que se vio abocada desde su ocaso fue seguido, a principios del nuevo siglo, por una reivindicación parcial y mitificada desde el mundo del arte, poniendo el foco en apenas cuatro o cinco obras. Tras los escasos textos que han prestado atención a la productora, casi siempre centrados en escasas películas sueltas (habitualmente las mismas), un homenaje a X Films en la segunda edición del Festival Punto de Vista (2006) y un ciclo conmemorativo por su 50 aniversario en la Filmoteca Navarra (2013) han sido los únicos eventos de recuperación y difusión que han permitido comenzar a ver la variedad y riqueza de su corpus fílmico. El único y relevante estudio centrado propiamente en la productora es un artículo de 2012 escrito por Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen que, muy acertadamente, centra sus esfuerzos en colocar en su justo lugar el peso que el *cine de artistas* juega realmente en la productora, destacar la importancia de otras líneas de producción y tratar de analizar la amplitud de la jugada puesta en marcha por Huarte.

A falta de un estudio en profundidad en torno a un tema tan amplio y complejo (que requeriría desde un análisis económico hasta un comentario filme a filme), el presente artículo pretende reconstruir sucintamente la historia de tan atípica empresa, centrándose con más detenimiento en los ejemplos que tienen que ver con el cruce entre distintas disciplinas, pero manteniendo una visión global que ponga en valor la relevancia del resto de su legado, la moderna visión de sus gestores y sus inteligentes estrategias de producción. Para ello, se ha recopilado abundante bibliografía, se ha recurrido a la consulta de distintas fuentes documentales y se ha realizado una revisión y análisis de todas las películas localizadas en Filmoteca Española con el estado adecuado de conservación para su visionado, tratando de ampliar así la sesgada perspectiva que ha prevalecido hasta ahora en torno a los trabajos de X Films.

2. CONTEXTO Y GÉNESIS DE LA PRODUCTORA

Para comprender mejor el lugar que ocupa X Films dentro de la historia del cine español, es conveniente esbozar el contexto en el que aparece.

En los albores de la década de los sesenta, el cine español comienza a experimentar ciertos cambios al amparo de una política promovida por José María García Escudero a su regreso a la Dirección General de Cinematografía, que venía a facilitar la producción y realización de un tipo de obras más ambiciosas estéticamente y formalmente, con cierta voluntad renovadora. El objetivo de esta política no era otro que contribuir a la nueva imagen de apertura de España que la dictadura franquista se esmeraba en proyectar de cara al exterior, en este caso mediante la participación con este *cine de calidad* en festivales internacionales. Medidas como la creación de la categoría del Interés Especial, la elaboración de unas normas de censura o un nuevo sistema de subvenciones permitirían a productores y directores embarcarse en proyectos que antes no habrían sido posibles por su poca viabilidad comercial y la limitada libertad de que disponían para llevarlos a cabo. Este caldo de cultivo va a ayudar a muchos diplomados de la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía) a incorporarse a la profesión, aprovechando las facilidades y libertades que esta política *posibilista* les brinda.

Es en esta época cuando despegan el llamado Nuevo Cine Español, conformado por directores como Carlos Saura, Mario Camus, Miguel Picazo, Basilio Martín Patino, Antonio Eceiza o Manuel Summers, entre otros.

Mientras en el cine comercial florecen las coproducciones internacionales y la explotación de los subgéneros, productores como Elías Querejeta se aferran a las nuevas estrategias de protección y promoción para dar salida a jóvenes cineastas con la intención de hacer películas más personales. X Films nace en este entorno y se beneficiará de dichas políticas, pero las ambiciones de Huarte son distintas: le interesa ver qué puede dar de sí el diálogo entre el medio cinematográfico y otros campos artísticos. Como prueba de este distanciamiento frente al aire dominante en el incipiente cine de autor español, resulta significativo el rechazo de los primeros proyectos de prometedores cineastas como Basilio Martín Patino y Miguel Picazo (Blanco, 1971, p. 82), mientras se ponía dinero y medios a disposición de artistas sin formación ni experiencia cinematográfica como Jorge Oteiza y Gabriel Blanco para permitirles desarrollar sus ideas con total libertad.

La fecha del comienzo de la andadura de X Films suele datarse en el 1 de enero de 1963, cuando es dada de alta en el Registro Mercantil de Navarra como sociedad anónima formada por Juan Huarte (suscriptor del 99,4 % de las acciones emitidas), Fernando Redón y Juan Marañón, con la idea de producir películas que «revistan un singular interés artístico o representen especiales valores», como se menciona en el acta de fundación (Lasa, 2006, p. 81). Desde un primer momento, Huarte pone el timón creativo en manos de Blanco y Oteiza –responsabilizado de la dirección artística de la productora–. No obstante, la idea de su creación se venía fraguando ya desde finales de 1961. Es entonces cuando Huarte muestra a Oteiza un guion titulado *No sueñes en la ciudad*, firmado por la pareja de actores Eduardo de Santis y María Cuadra, comunicándole que tiene la intención de producir una película y pidiéndole su opinión –a Huarte le había interesado particularmente «la expresión de rechazo de la ciudad» (Blanco, 1971, p. 82)–. La respuesta de Oteiza ante dicho libreto es contundentemente crítica, por lo que decide comenzar a trabajar sobre lo poco que le había interesado de *No sueñes en la ciudad* para dar forma a un guion propio, que acabaría derivando en una personal visión del mito de Acteón.

Tras abandonar la escultura, el artista de Orío plasma su interés por el cine en diversos escritos personales de la época, así como en su libro *Quosque tandem...!*, poniendo de relieve la importancia que este medio adquiere dentro de su pensamiento y su propuesta pedagógica, en la que propone «el cine como asignatura fundamental en la educación estética del hombre». Espectador habitual del cineclub de Irún, sus reflexiones en torno a distintas películas y las posibilidades expresivas y reflexivas del cine –es llamativo el particular interés que suscitan en él la sintaxis cinematográfica y la lógica experimental del filme *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961)– le llevan a querer desarrollar sus ideas en el ámbito fílmico.

Mientras Oteiza lleva a cabo el laborioso desarrollo de su guion, en X Films comienzan a moverse proyectos más inmediatos, empezando por la producción del material

audiovisual publicitario que sirviera a las distintas empresas del grupo Huarte para promocionar sus creaciones de aplicación industrial, y de algún trabajo corto que sirviese a Oteiza para experimentar y adquirir algo de experiencia. En este primer momento embrionario, se plantean dos proyectos: un cortometraje industrial titulado *Sótanos H*, que Juan Huarte quería utilizar como presentación en la New York's World Fair de 1964 y para cuya dirección se planteó la colaboración entre Jorge Oteiza y el granadino José Val del Omar –probablemente la figura más importante dentro de la vanguardia cinematográfica española en esos momentos, cuyo cortometraje *Fuego en Castilla* había sido reconocido en el Festival de Cannes de 1961–; y *Ejercicio sin dedos para una mano*, una idea de Luis de Pablo a la que Gabriel Blanco dio forma de guion y que se planteaba también como práctica de dirección para Oteiza.

Finalmente, ambas ideas acabarían convergiendo en una sola: una película breve de corte experimental e intención promocional. Ante la dificultad de Oteiza para concretar el proyecto, Huarte ofrece a Néstor Basterretxea la posibilidad de presentar una propuesta para el cortometraje, con la intención de seleccionar la que considere más apropiada entre ambas (lo que da la sensación de camuflar de concurso lo que realmente era una llamada de ayuda para desatascar el trabajo). Como era previsible, resulta elegida la propuesta Basterretxea, retomando parte de las ideas en las que se había trabajado con Oteiza durante el desarrollo del proyecto y utilizando en el cortometraje algunas de sus esculturas, así como otros trabajos de diseño industrial realizados en las distintas empresas del Grupo Huarte. Esta película, titulada *Operación H* (1963), inaugura la producción de X Films y resulta sintomática de las ambiciones de Huarte: unir el valor artístico y la función comercial (al igual que ocurría, por ejemplo, con los muebles de diseño de su empresa H Muebles); una mentalidad más en sintonía con las nuevas tendencias internacionales que con la atrasada industria española. A su vez, este trabajo es una buena muestra de la voluntad de la productora de arremolinar a artistas de distinto signo: junto a Oteiza y Basterretxea, encontramos en sus títulos de crédito al compositor Luis de Pablo como responsable de la música y al cineasta y escritor francés Marcel Hanoun como director de fotografía. Esto sería una constante mantenida en el tiempo: además de los directores de las películas, encontramos nombres propios de la altura del antropólogo Julio Caro Baroja, los escritores Antonio Gala y Álvaro Cunqueiro, el arquitecto Rafael Moneo, el compositor Carmelo Bernaola, el escultor Eduardo Chillida, el pintor Rafael Canogar o el fotógrafo Francesc Català Roca realizando distintas aportaciones a lo largo de la historia de la productora.

Terminado dicho cortometraje, a finales de 1963 Oteiza ya tiene listo su *Escenario de Acteón*¹, pero el complejo carácter del proyecto, así como su falta de conocimientos técnicos sobre cine, convertirían la aventura de *Acteón* en una travesía por el desierto. Tras una larga serie de desencuentros que desembocan en su ruptura con Huarte y en el abandono de la película, será Jorge Grau quien lleve a cabo el primer largometraje de la productora. Grau, designado por Huarte como asistente técnico para el proyecto, rees-

1 La versión más completa del guion de Oteiza fue publicada con este título en Zunzunegui (2011b).

cribirá el guion y filmará su propia versión de *Acteón* (1965), resultando una película más cercana a los postulados de la embrionaria Escuela de Barcelona que a las ideas cinematográficas y artísticas de Oteiza².

3. VIRAJE HACIA LA PROFESIONALIZACIÓN

En 1965, tras tres años de vicisitudes, el primer largometraje de X Films se da por terminado; sin embargo, *Acteón* tardaría dos años más en ser estrenada comercialmente. Hasta el momento, se han producido tan solo tres cortometrajes: el citado *Operación H*, *Garabatos* de Angelino Fons (1964) y *La edad de la piedra* de Gabriel Blanco (1965), quien había sido contratado³ para trabajar en X Films tanto haciendo sus propias películas como ayudando en labores de asesoramiento y producción, como hemos visto. Tras un infructuoso intento de producir un segundo largometraje –una propuesta de ciencia ficción a dirigir por unos diplomados de la EOC que se tanteó coproducir con Checoslovaquia, según relata Blanco (1971, p. 82)– y con Huarte desanimado por la farragosa e ingrata experiencia de *Acteón*, resulta evidente la necesidad de incorporar profesionales capaces de dirigir la productora y darle cierta estabilidad.

Además de integrar a Adolfo Oliete (que había colaborado con Chumy Chúmez en la elaboración de los dibujos de *La edad de la piedra*) como jefe de producción, será el propio Blanco quien proponga a Huarte la contratación de José María González Sinde como director de producción a principios de 1966. González Sinde, diplomado en producción por la EOC y con experiencia en la industria discográfica, diseña un nuevo plan de trabajo diversificando las líneas de producción: sin dejar del todo de lado las películas *de artista* (cuyas propuestas seguirían llegando a través de Huarte y Blanco), centra sus esfuerzos en producir documentales de encargo para cine y televisión que proporcionarían la solvencia económica necesaria para mantener la empresa, siempre con vistas a la posibilidad de producir largometrajes.

Entre 1966 y 1968 la totalidad de su producción se enmarca en dicha línea: se realizan una treintena de cortometrajes documentales para la Dirección General de Promoción del Turismo, dirigidas en su mayoría por realizadores noveles. Entre ellos había algunos recién salidos de la escuela de cine (como José Luis Viloria, Claudio Guerín o Manuel Rojas), pero también gente conocida en otros ámbitos como el humorista gráfico Chumy Chúmez, el documentalista Pío Caro Baroja o el fotógrafo Ramón Masats. Así mismo, en 1968 Luis S. Enciso dirige *Hacia México 68*, la primera serie documental para Televisión Española de producción completamente externa (en colaboración con la Dirección Nacional de Educación Física y Deportes). Poco después, *Plinio* (Antonio Giménez-Rico, 1969-1970) constituiría también la primera serie de ficción para TVE producida por una empresa privada. Como acertadamente han destacado Cerdán y

2 Para un estudio en profundidad sobre la historia de la creación de *Acteón* y las ideas cinematográficas de Oteiza, es aconsejable consultar el trabajo de Zunzunegui (2011a).

3 Más bien *becado*, de la misma manera en que Huarte solía mantener a algunos artistas, como recuerda Adolfo Oliete en Palacio y Utrera (2000, pp. 362 ss.).

Fernández Labayen, la habilidad y visión de Huarte (artífice de la conexión con TVE), así como su relación privilegiada con el poder franquista, dan lugar a un corpus fílmico de gran relevancia, que sabe explotar la apertura desarrollista del régimen en esa década y «fomentar una visión transnacional de la representación de España» (Cerdán & Fernández, 2012, p. 174).

Tras este periodo de *engrase*, durante los años siguientes X Films baja el ritmo de producción de este tipo de documentales, intercalándolos con cortometrajes de ficción realizados por jóvenes debutantes que llegan a la productora de la mano de González Sinde. La mentalidad industrial de Sinde, aunque necesaria, propiciará con el tiempo el aislamiento de Blanco en la productora, pero tanto él como Huarte no dejarán todavía de lado la facción experimental de X Films.

4. EL MECENAZGO HACIA EL CINE ARTÍSTICO

Desde los comienzos de la productora, el pintor Rafael Ruiz Balerdi se encontraba experimentando con el cine. Su primer proyecto, promovido personalmente por Huarte alrededor de 1964, llevaba por título *Evolución*. Realizado sin apenas medios ni una planificación ordenada, a base de dibujar, colorear e incluso quemar formas abstractas sobre celuloide, el trabajo quedaría inacabado al no conseguir los resultados deseados por el artista. Otra idea de la misma época que quedó sin materializar sería la de *Amaya*, un homenaje a la bailaora Carmen Amaya en el que iba a calcar sobre celuloide transparente fragmentos de película impresionada de imagen real, idea abandonada por la dificultad de conseguir el material adecuado –la distribuidora se negó a cederle con tal fin fotogramas del filme *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963), el último protagonizado por la artista antes de su muerte–. Mientras tanto, Gabriel Blanco se ocupó de procurarle una mesa de trabajo para el calcado de celuloide⁴ con la que, finalmente, conseguiría llevar a buen puerto su único proyecto cinematográfico.

Homenaje a Tarzán. Capítulo 1: La cazadora inconsciente (título completo de la obra, que da a entender que se contemplaban posibles continuaciones) es un cortometraje de animación experimental realizado a partir del calcado sobre celuloide sin emulsionar de una breve escena de una vieja película de Tarzán. Las figuras vibrantes, con trazos indistintamente finos y gruesos, van mutando según la utilización de distintas técnicas pictóricas. El filme gozaría de buena circulación; obtuvo el Txistu de Plata de la Sección Experimental del Festival de Cine Documental y de Cortometrajes de Bilbao en 1969 y visitó el año siguiente los festivales de Oberhausen y Cannes. Aunque estas

4 «Fue una mesa amplia de dibujo, en la que estaba instalado un plato que abastecía celuloide, que pasaba imagen por imagen –una a cada vuelta completa de manivela– por una ventanilla con un cristal iluminado por debajo, sobre el cual se apoyaba ese fotograma para ser dibujado, siendo luego el celuloide recogido por otro plato. Se podía hacer pasar, a la vez que esta cola transparente blanca (o celuloide virado en color) un fragmento de película impresionada, por debajo de lo anterior, y cogido a los mismos rodillos para llevar a ambos materiales sincrónicamente: así se podía calcar esta película (transformándola o estilizándola, pero con la guía segura de sus cambios de forma y movimientos), sin necesitarse siquiera tocar el celuloide dibujado, que sería ya el material original para laboratorio» (Blanco, 1971, p. 82).

primeras proyecciones fueron mudas, Adolfo Oliete lo sonorizó poco después contra la voluntad de Ruiz Balerdi, añadiendo una banda sonora que sería aplaudida por distintos estudiosos como Eugeni Bonet y Manuel Palacio (1982, p. 42) o Santos Zunzunegui (1985, p. 170). Este último afirmaría sobre el breve filme que «respondía a través del sesgo de la fábula inocente al panorama de frustración que dominaba a los cineastas españoles a finales de los años 60, en su lucha con la censura, la producción y la distribución» (Zunzunegui, 1985, p. 170).

El último caso de *cine de artista* es, tal vez, el más célebre y reconocido no solo de la productora, sino de la historia del cine español. Tras la infructuosa experiencia con Oteiza, durante los dos últimos años de la década de los sesenta Huarte volvería a financiar personalmente a un artista vasco para la realización de una película en total libertad creativa, aunque en este caso la experiencia sería muy distinta a la del escultor de Orío, y mucho más satisfactoria para ambas partes. El pintor donostiarra José Antonio Sistiaga –miembro del Grupo Gaur de la Escuela Vasca, al que también pertenecían Oteiza, Basterretxea y Ruiz Balerdi, entre otros– trabajó en absoluta soledad durante más de año y medio en un largometraje pintado y manipulado enteramente a mano sobre celuloide, fotograma a fotograma. Bastó la proyección de un fragmento inacabado de siete minutos ante González Sinde y Huarte en una pequeña sala de Madrid para que este último, tras un acuerdo verbal sellado con un simple apretón de manos, le procurase la financiación necesaria. Sistiaga ha relatado esta historia en numerosas entrevistas y actos públicos, destacando siempre la generosidad del industrial navarro.

Fue precisamente Rafael Ruiz Balerdi quien, tras invitar a su amigo Sistiaga a ver el material sobre el que estaba trabajando en la oficina madrileña de X Films, le regalaría un rollo de celuloide traslúcido sobre el que poder pintar. Con ese rollo de trescientos metros, el donostiarra dio forma a un cortometraje de siete minutos titulado *De la Luna a Euskadi* (1968). La metodología empleada para esta primera tentativa de cine pintado, con carácter narrativo y figurativo, tiene poco que ver con la deriva posterior que tomaría su trabajo. Sobre el celuloide traslúcido, pintaba el fondo con tinta china y tintas de colores, mientras que los dibujos figurativos (la torre de una iglesia, una estación espacial, una botella) los realizaba directamente a bolígrafo. Tras el mencionado acuerdo con Huarte, este fragmento se presentó en el Festival de Cine Documental y de Cortometrajes de Bilbao de 1968, alzándose con el Txistu de Plata al mejor cortometraje experimental.

Sistiaga continuó su trabajo por otro camino, dejando a un lado la historia, abrazando la abstracción y centrándose exclusivamente en las formas y el color. Trabajaba en su estudio de Hondarribia en cuclillas, salpicando cada fotograma de colores con los dedos y las brochas y repitiéndolo con variaciones de un cuadro a otro para crear el movimiento vibratorio. En otras partes pintaba también a lo largo del celuloide: siempre ha hablado de aquel proceso intuitivo como algo orgánico, que le iba pidiendo pasar de unas formas geométricas simples a otras cada vez más complejas. En total la película tiene alrededor de sesenta fases de distinta duración y concepción, agotando todas las variaciones que iba encontrando (incluso trabajando una solo con blanco y negro). En el fondo, su trabajo con el color y la materia (en algunos pasajes rallaba el celuloide

con arena, por ejemplo) está cerca de la *action painting*: expresar sensaciones como el movimiento, la velocidad y la energía.

Cuando estaba dando vueltas al futuro del filme y el posible rumbo a tomar, le sobrevino el final en forma de rayo de sol, que entró por la ventana de su taller e incidió sobre el celuloide que acababa de pintar, deshaciendo la forma. En ese momento, decidió desplazarse a la masía de un amigo en Ibiza para pintar a mediodía en el campo y utilizar el sol, dando así lugar a las fases oscuras que componen el final de la obra. En total, Sistiaga estuvo diecisiete meses pintando una media de doce horas diarias. La película de 75 minutos, que también puede verse como lienzo de 35 mm por más de dos kilómetros, recibió el título de *Ere erera baleibu izik subua aruaren*, frase sin significado formada por un intraducible juego de palabras en euskera en función de su sonoridad –cuestión que provocó problemas con la censura franquista–, cortesía de Ruiz Balardi. Una hora y cuarto de estallidos de color con formas de planetas y estrellas, cristales y burbujas, lava y espuma, células y átomos, olas y fuego, espectros y formas orgánicas en absoluto silencio, que conforman la que todavía es la película más larga jamás pintada a mano sobre el material fotoquímico.

El filme de Sistiaga está considerado desde hace décadas como un hito en la historia del cine experimental internacional. Tuvo un largo recorrido por festivales (International Underground Film Festival de Londres, Festival de Oberhausen) e instituciones cinematográficas y artísticas (MOMA, Cinémathèque Française, Anthology Film Archives de Nueva York) de todo el mundo, formando parte a día de hoy de colecciones de museos como el Reina Sofía o el Centre Pompidou de París⁵.

En la órbita del cine de artista se podría enmarcar igualmente el conjunto de la obra que Gabriel Blanco desarrolla durante sus años en la productora: en total seis cortometrajes, entre filmes de animación y documentales de corte poético imbuidos de una visión crítica hacia el régimen franquista, premiados en distintos certámenes y festivales que culminaron con la Concha de Oro de Cortometrajes en el Festival de Cine de San Sebastián de 1978 obtenida por *La edad del silencio* (realizado junto al dibujante Ops, conocido posteriormente como El Roto). Aunque menos conocidos, también resultan interesantes los cortometrajes de animación realizados por Jaime Pascual, humorista y dibujante de *Hermano Lobo*, la revista de humor fundada por Chumy Chúmez que relevaría a *La Codorniz* durante el tardofranquismo. Otro colaborador de dicha revista, el ilustrador y guionista Juan Carlos Eguillor, debutaría en la dirección gracias a X Films, seguramente a través de la amistad que unía a Blanco y Chúmez. Su cortometraje *Soy un tutti frutti* es una crítica en clave humorística a la influencia de la televisión, en la línea habitual de los contenidos de *Hermano Lobo*.

En cuanto a Huarte, el último proyecto en el que se implica personalmente es *Chicas de club* (Jorge Grau, 1970). A partir de una idea del propio Juan Huarte, Grau realiza un

5 Para ampliar la información sobre las condiciones y métodos de realización del filme de Sistiaga, sus avatares administrativos con la censura y otras cuestiones de interés, se puede consultar Vicario y Mateos (2007).

docudrama que aborda el fenómeno de los clubs de alterne que proliferaban en España a finales de los sesenta, centrado en la supuesta historia real de una de las chicas que allí trabajan⁶. La película, que afrontaría diversos problemas con la censura franquista, sería seleccionada para representar a España en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary de 1970. Poco después, Grau dirigiría una tercera película para X Films, el filme de terror *Ceremonia sangrienta*, esta vez en coproducción internacional con Italia.

5. OTRAS LÍNEAS DE PRODUCCIÓN

Por parte de José María González Sinde, encontramos una larga nómina de directores noveles que entra a trabajar para la productora durante los años setenta. Buena parte de ellos realizan trabajos cortos de ficción, aunque continúa la producción de documentales, muchos de los cuales dejan atrás la ortodoxia pedagógica predominante en la serie producida para la Dirección General de Promoción del Turismo a finales de la década anterior y ponen en juego estrategias narrativas más cercanas a la vanguardia, con intención de articular un reflejo más crítico de la sociedad española del tardofranquismo (algo visible también en las ficciones).

Dos nombres resultan especialmente conocidos por su posterior trayectoria en la historia del cine español: José Luis Garcí y José Luis García Sánchez. El primero, que había comenzado como crítico de cine y guionista, recibirá su primera oportunidad de dirigir cine en el seno de X Films. Tras dos pequeños documentales abordando sendas pasiones de Garcí –*Al fútbol* (1975) y *Mi Marilyn* (1975)– en los que ya se puede apreciar su característica mitomanía, *Tiempo de gente acobardada* (1976) será su primer asalto en la ficción, una especie de ensayo formal y temático que anticipa el estilo que le haría famoso en sus primeras películas durante la Transición. García Sánchez, por su parte, tras dirigir unos destacables cortos coproducidos entre X Films e In-Scram –una de las productoras independientes más activas de la época–, realizaría en la empresa de Huarte su primer largometraje, *El love feroz o Cuando los hijos juegan al amor* (1973).

Ese mismo año tiene lugar la producción de un documental clave en la historia del cine español, *Queridísimos verdugos* de Basilio Martín Patino, rodado en completa clandestinidad y para el que X Films facilitó la cantidad necesaria para iniciar el rodaje, según ha afirmado el propio Martín Patino en distintas declaraciones. Aunque pudiera parecer una gestión realizada *de tapadillo* por la afinidad y amistad de González Sinde y García Sánchez con el cineasta salmantino, Basilio Martín Patino confirmó en una entrevista que el visto bueno se lo dio personalmente Juan Huarte: «Me dijo que si quería hacer una película podía hacer la que yo quisiera. Cuando le dije que pretendía hacer algo sobre los verdugos españoles, me dijo que vale, que lo que fuese» (García, 2008, p. 99).

Durante los años setenta, X Films desarrollaría también una división dedicada a la distribución de cine bajo la dirección del posteriormente célebre periodista y crítico

6 Para un análisis del filme, véase Gabantxo y Fernández (2010, pp. 261-290).

de cine Carlos Pumares. A través de ella, hacían circular principalmente cine de autor europeo –aunque también ciclos de cine clásico, con el notable ejemplo de un ciclo de filmes protagonizados por Humphrey Bogart– a través de las salas de *arte y ensayo*.

Tras estos años de intensa actividad, X Films se fue apagando durante los convulsos años de la Transición, desembocando en el abandono de la productora en 1978 por parte tanto de Juan Huarte como de José María González Sinde. Tras su salida, y quedando solo a los mandos Adolfo Oliete, únicamente se produciría el último corto de Manuel García Muñoz, *Escultura y paisaje* (1981), que reutiliza las imágenes de un corto anterior de X Films titulado *Esculturas para el entorno* (Francisco Aguirre, 1977). Además de este, ese mismo año se comercializaría otro trabajo de remontaje de un material rodado con anterioridad: se trata de una serie documental de tres capítulos sobre Galicia filmada por Claudio Guerín, que había muerto ocho años antes en un accidente durante el rodaje de su segundo largometraje. Las últimas noticias sobre la productora están relacionadas con la demanda presentada por Oliete contra el Estado por los perjuicios derivados de la utilización de la letra X para la clasificación de las películas pornográficas (J. I. G., 1 de noviembre, 1983, p. 55).

6. CONCLUSIÓN

X Films puede verse como paradigma de la modernización de la industria del cine español de la época, cuyas propias producciones, además, reflejan en parte las transformaciones sociales que España vive en los estertores del franquismo. En palabras de Jostxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen (2012, p. 180), varias de sus películas «abundan en realizar un análisis social a partir de cuestiones como el despertar a una sexualidad no reprimida, la reconversión de los paisajes urbanos al ritmo del desarrollismo, la mediatización de los espectáculos deportivos o la inclusión del país en el universo pop propio del capitalismo tardío».

Como han sabido ver los citados autores, buena parte de la relevancia de X Films reside no solo en su aportación a la vanguardia fílmica española, sino en la habilidad de Juan Huarte para concebir su productora con una apertura de miras inédita hasta entonces en nuestra industria cinematográfica, sabiendo a la vez relacionarse con diferentes estratos: por ejemplo, creando vínculos con Televisión Española o distintos ministerios franquistas, pero también valiéndose de los talentos de círculos creativos tan distantes como pueden ser los artistas vascos del grupo Gaur; las jóvenes promesas salidas de la Escuela Oficial de Cinematografía; los humoristas satíricos de revistas como *La Codorniz* o *Hermano Lobo*; o incluso críticos cinematográficos provenientes de la revista *Cinestudio* (de donde llegaron José Luis Garci, Antonio Giménez-Rico y Luis Mamerto López Tapia), por citar algunos de los casos mencionados anteriormente.

Huarte no se limitó a poner el dinero y la infraestructura, sino que desde un primer momento alentó a Oteiza a desarrollar sus ideas cinematográficas, financió a Blanco para que diese rienda suelta a su creatividad en el seno de la productora y más adelante promovió personalmente proyectos tan arriesgados como el filme pintado de Sistiaga,

la polémica *Chicas de club* de Grau o incluso el rodaje en clandestinidad de los verdugos de Martín Patino.

Todo ello hace que X Films resulte un ejemplo genuino e inédito de productora capaz de conjugar prurito artístico, mentalidad empresarial, posicionamiento sociocultural y visión moderna y transnacional, todo ello en un contexto de complicado equilibrio político. A estas alturas, es innegable que la productora de origen navarro constituye un capítulo propio en la historia de nuestro cine, figurando Juan Huarte como un caso excepcional de mecenas cinematográfico.

7. LISTA DE REFERENCIAS

- Blanco, G. (1971). La cámara, llevada a mano. *Arquitectura*, 154, 82.
- Bonet, E. & Palacio, M. (1982). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Madrid: UCM.
- Cerdán, J. & Fernández Labayen, M. (2012). X Films: desarrollismo y mecenazgo. *Archivos de la Filmoteca*, 69.
- Gabantxo, M. & Fernández, V. (2010). Verdades en paralelo bajo la censura: una exploración del híbrido docu-ficción «Chicas de club» (1970), de Jordi Grau. *Fonseca Journal of Communication*, 1, 261-290.
- García Martínez, A. N. (2008). *El cine de no ficción en Martín Patino*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- J. I. G. (1 de noviembre de 1983). La administración, demandada por utilizar la «X» para las películas pornográficas. *ABC*, p. 55.
- Lasa, K. (2006). X Films, resolviendo la incógnita. En *Catálogo del Festival Punto de Vista 2006*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo.
- Palacio, M. & Utrera, R. (2000). *Gabriel Blanco: cine y psicoanálisis*. Madrid: Semana de Cine Experimental de Madrid.
- Vicario, B. & Mateos, J. M. (2007). *Sistiaga, el trazo vibrante*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.
- Zunzunegui, S. (1985). *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, D. L.
- Zunzunegui, S. (2011a). Subordinaciones heterogéneas. Las «artes prohibidas» de Jorge Oteiza. En S. Zunzunegui (coord.). *Oteiza y el cine* (pp. 13-67). Alzuza: Fundación Museo Oteiza.
- Zunzunegui, S. (coord.). (2011b). *Oteiza y el cine*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza.