



Ecos de lo Real en *Lejos de los árboles*, de Jacinto Esteva (1972)

Manuel Delgado¹

Resumen

A diferencia de lo real, lo Real, como lo teoriza Jacques Lacan, es irrepresentable, pues remite a lo inconcebible, lo que no puede ser nombrado ni pensado porque corresponde a todo aquello a lo que el lenguaje no ha llegado y no puede llegar.

En ese sentido, puede existir un cine de lo real, películas que pretendan describir con imágenes un determinado recorte del universo conocido. Pero no podría existir un cine de lo Real, puesto que es imposible reducir a código algo a lo que ni siquiera la fantasía llega. Con todo, siendo imposible su formalización visual, lo Real conoce intentos de aproximación cinematográfica. Uno de ellos podría ser el documental de montaje *Lejos de los árboles*, dirigido por Jacinto Esteva, una de las figuras principales de la llamada Escuela de Barcelona, estrenado en 1972 luego de casi diez años de rodaje por fiestas populares españolas. *Lejos de los árboles* nos invita al estupor ante la emergencia de lo innombrable, aquello está ahí, aunque no lo imaginamos, es decir, lo Real.

Palabras clave: documental, cine, España, cultura ibérica, costumbres y tradiciones.

Abstract

Unlike the real, the Real, as it was theorised by Jacques Lacan, cannot be represented, since it refers to what is inconceivable, what cannot be named nor thought as it concerns where language has not arrived and cannot arrive.

In this sense, it might exist a cinema on the real, films which aim to describe with images a certain clip of the known universe. But it cannot exist a cinema of the Real, since it is impossible to translate in a code something that even fantasy cannot reach. However, even if its visual formalisation is impossible, the Real has known several essays on cinematographic approach. One could be the documentary *Lejos de los árboles*, directed by Jacinto Esteva, one of the main figures of the School of Barcelona, released in 1972 after almost ten years of shooting in different Spanish popular festivities. *Lejos de los árboles* invites us to the astonishment facing the emergence of what cannot be named, something that is there even while we cannot imagine it; that is, the Real.

Keywords: Documental, cinema, Spain, iberian culture, customs and traditions.

¹ Catedrático de Antropología Social de la Universitat de Barcelona. Director del Grup de Recerca en Exclusió i Control Socials (GRECS) de la Universitat de Barcelona y miembro del Observatori d'Antropologia del conflicte Urbà (OACU). Sus dos últimos libros son *El espacio público como ideología* (2011) y *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo* (2016). Dirección electrónica: manueldelgado@ub.edu

Lo real, antes o más allá de lo real

Todas las sociedades cuentan con recursos que tienen el fin de representar lo real, entendiendo *lo real* como abstracción que remite a la totalidad del universo y cuya concreción es aquello que llamamos *realidad*. Esa representación de lo real lo es de una selección de lo que está ahí, en el mundo, una parcela de lo que percibimos que ordenamos de manera significativa de acuerdo con nuestra ideología y que nos presentamos ante nosotros mismos, como si estuviera dotada de congruencia.

Eso es lo que pretenden las películas del género documental que reúnen materiales visuales destinados a ser aprehendidos como representaciones de hechos empíricos indiscutibles, puesto que suele darse por descontado que la cámara es un artefacto neutral, que se limita a recoger lo que luego podrá ver el espectador en una pantalla, y que no es sino la no-ficción, es decir, lo real.

El cine documental se inscribiría así entre lo que Nichols (1997, p. 32), en un libro traducido precisamente como *La representación de la realidad*, llama *discursos de sobriedad*, el cual pretende establecer una relación inmediata, directa y transparente con su referente, es decir, la *verdad*. Eso es justamente lo que permite identificar cualquier reportaje documental: “Película sobre hechos que igualmente hubieran acaecido si la cámara no hubiera estado ahí” (Garnett, 1978, p. 32). No debe extrañar que uno de los encuentros de cine documental más importantes desde finales de los años setenta —y hasta ahora mismo— es el que tiene lugar cada año en el Beaubourg de París con el título de *Festival du Cinéma du réel*.

Lo real, en tanto sustantivo abstracto, suele aparecer escrito con minúscula, como acabamos de ver. Lo mismo ocurre con su equivalente en el plano de lo concreto, *la realidad*. Entretanto, a *lo Real* se le ha considerado digno del trato especial que reciben ciertas abstracciones personificadas, cuya primera letra escribimos con mayúsculas para subrayar un valor alegórico o una mayor importancia o intensidad. Es ahí que podemos ver escrito *lo Real* en un contexto en que ello, lo Real,

no se puede ni debe confundir con la realidad ni con lo real. Lo Real, así evocado, es *otra cosa*.

Lo Real, con mayúscula, forma parte, desde ciertas perspectivas teóricas, de una tríada: la que conforma con lo Simbólico y lo Imaginario. La trilogía Real-Simbólico-Imaginario la emplea Victor Segalen (1985) en su *Viaje al país de lo Real*, en el que describe su viaje a Extremo Oriente en 1914-1915, y escribe alternamente *Real* y *real*. El triángulo aparece en los volúmenes II, III y IV de las *Mitológicas* de Claude Lévi-Strauss, pero se define de manera nítida en el final, “Una pegajosa mitad”, en la primera parte del tercero, es decir de *El origen de las formas de la mesa* (Lévi-Strauss, 2012[1968], pp. 37-64). Ahí se entiende lo real —escrito con minúscula— como lo empírico, lo experimentado; lo simbólico como lo relativo a analogías entre experiencias reales y entidades imaginadas; y lo imaginario como lo que pertenece de manera exclusiva al ámbito fantástico, exclusivamente pensado, pero que no ha sido ni podrá ser en modo alguno vivido.

Quien lleva a las últimas consecuencias la distinción entre lo Real y lo real o realidad es Jacques Lacan, que convierte la discusión en uno de los ejes de su crítica del conocimiento. Lo hace dentro de esa misma trilogía de lo Real-Simbólico-Imaginario, que presenta al principio, en una conferencia de 1953 (Lacan, 2005[1953]) con el anagrama S.I.R. y R.S.I., y también más adelante, para subrayar la supremacía teórica de lo Real (Lacan, 1975[1974-1975]).

Lo Real, a diferencia de lo real o la realidad, no puede, por definición, ser representado, ni siquiera imaginado, tampoco ser sometido a código simbólico alguno, puesto que es de naturaleza cien por cien extralingüístico.² Corresponde a lo inaudito, un substrato descompuesto y disperso, que no tiene forma, aunque si la tuviera no nos sería

2 Al acabar la famosa conferencia en que enuncia por primera vez su teoría sobre lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real, en el turno de preguntas Serge Leclair le hace notar a Lacan que ha definido lo Simbólico y lo Imaginario pero no lo Real. Lacan respondió: “Lo Real es la totalidad, el instante que se desvanece. En la experiencia analítica es algo contra lo que el sujeto choca, por ejemplo, el silencio del analista” (Lacan, 2005[1953], p. 54). Acaso lo Real sea eso: un gran silencio.

dado conocerla, puesto que está más allá del umbral tanto de lo inteligible como de lo expresable.

Lo real pertenece al lenguaje, puede ser dicho, escrito o retratado. Lo Real no, puesto que está antes o más allá de lenguaje; acaso debajo, en su subsuelo, o amenazándolo alrededor. Lo real es un concepto; lo Real, no. De hecho sería un no-concepto, o sea, una manera de nombrar lo inconcebible. Si la realidad está hecha con todo lo posible, “lo imposible es lo Real”, dice Lacan (1992[1969-1970], p. 139), siendo “lo imposible” la única vía que permite decirlo, esto es, racionalizarlo. Lo que no implica que lo Real sea irreal, al contrario, es lo más real, un exceso de realidad que no podemos soportar.

Lo Real, según Lacan, es aquello que podemos intuir que es la verdad oculta de todas las cosas, tanto las que imaginamos y simbolizamos como las que tienen una existencia a la que nuestro pensamiento no alcanza, pero no por sus limitaciones a la hora de percibir y comprender todo lo dado —a la manera de la cosa en sí o el ser del ser kantianos—, sino por resultar intolerable por aciago, ser despiadado y al tiempo inocente.

No se ha podido describir su presencia, ni que sea intuida, como una irrupción o un fogonazo de algo innombrable e inaguantable que conforma la vida cotidiana, algo así como la revelación de lo trágico, esto es, de lo irreversible (Hierro, 2011, pp. 211-220). Su precedente sería lo que Freud (1990[1919]) llamó, inspirándose en el imaginario del terror gótico, lo siniestro o lo ominoso, aquello que “estando destinado a permanecer secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (p. 225). Lo Real es lo que está ahí, siempre, lo que Schelling nombraba como “la inquietante extrañeza”, ese fondo turbio de lo familiar que no nos es accesible directamente sino en forma de sugestión y a través de fisuras de la realidad.

En tanto revelación súbita de lo trágico, es decir de lo irreversible, de *lo que es* pero no podemos aceptar, lo Real es inexpressable aunque puede asomarse en ciertas circunstancias feroces. La literatura gótica o el romanticismo oscuro en el siglo XIX abundan en ilustraciones de ese afloramiento inopinado de lo Real.

Pero habría más ejemplos. Así, Gilles Deleuze (1989), en las últimas páginas de *Lógica del sentido*, lleva su reflexión sobre Zola, y *La bestia humana* en particular, a una teoría general justamente sobre esa grieta en lo ordinario. Cuando esta se abre permite al protagonista de la obra, Jacques Lantier, vivir “repentinas pérdidas de equilibrio, como fracturas, agujeros por los cuales su yo se le escapaba en medio de una especie de gran humareda que lo deformaba todo” (p. 239).

Otro ejemplo es el que le permite a Clément Rosset (1999) ilustrar lo que él llama emergencia de lo Real, visión de lo oculto, manifestación de lo escamoteado por inaceptable, por absurdo y ante todo por doloroso e insufrible. Es lo que ve Geoffrey Firmin, el protagonista de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, cuando está borracho y se mira, como si fuera un espejo, en la pared, una superficie rugosa, dura, áspera, opaca, sin significado, en la que reconoce su rostro *real* (pp. 136-137). Lo Real como lo inexpressable, lo que no tiene existencia positiva pero aturde y espanta. Acaso lo Real sea lo que Kurtz vislumbra en el momento de su muerte y que le hacen pronunciar ante Marlow sus últimas palabras en *El corazón de las tinieblas*, la novela de Joseph Conrad (2009[1899]): “¡Ah, el horror! ¡El horror!” (p. 136).

Un documental poseído

¿Ha podido el cine hacer esa aproximación a lo Real, en el sentido propuesto por Lacan, aunque fuera para ofrecer de ello una pálida intuición? El cine comercial de ficción ha proporcionado algunos ensayos en ese sentido. La versión cinematográfica de *El corazón de las tinieblas*, *Apocalypse Now*, dirigida por Francis Ford Coppola (1979), es bastante fiel a la voluntad de Conrad de interpe-
lar a lo indescriptible.

El cine clásico nos brinda algunas ilustraciones de lo mismo, como cuando en *I Walked with a Zombie* (Lewton y Tourneur, 1943), Paul Holland (Tom Conway) y Betsy (Frances Dae) contemplan el resplandor del mar bajo la luz de la luna desde la cubierta del barco que les conduce a una isla en el Caribe. Cuando ella está admirando embelesada lo que se le antoja armonía y hermosura,

él le responde que el brillo del agua que ve es la consecuencia de miles de peces putrefactos acumulados bajo la superficie. “Aquí no hay belleza, sólo muerte y descomposición”, le dice. Alguna de las películas de Michael Haneke o David Lynch merecerían ser reconocidas como ensayos de expresión de ese magma absurdo e insensato que sostiene en secreto la llamada realidad.

Pero, ¿ha podido o podría el cine documental aproximarse a algo parecido, siendo su objeto la captación de “lo real”, cuando lo Real es una impugnación de la realidad y se define como impensable y, por tanto, inaccesible a cualquier formalización? Difícil la respuesta, pero puestos a encontrarla cabría reconocer algún intento, como, por ejemplo, *Lejos de los árboles* (Esteva, 1972), un documental dirigido por Jacinto Esteva, resultado de un proceso de rodaje, montaje y censura que se prolongó a lo largo de nueve años para luego ser presentado en público en junio de 1972 en Madrid y Barcelona.

El filme aparece a veces etiquetado como “antropológico” —por ejemplo en Balló, Corominas y Espelt (1999, p. 77)—, pero no posee uno de los rasgos fundamentales de cine etnográfico —y del cine de lo real por extensión— cual es ofrecer una imagen lo menos distorsionada posible de la realidad (Heider, 1995, p. 84). Pero no porque distorsione la realidad, sino porque propone asomarse algo a lo Real, aquello que, más allá de lo real, es ya pura distorsión.

Jacinto Esteva fue uno de los más significativos exponentes de la llamada Escuela de Barcelona.³ Sus inicios se remontan a la dirección de películas documentales de crítica social: *Notes sur l'immigration*, codirigida con Paolo Brunatto (Esteva y Brunatto, 1960) y que trataba sobre los

trabajadores españoles en Suiza;⁴ *Autour des salines* (Quintana y Esteva, 1962), a propósito del trabajo de los salineros de la isla de Eivissa; y *Picasso*, que nunca llegó a montarse. Luego dirigió los filmes de ficción *Dante no es únicamente severo* (Esteva y Jordà, 1967), *Después del diluvio* (Esteva, 1968), *El hijo de María* (Esteva, 1971), no estrenada, y *Metamorfosis* (Esteva, 1971).⁵ Estas últimas fueron representativas del programa estético y doctrinal de la Escuela, de pretensiones de vanguardia formal y que planteaban la cuestión del lenguaje como su preocupación central (Aubert, 2005). En buena medida se realizaron como la negativa de hacer suya la herencia neorrealista y del realismo social crítico que habían de materializarse primero por Bardem y Berlanga y tras ellos por el Nuevo Cine Español —Patino, Ferreri, Picazo, Saura, Bardem...—.⁶

El estreno oficial de *Lejos de los árboles* en el cine Bellas Artes de Madrid y en el Alexis de Barcelona se produce, en cambio, cuando la Escuela de Barcelona ya había dejado de existir como tal. El documental fue al mismo tiempo el primer y el último largometraje de su director; inaugura en cierto modo su proyecto y constituye su testamento, como él mismo no duda en reconocer en la presentación del filme (en Riambau y Torreiro, 1999, p. 132).

El 9 de septiembre de 1985, Jacinto Esteva apareció muerto en el baño de su casa, víctima de una sobredosis voluntaria de cocaína. Hasta aquel momento se había dedicado a escribir cosas que nunca se publicaron y a pintar y gastar el dinero familiar en expediciones de caza mayor en África. De allí había regresado a principios de los setenta con material para dos películas documentales que no llegaría a finalizar, además buena parte de sus futuras producciones desapareció: *Mozambique* y *La ruta de los esclavos*. En los últimos años la obra

3 La Escuela de Barcelona es una tendencia coherente de creación cinematográfica, generada desde la capital catalana y cuya existencia suele colocarse entre 1965 y 1970. La conformaban, además de Esteva, los directores Carles Durán, Joaquín Jordà, Vicente Aranda, José María Nunes, Jaime Camino, Gonzalo Suárez y Pere Portabella. Su crónica puede encontrarse en Amorós (1991), Torreiro (1992), Riambau y Torreiro (1993 y 1999) y Aubert (2009 y 2016). Sobre sus determinantes políticos, sociales y económicos en el contexto del cine español del momento confrontar con Font (1976, pp. 256-274).

4 A remarcar, la investigación de Luis E. Parés (2011) sobre esta interesante y poco conocida película documental de Jacinto Esteva.

5 Contamos con una reciente edición completa y documentada de la producción de Jacinto Esteva en formato DVD (Esteva, 2017).

6 Ello, en el nuevo escenario que abre la fase de “apertura” del régimen franquista y sus necesidades de producir cine “de prestigio” (Santos Fontela, 1966). Sobre la relación antagonista de las premisas estéticas e ideológicas de la Escuela de Barcelona y el Nuevo Cine Español, confrontar con Riambau y Torreiro (1999, pp. 1817-199) y Aubert (2011).

de Jacinto Esteva —y en especial *Lejos de los árboles*— fue puesta en valor y se reconoció como la de un cineasta maldito, que no logró ser reconocido en su época.⁷

El documental de Jacinto Esteva responde a algunos de los principios de la Escuela de Barcelona, como la autofinanciación y el sistema cooperativo de producción o el trabajo en equipo con un intercambio de funciones. En cambio, la película es ajena a sus principales constantes formales y narrativas.

El *realismo subjetivo* que orienta el filme —por emplear la definición que proponía el propio Esteva— desplaza al psicologismo solemne y afectado común a todas las producciones de la Escuela. Ese desviacionismo respecto de los cánones del grupo fue lo que motivó a que algunos de los más severos detractores de la corriente mostraran un auténtico entusiasmo por la cinta. Así, por ejemplo, Miquel Porter (1970), que se había cansado de denunciar el esnobismo de la Escuela y su mala imitación del cine “de autor” europeo del momento, reconocía que *Lejos de los árboles* le había “gustado, interesado y hasta conmovido”, y que, de su mano, “la extraña poética de la verdad se ha abierto camino”.

La estructura del filme, por otra parte, tiene poco que ver con el *free cinema* inglés, la *nouvelle vague* francesa o el cine de Micheangelo Antonioni, referentes mayores de la Escuela de Barcelona. Esta se limita a reproducir, al menos formalmente, el esquema narrativo del documental de montaje al servicio de un argumento de denuncia. Más en concreto, *Lejos de los árboles* recuerda el orden argumental y el espíritu efectista de la exitosa *Mondo Cane* (Jacopetti, Cavana y Prosperi, 1962), que exhibía una colección de prácticas culturales de todo el mundo presentadas como bizarras.⁸

La película constituye un viaje alucinante que recorre fiestas populares de la Península Ibérica a la manera de etapas o estaciones a cual más feroz, atravesando una masa de imágenes que se encadenan de manera que se antoja arbitraria, dando como resultado una película que da la sensación de estar poseída por un demonio frenético e irracional.⁹ Vamos pasando por *el salto de la verja* de la Romería del Rocío, en Almonte, el lunes de Pascua de Pentecostés; *la rapa das bestas*, en San Lorenzo de Sabucedo (Pontevedra), a principios de julio; *la batalla del vino*, por San Pedro, en Haro (Rioja); la romería de Os Milagros o de *los ofrecidos*, en Yende (Pontevedra); *la festa da coca*, en Redondela, también en la provincia de Pontevedra; la quema del Judas por Pascua de Resurrección, en la parroquia de Gende, de La Lama, en Pontevedra; rogativas a *la santiña de O Corpiño*, en Lalín y también en Pontevedra para que saque demonios o cure el mal de ojo; *los danzantes* bajando vertiginosamente por las empinadas calles de Anguiano (Rioja), probablemente el Sábado de Gracias; los encierros en honor del Santo Cristo de la Consolación en Elche de la Sierra (Albacete); *la dança de la mort*, en Verges (Girona), la noche del Viernes Santo; los *picaos* de la Semana Santa de San Vicente de Sonsierra; *los bous a la mar*, en Dènia (Alicante), en las fiestas de la Santísima Sangre; *la rompida* de los tambores en la Semana Santa de Híjar (Teruel), etc.

Lo que vemos en *Lejos de los árboles* fue rodado por un equipo de siete u ocho personas que recorrían España en una furgoneta y se presentaban en los pueblos con una carta de Luis Ezcurra, director de Televisión Española (TVE), para justificar la presencia del equipo de rodaje en las fiestas como preparadores de una serie de reportajes televisivos. Una estrategia que sirvió para poco ante la denegación constante de permisos de rodaje o las dificultades puestas por las autoridades locales de cada pueblo en el que se recalaba.

El guion fue modificado repetidas veces y se llevaron a cabo varios montajes. El primero, a

7 En febrero de 2014, la Filmoteca Nacional de Catalunya dedicó a Jacinto Esteva un ciclo titulado “Jacinto Esteva, más allá del último árbol”.

8 En *Mondo cane* había tres episodios con los que *Lejos de los árboles* sí tienen contraída una deuda, tanto temática como formal: el de *los vattienti* de Nocera Torinesi, en Calabria; la procesión de las serpientes en honor de San Domenico di Sora, en Cocullo, en el Abruzzo italiano, y los Forcados de Vila Franca de Xira, en Portugal.

9 Sobre los pormenores del proceso de producción, rodaje y montaje de la película y las circunstancias que lo acompañaron, ver Riambau y Torreiro (1993, pp. 82-89 y 1999, pp. 124-139).

cargo de Joan Luis Oliver, que duraba inicialmente dieciocho horas, acabó reducido a cuatro. Otro, en manos de Rafael Azcona, propuso una versión de 120 minutos, pero se descartó. La última y definitiva, antes de pasar por la censura, estuvo bajo la responsabilidad de José María Nunes y su resultado fue de 110 minutos, que se pasaron en privado en julio de 1970 en el cine Publi de Barcelona. En su estreno comercial, dos años después —luego de ser “revisada” por la misma censura franquista que había vetado su pase en el festival de San Sebastián de 1970 e incluso secuestrado copias para evitar su exhibición—, la película duraba 79 minutos. El montaje que se conserva en la Filmoteca Nacional de Catalunya dura 99 minutos y es la que ofrece Filmin en su plataforma. En 2015, Pere Portabella presentó otra versión de la cinta, ajustando el ritmo de las escenas y reduciendo el metraje,¹⁰ que quedó finalmente en 62 minutos (Riambau, 2013). *Lejos de los árboles* forma parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona desde 2012.

La condición de *Lejos de los árboles* en tanto película documental es, en cualquier caso, discutible. Es como si se adelantara a las discusiones que vendrían sobre la diferencia entre cine de ficción y de no-ficción, aquellas que sostendrían que todas las películas son documentales, al margen de su intención de serlo, y que el cine documental, incluso el “científico”, no deja de constituir una ficción, aunque esa ficción se haga llamar *la realidad*.

En la película de Esteva se incluyen tres falsificaciones —el autor las llama “medias ficciones”— que corresponden a fiestas existentes en localidades en las que el equipo de rodaje nunca había estado y que habían escenificado en otros lugares. La carrera de los *burros flojos*, que se sitúa en Casabermeja (Málaga), en la que unos animales hambrientos son obligados a correr y se da la victoria al que desfallece primero, fue rodada en la parte posterior del castillo de Montjuïc de

Barcelona, con animales que habían sido previamente drogados. Casabermeja aparecía en los títulos de crédito como uno de los lugares de rodaje; no así Barcelona. Al final de la película se muestra la despedida de un difunto expuesto por las calles de un pueblo a lomos de un burro.

La voz en *off* informa que la acción acontecía en un lugar no especificado de Las Hurdes, pero esas imágenes fueron tomadas en Talamanca, en la comarca barcelonesa del Bages. Hay una escena en la que un burro con siete cruces pintadas y que representa al diablo es precipitado desde lo alto de un castillo por un grupo de encapuchados y rematado al llegar al suelo por otro grupo que lo espera armado de lanzas. Se trata de un montaje dramático rodado en Granera, cerca de Manresa. El animal lanzado al vacío fue real y motivó una queja de la Sociedad Protectora de Animales.

Lejos de los árboles pudo considerarse como una denuncia de la España oscurantista, supersticiosa, atrasada y brutal y como tal fue maltratada por la censura. De hecho, el título inicialmente previsto —y vetado por las autoridades— fue *Este país de todos los demonios*, tomado de un poema de Gil de Biedma.¹¹ Por supuesto que sus imágenes estaban en las antípodas de las que ofrecía el NoDo, el noticiero televisivo del régimen franquista, y de todas las del material propagandístico que retrataba la “riqueza y variedad del folklore español”, en la línea de la organización falangista Coros y Danzas de España. Por otra parte, la película dialogaba con otro documental sobre las tradiciones españolas, *España insólita*, dirigida por Javier Aguirre (1965), que también aportaba una visión más allá del tópico sobre el universo festivo ibérico, pero desde una perspectiva mucho menos provocadora (Afinoguénova, 2012).

¹⁰ La intención de Pere Portabella fue ciertamente ritmar, dotar de cadencia, la secuencia de escenas que la película encadena (Esteva, 2012). Esa intervención suprimió la impresión de desorden de la versión final del filme, cuyo discurrir arrítmico era una de las fuentes de la extrañeza que provocaba.

¹¹ “Y qué decir de nuestra madre España, / este país de todos los demonios / en donde el mal gobierno, la pobreza / no son, sin más, pobreza y mal gobierno / sino un estado místico del hombre” (“Apología y petición”, 1961, en Gil de Biedma, 1966, pp. 14-15). En una carta personal enviada al actor Francisco Rabal, en la primavera de 1984, Esteva escribía: “Ya sabes que odio este país, en el que solo por ocho días me impulsieron nacer” (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/carta-de-jacinto-esteva-a-francisco-rabal-arcipreste-de-hita-18-de-abril-de-1984/>).

Está claro que *Lejos de los árboles* se genera en un ambiente de búsquedas alternativas formales e ideológicas a una dictadura que empezaba a ofrecer síntomas de debilitamiento y de conciencia de la necesidad más de renovarse que de desaparecer. En ese clima se desarrolla toda la producción audiovisual en España en la década de los sesenta, en cuyo tramo final conoce su actividad la Escuela de Barcelona y el propio Esteva como cineasta. Ahora bien, no se puede estar seguro, más bien al contrario, de que el final de su trabajo en esa película se amoldase a ese estatus de denuncia regeneracionista de la España por modernizar, en la línea de lo que se esperaba que fuera el papel del género documental al servicio del combate contra el franquismo en su última fase (Rueda Laffond, 2016, pp. 836-639).

Pere Portabella, que representaba en ese contexto el objetivo de poner al servicio de la causa antifranquista todo lo posible de la creación cinematográfica española en general¹² se desentendió del proyecto cuando vio que la ambigüedad de Esteva respecto del material exhibido descuidaba cualquier análisis o consideración crítica en términos políticos.

A pesar de que pudiera ser esa la intención (Nadal-Melsió, 2010, p. 468), *Lejos de los árboles* no podía pasar por una actualización de *Las Hurdes*. *Tierra sin pan*, de Luis Buñuel (Buñuel y Acín, 1933). De hecho, la mayoría de las escenas y escenarios se muestran sin palabras, dejando a las imágenes solas en su elocuencia. A diferencia de *Mondo Cane* o *España insólita*, diversas escenas no incorporan explicaciones en *off*, las pocas que se escuchan fueron introducidas en el montaje final y los dos únicos comentarios de contenido

social o político se limitan a aludir, uno a la competitividad dominante en la sociedad en general y otro, de manera velada, a los asesinatos de Rafael Guijarro y Enrique Ruano en Madrid en 1968 y 1969, ambos defenestrados por la policía política franquista durante su detención.¹³

La difícil ubicación estética de *Lejos de los árboles* no es ajena a su manera de conectarnos con lo Real, en el sentido que hemos visto que le da Jacques Lacan. Recuérdese que la frase casi fundacional de Jordà de que la Escuela de Barcelona había “sido Mallarmé al no haber podido ser Victor Hugo” (Riambau, 1991), tiene que ver con la conciencia de las escasas posibilidades de hacer cine de denuncia en España en el contexto de la dictadura franquista, mucho más en el campo del documental.

Existían en los años sesenta del siglo pasado, es cierto, ensayos de cine de lo real de contenido crítico en España, incluso en Cataluña, como los documentales de Llorenç Soler (García Ferrer y Rom, 1996)¹⁴ o la propia *Notes sur l'immigration* del mismo Jacinto Esteva. Pero ese no era el caso de *Autour des salines*, que ya focalizaba su atención sobre la desmesura y la crueldad, y menos todavía de *Lejos de los árboles*. Tanto la primera como sobre todo la segunda no podían, ni querían, ser Victor Hugo; quisieron ser Mallarmé, en el sentido de que entroncaban con el espíritu surrealista aplicado a la exposición cinematográfica de hechos objetivos, pero no a la manera del realismo de *Las Hurdes*, sino al del naturalismo de, por ejemplo, *La sang des bêtes*, el documental de Georges Franju (1949) sobre el matadero de Vaugirard en París, que, sin apenas comentarios, combina las imágenes brutales del sacrificio y el descuartizamiento industrial de animales con las

12 La Escuela de Barcelona era la expresión cinematográfica de la *gauche divine*, un núcleo de artistas e intelectuales en casi todos los casos pertenecientes a familias de alta burguesía catalana y muchos de los cuales se movían en circuitos culturales vinculados al PSUC, el partido de los comunistas catalanes. Ello contrasta con el apoliticismo de sus producciones y su apuesta exclusiva por la especulación meramente estética, a pesar de que prácticamente todos sus miembros eran o habían sido en algún momento militantes comunistas. Sobre los compromisos políticos y la relación de los miembros de la Escuela, entre ellos Jacinto Esteva, con el PCE y el PSUC, ver Riambau y Torreiro (1993, pp. 82-89 y 1999, pp. 133-154; Aubert, 2016, pp. 202-224).

13 En el episodio del burro lanzado al precipicio desde lo alto del castillo de Talamanca, al advertir que ya no se celebra, se apostilla: “Buen ejemplo a seguir por los causantes de otros despeñamientos actuales”.

14 En una entrevista, Llorenç Soler reconocía que sus documentales de los años sesenta estaban cerca de los planteamientos realistas del Nuevo Cine Español y a años luz de los de la Escuela de Barcelona, una colección de “niños de papá”, que presentaban “una visión, idílica, etérea, selectiva, clasista, de la realidad” (entrevista en Losilla, 2007, pp. 424-425).

amables estampas cotidianas de un tranquilo barrio periférico de la ciudad.

El reproche formulado desde una demanda de “realidad social” a *Lejos de los árboles* parte precisamente de las premisas del idealismo del cine de lo real y en concreto de su variante de denuncia social, con su pretensión de que es posible extraer y mostrar un fragmento de la realidad para ilustrar conflictos mayores. Sus críticos, como Portabella, productor inicial de la película, le exigían a Esteva que hiciera eso con el material para la película, en lugar de hacer algo parecido a una biopsia de lo terrible. Esa censura se parece a la que Lukács (1966[1945]) planteara en favor del realismo de Balzar, al naturalismo de Zola hablando de la literatura francesa.

Frente al “brutal fisiologismo” y los “esquemas groseros” del naturalismo, el realismo opone, elogiaba Lukács, problemas morales y sociales de orden más elevado, que permiten comprender ese “hombre total” en “fusión orgánica con los momentos históricos y sociales” (pp. 14-15) que las novelas de Zola y su escuela deforman.

Ese agnosticismo moral del naturalismo que le reprochaba Lukács, tiene impugnaciones morales de las que el propio Zola (1988[1880]) se defendió proclamando que “no se puede ser moral al margen de lo verdadero” (p. 48). En ese desprecio naturalista hacia cualquier idealización, en ese extraño placer por lo que sus críticos llamaron la “retórica de la inmundicia”¹⁵, incluso cuando esta es sórdida y pútrida, hay esa misma percepción lúcida que encontramos en *Lejos de los árboles*, la de todo aquello que, en el centro mismo de lo que sucede, trama contra cualquier modalidad de orden, y que no es sino la sombra destructiva de lo real: lo Real.

¹⁵ De hecho, si *Lejos de los árboles* tuviera que buscar un precedente o un paralelo literarios, lo encontraría en lo que se conoció como naturalismo radical o de barricada en España, las novelas con que Alejandro Sawa o Eduardo López Baga llevaban a las últimas consecuencias el modelo zoliano. Es en ellas que podemos encontrar ese positivismo ofensivo que llena páginas de descripciones atroces y tremendistas, con “olor a pus” (Fernández, 1995, p. 122), que aspiran a llegar cuanto más lejos y más al fondo en el estudio de la verdad, por mucho que lo llevado a la superficie repugne y desgarre.

Lo Real en las ciudades

En efecto, *Lejos de los árboles* solo superficialmente podía y puede ser interpretada como un alegato previsible contra la España negra y su vigencia al amparo de la dictadura franquista, por mucho que incorpore un ingrediente anticlerical, en la línea de ese ascendente de Buñuel que nunca deja de rondar por la película. En primer lugar, porque las imágenes que se muestran no son capaces de disimular la fascinación que el director experimenta por ellas y por lo que muestran, reacción ante las expresiones de lo que los surrealistas llamaban belleza convulsiva y que Hal Foster (2008[1993], p. 79) identificaba como una mezcla de deleite y horror ante la presencia del Mal. Justamente,

[...] Esteva se sentía extrañamente atraído por las mismas ceremonias que la voz en off parece narrar asépticamente, pero que la imagen juzga implacablemente... Estas imágenes... muestran con una secreta admiración prohibida las manifestaciones más increíbles y dolorosas del sentir colectivo... Es como si Esteva estuviese al borde de un precipicio, cuyo conocimiento resulta racionalmente rechazado pero secretamente atractivo. (Riambau y Torreiro, 1999, p. 241)

Por otra parte, la propia organización del filme y el argumento que se desprende trasciende cualquier pretensión de hacer de él un mero viaje retórico al corazón de un mundo rural subdesarrollado e ignorante. Al contrario, la película se abre y concluye en escenarios plenamente urbanos.

Así, las primeras imágenes del filme nos sitúan en una fiesta en una discoteca de la Costa Brava, Tiffany's, con jóvenes agitándose, siguiendo diferentes ritmos bailables, que acompañan con algo parecido a una performance ritual. De ahí se pasa a un fundido en negro en el que solo se escucha, primero, una voz masculina que dice:

En la noche de San Juan Bautista, 24 día de junio, se deja al relente un huevo de gallina negra; el huevo debe quedar quebrado dentro de agua. Por la mañana, al nacer el sol, iréis a verlo y allí veréis vuestra suerte y los trabajos que tenéis que pasar

en esta vida. Hay quien llega a ver los males del mundo y, entonces, algunos, viéndolos claramente, pueden encontrar el remedio para curarlos.¹⁶

Le sigue otra voz femenina, que entona una fórmula apotropaica:

El fuego no tiene frío; el agua no tiene sed; el aire no tiene calor; el pan no tiene hambre. San Lorenzo, curad estas quemaduras por el poder que Dios os ha dado.

La pantalla se enciende de nuevo y nos traslada a la cocina de una casa rural, de noche. Solo vemos unas manos de mujer que ejecutan el rito propiciatorio que se acaba de describir: rompen un huevo y lo vacían en una vasija con agua, que queda expuesta a la intemperie en el alero de una ventana. A continuación sigue la batería de fiestas terribles que conforma el grueso del metraje de la cinta.

Al final se regresa a un escenario urbano. La cámara avanza hacia la puerta y al interior de una sala de fiestas ya desaparecida, el Copacabana Bar, cerca de la Rambla de Barcelona, mientras oímos una voz en *off*: “Barcelona. Cualquier gran ciudad. Civilización. Lejos de los árboles para poder ver bien el bosque”. Lo que sigue dentro del local es toda una conclusión y resume la tesis que sostiene la película. En un pequeño prosencio rodeado de un público que bebe y ríe, un travestido surge entregado a una danza frenética entre los asistentes que se levantan de las mesas que le rodean para abalanzarse sobre él, abrazarlo e intentar prender los papeles de periódico que le sirven de vestido, a la manera de un linchamiento jocoso. De fondo, en la película se escucha *La Pasión según San Mateo*, de Bach. Esas imágenes delirantes no son el reverso positivo de las arcaicas costumbres rurales que les preceden, correspondientes a una España profunda e irredenta, sino su actualización en un contexto del todo moderno y cosmopolita, el de una ciudad,

Barcelona, autopresentada y reconocida en aquel momento como espejo y referente de europeidad.

Las últimas imágenes de la película son las de una avenida de cualquier gran ciudad, de noche. Nos aturden las luces de los coches y el sonido de cláxones. Sobre ese trasfondo de bullicio urbano se sobreponen las mismas voces en *off* que habíamos escuchado al principio, repitiendo el mismo sortilegio para la noche de San Juan que percibimos prologando la escena de su preparación en la cocina de una casa rústica:

En la noche de San Juan Bautista, 24 día de junio, se deja al relente un huevo de gallina negra; el huevo debe quedar quebrado dentro de agua. Por la mañana, al nacer el sol, iréis a verlo y allí veréis vuestra suerte y los trabajos que tenéis que pasar en esta vida. Hay quien llega a ver los males del mundo y, entonces, algunos, viéndolos claramente, pueden encontrar el remedio para curarlos [...]

La voz femenina parece repetirnos inmediatamente después el sortilegio anterior contra las quemaduras, pero, si nos fijamos, incorpora un cambio leve pero significativo, que da a entender que la sociedad urbana no ha heredado el amparo que en la sociedad premoderna propiciaba la creencia en lo sobrenatural, ni tampoco la convicción de que era posible actuar sobre la naturaleza a través de la magia.

El fuego no tiene frío; el agua no tiene sed; el aire no tiene calor; el pan no tiene hambre. San Lorenzo, curad estas quemaduras por el poder que Dios no nos ha dado.

Formado como urbanista y arquitecto, Esteva quiso contribuir con *Lejos de los árboles* a desmentir el falso divorcio entre lo rural y lo urbano (Melendo, 2013 y a reflexionar de un modo u otro sobre la ciudad, mostrando cómo se agitaban en ella las mismas fuerzas desencajadas de lo irritante y lo incalculable que se había querido imaginar fuera o atrás, exiliado más allá de sus murallas (Delgado, 2001; Ardévol, 2008; Molina y Miguez Macho, 2016).

En lo rural y en lo urbano no descubrimos sino esas mismas resonancias de lo Real, que no es

¹⁶ El rito aparece referido en el *Libro de San Cipriano* (Librería de la Universidad de Toronto, 2013, p. 123), acaso el grimorio más leído en los países de habla hispana, cuyas primeras ediciones conocidas datan de mediados del siglo XVIII.

sino lo invisible por invivible. De ahí que, si el parentesco de la película con *Las Hurdes* de Buñuel es relativo, es pertinente establecer el que mantiene con otra obra de la primera etapa surrealista del director aragonés: *Le chien andalou* (Buñuel, Braunberger y Dalí, 1929), en concreto con la secuencia del primer plano de un ojo desgarrado, una manera de enfrentar al espectador con lo insufrible, esto es, de nuevo, lo Real.

Lo que *Lejos de los árboles* nos obliga a mirar no es “lo ancestral” o “lo atrasado”, sino *lo alterno*, que, desmintiendo toda normalidad, hay razones para sospechar que lo alimenta. El propio Esteva explicitaba esa intención. En una entrevista publicada en *Nuestro Cine*, poco antes de su primer pase semiclandestino, reconocía que su propósito era:

[...] tratar de la racionalidad de lo alterno (lo sensorial y no imaginativo), el juego entre el fetichismo y lo real... [que] se determina como regla de un concepto social práctico-inerte. Es necesario, pues, comprender —o hacer comprender— que este cambio alterno es más complejo y más concreto que el ejemplo superficial de la vivencia que hemos visto producirse. (en Torres, 1970, p. 63)

Así es. *Lejos de los árboles* pudo haber nacido y ser publicitada como una denuncia de lo atávico e inercial que sobrevivía en la España desarrollista de los sesenta, pero lo que constituye es una inmersión en un paisaje cultural desquiciado, habitado por las dimensiones más opacas de la condición humana. Es decir, una insinuación de lo que Lacan llama *lo Real*, que no es sino *todo lo otro*, los dislocamientos que advertirían la actividad de esa masa de hechos oscuros sin ordenar, ajenos a toda codificación.

Es esa reverberación alucinada y obscena que la película de Esteva trae de *allí* —los ritos atávicos, las costumbres monstruosas de gentes incivilizadas— a *aquí* —la ciudad, lejos de los árboles, el escándalo interior—. Más allá o antes de los árboles y de la ciudad, los sueños y el deseo, la fantasía y las pasiones vienen a trastornar todo espejismo de armonía y nos susurran al oído la noticia lejana de lo Real.

En su última etapa, Esteva se dedicó a la pintura. En sus obras solía incorporar materia orgánica, con lo que lograba piezas de arte que tenían la extraordinaria virtud de apestar y de acabar pudriéndose y albergar gusanos. Acaso ese fue el gran asunto de *Lejos de los árboles*, el mismo que, por ejemplo, Miguel Morey (1992) escribía evocando el pensamiento de Georges Bataille: “Todo el laberinto de vísceras oscuras que sostienen y alimentan la tramoya de lo representable: de lo visible, de lo decible”, lo que “nos muestra hasta qué punto es oscura nuestra alma moderna”. En esa película asoma su existencia lo inconfesable de la cultura, su lado espeluznante, aquello que Slavoj Žižek (2005) llamaba la “pasión por lo Real”, entre cuyas expresiones contemporáneas mencionaba la de los *cutters*, individuos que experimentan la tendencia irrefrenable de infringirse cortes, como si ver brotar la sangre de su cuerpo les permitiera contemplar la aparición súbita de su verdad oculta e implacable.

Pero es que era el propio Jacinto Esteva quien se constituía en un personaje atormentado por la luz sombría que otorga haber conocido de cerca eso Real, de haberlo entrevisto con sus ojos, especialmente en los años que precedieron a su final. Podía dar incluso la impresión de que él mismo había sido arrebatado o poseído por ese subsuelo atroz de la vida. La daba en el episodio que le dedicara Benito Rabal inaugurando la serie de documentales televisivos sobre pintores “¿Qué pintamos aquí?”, en *El sueño* (Rabal, 1985). En él, Esteva aparecía en su entrevista demacrado y bebido, diciendo cosas como: “El surrealismo no es un movimiento artístico; es un lugar en la cabeza”. Más aún en *El encargo del cazador*, el documental que Joaquín Jordá le dedicara (Jordá, 1990), sobre todo con la manera como su hija, Daria, evocaba episodios enloquecidos de su padre y de su hermano, suicidado poco antes que Jacinto, o cuando la cámara recorre las estancias de su casa en Eivissa, mientras escuchamos su voz alucinada como fondo.¹⁷ Para aquel Esteva valdría, así mostrado, aquella misma descripción

17 Sobre el trabajo de Jordá sobre Jacinto Esteva, ver Caravaca Monpeán (2014).

que Conrad (2009[1899]), en boca de Marlowe, hacía de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*: “La suya era una oscuridad impenetrable” (p. 135).

Lejos de los árboles nos enseña el fantasma loco y maligno de la realidad, lo Real, mientras nos invita al estupor ante lo escrito entre líneas en la propia ciudad, su corazón sucio, lo maldito que él mismo como artista trágico encarnaba en sus últimos años y su final. En el centro de ese espacio está, permanentemente activado y disponible, lo innombrable, lo que no se puede pensar ni representar, aquel principio de crueldad que evocaba Clément Rosset (1994), advirtiéndonos cómo no en vano del latín *cruur* deriva *crudelis*, “cruel”, pero también *crudus*, “crudo”, lo no cocinado, lo sangrante, lo asqueroso (p. 22). Acaso *Lejos de los árboles* estuvo y está ahí para recordarnos lo cierto que era lo escrito por Rosset: “Normalmente no es posible vivir más que a condición de mantener a raya la verdad” (p. 31).

Referencias

- Afinoguénova, E. (2012). La España negra en color: el desarrollismo turístico, la auto-etnografía y España insólita. *Archivos de la Filmoteca*, 69. <http://archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/13>
- Amorós, J. (1991). *La Escuela de Barcelona*. Consejería de Cultura, Educación y Turismo.
- Aubert, J-P. (2005). Vers le néant? L'École de Barcelone et l'esthétique du vide. *Cahiers de Narratologie*, 12, 1-15. <http://journals.openedition.org/narratologie/23>
- Aubert, J-P. (2009). *L'École de Barcelone. Un cinéma d'avant-garde en l'Espagne sous le franquisme*. L'Harmattan.
- Aubert, J-P. (2011). L'empreinte de la littérature dans le cinéma de l'École de Barcelone. *Babel*, 195-221.
- Aubert, J-P. (2016). *Seremos Mallarmé. La Escuela de Barcelona: una apuesta modernista*. Hispanoscope.
- Ardévol, E. (2008). El cine etnográfico i l'encontre cultural. *Revista Valenciana d'Etnologia*, 4, 81-98.
- Balló, J., Corominas, A. y Espelt, R. (1999). *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 al 90*. Dirección General de Cinematografía, Departamento de Cultura.
- Caravava, M. (2014). Pasado y presente: una lectura sobre *El encargo del cazador* (Joaquín Jordá, 1990). *Secuencias: revista de historia del cine*, 99-118.
- Conrad, J. (2009[1899]). *El corazón de las tinieblas*. Siruela.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Delgado, M. (2001). El arte de danzar sobre el abismo: Jacinto Esteva. En: J. M. Català, J. Cerdán y C. Torreiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (pp. 221-230). Ocho y Medio.
- Esteva, J. (2017). *Jacinto Esteva, Pack 4 DVD*. Cameo/Digbook.
- Esteva, D. (2012). Daria Esteva habla sobre “Lejos de los árboles”. MACBA Colección. <https://www.youtube.com/watch?v=8IeVlpDyC7M>
- Fernández, P. (1995). *Eduardo López Bago y el naturalismo radical: la novela y el mercado literario en el siglo XIX*. Rodopi.
- Font, D. (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Avance.
- Foster, H. (2008[1993]). *Belleza Compulsiva*. Adriana Hidalgo.
- Freud, S. (1990[1919]). Lo ominoso. En: *Obras Completas*, XVII. Amorrortu.
- García Ferrer, J. M. y Martí Rom, J. M. (1996). *Llorenç Soler*. Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- Garnett, T. (1978). La nueva frontera de la pequeña pantalla. En: T. Garnett et al., *El cine realista británico*. Filmoteca Nacional.
- Gil de Biedma, J. (1966). *Moralidades (1957-1964)*. Joaquín Moriz.
- Heider, K. (1995). Hacia una definición de cine etnográfico. En: E. Ardévol y L. P. Tolón, *Imagen y cultura. Perspectivas de cine etnográfico* (pp. 75-94). Diputación Provincial de Granada.
- Hierro, R. del (2011). *El saber trágico. De Nietzsche a Rosset*. Ediciones del Laberinto.

- Lacan, J. (1975[1974-1975]). *Seminario 22. R. S. I* [material de estudio, Escuela Freudiana de Buenos Aires]. <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.10.2%20CLASE%20-02%20%20S22.pdf>
- Lacan, J. (1992[1969-1970]). *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*. Paidós.
- Lacan, J. (2005[1953]). Lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario. En: *De los nombres del padre* (pp. 11-64). Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (2012[1968]). *Mitológicas III. El origen de las formas de la mesa*. Siglo XXI.
- Librería de la Universidad de Toronto. (2013, 6 de abril). *Libro de San Cipriano. Libro completo de la verdadera magia o sea tesoro del hechicero*. Biblioteca de Ciencias Ocultas. <https://issuu.com/casagrimorio/docs/sanciprianoporcasagrimorio/125>
- Losilla, C. (2007). Llorenç Soler. En: J. Cerdán y C. Torreiro (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentlistas españoles* (pp. 399-435). Cátedra.
- Lukács, G. (1966[1945]). *Escritos sobre realismo*. Siglo XX.
- Melendo, A. (2013). Dos ejemplos de documental rural en España en los años 70: Lejos de los árboles y Rocío. En: P. Poyato y A. Gómez (eds.), *Campo y contracampo en el documental rural en España* (pp. 125-149). Ediciones Cinemáscampo.
- Molina, F. y Miguez Macho, A. (2016). The persistence of the rural idyll: peasant imagery, social change and nationalism in Spain 1939-1978. *European Review of History*. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13507486.2016.1154929>
- Morey, M. (1992). Georges Bataille y lo inconfesable. *Libros, El País*.
- Nadal-Melsió, S. (2010). The Invisible Tradition: Avant-Garde Catalan Cinema under Late Francoism. *Hispanic Review*, 78, 465-468.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Parés, L. (2011). *Notes sur l'immigration. Espagne, 1960. Apuntes para una película invisible*. Departament de Benestar i Família.
- Porter, M. (1970). Por fin vemos el bosque o los aciertos de Jacinto. *Destino*, 5, 1-95.
- Riambau, E. (1991). De Víctor Hugo a Mallarmé (con permiso de Godard). Influencias de la Nouvelle Vague en Escuela de Barcelona. En: *Actas del III Congreso de la A.E.H.C* (pp. 393-411). Filmoteca Vasca.
- Riambau, E. (2013). Un nuevo montaje de "Lejos de los árboles". Portabella, Jacinto Esteve y Víctor Hugo. *Caimán cuadernos de cine*, 14, 22-23.
- Riambau, E. y Torreiro, C. (1993). *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*. Departament de Cultura.
- Riambau, E. y Torreiro, C. (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Anagrama.
- Rosset, C. (1977). *Le Réel: Traité de l'identité*. Minuit.
- Rosset, C. (1994). *El principio de crueldad*. Arena.
- Rueda Laffond, J. C. (2015). Perder el miedo, romper el mito. Reflexión mediática y representación del Partido Comunista entre el Franquismo y la Transición. *Hispania*, LXXV(251), 833-862. <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/download/473/469>
- Santos Fontela, C. (1966). *Cine español en la encrucijada*. Ciencia Nueva.
- Segalen, V. (1985[1910]). *Viaje al País de lo Real*. José J. de Olañeta.
- Torreiro, M. (1992). De un tiempo y de un país. La portentosa, efímera, fructífera e irrepetible Escuela de Barcelona. *Nosferatu. Revista de cine*, 9, 4-15.
- Torres, A. M. (1970). Contra las convenciones narrativas. *Nuestro Cine*, 95, 61-62.
- Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal.
- Zola, É. (1988[1880]). *El naturalismo*. Península.

Filmografía

- Aguirre, J. (productor y director). (1965). *España insólita* [largometraje documental]. Eurofilms. <https://www.youtube.com/watch?v=VPrOmiPSYkU>
- Buñuel, L. y Acín, R. (productores) y Buñuel, L. (1933). *Las Hurdes, tierra sin pan* [cortometraje

- documental]. Luis Buñuel y Ramón Acín. <https://www.youtube.com/watch?v=Gyogts8DeA>
- Braunberger, P. y Buñuel, L. (productores) y Buñuel, L. y Dalí, S. (directores). (1929). *Un chien andalou* [cortometraje de ficción]. Luis Buñuel y Pierre Braunberger.
- Esteva, J. (productor y director). (1968). *Después del diluvio* [largometraje de ficción]. Filmscontacto.
- Esteva, J. (productor y director). (1972). *Lejos de los árboles* [largometraje documental]. Filmscontacto. <https://www.youtube.com/watch?v=iTKmaYeth5w>
- Quintana, G. (productor). Esteva, J. (director) (1962). *Autour des salines* [cortometraje documental]. Films 59.
- Esteva, D. (productora) y Esteva, J. (director). *Lejos de los árboles. Montaje 2011* [largometraje documental]. Únicamente Severo Films.
- Esteva, J. y Brunatto, P. (productores y directores). (1960). *Notes sur l'immigration* [cortometraje documental]. Production Miller.
- Freising, G. (productor) y Esteva, J. (director). (1971). *Le fils de Maria* [largometraje de ficción]. C. T. A. Guy Freising. <https://www.youtube.com/watch?v=tVLTvD5SlwY>
- Esteva, J. (productor y director). (1971). *Metamorfosis* [largometraje de ficción]. Filmscontacto.
- Esteva, J. (productor y director) y Esteva, J. y Jordá, J. (directores). (1967). *Dante no es únicamente severo* [largometraje de ficción]. Filmscontacto.
- Ford Coppola, F. (productor y director). (1979). *Apocalypse Now* [largometraje de ficción]. Zoetrope Studios.
- Franju, G. (director). (1949). *La sang des bêtes* (1949). Forces et vœux de la France. <https://www.youtube.com/watch?v=sIHvZz3alp8>
- Jacopetti, G. (productor) y Jacopetti, G., Prosperi, F. y Cavara, P. (directores). (1963). *Mondo cane* [largometraje documental]. Cineri. <https://www.youtube.com/watch?v=8L6IcP9OSVQ>
- Jordá, J. (director). (1990). *El encargo del cazador* [largometraje documental]. Institut del Cinema Català.
- Lewton, V. (productor) y Tourneur, J. (director). (1943). *I Walked with a Zombie* [largometraje de ficción]. RKO.
- Rabal, B. (director). (1985). *El sueño* [programa de televisión]. TVE.