

## ¿Documental o ficción? Un periodista investiga sobre la prostitución en España: Chicas de Club (1970)

**Gabantxo Uriagereka, Miren.** Profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de CC. Sociales y de la Comunicación. Universidad del País Vasco, UPV/ EHU (Leioa, Bizkaia) [miren.gabantxo@ehu.es](mailto:miren.gabantxo@ehu.es)

**Fernández Guerra, Vanesa.** Profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de CC. Sociales y de la Comunicación. Universidad del País Vasco, UPV/ EHU (Leioa, Bizkaia) [vanesa.fernandez@ehu.es](mailto:vanesa.fernandez@ehu.es)

**RESUMEN:** En este artículo planteamos la utilización cinematográfica de la figura del periodista de investigación, para dar verosimilitud al planteamiento de una película de ficción. Jordi Grau (1930) se atreve a reflexionar sobre lo que empuja a algunas mujeres a prostituirse en los eufemísticamente denominados “clubs de alterne”. Corren los años setenta y en España, bajo el régimen autoritario del dictador Franco y por lo tanto bajo la censura cinematográfica, el tema de la prostitución está prohibido como tal en el cine. El director Jordi Grau, en colaboración con el guionista Mario Camus, pone en marcha un arriesgado juego narrativo y visual donde el periodista es el hilo conductor de entrevistas realizadas a gente de la calle y a chicas de alterne, que participan como actrices de ¿su propia vida ficcionada?. La película se convierte en un híbrido entre ficción y realidad, que es lo que embauca al espectador.

**Palabras clave:** *Audiovisual, Cine, Análisis Fílmico, Hibridación, Periodismo, Censura, Cultura Visual*

### Sumario:

1. Introducción
2. Un cineasta, Jordi Grau, ejerce de periodista
3. Por qué integrar lo periodístico en la estructura narrativa
4. Ficción de la realidad versus realidad ficcionada
5. La representación de la prostitución en el contexto de las Normas de Censura en España (1970)
6. La apropiación de la experiencia y el tiempo de escritura cinematográfica
7. Conclusiones
8. Referencias bibliográficas

## **TITLE: Documentary or fiction? A journalist investigates prostitution in Spain: Chicas de club (Club girls, 1970)**

**ABSTRACT:** In the following paper we look into the cinematic use of an investigative journalist as a character to bring authenticity to the structure of a (fiction) movie. Jordi Grau (1930) daringly reflects on what pushes some women into prostitution in the euphemistically named "clubs de alterne" (meeting clubs). It is the 1970s and in Spain, under Franco's authoritarian dictatorship - and therefore in a situation of cinematographic censorship - the issue of prostitution is forbidden as a subject for cinema. The director Jordi Grau, in collaboration with the scriptwriter Mario Camus, sets a risky narrative and visual game in motion in which the journalist is the connecting thread between the interviews carried out with people in the street and the girls in the club, who participate as actresses in the fictional retelling of their very own lives. Thus the film becomes a hybrid of reality and fiction that captivates the viewer.

**KEYWORDS:** Audiovisual, cinema, film analysis, hybridization, journalism, censorship, visual culture

### **SUMMARY:**

1. Introduction
2. A cinematographer, Jordi Grau, acts as a journalist
3. Why integrate the journalistic experience in the narrative structure
4. The Fiction of reality versus fictionalized reality
5. The representation of prostitution in the context of the Spanish Censorship Rules (1970)
6. The appropriation of the experience and the time of cinematographic writing
7. Conclusions
8. Bibliographical references

## 1. Introducción

La película se rodó en 1970 y no se estrenó en las pantallas de cine hasta 1972, por diversos problemas con la censura. Su título inicial fue *Cántico* y por motivos de explotación comercial se cambió por *Chicas de club*. Con posterioridad, también hubo distribución de la copia en vídeo (Grau Solá et al., 1984).

En 1975, Jordi Grau escribió el libro *Cántico a unas chicas de club*, donde explicó todo el proceso creativo de la película.

Grau describe la película como “anormal”, entre otras cosas porque se dio la circunstancia agravante de la inestabilidad emocional de las chicas que actuaban en la película, ya que no eran actrices profesionales y se representaban a sí mismas. Fernando Arribas, el operador, creó los climas luminosos y Juan Amorós, el director de fotografía tuvo que inventar recursos expresivos bajo la consigna de “no cortar el rodaje pasara lo que pasara”. El film se rodó con sonido directo, bajo el control de Enrique Molinero. La música, una vez más, corrió por cuenta del colaborador habitual de Grau, Antonio Pérez Olea con la aportación de un grupo de jazz inglés, *The Gass*. El montaje, también una vez más, fue de Rosita Salgado y el diseño y realización de los decorados de Francisco Nieva y Wolfgang Burmann.

El guión para esta película partió de una idea del mecenas artístico y propietario de la productora X Films - Juan Huarte-, un hombre de profundas convicciones religiosas.

(...) ¿Quedó algo del afán clarificador, de la denuncia profunda que inspiró a Juan Huarte la idea de la película? ¿Tiene algo de la fuerza documental que a mí me hubiera gustado darle? (Grau Solá, 1975)

También por encargo de Huarte, el cineasta Grau, había colaborado años antes para experimentar alrededor de la expresión fílmica con el escultor Jorge Oteiza. La colaboración entre escultor y cineasta no fructificó y Jordi Grau, con financiación de X-Films, rodó en solitario la película *Acteón* (1965-67).

Para la película *Chicas de club*, Huarte se reunió con Grau en marzo de 1969 y le presentó un pequeño texto

acerca de las relaciones humanas cuando no son de igualdad. Le habló del ejemplo concreto de la relación hombre-mujer planteada como simple posesión física, en contraposición al amor platónico. Huarte pretendía, además, que fuera una película cuyo tratamiento estético resaltara la poética del tema. Según Grau, la propuesta de Huarte era patrocinar un film verdadero, no una historia de ficción.

## **2. Un cineasta, Jordi Grau, ejerce de periodista**

El objetivo de Jordi Grau fue dar verosimilitud al planteamiento de la película *Chicas de Club*. “Cabe discutir hasta que punto se escoge el corte periodístico o hacer un tratamiento creativo de la actualidad”(Torregrosa, 2008). Se plantea los mismos problemas que en los años treinta el documentalista británico John Grierson resucitara: problemas epistemológicos acerca de la posibilidad y los límites de la representación de la realidad: ¿Es posible reproducir la realidad a expensas de la subjetividad? ¿Es legítimo en el documental exponer una realidad –mostrar los hechos– y hacerlo con un tratamiento creativo?

Grau y su equipo partieron de los clubs de camareras para investigar el tema sugerido por Juan Huarte y Grau se lanzó a hacer un trabajo periodístico para conocer ese mundo y a las personas que viven en él. La película se titularía inicialmente *Cántico*(Grau & Camus, 1970). “Juan Huarte me dijo que había conocido a una chica que era un auténtico pelotazo, una persona extraordinaria con una sensibilidad enorme. Yo iba a tener todos los medios y los tuve. Pude conocer a esta chica, para hacer una investigación sobre los clubs de alterne (que yo no conocía)”(Gabantxo Uriagereka, .).

Precisamente la película arranca con el cameo del propio Grau ejerciendo de periodista, micrófono en mano, preguntando a gente anónima en la calle y a seis chicas que trabajan en clubs de alterne. También pregunta su opinión sobre la situación de estas mujeres a un cura de barriada, a un psiquiatra y a un abogado. Son veinte minutos de periodismo de investigación callejero donde el Grau periodista interviene preguntando e interactuando con los entrevistados.

Las entrevistas se realizan en Madrid en 1970, y cabe recordar que en los años cincuenta aparece en Francia

una nueva tendencia documentalista que supone un cambio radical en el modo de representar la realidad. Los cineastas buscan nuevos formatos y se ven ayudados por las innovaciones tecnológicas de la época en los equipos de producción y postproducción:

Por tanto, estos avances tecnológicos permitirán darnos una visión de la realidad más próxima a los escenarios reales. La filmación comenzará a no ser una alteración excesiva de los escenarios naturales. El nuevo planteamiento del llamado “cine directo” o “libre” (direct/free cinema) propone una estructura narrativa similar al cine de ficción, donde lo más importante es la historia de las personas que lo protagonizan, más que la representación de hechos, acontecimientos o procesos como habían hecho hasta ahora (Francés i Domènec, 2003).

Con el fin de disminuir las huellas de la propia representación, en *Chicas de club*, dentro del discurso del propio film, se integra el proceso previo de pensar la película, de forma que el espectador tenga una sensación más real de lo que está viendo. Esta parte de lo que en la actualidad se denominaría el making-of de una película, está rodada en formato 16 milímetros, según consta en el expediente de censura y fue idea del co-guionista Mario Camus “que sugirió contar abiertamente la historia de la misma película buscando personajes que presentaran nuestra propia actitud” (Grau Solá, 1975).

Cabe resaltar que para el personaje del periodista Fernando, el cineasta Grau barajó la posibilidad de actuar él mismo. También le planteó la idea a su amigo, el filósofo Salvador Pániker y al cineasta Pere Portabella, quien estuvo en tratos para interpretar ese papel, dado que estaba de acuerdo con el enfoque ideológico y estético que le planteaba la película. Un enfoque apreciado por coetáneos de Grau, tal y como especifica Monterde:

Algunos cineastas fueron conscientes de que sólo desde el presente podían abordar un pasado que aún fluctuaba sobre ese mismo presente. De ahí que los films de Patino, Jaime Chávarri, Jaime Camino o José Luis García Sánchez y Andrés Linares, no resulten escapistas retrocesos hacia la historia, sino vivas reflexiones sobre el papel de la memoria en la construcción del pasado y presente de la sociedad española. [...] Destacaron propuestas explícitamente

centradas en la situación política y social, como Informe General (Pere Portabella, 1976), El proceso de Burgos (Imanol Uribe, 1979) y Numax Presenta (Joaquim Jordá, 1980)(Català Domènech, Cerdán, & Torreiro, 2001)

Tras las pruebas previas al rodaje, Jordi Grau consideró que Pere Portabella era ideal para el papel tanto por su talento interpretativo como por su porte físico.

Su capacidad expresiva era desbordante y su simpatía constituía ya un espectáculo en sí misma, hasta tal punto que consideré –y sigo pensando lo mismo- que nos encontrábamos ante un actor excepcional. [...]Además de que la condición de autor cinematográfico de Pedro favorecía en gran manera la transcripción de mi propia aventura, de la propia aventura de la película (Grau Solá, 1975).

Portabella, finalmente renunció al papel y Grau decidió “buscar un actor con experiencia, con aspecto de hombre culto y cuyo rostro no fuera excesivamente conocido”. El objetivo era encontrar “un actor dispuesto a improvisar diálogos, a enfrentarse con situaciones imprevistas, a comprometerse de alguna forma con la experiencia”. Eligió a Fernando Hilbeck “rogándole como antes a Gemma, que tratara de vivirlo no como un trabajo, sino como una experiencia, y me dispuse a observar sus propias reacciones para poder ir modificando también el personaje escrito en el guión e irlo acercando a las características de Fernando y a la naturaleza de su propia relación con Elisa”. La película se desarrolla fundamentalmente a través de la interpretación de sus protagonistas, mujeres reales que trabajan en los clubs de camareras y el actor Fernando Hilbeck y la actriz Gemma Arquer (esposa de Grau) son quienes interactúan con ellas en la reconstrucción de sus vidas en el club.

De hecho aquí reside una de las claves del film, que se convierte en un atrayente híbrido entre ficción y realidad, donde siempre quedan en entredicho los límites de la verdad. De hecho, al cabo de unas semanas de rodaje, el propio Fernando planteó a Grau que dejaba el trabajo por problemas de conciencia:

Jorge –me dijo-, esto que estamos haciendo no está bien...Anoche acompañé a una de estas chicas y he visto cómo viven. ..Yo creí que todo esto era más o menos inventado y que a ellas les divertía rodar, yo

creí que jugaban...Pero no es así...Están viviendo de verdad...Y nosotros nos estamos aprovechando de ellas...Ellas esperan de nosotros mucho más que una película...Esperan que las salvemos, no sé bien de qué, pero que las salvemos(Grau Solá, 1975)

Grau consiguió convencer al actor Fernando Hilbeck para que no dejara el rodaje ya que desde el punto de vista de un experimento real, él había entrado en lo más profundo del juego y lo convenció de que más allá de una buena interpretación lograría vivir una experiencia verdadera

### **3. Por qué integrar lo periodístico en la estructura narrativa**

Grau precisaba una estructura que fusionara la ficción con la realidad de las chicas. La solución fue crear un tratamiento periodístico (documental informativo) y que en este caso la disposición narrativa de la parte documental ordenara los elementos referentes a las entrevistas (aparentemente espontáneas) que justificaran la ficción posterior.

El documental informativo ha narrado muchos pasajes de nuestra historia reciente y ha constatado su tendencia interpretativa de los hechos [...] El documental sobre un tema de actualidad aporta una visión, un enfoque, una solución del asunto en cuestión. En definitiva, tiene un sentido plenamente interpretativo(Paz Rebollo & Montero Díaz, 2002).

La estructura narrativa de la película se compone de tres partes bien diferenciadas:

- La primera parte, la periodística, son veinte minutos.

De los citados veinte minutos, los siete minutos iniciales son en blanco y negro, sobre una forma narrativa bien asentada entre los espectadores, que es la entrevista periodística donde un reportero pregunta en la calle. Hay que tener en cuenta que la televisión se había introducido en España en los años sesenta y la entrevista era uno de los formatos de televisión conocidos por la audiencia. Se pregunta a gente anónima que contesta de forma espontánea, en un intercambio consecutivo de pregunta del periodista y respuesta del entrevistado, con

utilización frecuente del plano-secuencia, lo que da mayor verosimilitud a la situación, en tanto que no hay corte de plano. El supuesto psiquiatra y el supuesto abogado responden sentados detrás de una mesa, con un discurso moralista que pone en duda la profesionalidad de quienes hablan. El dueño de club, descubierto en las entrevistas al azar en la calle, resulta poco creíble. El cura de barrio, el padre Manzaneque, es un personaje real de Madrid cuando se rodó la película, un religioso a quien se menciona incluso en libros de sociología:

(...)el crecimiento urbano durante los sesenta, fruto de un imparable éxodo rural que lleva a un enorme número de trabajadores del campo a la ciudad, y la subsiguiente eclosión del chabolismo madrileño están en la toma de conciencia social y colectiva que acaba dando lugar a la obra del Padre Manzaneque, en el barrio de Carabanchel(Cabrera Cabrera, 1998)

En la película, el cura subraya las carencias afectivas de las mujeres por quienes se le pregunta, para decir: "ni es un trabajo normal, ni son mujeres normales". En ningún momento se utiliza la palabra prostitución en la película y el tratamiento del tema se circunscribe a unas mujeres que cuentan sus historias personales. De manera eufemística el abogado dice que surgen las barras americanas, "al desaparecer las casas de tolerancia". El psicólogo clasifica tres tipos de cliente y asume el daño psicológico que se les causa a estas mujeres, pero se desvincula totalmente de su solución.

Cambio de plano por corte y comienza la película en color donde el periodista Grau deja de preguntar a la gente qué sabe del tema de las chicas de club, y se presenta para hablar directamente con ellas, que son el objeto de investigación periodística. Para hacer la transición (en el minuto siete) se recurre a un plano general y como un ojo voyeur, el espectador observa durante un minuto el comportamiento de una mujer joven en su apartamento, que se levanta de un sofá y habla con un perro. Es Elisa, la protagonista. Un minuto después comienza el bloque de entrevistas en profundidad de Grau a las seis compañeras de Elisa, donde se combina lo periodístico (lo documental), con la ficción (se ficciona lo que recuerdan las mujeres de su pasado). Con cada una de ellas se combinan escenas en blanco y negro (cuando Grau las pregunta directamente) y escenas en color para recrear los flashback mentales que responden a visualizaciones sobre lo preguntado. Es especialmente interesante la

creación de imágenes oníricas que simbolizan el pasado de cada una de las mujeres, como si fueran sueños.

Es un relato de casos, de Paquita, Leila, Paula, Ketty, Sheila y Laura, donde queda en duda si lo que cuentan es verdad o mentira, realidad o ficción. El montaje de las entrevistas es muy ágil. Familias represoras con las niñas, violencia psicológica, malos tratos por parte del padre, abandonos por parte de la madre, violaciones, embarazos no deseados, abandonos por parte de la pareja masculina, madres solas con hijos a su cargo; todo un catálogo de situaciones que se muestran ante los espectadores para que se identifiquen con estas mujeres.

Lo que Grau señala es la situación social de una parte de la sociedad española, marginada de la sociedad, la de las mujeres jóvenes y pobres, con o sin hijos y sin marido, de procedencia rural y viviendo en Madrid. Se trata de mostrar que algunas mujeres para salvar su situación de pobreza y desamparo familiar, se convierten en chicas de club.

- La segunda parte, el periodista Grau pasa el relevo.

En el minuto veinte, hay un fundido en negro y la cámara está ya dentro del club. Grau está sentado en la barra hablando con una chica y cuando se vuelve, la cámara se detiene en Fernando, y es como si comenzara ahí la película. Fernando es un periodista-escritor, que entra para recoger información para hacer una película sobre las chicas de club. Y entabla una relación con Elisa. Ya ha finalizado el making-of y comienza la película, una ficción en toda regla, que permite aproximarse al dramático caso de Elisa, una niña de pueblo violada por su tío y que quedó embarazada: “Me quitaron el niño. No sabía qué me hacían. Prométeme que no me harás daño”. De ahí las dificultades de Elisa para relacionarse con Fernando y con los hombres en general. En la película, la ambientación y el relajamiento en las relaciones con los hombres dentro del club y en las fiestas en casa, sugieren relaciones de amistad, para tomar copas y bailar, pero en ningún caso hay relaciones sexuales, lo que genera a los espectadores cierta confusión acerca de si esos clubs son de prostitución o no. El bloque termina con las seis mujeres, que ahora son de nuevo entrevistadas en la cama con un plano casi cenital sobre cada una de ellas: “No pienso nada” dice Laura (la actriz Gemma Arquer). En montaje paralelo, se muestran imágenes de mujeres mayores y pobres vendiendo

caramelos y casi mendigando en la calle: es lo que les espera a estas mujeres, la pobreza, incluso tener que mendigar.

- La tercera parte, los personajes-estatua de Canogar.

Una hora y veinticinco minutos después se produce el desenlace. Cámara en mano se recorre el apartamento de Elisa, desordenado, sucio, en un plano secuencia enloquecido. La cámara busca y encuentra a Elisa en la cama, en una imagen lo suficientemente ambigua para que Elisa parezca dormida o muerta plácidamente. Parece haberse suicidado pero según las normas de censura para el cine en España (O.M. del 9-11-1963), el suicidio era una de las cosas que se prohibía representar en el cine.

Hay un salto de tiempo y de espacio en la narración vinculada al club, y entonces como si fueran zombis o muertos vivientes cinco hombres están sobre la cama de Elisa, a la que vemos tanto de niña como de adulta. La epifanía de imágenes que se muestran son los personajes-estatua del escultor Canogar que fusilan a Elisa mientras una música pop suena de fondo.

Se hace el silencio y la cámara hace una panorámica sobre un descampado, el mismo donde al inicio de la película se había visto a Elisa hacer un ritual de enterramiento a su ratón. Fin de la película. Se podría entender un paralelismo metafórico entre la muerte del ratón y la muerte de la muchacha para cerrar el film.

La estética de los personajes-estatua que presencian las agresiones sexuales y el fusilamiento metafórico de Elisa (o posible suicidio en la cama), está basado en las ideas del artista abstracto Rafael Canogar<sup>1</sup> (1935) con el que Grau y su equipo colaboraron estrechamente, según se menciona explícitamente en los títulos de crédito. Los personajes-estatua son reconocibles: son los propios personajes que han aparecido en la película, caracterizados en color blanco metalizado y con una textura pegada sobre la ropa y el cuerpo. Su rostro es inexpresivo, distante y rígido, han perdido humanidad. A la

---

<sup>1</sup> Rafael Canogar, pintor, escultor y grabador. Nace en Toledo en 1935. Estudia con el pintor Daniel Vázquez Díaz, 1949-54. Miembro fundador del grupo EL PASO, 1957-1960. Invitado como "Visiting Professor", por el Milles College de California, Oakland, para impartir el curso de arte 1965-66. Artista invitado por la institución "Tamarind Lithography Workshop" de los Angeles, 1969. Invitado por el D.A.A.D. de Berlín como artista residente, Berlín 1972 y 1974. Miembro de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid 1983-1986. Miembro del Consejo Asesor de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, Madrid 1981-1982 y 1983-84. Miembro del Patronato del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Madrid 1983. Vocal del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Madrid 1984-1990. Ha participado en incontables exposiciones individuales y colectivas. Información recogida en [URL:<http://www.rafaelcanogar.com>]Consulta realizada en 10/ 02/ 2010

manera de muertos vivientes o zombis, parecen no tener sentimiento alguno por Elisa, a quien observan en su sufrimiento, hasta que la fusilan. Estas imágenes simbólicas resultan muy confusas de tan ambiguas que son. No se sabe si Elisa tiene un mal sueño, si está dormida o no y si realmente se ha suicidado o la han fusilado.

#### **4. Ficción de la realidad versus realidad ficcionada**

Tras la ambigüedad del discurso final subyace la sensación de caos, de vacío existencial, de desapego con Elisa y sus circunstancias en tanto que los espectadores son voyeurs de una película donde se duda si es una ficción de la realidad o una realidad ficcionada. Dudas que señalan dos tipos de caminos bien diferentes. Por un lado, una vía que aspira a reproducir lo más fielmente posible la realidad, mostrándola tal cual es, acercando los hechos a los espectadores mediante la adopción de un punto de vista pretendidamente informativo. Y, aquella otra, que por el contrario, distanciándose radicalmente de la orientación anterior, pretende multiplicar los efectos de la ficción. Grau utiliza las dos vías en la película *Chicas de Club*.

Por lo menos, y en este nivel habría que diferenciar, como dice Bill Nichols, entre “lo referencial y lo permanente”. Lo que por naturaleza comparten todos los trabajos documentales es hacer referencia a la realidad objetiva, pasada y presente, en contraste con la ficción, cuyo contenido puede crearse desde la imaginación de un guionista. Y lo que, por otra parte, diferencia al documental de otros productos referenciales es extraer de los hechos unos significados fundamentales que se superponen a la simple utilidad de la actualidad.

Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory (Nichols B., 2010).

En 1957, Canogar y otros artistas españoles fundaron el grupo *El Paso* y firmaron un Manifiesto<sup>2</sup>, “para crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español”. Los miembros de *El Paso* compartieron siempre una visión como herederos de la España negra, con Solana como referente imprescindible. Y, por supuesto, la materia como elemento definitorio y primordial del espíritu informalista. Su principal medio de expresión: la pincelada violenta y empastada, el arañazo al lienzo, el dripping, el empleo de la arpillera, la tela metálica, la arena, los objetos pegados... Pero quizá el elemento definitorio del grupo fue el compromiso: una actitud ética, moral y social que convertiría el lienzo en un campo de batalla.

A ojos de los sectores oficiales, el grupo *El Paso* era un perfecto embajador de la cultura española. La novedad de sus obras ofrecía una imagen inédita y moderna del régimen de Franco. En ellos se volvían a hacer realidad los mitos de la pintura española: rojo y negro, tenebrismo, drama y violencia, religión y muerte. Los personajes-estatua cierran esta narración, que había comenzado con una investigación periodística, había continuado con la recreación de las vivencias de una de las chicas de club y finaliza con esta tercera parte a modo de moraleja anexa.

Como acertadamente nos recuerda Nichols, el documental no es una reproducción de la realidad sino una representación del mundo que nos ocupa.

---

<sup>2</sup> MANIFIESTO, verano de 1957: EL PASO es una actividad que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español. EL PASO nace como consecuencia de la agrupación de varios pintores y escritores que por distintos caminos han comprendido la necesidad moral de realizar una acción dentro de su país. EL PASO pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista, y luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la radical separación entre las diferentes actividades artísticas, la artificial solución de la emigración artísticas, etc.). Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas. Vamos hacia una plástica revolucionaria -en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión-, que responda históricamente a una actividad universal. Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos abstracción- figuración, arte constructivo-expresionista, arte colectivo individualidad, etc. Nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos. Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo. Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época. Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una nueva realidad. Y hacia una anti-academia en la que el espectador y el artista joven tomen consciencia de su responsabilidad social y espiritual. Y la acción de EL PASO durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país. Información recogida en [\[http://www.art20xx.com/art/grupo\\_elpaso/elpaso\\_manifiesto.htm\]](http://www.art20xx.com/art/grupo_elpaso/elpaso_manifiesto.htm) Consulta realizada en 10/ 02/ 2010

## **5. La representación de la prostitución en el contexto de las Normas de Censura en España**

Grau escribió el guión inicial del film a partir de las entrevistas que mantuvo con chicas de clubs de camareras, pero la Junta de Censura rechazó dicho guión, ante su asombro y el del patrocinador Juan Huarte:

¿Cómo era posible? ¡Si precisamente el temor que todos teníamos era que la película pudiera resultar demasiado moralizante! [...] La razón fundamental de la resolución tomada por la Junta, era, al parecer, la relación entre Elisa y su padre. Había también que atenuar el sadismo del padre para con los animales y sobre todo, había que escribir el texto de las entrevistas. ¿Cómo era posible? Perderían toda su autenticidad (Grau Solá, 1975)

Grau escribió unas cuartillas para defender el guión que le habían prohibido en virtud del apartado primero, del capítulo nueve de las normas de censura (según Orden Ministerial, 9-11-1963). Lo problemático se centraba en las supuestas escenas de lesbianismo entre dos de las chicas y la relación incestuosa de Elisa con su padre. Respecto a la relación lesbiana, Grau aceptó que era una mera insinuación descriptiva de algo “abrumadoramente frecuente en el ambiente que se trata de reflejar”. En cuanto al incesto, Grau aseguró “no tiene otro propósito, que aparte de explicar el nacimiento del drama de la protagonista, provocar una violenta reacción de repulsa por parte del espectador hacia este tipo de de acción monstruosa”. La carta de Grau no sirvió de nada y por segunda vez, se denegó la autorización para el guión. La productora X-Films decidió que Mario Camus, el guionista de la afamada película *Los Golfos* (Carlos Saura, 1959), interviniera para colaborar en los arreglos y con el fin de sacar adelante el proyecto.

Como el director reconoce (Grau Solá, 1975), las aportaciones de Camus fueron importantes y consistieron entre otras, en las siguientes:

- Una de las aportaciones fue eliminar la intervención “evidentemente forzada” de Blas de Otero, y sustituirla por un poema –escrito- de Claudio Rodríguez que aparecería, a modo de introducción, antes de los títulos de la película (finalmente se descartó del montaje). Se trata del poema

“Bienvenida la noche” del libro *Alianza y condena* (Premio de la Crítica en 1965)<sup>3</sup>:

Bienvenida la noche para quien va seguro  
con los ojos claros mira sereno el campo  
Y con la vida limpia mira con paz el cielo,  
Su ciudad y su casa, su familia y su obra.

Pero a quien anda a tientas y ve sombra,  
ve el duro Ceño del cielo  
y vive la condena de la tierra  
Y la malevolencia de los seres queridos,  
Enemiga es la noche y su piedad acoso.

Porque la noche siempre, como el fuego, revela,  
pule el tiempo, la oración y el sollozo,  
Da tersura al pecado, limpidez al recuerdo...  
Castigando y salvando toda una vida entera.

Bienvenida la noche con su peligro  
hermoso(Rodríguez, 1965)

- Otra de las aportaciones fue dar algún respiro divertido a la narración y para ello inventar algunas escenas, como la de los huevos fritos en el apartamento de Elisa y la escena del Museo del Prado. “Aparte de esta renovación positiva del guión, tuvimos que hacer también, desgraciadamente, una intervención negativa, cambiando al personaje del padre y convirtiéndolo en padrino, tratando de restar violencia a algunas de las escenas. Escribiendo unas utópicas respuestas del abogado, sacerdote y psiquiatra, etc. Esta vez el guión fue aprobado, aunque naturalmente con una serie de advertencias”.

Entre esas advertencias estaban las anotaciones para cuidar la realización respecto a “los exhibicionismos, como las escenas eróticas, las inclinaciones equívocas y el sadismo” (Expediente de censura sobre película : *Cántico*, caja 46.013– expediente 255-69 y expediente 148-69, 1969).

---

<sup>3</sup> José Olivio JIMÉNEZ, “Hacia la verdad en Alianza y Condena (1965), de Claudio Rodríguez”, en *Diez años de poesía española, 1960-1970*, Madrid, Insula, 1972, págs.151-152. Sin duda este poema de *Alianza y condena* enlaza en el sentido simbólico de la noche como conocimiento de la realidad, como “revelación” del misterio, sin excluir, por supuesto, cierta carga negativa biográfica del viaje errático y el desconsuelo. José Olivio Jiménez lo vio claro al hacer de la mirada (o la visión) en *Alianza y condena* el principal instrumento hacia la verdad. La verdad llega en “Noche abierta” de ese deslumbramiento instantáneo de la claridad interior de la noche a través de este otro “vuelo del ver”.

Y muy grave fue que no se admitió la participación de las chicas de club en la película porque no eran actrices sindicadas:

... Finalmente se accedió a una solución de compromiso: se admitiría la presencia de aquellas muchachas siempre que el resto del reparto fuese constituido por actores debidamente incluidos en el censo del sindicato. Con ello perdía autenticidad el proyecto, pero no quedaba otra solución. Así que empecé a trabajar en este sentido, buscando aquellos actores cuya vida normal pudiera tener algo que ver con los personajes que luego iban a incorporar en la pantalla (Grau Solá, 1975).

Las seis muchachas que contaron sus vidas fueron Elisa Laguna (como Elisa), Paquita Ferrera (como Mary), Rosa Mari Carmona (como Ketty), M<sup>a</sup> Elena del Rosario (como Susana), Leila Lahua (como Leila) y Paula Gómara (como Paula). Además participaron un actor y una actriz profesionales, que las sostuvieron para poder reconstruir sus historias personales ante la cámara; fueron Fernando Hilbeck (como Fernando, el periodista) y Gemma Arquer (como Laura, una chica de club más). Gemma Arquer, la esposa de Grau, actriz profesional, aceptó el reto que le propuso su marido a pesar de sus dudas iniciales. En una entrevista posterior al estreno dijo: “Jorge pensó que mi intervención podía dar seguridad a las otras chicas, ya que desconfiaban mucho de aquella oferta. Por otra parte, mi papel era un poco difícil para alguien que nunca hubiese hecho cine y por eso me decidí a hacerlo”.

Grau eligió para representar al padrino incestuoso a Fernando Rey, con quien ya había rodado *El espontáneo* (1964) y venía de interpretar con Luis Buñuel a don Lope, en *Tristana* (1970), en el papel de hidalgo español que convierte a su hija natural en amante.

Grau puso a Fernando Rey de padrino incestuoso que viola a la niña Elisa, que es la jovencísima actriz Kitty Manver. Ella debutó en un papel durísimo, que reconstruye los recuerdos de abusos sexuales vividos en la infancia por la protagonista Elisa: “esta chica contaba una historia y Mario Camus y yo fuimos construyendo un guión apoyados en ella. Violada por su padre, desde entonces tenía obsesiones eróticas y anímicas. Esto le llevaba a despreciar a quien trabajaba con ella” (Grau Solá, 1975) .

## **6. La apropiación de la experiencia y el tiempo de escritura cinematográfica**

Además de trabajar en el casting, en la dirección de actrices y en el guión, Grau se encargó de elegir los lugares de rodaje, ya que según él “condiciona la forma de la película no sólo en cuanto al color y ambiente de los escenarios en sí mismos, sino también en lo referente al movimiento escénico y, por consiguiente, al de la cámara”.

Empezamos a localizar la película, con todos los medios. Tuvimos que ir a buscar el sitio donde habían ocurrido de verdad las cosas. Viajamos juntos: Paco Nieva, el decorador, Fernando Arribas, el operador, González Sinde, el jefe de producción, y ella y yo. Todos los sitios que nos decía..., cuando llegábamos, decía que no eran, que no se acordaba (Gabantxo Uriagereka, ).

Para poder narrar la biografía de Elisa, Grau y su equipo debían indagarla y conocerla. El proyecto se convirtió en un diario de viaje, el del equipo que pretende capturar el tiempo pasado de Elisa y sus recuerdos (y hacer visualizaciones para pensar la película).

Grau busca lo que se denomina el carácter probatorio de los documentos. “Estos materiales pueden tener carácter probatorio o de justificación ante cualquier argumentación [...] Es decir, partes o fragmentos de la realidad que en definitiva es la materia prima de los documentales” (Francés i Domènec, 2003).

Francés apunta a lo que Bazin llama “la autenticidad poética que no se hace vieja” (Bazin & López Muñoz, 1966) al referirse a la representación de la realidad clara y lógica sin desvirtuar la autenticidad poética del entorno real. En este caso, nos encontramos frente a una aproximación auténtica de la realidad.

Esa necesidad de capturar el tiempo vivido de ellas, inauguró un ejercicio crucial que ponía en relación un nosotros, con un otras; y donde los límites y las separaciones, a pesar de la distancia de clase y la diferencia sexual, no siempre eran tan claros ni generaban tanta comodidad para preguntar. La acción de

narrar no comienza en la sala de montaje donde se editan los fragmentos del relato, sino en la toma de las primeras decisiones. Grau, en el afán de encontrar las auténticas localizaciones de la historia, obligó a Elisa a llamar a su padre (del que ella opinaba que era una mala bestia):

...Le llamó delante de mi y yo oí la conversación a ella..., el tono con el que hablaba era de cariño, no era de una persona resentida, sino familiar, cordial... Dijo donde estaba la casa, fuimos y yo interpreté de aquella conversación [...].Entonces inventé la historia de una casa humilde pintada como si fuera una casa importante (la casa de color azul con capiteles, interior como si fuera un cuadro de Botticelli). Lo que yo quería juntar la realidad y la visión de una realidad de esa persona, que la ha deformado (adrede o porque se ha mezclado en su mente)(Gabantxo Uriagereka, ) .

Grau crea visualizaciones a partir de lo que él siente al escuchar a todas las chicas y visitar los lugares de su herida emocional. Éste es uno de los mayores logros de la película, porque Grau al estilo Fellini, logra imágenes oníricas en un ejercicio de transfiguración de lo que sucede en la memoria de la protagonista Elisa y de sus compañeras, también.

El punto de vista objetivo de la cámara (el punto de vista objetivo en el documental) cohabita en numerosas ocasiones con el tratamiento del autor. Es decir, no cabe duda que desde un principio el proceso de transformación de la realidad está relacionado con las inquietudes, la personalidad y la ideología de Grau. Y esto es patente en la recreación del universo personal de Elisa.

El autor intenta poner orden en la realidad aleatoria desde su punto de vista, con el fin de dar un resultado final ordenado, de sencillez perceptiva, de linealidad narrativa y con un estilo en la exposición de unos conocimientos tomados prestados de fragmentos de la realidad... Nos encontramos pues con un autor que tiene un papel clave en todo el proceso. Él intentará poner orden en la complejidad de la historia que aporta la realidad, con el fin de darle estructuración y sentido discursivo(Francés i Domènec, 2003).

La trama, la intriga, la acción, tienen una importancia relativa en esta película. Lo que cuenta es este

maravilloso revelarse de todas las cosas, este impresionante destaparse de esencias secretas, esta inefable transfiguración de los recovecos de la memoria.

Así, una parte del valor histórico que tenía lo que estaban diciendo Elisa y sus compañeras, chicas de club, se completó, no solamente por el hecho de haber sido testigos y protagonistas de los hechos, sino también por el lugar en el que el cine ubicaba ese testimonio. Por ejemplo, Elisa hablaba a cámara por primera vez, y así, la cámara puesta ahí por voluntad de Grau y su equipo, confería un nuevo estatus a lo que tenía para decir. El tiempo vivido por ella estaba capturado y se proyectaría en las pantallas de cine de toda España, y ya no sería una loca chica de club.

En este punto resulta pertinente mencionar la diferenciación que hace Eric Barnouw de la modalidad narrativa del cine directo respecto al cinema verité. Mientras que “el documentalista del cine directo lleva la cámara frente a situaciones tensas y espera que explote la crisis por registrar la emotividad y el drama sin intervenir en la acción, el cineasta del cinema verité trata de precipitar la crisis mediante su intervención y presencia en la escena” (Barnouw, 1996).

El relato sobre el rodaje de la película resulta clarificador, ya que aunque había un guión y ensayos de las escenas, todo estaba preparado para no cortar las escenas que surgieran y rodar con sonido directo. En este sentido, la película se acerca más al cine directo que al cinema verité, pero en ocasiones, Grau hace de precipitador de situaciones, sobre todo con Elisa, que era la intérprete más desequilibrada emocionalmente y que ponía en riesgo la producción del film.

Otro momento delicado lo constituyó la escena en que ella le cuenta a Fernando la razón de su miedo a acostarse con los hombres. Habíamos colocado esta escena casi al final de su actuación, previendo posibles reacciones. Y, cuando llegó el momento de rodarla, la planteé a un solo plano a pesar de que tenía una duración de cinco minutos como mínimo.[...] Hice entonces que el whisky formara parte de la escena y Fernando tenía que hacer lo mismo que yo estaba haciendo en la realidad: darle de beber para que hablara, para conseguir de ella lo que ambos queríamos –para mí, que viviera el momento; para el personaje, llevársela a la cama.

Hicimos un ensayo de posiciones [...] Lo que ocurrió entonces nos dejó a todos sin sangre en las venas. Elisa empezó a vivir con una sinceridad impresionante la escena, contando cosas que nunca habían sido escritas y haciéndolo con una seguridad asombrosa. No estaba interpretando, sino viviendo realmente (Grau Solá, 1975).

Se trata por lo tanto, de que el cine directo intenta que la presencia del autor sea invisible, mientras que el cinema verité actúa de catalizador para provocar las situaciones de crisis.

No obstante, el término *cinéma vérité*, espinoso e incómodo por sus pretensiones ontológicas, que parecía reclamar para un método o estrategia fílmica un privilegiado acceso a la verdad, quedó para siempre asociado a la propuesta que el film ofrecía y a todo ese cine que a su estela apostara por convertir el dispositivo fílmico en un catalizador de la palabra como expresión de lo vivido, la palabra de seres reales que hasta entonces no lo habían ejercido y que podían comunicar no solo las experiencias, sino también los sueños, las fantasías y las esperanzas (Ortega & García, 2008).

Las memorias de la experiencia de Elisa eran historia, porque su testimonio había encontrado escuchas. Y su cuerpo era ahora una imagen que se podía reproducir por cientos y miles, como el sonido de su voz. Ya no era solamente una loca, ni una guapa chica de club. Era todo eso, y además, la voz de un pedazo de historia.

Cuando estábamos a punto de rodar, pensé que la mitad de lo que contaba, como la mitad de lo que cuentan las chicas éstas, es mentira... y que Juan Huarte, buena persona, había entrado en ese juego...y había querido hacer un canto, contar la historia de la virtud perdida de unas chicas víctimas de una sociedad, y que al final se aprovechan como los demás.[...]Así que rodamos la película según la teníamos creída hasta entonces y aunque yo sabía que la verdad no era absoluta, sino que estaba deformada por una persona y otra verdad que había creído Huarte y yo mismo (Gabantxo Uriagereka, ) .

Grau es consciente en todo momento de la existencia de dos verdades paralelas (una, la de Elisa y las chicas, y otra, la del equipo de la película) y esto le lleva a

establecer marcas explícitas (por ejemplo, la parte en blanco y negro respecto a la de color) para diferenciar la parte documental de la parte de ficción y evitar de este modo problemas con la censura. También, quizás, para facilitar la posición del espectador respecto al tono moral de la película.

Como señala la doctora Nieves Febrer, se trata de construir e inventar realidades o no ficciones y de que el cine documental se inventa a sí mismo.

La cámara facilita el encuentro, permite lo que Breschand llama creación de no-lugares o, tal vez, podríamos decir más apropiadamente, estados liminares, colocados en un punto intermedio, en cambio y transformación.[...] El punto de vista documentado pasa a ser punto de vista experienciado, viajado y vivido, como forma primordial del conocimiento estético y social. Salir a la calle, saber dónde se sitúa el sujeto (objeto) en su contexto, aspirar a reconstruir sus evidencias, a desplegar lo que en él se haya de inesperado, es lo que caracteriza principalmente al cine y al arte de estos años sesenta (y que perdura en los setenta y ochenta), con películas como *Chronique d'une été* (Jean Rouch, 1961) o *Daguerréotypes* (Agnès Varda, 1975)(Febrer, 2010) .

Cabe mencionar la idea de otro autor, Plantinga, que relaciona la realidad observada por la mirada: "Reconocemos y recordamos (es decir, tenemos un conocimiento adquirido) que lo que percibimos como realidad no es lo que el objeto film contiene, sino que la mirada que observa, asimismo, produce diversos significados adoptados en el tiempo por un grupo o comunidad" (Plantinga, 1997).

El registro audiovisual de los testimonios, y la voluntad de reproducir lo escuchado para narrar una historia silenciada de mujeres, quedó en manos de unos cineastas con una edad promedio de cuarenta años, que también habían vivido en los mismos pueblos y ciudades que Elisa y sus compañeras, y empezaban a descubrir sus ganas de darle un nuevo sentido al tiempo presente, visitando el tiempo pasado.

Este fenómeno se repitió una y otra vez durante la investigación. Cada jornada de filmación era luego visionada y analizada por Grau. Entonces, además de los

testimonios de las chicas, había fragmentos al azar, que el realizador y los técnicos habían decidido registrar, y que al revisarse para la pantalla tomaban una potente y novedosa significación.

La etapa del registro es la primera y crucial en el proceso de intervención del lenguaje audiovisual para la apropiación de una experiencia. La cotidianeidad, la experiencia, todo ese mundo del club tan familiar a Grau y su equipo, se fue convirtiendo en un texto audiovisual, en el making-of que se integró dentro de la película. Lo que apareció en los primeros momentos del ir y venir con la cámara fue el descubrimiento colectivo de que eran ellos, Grau y su equipo, con las chicas, los que estaban narrando la vida del club, representándolo. Y ese mismo grado de reconocimiento, fue generando reflexiones sobre los límites y las posibilidades del registro. Pensar en la posibilidad de ser autores implicó al mismo tiempo, pensar en cuál era la realidad que se quería mostrar y con qué lógica debía ser mostrada.

La película genera contradicciones y no es casual que a Fernando Lara, crítico de cine de la Revista *Triunfo*, le pareciera que *Chicas de Club* constatará que el cine español, no conectaba con el público porque escapaba de la vía del realismo informativo.

Mientras el film se mantiene en el terreno de la encuesta, de la indagación documental (veinte primeros minutos), el público sigue con enorme atención aquello que se le expone. Cuando Grau se centra en la ficción de un caso concreto –el de Elisa, una de las chicas-, inmediatamente desaparece el interés. Por supuesto que en ello influye la torpeza del realizador y sus colaboradores para narrarlo, pero también de forma esencial esa sed por conectar con la realidad que yo creo apreciar en nuestro público y que se ve así defraudada una vez más (Lara, 1972)

## 7. Conclusiones

Jordi Grau se configura en esta película como un cineasta que se arriesga desde el punto de vista tanto formal, como de contenido. Las dificultades puestas por la Junta

de Censura establecen un marco de limitaciones a lo que se puede contar y mostrar. Sin embargo, más allá de esas limitaciones, la película es vehículo de expresión de una nueva sensibilidad, muy semejante a la de los nuevos cines europeos en los años setenta.

No cabe duda que la elección del periodista es la pieza clave que le permite a Grau hacer tanto cine de no ficción como cine de ficción dentro de la misma película. No se trata de un mero juego formal para escapar de la censura, sino que logra hacer reflexionar sobre el propio lenguaje cinematográfico y sobre la capacidad de decir verdad de las imágenes.

La película fue seleccionada para representar a España en 1970 para el Festival Internacional de Karlovy-Vari (Checoslovaquia) “donde nadie o casi nadie creyó que Elisa Laguna fuera una chica de club, que contara su propia historia”. La película fue designada para ir al festival por la Junta de Manifestaciones Cinematográficas de la Dirección General de Cultura y Espectáculos.

Aquel mismo año *Cántico* fue también vista por Henry Langlois que andaba buscando una película española que llevar a Nueva York a la mostra panorámica que la Cinemateca francesa organizaba en el Metropolitan Museum: “Vio la película, habló del color azul que la entroncaba con la tradición pictórica española, la seleccionó y se fue”.

Más tarde obtuvo un premio en el concurso que anualmente celebra el Sindicato Nacional del Espectáculo y por fin, se estrenó en el Cine Amaya de Madrid el 17 de julio de 1972.

En la actualidad, la película no tiene distribución comercial en ningún tipo de soporte. Sólo consta la copia del original cinematográfico en la Filmoteca española, a pesar de que este film, rodado en 1970, resulta un material interesantísimo para el análisis del cine español.

## **8. Bibliografía**

- Barnouw, E. (1996). Foco definido. *El documental* [Documentary : a history of the non-fiction film] (A. Báez Trans.). (1ª ed., pp. 242-358). Barcelona: Gedisa.
- Bazin, A., & López Muñoz, J. L. (1966). *¿Qué es el cine?* [Qu'est ce que c'est le cinéma?] (José Luis López Muñoz Trans.). (Libros de cine Rialp ed.). Madrid: Rialp.
- Cabrera Cabrera, P. J. (1998). Pobres marginados sin hogar en la historia. *Huéspedes del aire: sociología de las personas sin hogar en Madrid* (pp. 83). Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Català Domènech, J. M., Cerdán, J., & Torreiro, C. (2001). Realidad, realismo y documental en el cine español. *Imagen, memoria y fascinación* (pp. 25-351). Madrid: Ocho y Medio.
- Expediente de censura sobre película : *Cántico*, caja 46.013– expediente 255-69 y expediente 148-69, (Archivo General de la Administración (AGA) 1969).
- Febrer, N. (2010). El cine documental se inventa a sí mismo. *Área abierta*, 26, 8. Disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistasBUC/portal/modulos.php?name=Revistas2&id=ARAB>
- Francés i Domènec, M. (2003). La producción de documentales en la era digital. *Signo e imagen* (1ª ed., pp. 56-276). Madrid: Cátedra.
- Gabantxo Uriagereka, M. [Entrevista inédita en formato vídeo con Jordi Grau Solá, 2004]
- Grau Solá, J. (1975). *Cántico a unas chicas de club*. Madrid: Ediciones Paulinas.

- Chicas de club*. Grau Solá, J., Camus, M., Pérez Olea, A., y otros . (1984).[Video/DVD] Madrid: Vídeo Meroño.
- Grau, J., & Camus, M. (1970). *Cántico*. Madrid: S.N.
- Lara, F. (1972, Julio, 29). Por un realismo informativo. *Triunfo*. Año XXVII, n. 513 (29 jul. 1972),p. 48.
- Nichols, B. (2010). Why are ethical issues central to documentary filmmaking? *Introduction to documentary* (2ª ed., pp. 14-323). Indiana, USA: Indiana University Press.
- Ortega, M. L., & García, N. (2008). *Cine directo* (1ª ed.). Madrid; Las Palmas de Gran Canarias: T&B; Festival Internacional de Cine.
- Paz Rebollo, M. A., & Montero Díaz, J. (2002). El cine informativo, 1895-1945. *Ariel cine* (1ª en Ariel cine ed., pp. 20-405). Barcelona: Ariel.
- Plantinga, C. R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film* .Cambridge University Press.
- Rodríguez, C. (1965). *Alianza y condena*. Madrid: Revista de Occidente. Disponible en <http://www.zurgai.com/PDF/072006101.pdf>
- Torregrosa, M. (2008). La naturaleza del cine de no-ficción: Carl R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo. *Zer. Revista de estudios de comunicación*, 13(24), 303-315. Disponible en <http://www.ehu.es/zer/zer24/zer24-torregrosa.pdf>