

#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ

Pensamiento y cine. La práctica/teórica de Manuel Vidal Estévez

DE NO HABERSE CRUZADO UN VIRUS EN NUESTRO CAMINO, esta sesión del #DoréEnCasa se habría ajustado al formato habitual de una presentación de libro. Es decir, la proyección de los cortos de Manuel Vidal Estévez habría venido precedida por unas breves palabras mías en las que habría intentado glosar la carrera del crítico, ensayista, profesor y cineasta al que está dedicada en su integridad la quinta entrega de la revista *Materiales por derribo*. Lo primero que habría dicho es que Manolo y yo somos amigos y que este libro/entrevista —que lleva por título *Bulevar de los recuerdos. Una conversación con Manuel Vidal Estévez*— es la continuación, por otras vías, de un diálogo que Manolo y yo mantenemos desde que nos conocimos en los pasillos de la Universidad Carlos III de Madrid hace ya más de quince años. Lo segundo es que Vidal Estévez pertenece a una de las primeras generaciones cinéfilas que ha alumbrado este país. De hecho, “la generación del 68” fue la primera en pensar y escribir sobre el clasicismo y las rupturas de la modernidad teniendo ya una visión de conjunto de lo que habían sido los setenta primeros años de historia del cine. Pero más importante aún que el bagaje cinéfilo me parece el hecho de que esta fue la generación que se encargó de incorporar al discurso de la crítica española toda una serie de herramientas teóricas y metodológicas procedentes, en su mayor parte, de la órbita del estructuralismo y que vinieron a mejorar sustancialmente dicho discurso al hacerlo menos dependiente, en el mejor de los casos, de la poco operativa “política de los autores” y, en el peor, de los meros gustos e impresiones del crítico de turno.

Vidal Estévez pertenece a una de las primeras generaciones cinéfilas que ha alumbrado este país. De hecho, “la generación del 68” fue la primera en pensar y escribir sobre el clasicismo y las rupturas de la modernidad teniendo ya una visión de conjunto de lo que habían sido los setenta primeros años de historia del cine

En el caso concreto de Vidal Estévez la asimilación de toda esta serie de herramientas teóricas va a ser bastante temprana por la sencilla razón de que el director de *Estación de Chamartín* (1981) vive en París justo cuando la buena nueva de los Althusser, Foucault, Barthes y compañía conmociona la vida universitaria e intelectual del país vecino. Que Manolo es uno de los primeros en adaptar las enseñanzas de Barthes y compañía al discurso crítico español lo pone de manifiesto el hecho de que ya en 1975 escribe, al alimón con su amigo Carlos Pérez Merinero, dos de los artículos más representativos de esta nueva manera de entender la intervención crítica, eso que ellos llaman su práctica/teórica. El título de uno de ellos es toda una declaración de intenciones: “El espectador ante la pantalla: orden en la sala”.

La parte del león del trabajo como crítico de Manolo se va a desarrollar en las páginas de la que probablemente sea la revista de cine más importante de cuantas se han publicado en España: *Contracampo* (1979-1987). En la excelente antología de la revista que publicó Cátedra en 2007 se incluye, entre otras, una crítica suya de *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980) que me parece muy representativa de su manera de entender la escritura, y no sólo sobre cine: se trata, como todos los suyos, de un texto escrito con un lenguaje claro y conciso valiéndose del cual va desplegando, de manera ordenada y coherente, sus argumentos. El *dictum* de Ortega y Gasset, “la claridad es la cortesía del filósofo”, parece inspirar el trabajo con la palabra de ese orteguiano de pro que es Vidal Estévez. Pero además de con la palabra, Manolo también ha ejercido la crítica con imágenes y sonidos. En la década de los ochenta formó parte del equipo de redactores de uno de los programas de cine más recordados de TVE: el mítico *Fila 7*. Tengo para mí que su reportaje sobre Yasujiro Ozu es uno de los mejores video-ensayos de crítica cinematográfica que se han realizado en este país.

Aunque en los últimos años ha seguido publicando en revistas, la producción de Vidal Estévez ha estado últimamente más vinculada al mundo del libro. Por ejemplo, ha escrito tres volúmenes para la ya centenaria colección “Signo e Imagen/Cineastas” de Cátedra, centrados en tres autores fundamentales: Kurosawa, Dreyer y Angelopoulos. A lo largo de estos últimos años ha escrito también numerosos capítulos de libros. De entre todos, me gustaría destacar dos que publicó en la serie dedicada a los Nuevos Cines que editó el Festival de Gijón. Tanto “Pensamiento y cine. Fulgores teóricos, cegueras políticas” para el volumen colectivo dedicado a la Nouvelle Vague, como “Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español: 1967-1973” para el que se ocupa del Nuevo Cine Español, comparten el honor de ser, en mi opinión, dos de los mejores capítulos de ambos volúmenes.

Bulevar de los recuerdos. Manuel Vidal Estévez se podrá ver *online* del 29 de mayo al 2 de junio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace:

[VER BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ ONLINE](#)



Una vez dicho todo esto es preciso aclarar que para Vidal Estévez la crítica cinematográfica fue, en principio, una ocupación secundaria que acabaría convirtiéndose en prioritaria debido a las dificultades sin cuento que encontró para hacer cine. Como otros miembros de su generación, Vidal Estévez quería hacer películas pero las circunstancias se lo impidieron y tuvo que conformarse con la realización de un puñado de, eso sí, sugerentes cortometrajes. Para esta sesión del #DoréEnCasa hemos seleccionado tres de los ocho cortometrajes que rodó entre 1972 y 2001: *Partenaire* (1976), *Estación de Chamartín* (1981) y *Días inolvidables* (1982).

En *Partenaire*, su segundo cortometraje, una mujer le plantea a su joven amante un insólito intercambio: si él convence a su otra amante, una chica más joven, para que se quede embarazada y para que le ceda después a la criatura, ella, a cambio, le dará todo lo que tiene. Es decir, la mujer adulta se encargará de mantener económicamente a la familia —un trío, según se colige del plano final, bastante bien avenida— a cambio de que los jóvenes le dejen hacerse cargo de la crianza del bebé. A lo largo de los doce minutos que dura el planteamiento, la firma y la posterior concreción de este singular

#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ

Pensamiento y cine. La práctica/teórica de Manuel Vidal Estévez (cont.)



Como otros miembros de su generación, Vidal Estévez quería hacer películas pero las circunstancias se lo impidieron y tuvo que conformarse con la realización de un puñado de, eso sí, sugerentes cortometrajes

que descansa la estrategia discursiva del resto de las películas. En segundo lugar, introduce una reflexión sobre las propias limitaciones del cortometraje independiente español de la época –eso que alguien llamó el “cine pobre”– que se sustancia en la irónica elección de un reparto internacional de postín (Bruno Ganz, Robert de Niro y Carol Laure) para protagonizar un humilde medimetro en blanco y negro. Por último, como insinúa Llinás en la crítica que hemos recuperado para esta hoja de sala, las imágenes congeladas se hacen cargo, en cierta medida, del sentido de una historia que gira en torno al tema de la parálisis.

En los cortometrajes de Vidal Estévez la gestión del fuera de campo suele jugar un rol destacado. Aunque lo que queda fuera de cuadro no es tanto una porción de espacio, que también, como la Historia con mayúscula. Por ejemplo, en *Desde el paisaje* (1972), su primer cortometraje, el fuera de campo es la sociedad franquista, ese “paisaje” del título que en realidad no vemos. O mejor: ese estado de las cosas que lo condiciona todo y convierte a los dos protagonistas en una suerte de zombies. Pero me parece que donde mejor se ve esto es en *Días inolvidables*. Toda la operación de sentido del corto –desde su propio título– gira en torno a algo que no se ve pero que para el espectador está muy presente: el golpe de estado del 23-F. Bajo su aparente sencillez, *Días inolvidables* es en realidad un cortometraje con una estructura muy trabajada. Siete planos de interiores de un minuto de duración cada uno con la cámara inmóvil en los que una voz *over* desgrana reflexiones discontinuas alternados con otros siete planos de exteriores mudos de medio minuto de duración y, por último, una coda final en la que volvemos a contemplar cuatro de los planos de exteriores que ya habíamos visto pero con una duración inferior al medio minuto que duraban la

Bulevar de los recuerdos. Manuel Vidal Estévez se podrá ver *online* del 29 de mayo al 2 de junio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace:

[VER BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ ONLINE](#)

primera vez que los vimos. Si a eso sumamos que las imágenes de interiores suelen estar reencuadradas por una puerta –como lo están, por cierto, los tres dibujos de un hombre en el baño que vemos en los créditos iniciales– tenemos una estructura muy rígida, muy pautada, casi matemática, que recuerda a la de la música serial... muy en boga en aquella época entre los artistas más radicales. En *Días inolvidables* no vemos el espectáculo del 23-F pero a cambio presenciamos el “espectáculo” cronometrado de una vida cotidiana de lo más prosaica, es decir, olvidable. El trabajo con el tiempo, el carácter anodino de las acciones que lleva a cabo el protagonista –le vemos, como al dibujo de los créditos, sentado en el inodoro– y la sucesión algo mecánica de esas reflexiones discontinuas que nos llegan a través de la voz *over*... parecen querer abundar en esa idea de la vida cotidiana como un campo de concentración que se menciona en uno de los últimos planos.

Asier Aranzubia
Universidad Carlos III de Madrid



pacto nunca veremos a ninguno de los tres personajes en posición vertical –siempre aparecen tumbados, recostados, sentados...– y presenciaremos varias escenas de sexo que incluyen una masturbación femenina y varios desnudos integrales masculinos. Digo todo esto para que quede claro cuál es el terreno en el que nos movemos: el de la radical impugnación de los modelos de relación de pareja que prescribe la moral de la época pero también de las formas de representación del cuerpo femenino y masculino y del sexo a las que nos tenía acostumbrados el cine español del tardofranquismo. Y todo esto con un tono muy ligero, sin ninguna solemnidad.

Como en *La Jetée* (Chris Marker, 1962), en *Estación de Chamartín* el relato está construido a partir de imágenes fijas. A través de la historia de un antiguo militante de un partido de extrema izquierda que acude a la estación madrileña con la intención de vengarse de un amigo que le traicionó, Vidal Estévez ajusta cuentas con un acontecimiento histórico que, como el amigo del protagonista, ha hecho de la impostura su principal seña de identidad: la Transición. La inmovilidad formal inherente al dispositivo del fotomontaje sirve, en primer lugar, para desbaratar ese “efecto realidad” sobre el

#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ

Bulevar de los recuerdos (extracto)

«**L**AS PELÍCULAS SON PERSIANAS DE HIERRO», dijo Kafka. Por cierto, en un libro para mí fundamental: *Conversaciones con Kafka*, de Gustav Janouch, editado en Barcelona, en 1969. Merece la pena que reproduzca el párrafo completo. Dice Kafka, hablando de cine:

«No cabe duda que es un juguete extraordinario.

Pero no lo resisto porque tengo una disposición demasiado "óptica". Soy un hombre observador.

Pero el cine perturba el mirar. La celeridad de los movimientos y el rápido cambio de imágenes fuerzan al hombre a pasar por alto muchas cosas. No es la mirada la que toma posesión de las imágenes, sino éstas las que se apropian de la mirada. Inundan la conciencia. El cine significa una uniformización de la vista que hasta ahora ha estado desnuda.

Esta es una afirmación terrible —comenté—. Un proverbio checo dice que el ojo es la ventana del alma.

Kafka inclinó la cabeza afirmativamente.

Las películas son persianas de hierro.»

Pese a que a Kafka no le falta algo de razón, las películas también pueden ser ventanas al mundo; de hecho, son ventanas al mundo. El visionado de una película provoca una mediación entre la película y el mundo. Esa mediación es el propio acto de visionar, como leer lo es entre el libro y el mundo. Y ese acto de mirar la película proporciona tu modo de ver algo. Es decir, te ilustra. Ciertamente que es un modo de acción diferente al de la lectura de un libro, pero sin duda te proporciona una visión del mundo. Claro que hay películas que te lo producen más que otras, como las hay que son más persianas de hierro que otras, pero ello no invalida, creo, la operación. Aunque la mayoría de las veces las películas se ven, no se miran; unas veces porque no toleran ser miradas, otras porque no lo merecen y otras... decid el por qué vosotros mismos. Pero en todo caso conviene dejar atrás de una vez por todas la idea de que el cine no pasa de ser



un entretenimiento para analfabetos. Y que más que propiciar ver algo, lo impediría. Así que, dejemos atrás las opiniones de algunos literatos del 98. Y sobre todo dejemos atrás las opiniones de quien más defendió ideas como ésta: «El cine es el matadero de la cultura, un pasatiempo para esclavos, una diversión para analfabetos». Me refiero, claro está, al francés Georges Duhamel. Y vayamos a lo nuestro.

[...]

Por lo tanto, es fácil deducir que, por supuesto, si —voy a hablar en contrafáctico, mis disculpas— hubiésemos ingresado en la EOC nuestro cine no tendría nada que ver con el de los integrantes del Nuevo Cine Español. Nada que ver. Para bien y para mal. Los integrantes del Nuevo Cine Español (Saura, Patino, Picazo, Regueiro, Fons, Eceiza) eran básicamente realistas, digámoslo así para abreviar, a sabiendas de que es un término con mil y una aristas. Que cada cual diga qué tipo de realismo es el suyo. Hasta Erice era heredero del Nuevo Cine Español, pero lo trascendía con mucho debido a su excepcional trabajo sobre la forma. Víctor Erice quintaesenció genialmente al nuevo cine español y lo desplazó hacia otro lado; un lado cuyo nombre habría que inventar; no basta con el término modernidad, es otra cosa. Lo que había pasado en esos diez años a los que aludes, se puede deducir de lo que he apuntado anteriormente. Y Erice podría encarnarlo perfectamente, no en vano *El espíritu de la colmena* es del 73, casi diez años después de *La caza*, de Saura. A nosotros, creo, cada quien a su manera, nos preocupaba más la forma

y las rupturas del «paradigma». Énfasis formal y rupturas serían las dos cosas que nos caracterizarían, de haber hecho cine. De estar cerca de alguien o algo estaríamos cerca de las preocupaciones, y digo preocupaciones, que muestra Erice en *El espíritu de la colmena*, que de Saura, por ejemplo. Sólo que seríamos, por seguir hablando en contrafáctico, infinitamente peores que Erice, sin duda. Pero en vez de seguir esa

Bulevar de los recuerdos. Manuel Vidal Estévez se podrá ver *online* del 29 de mayo al 2 de junio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace:

[VER BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ ONLINE](#)

dirección, de haber hecho cine nos pareceríamos más a los Trueba, Cuerda, Uribe, Drove, Martínez Lázaro y otros. No hubiéramos sido ni mejores ni peores. Habríamos sido más o menos lo mismo. Con alguna diferencia difícil de discernir.

[...]

Me hubiera gustado mucho conocer a personas a las que pudiera considerar maestros. Pero no he tenido esa suerte. Supongo que la dictadura tuvo su papel en eso. Los que pudieron ser los maestros de mi generación estaban en el exilio si no muertos, o eran de otro país. De ahí que tuviéramos que elegirlos nosotros mismos mediante los libros. La mía, la del 68, es la generación más lectora y cinéfila que haya dado este país. Lo digo en serio. Completamente. El responsable, para bien y para mal, que le pregunten a la momia de Franco quién es. Poco importa que hayas elegido como maestro a Ortega y Gasset o a María Zambrano; a Louis Althusser o a Roland Barthes; a Levi-Strauss o a Jacques Lacan. Pero desde luego amigos a los que pueda considerar maestros no los he tenido. Tampoco profesores. No soy de los que consideran a José Luis Aranguren un maestro. Que los hay. Y hablando de



#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ

Bulevar de los recuerdos (extracto) (cont.)

cine, tampoco a José Luis Guerner. Mucho menos a Guillermo Cabrera Infante. Yo no aprendí nada de ellos. Problema mío, lo tengo asumido.

[...]

Se me ocurre ahora pensar que acaso es esa presencia de la imagen lo que señalas en tu pregunta al hablar de «imágenes congeladas, es decir, cuadros antes que imágenes en movimiento». Esta reflexión me conduce a recordar un plano de *Crónica exterior*, el de los tres protagonistas sentados frente a la cámara, que es uno de los planos que más me gusta y es plenamente pictórico sin confesarlo, y que para mí justifica toda la experiencia del corto. Lo representado remite menos a lo representado, digámoslo así, que a la representación. Se trata en suma de establecer una distancia que actúe sobre la mirada del espectador. Y que no permita justificarse en base a Brecht. Las fotografías de *Estación de Chamartín* van también en el mismo sentido; diría incluso que la decisión de hacer un fotomontaje ya iba en esa dirección. En fin. No sé. No sé si mis cortos son suficientes para hablar de este modo. Tengo la impresión de que les concedo demasiada importancia. Constituyen un proceso abortado. Como mis comienzos en la pintura. Me dan ganas de citar a Robert Walser en su novela *Jakob von Gunten*: «Aquí se aprende muy poco, faltan profesores y nosotros, los muchachos del Instituto Benjamenta, nunca llegaremos a nada; en otras palabras, en nuestra vida futura seremos cualquier cosa, pequeñísima y subordinada. La enseñanza que se nos imparte consiste substancialmente en inculcarnos paciencia y obediencia, cualidades ambas que prometen escaso —o ningún— éxito». Pues eso. Yo también estudié en el instituto Benjamenta.

Pero, en cualquier caso, lo que afirmas acerca de las composiciones de *Partenaire* y su invitación a verlas como imágenes congeladas, se debe, para mí, más a una huida del naturalismo que a otra cosa. Era un modo de resaltar la forma, de hacerla más evidente, sin necesidad de recurrir al hieratismo bressoniano, aunque bordeándolo. El naturalismo en el cine español ha convocado todos mis odios. Eso de creer que el cine es la vida misma ha hecho que dirija mis preferencias hacía cineastas cuyo trabajo se sitúa en el extremo opuesto, llámense Robert Bresson o Béla Tarr, no digamos Aki Kaurismäki. O, simplemente, Jean-Pierre Melville, a quien destaco tanto como destaco a Manet. Soy un defensor de Melville. Me hubiera gustado conocerlo. Me hubiera gustado hablar con él. Murió estando yo en París. Leí la noticia en *Le Monde* mientras bajaba las escaleras del metro en la Ópera. Lo recuerdo como si fuese ayer. Entonces lo sentí mucho. Hoy también. Con todos mis respetos a

Bresson, naturalmente, aunque no tanto a su trascendentalismo. *El dinero* [1983] lo dice todo. El naturalismo, en suma, era y es el enemigo a batir. De ahí que *Partenaire* sea como es.

[...]

Pero si algo merece ser destacado en *Estación de Chamartín* es el fotomontaje. Para mí el fotomontaje era, y es, un dispositivo que conlleva intrínsecamente la inmovilidad formal. Que a su vez alimenta, mejor dicho, facilita, el distanciamiento. El fotomontaje como dispositivo formal narrativo es, en pocas palabras, una forma de manierismo; elemental si se quiere, pero manierismo al fin y al cabo. Ésta fue la verdadera razón que me impulsó a elegir el fotomontaje como procedimiento para el relato.

Diría más. En *La Jetée* hay un plano que me gusta mucho; es el plano en el que el personaje que representa la mujer amada abre suavemente los párpados al despertarse; es un plano en movimiento, el único de toda la película; un plano bellísimo, que dura muy pocos segundos, aunque venga precedido por una sucesión de planos, creo recordar que en suaves fundidos encadenados del rostro dormido de la mujer tomados en distintos ángulos, todos muy bellos; es un momento muy breve de la película, que he comprobado que para muchas personas pasa desapercibido; y sin embargo es un plano fundamental, que sugiere una honda significación.

Pues bien, antes de rodar pensé detenidamente hacer algo similar en *Estación de Chamartín*; rodar, por ejemplo, el plano del disparo de una pistola en primerísimo plano, o un plano en movimiento, muy breve, de un movimiento coital, en vez de la foto del culo que nuestro. En concreto estas dos imágenes estuve a punto de rodarlas,

En el franquismo, el imaginario tenía mucho que hacer para cumplir su principal función: ayudarnos a vivir. Y el cine era un camino al alcance de cualquiera para soñar, el camino ideal

Bulevar de los recuerdos. Manuel Vidal Estévez se podrá ver *online* del 29 de mayo al 2 de junio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace:

[VER BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ ONLINE](#)

para decidir posteriormente en el montaje su posible uso. Pero acabé negándolas, ni siquiera las rodé. Las descarté totalmente. No producían significación alguna, me pareció que eran puro efecto. Pero la razón básica no fue otra que alejarme de lo que Marker había hecho en *La Jetée*. Lo demás vino luego.

[...]

Sí, es probable que el modelo de cine impulsado por la administración Miró y continuadores no tenía nada que ver con lo que Carlos Pérez Merinero y yo proponíamos. Pero no me parece razón suficiente para explicármelo. Sería una explicación fácil. Además de consoladora. No, no. Prefiero pensar que yo no supe hacer lo que había que hacer por el cine en las circunstancias que nos impusieron. Ya sabes el famosísimo *dictum* de Ortega y Gasset: «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo». Todo el mundo que no ha leído a Ortega repite la frase, pero olvida, por ignorancia supina, la segunda parte del enunciado... «y si no la salvo a ella no me salvo yo». Es la más importante. La que pone la frase en continuidad con su filosofía, la que hace de la vida la realidad radical y la razón vital su núcleo básico y esencial. Yo no supe salvar mi circunstancia, digámoslo así. O quizá fuese que yo, en realidad, no quería hacer cine. ¿Quién sabe? El inconsciente es sabio y nos engaña vía el imaginario. Y en el franquismo, el imaginario tenía mucho que hacer para cumplir su principal función: ayudarnos a vivir. Y el cine era un camino al alcance de cualquiera para soñar, el camino ideal. Para sobrevivir había que contarse mentiras, o por lo menos verlas sobre la pantalla. En vez de quejarse habría que contar las mentiras que nos contábamos para sobreponernos al franquismo. En vez de renegar de lo que el franquismo se apropió dejándonos huérfanos, deberíamos intentar recuperarlo.

Manuel Vidal Estévez y Asier Aranzubia
Universidad Carlos III de Madrid

Extractos del libro *Bulevar de los recuerdos. Una conversación con Manuel Vidal Estévez*, de Asier Aranzubia, publicado en abril de 2020 dentro de la serie "Materiales por derribo" de Mandala Ediciones.

El libro se puede adquirir directamente a través de la página de la editorial pulsando sobre este [enlace](#).

#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ

Cortos inolvidables

DIRÍASE QUE EL CORTOMETRAJE SE HA EXTINGUIDO DULCEMENTE. Se le exhibe en precario, se le ignora; sus autores lo promocionan tímidamente, como si en su ánimo jugara tanto la escasa convicción con que (a la vista de los resultados) afrontan su realización como las inabordables murallas que lo rodean y asfixian. Desdeñado y tomado a chuffa por distribuidores, exhibidores y público, parece verse hoy reducido a un intrincado expediente sustitutorio de las que serían necesarias prácticas de una inexistente escuela oficial de cine. Para abordar la realización de cine "de verdad" es preciso soltura y familiaridad con el artilugio tecnológico; y la falta de práctica académica, parecieran reflexionar los adolescentes que quieren dedicarse a la azarosa actividad fílmica, bueno es acogerse al estatuto actual del cortometrajista: se filma balbucientemente un aleatorio asunto, alejado su rodaje de cualquier planteamiento laboral, y a cambio o indemnización, el que fue ministerio de cultura ucedeo, otorga benevolente una limosnilla económica para que la operación, ya que inviabile profesionalmente, no se convierta en ruina irreversible para los realizadores/productores. Que de esta situación bochornosa tanto los realizadores de cortometrajes como los desprevenidos espectadores que, a veces, inadvertidamente, sufren sus obras, son solamente víctimas de una de las caras de ese poliedro de inabordable infamia y hedor que hasta ahora ha sido el llamado ministerio de cultura, es cosa sabida. Pero el resultado ha sido la afirmación con que se iniciaba esta nota.



Nota que se justifica a propósito de una de esas gratas sorpresas que, a ritmo desesperadamente dilatado, le asaltan a uno de improviso antes de comenzar la llamada película larga. De modo y manera que cuando el cronista que esto firma disponíase a examinar uno de los largometrajes a concurso propuestos por el festival de Valladolid, pudo ver, ya iniciado su metraje, un cortometraje que se presentaba anónimo a sus ojos, gozosamente rodado en blanco y negro, y cuya atención atrajo de inmediato. Tratábase de una escueta y económica narración (también escueta y económica producción) de los días que sucedieron al golpe del 23-F, relatados desde el punto de vista de un observador impotente pero atento, que ve traducir en su experiencia cotidiana, cual fatal maldición, los desastres vivenciales que impulsan y catalizan, inevitablemente,

toda la violencia ejercida a través de un pronunciamiento militar. Rodada con una austeridad producto antes del control y dominio de los materiales convocados por el realizador que de la precariedad económica (rara avis solo apreciable, s.e.u.o., en los cortometrajes de Augusto M. Torres y Álvaro del Amo), el film que comentamos narra el callejón sin salida en el que se debate el ciudadano "medio" ante la violencia golpista: dar vueltas y más vueltas en el interior de sus habitaciones (sus deseos frustrados) desplomándose en su pulcro camastro aguardando lo indefinido, y atisbar por las ventanas el monótono ir y venir de unos ajenos vehículos de los que no descenderá ni

un comisario arrestador, ni un emisario formalizando su jubilación como ciudadano, ni un ángel certificando que sus horas de encierro y espera vana no son otra cosa que una pesadilla: solo la confidencia banal a un íntimo diario (y, a su través, al espectador) le quedará como recurso de supervivencia a un ciudadano al que el fascismo hunde de la trivialidad a la miseria. Este film seco, que propone una reflexión política de forma alusiva y sesgada, nada cómplice con la mirada de sus hipotéticos espectadores, que ejecuta con implacable violencia (trasunto de la violencia golpista) un vaciado del relato que lo sitúa, afortunadamente, en las antípodas del necio chiste madrileño (que no madrileñista) al uso y abuso, planificado con infrecuente precisión, se constituye como una de las más inteligentes y sutiles disecciones con que cuenta nuestro cine sobre el estado de ánimo tras el 23-F. En definitiva rodada, se diría, para documentar los efectos del triunfo indirecto de las posiciones militares ocultas tras la parafernalia folclórica y tremebunda (y escalofriante) del Sr. Tejero. Posición cuya lucidez política no deja de sorprender viniendo de un humilde cortometraje.

Al terminar la proyección de esta singular, breve y densa pieza, supe que tenía por título *Días inolvidables* y que su autor era mi compañero de redacción Manuel Vidal Estévez, momento en el que la agradable sorpresa proporcionada por su proyección y existencia disminuyó en grado sumo, viéndose trocada por un indefinible abatimiento que me sumió en ciertas lúgubres reflexiones que bien pudieran explicitarse, parafraseando cierto refrán, en aquello de "Dios nos cría y nosotros nos juntamos". O sea, que en el cuasi franquismo cultural en el que hasta el momento nos movemos, bien pareciera

Bulevar de los recuerdos. Manuel Vidal Estévez se podrá ver *online* del 29 de mayo al 2 de junio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace:

[VER BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ ONLINE](#)

que estamos obligados a pernoctar en un *ghetto* cultural en el que, pronto o tarde, nos encontramos todos los militantes de la reflexión y el rigor (por cierto, prácticas nada reñidas con el placer, y mucho menos con el goce), abominadores involuntarios de la impostura que, en líneas generales, define nuestro actual cinema.

Julio Pérez Perucha

Texto publicado en la revista *Contracampo*, número 31, noviembre-diciembre de 1982.

FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS DE PARTENAIRE

Título: Partenaire	Producción: Cinema X S.A.
Año: 1976	Intérpretes: Helio Pedregal, Flora María Álvaro, Gemma Cuervo
País: España	Duración: 11 minutos
Dirección: Manuel Vidal Estévez	
Guion: Manuel Vidal Estévez	

Una mujer propone a su amante que convenza a la otra amante de este para que se quede embarazada y le cedan el bebé a cambio de dinero.

FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS DE DÍAS INOLVIDABLES

Título: Días inolvidables	Guion: Manuel Vidal Estévez
Año: 1981	Producción: Filoscopio Films
País: España	Intérpretes: Gonzalo Cortés
Dirección: Manuel Vidal Estévez	Duración: 12 minutos

Reflexión en torno al 23-F construida alrededor de la angustia de un hombre encerrado en su piso.

#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ

Estación de Chamartín

COMO SE RESEÑA EN OTRA PÁGINA DE ESTE NÚMERO, en el pasado Festival de Cine de Valladolid el Gran Premio para cortometrajes fue concedido a *Estación de Chamartín*, realizado por nuestro colaborador Manuel Vidal Estévez. La redacción de *Contracampo* felicita al crítico/cineasta, con el deseo de que este merecido premio le permita una distribución regular del film y la posibilidad de seguir trabajando en la práctica cinematográfica.

Aunque parece que ello *va de soi*, las apariencias engañan. *Estación de Chamartín*, antes de ser premiado, fue ampliamente rechazado por distribuidores y exhibidores (progres, no crean). ¿Razones? Su longitud, superior a los diez minutos exigidos al corto, su "dificultad de lectura", ser en blanco y negro...

Y sin embargo el film de Vidal Estévez (que, si no contamos mal, es su cuarto cortometraje) resulta uno de los escasos cortometrajes que se plantean algo más que la broma entre amiguetes o comer la sopa boba ministerial a base de colecciones de retales. De siempre (pero no ahora) el cortometraje ha sido un espacio en el que la audacia y el experimento tenían una oportunidad que en un largo, más

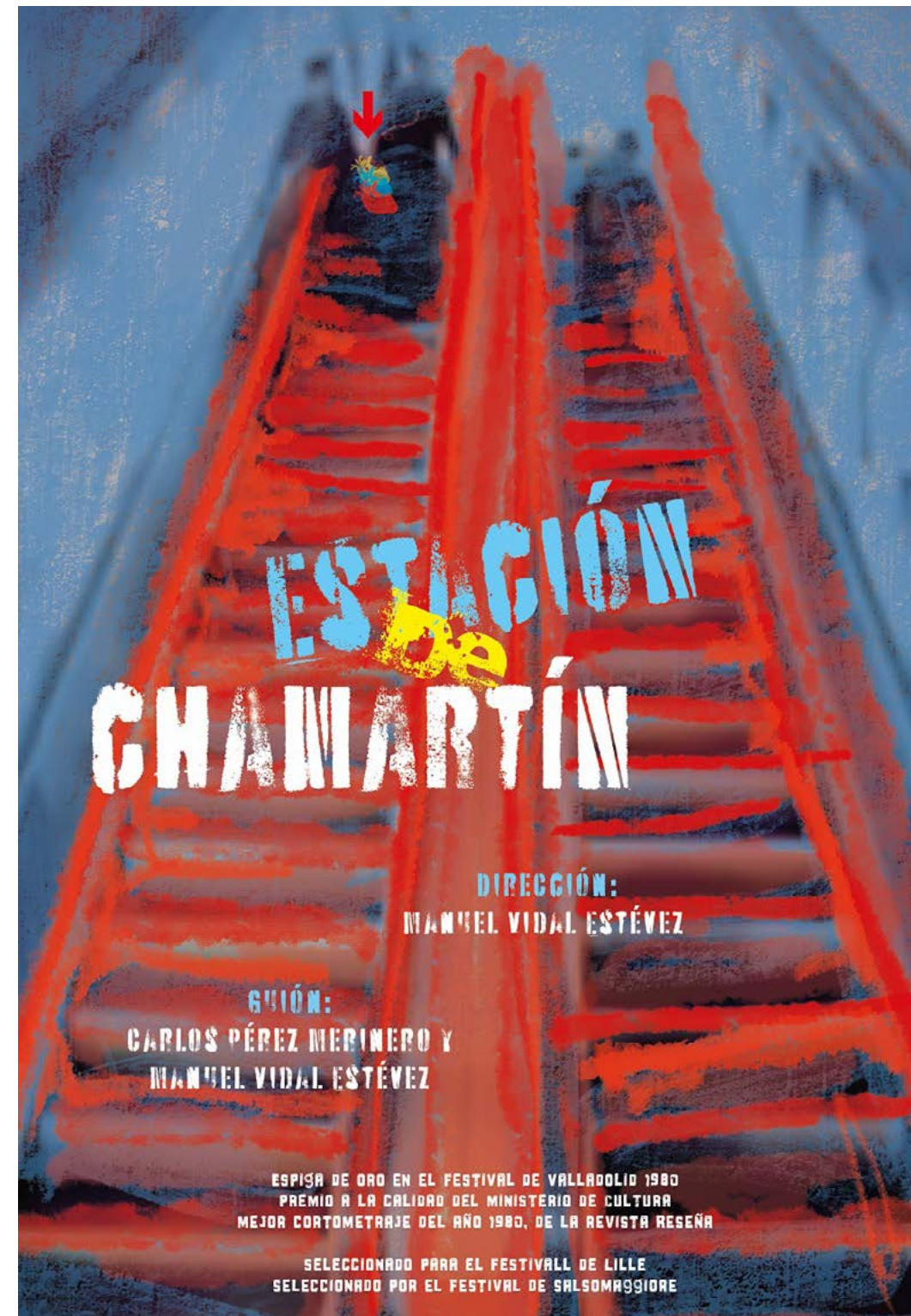
sujeito a presiones industriales y en el que, indiscutiblemente, el productor y el cineasta se juegan mucho más. Esta fue la tónica de los cortometrajes realizados alrededor del año 70 en nuestro país (una serie que sería interesante revisar) y que sirvieron de entrenamiento a cineastas como Gutiérrez Aragón, Ricardo Franco, Gerardo García, Martínez-Lázaro, Álvaro del Amo, García Sánchez, etc. (y a otros que no accedieron al largo, pero de gran interés: Augusto M. Torres, Ramón Font o el propio Vidal Estévez).

En esta decisión de nadar contra corriente, de encontrar un desafío, se encuentran los mejores logros de *Estación de Chamartín*. Un film que, de partida, asume (y asume dentro del propio texto fílmico) la carencia de medios, la pobreza espartana que implica el corto, convirtiéndolas en esqueleto del relato. Vidal Estévez, como no puede pagar a los actores, coge como estrellas a Robert de Niro, Bruno Ganz y Carol Laure. O, mejor que a los actores, a su inmovilización sobre papel fotográfico. A partir de ello, y con una espléndida serie de fotografía sobre la Estación de Chamartín, el cineasta construye una "historia" en la que la inmovilidad juega un papel destacado. La grisura del blanco y negro, la misma "insensatez" de la empresa, le dan al film todo su peso, lastrado, quizá, por la presencia en la "historia" de un exceso de elementos "políticos" que acaban enturbiando parcialmente el rigor del proyecto.

Pero este es el problema habitual (y fácilmente perdonable) de todo aquel que pueda hacer un corto cada varios años: intentar meter en el reducido espacio del film todo lo que quiere decirse, intentar experimentar todo lo experimentable. No es raro que, así, el corto salga algo más largo de lo normal. Y todavía hay quien se lo reprocha.

Francesc Llinás

Texto publicado en la revista *Contracampo*, número 25-26, noviembre-diciembre de 1981.



Bulevar de los recuerdos. Manuel Vidal Estévez se podrá ver *online* del 29 de mayo al 2 de junio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace:

[VER BULEVAR DE LOS RECUERDOS. MANUEL VIDAL ESTÉVEZ ONLINE](#)



FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS DE ESTACIÓN DE CHAMARTÍN

Título: Estación de Chamartín	Producción: Filoscopio Films
Año: 1981	Intérpretes: Joaquín Hinojosa
País: España	Duración: 23 minutos
Dirección: Manuel Vidal Estévez	
Guion: Manuel Vidal Estévez y Carlos Pérez Merinero	

Un antiguo militante de un partido de extrema izquierda acude a la madrileña Estación de Chamartín para vengarse de un amigo que le traicionó.

Un film que, de partida, asume (y asume dentro del propio texto fílmico) la carencia de medios, la pobreza espartana que implica el corto, convirtiéndolas en esqueleto del relato