

Les pràctiques televisuals d'Iván Zulueta

Miguel Fernández Labayen

RESUM

Aquest article aborda la relació d'Iván Zulueta amb la televisió. En primer lloc, el text se centra en el treball de l'autor donostiarra per a *Último grito* (Pedro Olea, Iván Zulueta i Ramón Gómez Redondo, TVE, 1968-1970). A partir de la recerca sobre fonts primàries i secundàries i de l'estudi del context de producció del programa en termes historiogràfics, l'article examina les aportacions de Zulueta al magazín musical i relaciona les propostes del cineasta amb les sinergies creatives de l'època. S'aborda l'anàlisi d'*Último grito* com a exemple de certes dinàmiques televisives nacionals així com de la seva connexió amb una cultura visual internacional. Finalment, s'analitza la importància de la televisió en l'obra cinematogràfica de Zulueta dels anys setanta. D'aquesta manera, es pretén desbordar la tradicional separació entre el mitjà televisiu i el cinematogràfic, centrant-se en la trajectòria de Zulueta com un exemple del creixement de la cultura audiovisual a Espanya. Una cultura en la qual el disseny, els vídeos musicals i la publicitat s'hibriden amb el cinema experimental i l'entreteniment televisiu, donant lloc a una complexa xarxa de correspondències estètiques, econòmiques i socioculturals.

PARAULES CLAU

Iván Zulueta, Ramón Gómez Redondo, Pedro Olea, Valerio Lazarov, *Último grito*, Televisión Española, televisió experimental, cultura juvenil, cinema experimental.

ABSTRACT

This article explores the liaisons of Iván Zulueta with television. The first part focuses on his work for the TV program *Último grito* (Pedro Olea, Iván Zulueta y Ramón Gómez Redondo, TVE, 1968-1970), researching primary and secondary sources from a historiographic standpoint in order to study the context in which this musical show was produced, while linking it with various cultural synergies of its time. *Último grito* is therefore studied both as a key example of national television and as a juxtaposition of international cultural influences. The last part of the article studies the role of television in the cinematic works of Zulueta throughout the 70's. Thus the goal of this research is to problematize canonic separations between TV and cinema as mediums, focusing on the trajectory of Zulueta as an example of the growth of Spanish audiovisual culture. A culture in which design, music videos and advertisement merged with experimental cinema and television entertainment, giving birth to a complex net of aesthetic, economic and cultural correspondences.

KEYWORDS

Iván Zulueta, Ramón Gómez Redondo, Pedro Olea, Valerio Lazarov, *Último grito*, Televisión Española, experimental television, youth cultures, experimental cinema.

Tia de la Marta: –Li agrada la televisió?
 José Sirgado: –Només veig les pel·lícules
 Diàleg extret d'*Arrebato* (Iván Zulueta, 1979)

Introducció

«Diverses vegades amb diferents aspectes». Això afirma una de les anotacions al marge de l'*storyboard* de la careta d'*Último grito* (TVE, 1968-1970). L'expressió bé podria resumir la relació d'Iván Zulueta amb el mitjà televisiu. D'una banda, recull la diversitat formal i estètica de les col·laboracions televisives de Zulueta, que abasten des de la realització d'un magazín cultural com *Último grito* fins a la direcció d'un capítol per a una sèrie de gènere fantàstic com *Crónicas del mal* (Ramón Gómez Redondo, TVE, 1992). D'altra banda, la frase juga amb els conceptes de repetició i canvi, tan estimats per la cultura pop de l'època (pensem en les serigrafies de Warhol, per exemple). Finalment, la tensió entre la repetició i el canvi està present en tota l'obra de Zulueta com a artista visual, i les seves inquietuds teòriques sobre el ritme cinematogràfic, la pausa filmica i la detenció del temps culminen en *Arrebato* (1979) i en la seva posterior sèrie de Polaroids.

En termes generals, la trajectòria de Zulueta està esquitxada per la utilització de la televisió com un fenomen modernitzador de primer ordre: des de la seva iniciació professional com a realitzador i director d'*Último grito*, quan encara era alumne de la Escuela Oficial de Cinematografía, fins a la filmació de *Ritesti* (TVE, 1992), últim treball audiovisual de l'autor. El treball de Zulueta *per a televisió i amb la televisió* permet reconsiderar la importància de la televisió dins del camp dels estudis visuals i filmics, no només com a element culturalment significatiu, sinó també com a propulsor d'estètiques i formes artístiques transgressores. En aquest text, analitzarem l'aproximació a la televisió de Zulueta a *Último grito* i en els seus curtsmetratges i llargmetratge dels setanta entesa com a pràctica televisiva, on el televisiu explora «les estructures imaginàries o epistemològiques aparegudes al voltant de la televisió (...) així com les propietats tradicionalment associades amb el mitjà, com el directe, la presencialitat, el flux, la cobertura o el control remot» (PARKS, 2005: 12). Utilitzant un altre joc de paraules, podríem dir que les pràctiques televisives d'Iván Zulueta connecten amb la *modernització industrial* d'Espanya alhora que amb una concepció cultural del que significa ser *modern*, on es relaciona el caràcter radical i elitista de l'avantguarda amb l'atractiu massiu de l'entreteniment televisiu.

Així, aquest article suposa un acostament a les tasques de Zulueta com a realitzador inserit en les lògiques de la televisió pública espanyola de finals dels anys seixanta i com a cineasta experimental en els setanta. Des d'aquesta perspectiva, volem

destacar la centralitat de la televisió per a qualsevol estudi sobre l'obra de Zulueta, no tant per oposar dicotòmicament televisió i cinema, sinó per considerar la importància transmediàtica de la carrera creativa de l'artista basc. En aquest sentit, la carrera de Zulueta ha d'entendre's en continu diàleg amb una cultura visual postmoderna emergent a Espanya des dels anys seixanta, en la qual els realitzadors televisius i els cineastes formen part d'una xarxa social que inclou publicistes, artistes plàstics, arquitectes, dissenyadors gràfics, músics i altres agents culturals. Així doncs, l'article es relaciona amb estudis que han investigat les tensions entre el cinema i la televisió a Espanya en els anys seixanta (CAMPORESI, 1999) i sobre les formes d'experimentació audiovisual artística en tots dos mitjans més enllà de les nostres fronteres (CONNOLLY, 2014; JOSELIT, 2007; MULVEY i SEXTON, 2007; WYVER, 2007). L'anàlisi d'aquestes connexions no passa únicament per celebrar la carrera de Zulueta com a realitzador televisiu sobre la base de la seva autoritat cinematogràfica, sinó que proporciona un camí per analitzar els plaers originats per la intersecció entre l'entreteniment, l'art i la vida quotidiana originada a la segona meitat del segle XX (SPIGEL, 2008).

Último grito i la modernitat a Espanya: qüestions contextuais i problemes historiogràfics

Último grito suposa el primer treball professional d'Iván Zulueta. La seva entrada com a realitzador al programa es produeix de la mà de Pedro Olea, guionista i director d'*Último grito* i antic estudiant de l'Escuela Oficial de Cinematografía que portava un temps treballant per a la televisió. Olea havia definit el projecte, que anava a dir-se *A todo color*, com una «revista setmanal perquè vostè estigui al dia», i incloïa fins a set seccions compostes per reportatges, entrevistes i crítiques sobre moda, cinema i música (GALÁN, 1993: 32). El programa, ja amb el seu títol definitiu, quedaria finalment estructurat al voltant de quatre seccions: «Ataque a...», «Reportajes», «Cinelandia» i «33/45», de les quals la primera, presentada per Nacho Artime, desapareixeria en la primera temporada. El programa estava conduït per Judy Stephen, una texana que ja col·laborava amb *Escala en HiFi* (Fernando García de la Vega, TVE, 1961-1967), i José María Íñigo, en la seva primera aparició com a presentador televisiu.

El dimecres 22 de maig de 1968, entre les 22:45 i les 23:15 hores, *Último grito* comença la seva emissió en la segona cadena de Televisió Espanyola. El programa queda encaixat en un primer moment entre *Tiempo para crear* (Ángel García Dorronsoro, TVE, 1967-) i *Cuestión urgente* (Esteve Duran, TVE, 1967-1970), que tanca les emissions de l'UHF. No obstant això, el seu horari d'inici varia en aquesta primera temporada entre les 22:02 i les 00:00 hores, emetent-se fins i tot temporalment

els dimarts. En un primer moment, s'emeten 36 capítols que, amb la pausa nadalenca enmig, conclouen el dimecres 19 de febrer de 1969. En una segona temporada, *Último grito* tancarà la seva vida en antena amb nou programes més, emesos entre el dimarts 9 de desembre de 1969 i el dijous 22 de gener de 1970, en un horari que generalment ronda les 23:45 hores.

Existeix un primer entrebanc per analitzar el treball d'Iván Zulueta a *Último grito*. Dels 45 programes d'*Último grito* que es van emetre, segons consulta de la graella televisiva a *TeleRadio*, només se'n conserven cinc als arxius de Televisió Espanyola, a més d'un programa recopilatori de gairebé 50 minuts de durada que remescla alguns fragments d'aquests cinc capítols¹. Per tant, qualsevol mena d'apreciació sobre el contingut del programa és a dia d'avui necessàriament parcial.

A més, és obligat constatar que, com la majoria de produccions televisives, estem davant d'un programa de realització col·lectiva. Així doncs, el dijous 22 de maig de 1968, *TeleRadio* publica en la seva graella televisiva que aquest primer *Último grito* està realitzat per Iván Zulueta i dirigit i guionitzat per Pedro Olea. Malgrat que Olea va deixar la direcció en el seu segon capítol per integrar-se en diverses produccions cinematogràfiques, va seguir connectat amb el programa. Alhora, altres realitzadors com Ramón Gómez Redondo i Antonio Drove van desenvolupar una funció fonamental en la segona temporada del programa, fins al punt que Gómez Redondo assumeix la direcció d'alguns capítols i diversos dels sketches que sobreviuen són realitzats per Drove (ALBERICH, 2002: 44-45). El propi Ramón Gómez Redondo aporta certes claus sobre el mode de producció d'*Último grito*: «el programa tenia tres realitzadors, que érem Zulueta, Drove i jo, i a més, el sistema era perfecte: cada tres setmanes, una preparàvem, una rodàvem i una altra muntàvem, de tal manera que sempre hi havia un equip en funcionament» (FARRÉ BRUFAU, 1989: 351).

D'altra banda, i com queda reflectit a la seva erràtica programació, és difícil pensar que *Último grito* fos un programa de masses. No només les seves altes hores d'inici en dies entre setmana limitaven el seu abast, sinó que sobretot cal tenir en compte l'escàs arrelament en aquest final dels seixanta de la segona cadena de TVE, les emissions de la qual havien arrencat

el 1966, amb prou feines dos anys abans que es produís *Último grito*². Si bé el nombre de receptors de televisió havia pujat d'uns 30.000 el 1957 fins als gairebé tres milions de 1968, any en què comença a emetre's *Último grito*, i els quatre milions i 15 milions de telespectadors diaris el 1970, quan el programa arriba a la seva fi (RUEDA LAFFOND i CHICHARRO MERAYO, 2006: 86-92), cal recordar que el senyal d'UHF trigaria quinze anys a arribar a tot Espanya i tindria una audiència minoritària en els seus inicis.

I no obstant això, l'impacte de l'UHF en un país com Espanya va ser increïble per als estrats d'espectadors amb inquietuds culturals. A més, existia una clara consciència entre els capitosts del règim que la segona cadena permetria ampliar l'oferta de programes culturals i educatius (PALACIO, 2001: 125). Com ha posat de manifest Manuel Palacio, l'absorció de diversos diplomats de l'Escuela Oficial de Cine per part de la segona cadena i l'adopció de formes innovadores als diferents espais donarien com a resultat una edat d'or de la televisió a Espanya. A més, els valors pedagògics i artístics de diversos dels programes que apareixen en els primers anys de TVE-2 són aspectes fonamentals per entendre la relació entre una televisió de minories i el model de televisió de qualitat amb la qual quedarien associats els segons canals de televisió a Espanya i a Europa (PALACIO, 2001: 123-142). En definitiva, la ubicació d'*Último grito* a la segona cadena ens ajuda a entendre que el treball de Zulueta, Drove, Gómez Redondo i Olea no era una anomalia en la televisió del franquisme, sinó que connectava amb tendències de programació i lògiques de consum més àmplies del que generalment s'ha considerat.

TeleRadio, la revista oficial de Televisió Espanyola, el definia com a «reportatges i música d'última hora, en un espai alegre, jove i molt "in"» (TELERADIO, 1968: 55). I definitivament, aquest era l'eix fonamental del programa: «ser in». «Ser» o «estar in» significava seguir els nous moviments artístics, les últimes tendències en l'art i el disseny i expressar aquesta forma moderna d'entendre la vida a través de l'ús casual de l'anglès i d'un desplegament irònic a l'hora de parlar de la cultura de masses i de la cultura musical i cinematogràfica de l'època. *Último grito* fantasiava per tant amb l'ideal de progrés que la televisió prometia, alhora que visualitzava un cosmopolitisme informal. El fet que aquesta internacionalització, representada

1. Aquesta recopilació està disponible actualment a la web de RTVE: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/ultimo-grito-recopilacion/1829851/>. També es pot consultar en la seva integritat el capítol que TVE-50 va emetre durant la commemoració del cinquanta aniversari de TVE. Aquest capítol es va programar inicialment a TVE-2 el dimarts 30 de desembre de 1969 de 23:45 a 00:15 hores i actualment es pot veure a: <https://www.youtube.com/watch?v=si-ps8k74k8>

2. En una de les seves ressenyes sobre *Último grito*, del Corral suposava que «l'audiència d'"Último grito" ha de ser mínima per coincidència en el canal de VHF amb "Los invasores"» (DEL CORRAL, 1968c: 71).

per les experiències anglosaxones de Zulueta i Íñigo, estigués només disponible per a una elit cultural i econòmica que podia permetre's viatjar a Londres i a Nova York i seguir l'actualitat musical i artística, convertia el programa en quelcom encara més fascinant per a la joventut espanyola. Com recorda José María Íñigo: «En ple estiu, en ple mes de juliol i agost jo presentava el programa amb abric, amb una bufanda, només amb l'ànim de molestar, de cridar l'atenció, era una forma de presentar una cultura diferent, de dir "estem aquí i això és el nostre"» (ÍÑIGO, 2006). Aquesta voluntat d'*épater* convertia *Último grito* en un contra-espai, en el qual la iconoclastia pop funcionava com una via de fuga i com un fenomen de distinció sociocultural per als joves urbanites que conformaven el públic ideal del programa.

D'altra banda, programes com *Último grito* connectaven l'espectador televisiu amb la progressiva internacionalització del país, present també en l'expansió de la música pop cantada en anglès i la seva projecció en pel·lícules com *Dame un poco de amooooor...!* (José María Forqué, 1968). L'equip internacional d'*Último grito*, amb Judy Stephen, José María Íñigo i Iván Zulueta al capdavant, plantejava uns continguts en els quals la cultura popular anglesa i nord-americana era vital per plantejar un altre tipus d'educació sentimental i de referents identitaris per a la joventut. Com apunta Manuel Palacio, «es tracta del primer intent per connectar amb els joves dels seixanta des d'una perspectiva cultural d'origen anglosaxó, en la qual la lluita política discorre per camins molt diferents als trepitjats pel marxisme tradicional (Frank Zappa sempre com a paradigma)» (PALACIO, 2006: 36).

En aquest sentit, cal destacar que el programa de Zulueta, Íñigo i Stephen forma part d'una sèrie d'iniciatives televisives en les quals l'entreteniment internacional portaria aire fresc a la cultura visual espanyola, alhora que apropiaria figures de talla internacional al televident nacional. Realitzadors com Chicho Ibáñez Serrador o Valerio Lazarov s'incorporaran en aquests anys seixanta a la disciplina de Televisió Espanyola i a través dels seus programes reformularan el llenguatge televisiu i les referències culturals de l'espectador espanyol,

propiciant que es familiaritzi amb un capital cultural i una sensibilitat estètica transnacional (BINIMELIS, CERDÁN i FERNÁNDEZ LABAYEN, 2013). La proposta d'*Último grito* era per tant significativa quant a la potencial creació d'una distinció cultural entre els espectadors juvenils, que es desviava de les línies mestres del règim i que en la premsa de l'època ja era llegida com «un autèntic programa de rang internacional» (DEL CORRAL, 1968b: 77), com una excepció enfront del classicisme i tradicionalisme de programes de la primera cadena com *Estudio 1* (diversos autors, TVE, 1965-1985; 2000-) o *Novela* (diversos autors, TVE, 1962-1979), programes en els quals van participar realitzadors com Pilar Miró, Fernando García de la Vega o Gustavo Pérez Puig entre d'altres.

Un repàs pel contingut d'*Último grito* resulta útil per entendre les afirmacions d'Enrique del Corral³. En termes estètics, la utilització d'efectes òptics, l'alternança de fons blancs i negres i la recerca d'una saturació audiovisual psicodèlica mitjançant sobreimpressions i posicions de càmera no convencionals van crear un programa únic a Espanya. Els títols de crèdit, atribuïts a Zulueta, ja anuncien una posició eclèctica i funcionen com una batedora de referents culturals. Un diàleg visual entre retrats de Tarzan i de Sean Connery com a James Bond, mentre sona el crit de Tarzan encadenat amb la sintonia de 007 fins que sona un tret, il·lustrat alhora amb un «BANG» onomatopèic de tira de còmic. Així es dona pas a fotogrames de *Barbarella* (Roger Vadim, 1968) barrejats amb dibuixos de Popeye, La Petita Lulú i Snoopy entre d'altres ídols infantils. Aquesta successió ràpida de figures, muntades per tall amb «Let the good times roll», de Tony Newman, com a sintonia, conclou amb un fotograma de Lon Chaney a *El fantasma de la òpera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925). Aquest dona pas a un joc visual en el qual dues figures femenines ballen al ritme de la cançó de Newman davant dels títols de crèdit del programa, que es projecten sobre els seus cossos. Finalment, una bateria d'imatges de grups de rock tanca la capçalera del programa⁴.

La careta que ha arribat fins a nosaltres sorprèn per almenys tres motius. En primer lloc, el programa efectivament fa gala d'estar a l'última, incloent imatges desconegudes per al consumidor

3. Enrique del Corral, crític del diari ABC, fou entre d'altres coses la persona que, segons Valerio Lazarov, va presentar el realitzador romanès a Juan José Rosón i Adolfo Suárez, directius de TVE, el 1966 (CORTELL HUOT SORDOT i PALACIO, 2006: 39). En aquell moment, aquesta trobada seria definitiva per al desembarcament de Lazarov a Espanya.

4. En entrevista personal, Pedro Olea afirmava que la careta va variar amb el temps, de tal manera que les que han sobreviscut en els arxius de TVE són lleugerament diferents de les que es van emetre en els primers episodis del

programa. Sense anar més lluny, el llançament del single de «Let the good times roll», sintonia de la careta que ha arribat als nostres dies, data del 28 de juny de 1968, data en què *Último grito* portava ja més d'un mes d'emissió (Entrevista personal amb l'autor, 15 de febrer de 2013). D'altra banda, segons recull Diego Galán, entre les notes finals del projecte de programa presentat per Olea a Televisió Espanyola ja constava que el títol «pot ser *El último grito*, cartó precedit d'un dibuix de Tarzan, amb zoom, i so del seu característic udol (ah!, i un tret)» (GALÁN, 1993: 32).

cultural espanyol. Per exemple, l'esment de Barbarella no només és absolutament contemporani, sinó que cal recordar que la pel·lícula de Vadim no s'estrenaria a Espanya fins a 1974. D'altra banda, les referències culturals utilitzades generen una mescla eclèctica en la qual la picada d'ullet irònica i naïf a figures infantils conviu amb el passeig pel panteó del rock de l'època, amb el gust pop per icones del còmic i la referència culta a Chaney. Finalment, la preponderància del cos femení i les coreografies sensuals i oníriques en les quals els crèdits del programa es projecten sobre noies ballant a l'estil del *body art* reverteixen en l'atractiu sexual de l'espai i connecten amb apostes similars que Valerio Lazarov estava desenvolupant a la primera cadena i sobre les quals es tornarà més endavant.

El programa es roda en 16 mil·límetres i queda estructurat al voltant de 3 blocs: «Reportajes», sobre algun tema cultural de moda (el surf, els còmics, el pop art); «Cinelandia», una aproximació revisionista al cinema de Hollywood i al cinema espanyol de l'època, i «33/45», on s'informa de les novetats discogràfiques, freqüentment amb il·lustracions visuals originals creades pels realitzadors del programa al voltant d'una cançó en concret.

Els reportatges combinen una veu en off informativa amb imatges il·lustratives del tema escollit. A més, s'afegeixen entrevistes a peu de carrer, en les quals de forma plana es comenten els diferents fenòmens. Finalment, de vegades es graven inserts d'algun dels presentadors del programa en què apareix l'afany creatiu dels seus responsables, sobretot pel contrast amb les altres estratègies retòriques, més tradicionals.

«Cinelandia» també juga amb aquesta tensió entre l'informatiu i l'expressiu. D'una banda, la cinefília clàssica de l'equip de realitzadors es posa de manifest en incloure reportatges sobre figures del cinema de Hollywood. D'altra, aquesta cinefília clàssica conviu amb una cinefília pop, que es tradueix en una sèrie de paròdies de pel·lícules d'estrena en aquells moments com *La madriguera* (Carlos Saura, 1969), convertida en *La marrullera*, dirigida per Santos Maura; o *Quinientas millas* (Winning, James Goldstone, 1969), reconvertida en *500 Prix*. L'ús del 16 mm possibilita un estil de rodatge basat en exteriors, que aprofita les limitacions pressupostàries per jugar amb elles en una sèrie d'exercicis d'autoconsciència camp. L'exageració pròpia de la paròdia s'utilitza aquí per subratllar algunes de les pretensions existencialistes del cinema de regust simbolista de Saura i altres autors espanyols o l'exultant explotació del melodrama i de l'èpica al cinema nord-americà.

En definitiva, *Último grito* es va convertir en una atracció a través del seu disseny innovador i de la creativitat de Zulueta i la resta de realitzadors que treballaven al programa. Per exemple, a l'apartat «33/45», sense accés a les bandes que es presentaven

al programa i amb un pressupost molt limitat, els realitzadors havien de generar pel seu propi compte el material visual de les bandes que seria emès.

Per tant, les estratègies més esteses eren la recuperació d'imatges d'alguna actuació o el muntatge amb imatges fixes dels grups seleccionats, de Frank Zappa & The Mothers of Invention a Long John Baldry, Carla Thomas o T Rex. D'altra banda, de vegades el programa apostava per generar imatges ex novo, fos realitzant rodatges en exteriors (com el rodatge de «La Tarara», d'Ismael, per part de Pedro Olea), fos utilitzant l'animació de *stop motion*.

Per a aquests últims casos, la inventiva i la formació de Zulueta com a pintor, dissenyador i cineasta van ser fonamentals per aprofundir en aquest fèrtil encreuament de camins entre la música i l'animació. En aquest camp, Zulueta va realitzar diverses aproximacions a cançons pop de l'època, de les qual han sobreviscut les seves visions sobre les cançons «Something» i «Get Back» de The Beatles. Les estratègies visuals són semblants en tots dos casos, en els quals Zulueta assaja amb la multiplicació de línies corbes i de punts pintades sobre cel·luloide, i que apareixen en pantalla fins a completar postes de sol sobre el mar o retrats amb reminiscències orientalistes. A més, en el cas de «Get Back», Zulueta superposa aquestes ondulacions a un retrat per separat de cadascun dels quatre Beatles en la seva etapa inicial. D'aquesta manera, i seguint el ritme de la cançó, Zulueta afegeix tot tipus de missatges escrits (Apple, Strawberry Fields Forever, Let It Be) a les cares dels Beatles, alhora que modifica el seu aspecte i els afegeix barbes, bigotis, ulleres, Yoko Ono en el cas de Lennon i altres coses. Zulueta domestica els *Fab Four* per a una audiència espanyola, alhora que utilitza les possibilitats metamòrfiques de l'animació per generar associacions còmiques i accentuar els canvis vitals i d'imatge dels Beatles. Així, per exemple, presenta amb rètols que se succeeixen a una velocitat inferior al segon de durada els quatre de Liverpool. De dreta a esquerra apareix, paraula a paraula, la frase «Pablito es limpio», únicament per modificar aquesta última paraula i convertir-la en *impío*. El curt juga amb la iconografia *beatle* amb un alt grau d'ironia autoconscient, que es mou entre l'admiració i la distància, plasmada en els posteriors rètols sobre George Harrison («Jorge es guru») i John Lennon («Juanito es sucio, muy sucio ¡sí!»). Alhora, la peça representa un exemple útil per entendre els debats sobre què es considerava legítim en termes de la representació musical i dels debats sobre figuració i abstracció, art i cultura de consum.

Com han assenyalat Carlos F. Heredero (1989) i Manuel Palacio (2006), el resultat connecta amb els experiments de Norman McLaren i el concepte de música visual tan estimat pel cinema d'avantguarda. La connexió amb McLaren té en aquest cas un doble interès. D'una banda, i més enllà de l'origen

basc que Heredero subratlla per als exemples d'animadors experimentals espanyols de l'època (José Antonio Sistiaga i Rafael Ruiz Balerdi), assenyala la connexió transnacional d'aquests artistes, els tres amb un important bagatge cultural internacional a través dels seus viatges i, per tant, mediadors entre l'avançada estètica estrangera i la seva recepció a Espanya. D'altra banda, i com ja va sintetitzar William Moritz, la carrera de Norman McLaren suposa un desafiament per a la tradició experimental modernista (MORITZ, 1997). L'interès de McLaren per treballar amb formes antropomòrfiques i el seu eclecticisme estilístic col·locarien el seu treball en una mena de terra fronterera, difícilment assumible pels seguidors del cinema abstracte o el cinema absolut. En aquest sentit, Moritz considera McLaren un postmodernista, un terme que bé podria fer-se servir per apropar-se a la carrera d'Iván Zulueta. En el cas del seu treball a *Último grito* i de l'animació de «Get Back», cal destacar el seu trencament tant de la tradició abstracta, la quinta essència de la qual quedarà representada en el llargmetratge *Ere erera baleibu icik subua aruaren*, que José Antonio Sistiaga pintarà el 1970, com de la tradició figurativa, exemplificada en l'*Homenaje a Tarzán* de Rafael Ruiz Balerdi de 1971. L'audàcia que assenyala Carlos F. Heredero en la seva valoració de la peça de Zulueta no ha de servir-nos per tant per contraposar el valor artístic del cinema amb la televisió del franquisme, sinó en tot cas per treballar una altra genealogia, la d'una cultura visual pop transnacional, la integració de la qual en la vida social espanyola va passar per la connexió entre cineastes, artistes plàstics, dissenyadors, fotògrafs, músics, arquitectes i, per descomptat, realitzadors i productors televisius.

En aquest context, el treball d'Iván Zulueta per a *Último grito* està en un territori híbrid entre, diguem, les propostes del ja citat Norman McLaren i els experiments de Valerio Lazarov, que precisament arriba a Televisió Espanyola en aquest 1968 en què comença a emetre's *Último grito*. No és trivial recordar que tant McLaren com Lazarov formen part de la programació de 1968 de Televisió Espanyola. Així, per exemple, l'espectador inquiet va poder gaudir el dissabte 14 de setembre de 1968, a les 22:30 hores a *Cine-Club*, d'una sessió de 90 minuts dedicada a McLaren. Quant a Lazarov, el 1968 debuta amb *Nada se destruye, todo se transforma*, programa musical d'actuacions de cantants femenines on l'abstracció i tot tipus d'efectes òptics s'exploten per generar una imatge avantguardista i donar solucions dinàmiques a la posada en escena de cançons pop. Si bé la proposta de Lazarov domestica estèticament els jocs visuals de l'avantguarda i els buida del seu contingut contracultural, resulta interessant apreciar com fins i tot la primera cadena de Televisió Espanyola propagava una nova estètica que passaria a dominar una època de la televisió. *Mr. Zoom*, apel·latiu amb el qual seria conegut Lazarov, actuaria com a divulgador de l'estil que Zulueta casava amb la contracultura, mentre que el

realitzador romanès ho emprava per comentar irònicament el fanatisme pel Reial Madrid. Tant Zulueta com Lazarov han de considerar-se catalitzadors d'una (post)modernitat espanyola, que si bé seria minoritària en el cas de Zulueta, seria definitiva per a un progressiu canvi estètic i cultural a Espanya.

Sigui com sigui, el programa té un càlid acolliment entre crítics com Enrique del Corral, que a la seva columna televisiva a *ABC* escriu arran de l'estrena d'*Último grito*:

«La gran parcel·la de la “nova” joventut estava abandonada a Televisió Espanyola. En tot cas se li donava música com si la música fos l'específic tranquil·litzant per a totes les inquietuds. Perquè aquesta joventut en té. I profundes. Ara Televisió Espanyola 2 ha iniciat un programa previst per conrear els gustos i inquietuds d'aquesta parcel·la juvenil. El programa es titula “Último grito” i és un espai jove per a un públic jove. Enhorabona. El que vam veure ens semblà àgil, viu, modern. Modern, per fi...! Iván Zulueta és el realitzador sobre un guió de Pedro Olea; guió àgil, molt televisiu i directe que Zulueta va traduir en imatges informatives i correctes, ben muntades per Luis Peláez. (...) “Moncho Street” amb els seus “drugstores” i els seus “posters”, la música, el pensament, l'alegria d'aquesta joventut en transformació que constitueix un fenomen important, va estar a “Último grito”, que, d'entrada, ja va cridar l'atenció. I això és alguna cosa... L'agilitat i novetat de la presentació del programa, a càrrec de Judy Stephen; la valentia de les preguntes i la sinceritat de les respostes d'aquests joves; tot, en fi, d'“Último grito” respira novetat, frescor, absència de convencionalismes i tòpics. Res ens agradaria més que les bondats intuïdes al primer programa es mantinguessin, creixent cada setmana, i la massa ingent de joves “nous” trobés en Televisió Espanyola aquest espai que faltava i tanta falta feia» (DEL CORRAL, 1968a: 83; cometes en l'original).

Del Corral es convertiria en un acèrrim defensor del programa. Val la pena rescatar una altra de les seves crítiques, aquesta vegada escrita el 24 de novembre de 1968 (és a dir, amb el programa ja rodat), per desprendre's d'alguns clixés sobre la recepció del programa en espais conservadors com el diari *ABC*:

«“Último grito” és l'expressió més total, joiosa, eficaç i alegre de televisió moderna que existeix a TVE. Des de la retolació, que pot ser model de muntatge i intenció gràfica, fins al comiat, “Último grito” és un carrusel dinàmic, alegre, trepidant i, el que importa per sobre de tot, un programa ple de suggestions segons una idea que ha anat superant-se en hora bona » (DEL CORRAL, 1968c: 71; cometes en l'original).

L'entrada d'Espanya en la lògica cultural del capitalisme tardà

amb què Fredric Jameson identificaria la postmodernitat com a procés històric té molt a veure amb la difusió de missatges transmesos en programes com *Último grito*. Amb el pas dels anys, *Último grito* s'ha convertit en un exemple de visions progressistes relacionades amb la cultura popular anglosaxona. La mescla de psicodèlia, cultura juvenil i moda evidència la tensió entre el concepte oficial d'identitat nacional basat en la tradició i en el nacionalcatolicisme i una posició oberta a l'assimilació de fenòmens forans. Des del tipus de banda a què es parava atenció a cada programa, fins a la forma expressiva de cada espai, en què el muntatge, la il·luminació, l'escenografia o la posada en pantalla transmetien valors oposats als tradicionals del règim quant a les seves intencions i a la forma de dirigir-se a l'audiència. Com succeïa en d'altres països com la Gran Bretanya, aquests aparentment innocus programes musicals serien reveladors a l'hora d'entendre les batalles nacionals sobre els cànons estètics i les identitats culturals, més encara en un entorn tan hermètic com l'espanyol (SEXTON, 2007). D'altra banda, el propi Zulueta desenvoluparia una fèrtil relació entre la distorsió perceptiva associada amb la psicodèlia i el consum d'al·lucinògens i l'experimentació audiovisual en curtmétratges com *A Mal Gam A* (1976), on el simfònic i sorollista desenvolupament final d'«A day in the life» dels Beatles troba una exultant transposició visual en els plans accelerats de la badia de la Concha i el Paseo Nuevo de Sant Sebastià que se superposen amb multitud d'altres visions d'objectes i persones igualment accelerades via l'ús del temporitzador per Zulueta.

En el context d'aquestes exploracions audiovisuals, Zulueta parlaria anys més tard sobre problemes amb la censura. En concret, en una entrevista amb Juan Bufill, Zulueta recorda com l'encàrrec de TVE posterior a *Último grito* va quedar truncat: «em van encarregar il·lustrar cançons d'èxit-a-les-llistes, a raó d'una per setmana. No vaig passar de la primera (*Ride like a swan*, de T. Rex), perquè, segons ells, el resultat era “com de drogoaddictes” o alguna cosa així. Tot a causa del primer pla del rostre d'una noia, amb els ulls tancats i actitud serena, sobre el qual es projectaven aigües refulgents...» (BUFILL, 1980: 41). La permeabilitat de la televisió a Espanya a propostes com aquesta tenia els seus límits, límits ambigus que fluctuaven entre la tolerància amb certa estètica transgressora i el rebuig frontal a les associacions contraculturals que algunes d'aquestes estètiques comportaven.

Conclusions: la presència de la televisió en l'obra cinematogràfica de Zulueta

Les emissions d'*Último grito* es van cancel·lar a principis de 1970. Zulueta utilitzaria el programa com a trampolí per debutar en el llargmetratge amb *Un, dos, tres... al escondite inglés* (1969). El programa havia funcionat com un aparador visual,

lligat a un mode de producció econòmic que permetia testar les possibilitats de l'experimentació estètica i de certs productes culturals abans de llançar-los al mercat. Espectadors com José Luis Borau, exprofessor de Zulueta a l'EOC i productor d' *Un, dos, tres... al escondite inglés*, van quedar gratament sorpresos. En paraules de Zulueta: «Recordo que a Borau l'estil d'*Último grito* li semblava modern, jove, pop i barat. Amb això (*Un, dos, tres...*) pretenia aprofitar la facilitat de José María Íñigo per connectar amb els grups del moment i oferir-los a aquests la pel·lícula com una nova forma de promoció» (HEREDERO, 1989: 92). Al capdavant, i com rememora Zulueta, *Último grito* va ser «una escola d'imatge d'enorme eficàcia» (HEREDERO, 1989: 136).

El motiu televisiu es convertiria en una constant de l'obra de Zulueta posterior a *Último grito*. Per descomptat, la televisió ocupa un lloc central a *Un, dos, tres...*, que té com a eix argumental el boicot a Eurovisió. A més, el televisor com a monitor en un sentit ampli (com a moble i com a pantalla emissora de missatges) té una presència destacada en curtmétratges com *Kinkón* (1971), *Frank Stein* (1972), *Masaje* (1972), *Tè veo* (1973) i *Aquarium* (1975), o a la mateixa *Arrebato* (1979). Per tant, després dels seus anys d'aprenentatge a televisió, resulta interessant contemplar com Zulueta va continuar explorant la relació amb la televisió en les seves pràctiques filmiques des d'un altre angle, amb correspondències estètiques amb la tradició del cinema d'avantguarda que han estat acuradament assenyalades per Alberte Pagán (2006). El rol de Zulueta com a re-productor i utilitzador de les imatges televisives en les seves pràctiques cinematogràfiques dels anys setanta obre importants qüestions sobre la materialitat de la imatge fílmica i televisiva i sobre la dimensió sociotecnològica del mitjà televisiu en la línia de l'exploració pels estudis televisius (McCARTHY, 2001).

Zulueta utilitza la televisió en les seves pel·lícules dels setanta de dues maneres: com una via de fuga estètica i social, però també com un objecte capaç d'abduir mental i físicament qualsevol que s'assegui davant del monitor. En el primer cas, Zulueta treballa sobre la reapropiació d'imatges televisives. A través de la tècnica de la refilmació, la televisió es converteix no només en un objecte de transmissió, sinó en un espai de desig i d'evasió, mitjançant les reposicions de pel·lícules del Hollywood clàssic a *Kinkón*, *Frank Stein* i *Arrebato* i l'acceleració de la programació d'un Dia de la Victòria a *Masaje*, o del tancament d'emissió televisiu diari a *Arrebato*, en la que suposa la primera alteració del flux temporal d'imatges sorgida de la trobada entre Pedro i José, els protagonistes del film, i en la qual només la detenció del flux vertiginós orquestrat per Zulueta permet concretar què estem veient. Aquestes interferències connecten amb les pràctiques videoartístiques dels setanta, obsessionades per alterar el senyal televisiu. A més, és possible connectar-les

amb una genealogia del «soroll electrònic», en la qual les dobles imatges i els fantasmes creats per aquestes distorsions formen part de l'experiència quotidiana del consum dels mitjans electrònics que dona motiu a visions fantàstiques del mitjà com a capaç de comunicar amb el més enllà (SCONCE, 2007).

En la segona suposició, la refilmació deixa pas a una presència literal i fantasmàtica del televisor com a monitor. Aquesta opció es materialitza de forma gràfica a *Aquarium*, en què un avorrit Will More queda literalment enganxat al televisor, que emet dibuixos de la Warner i captura la mà del protagonista, incapaç de separar-se del monitor, víctima d'un frenesí físic.

En tots dos casos s'aprecia per tant una tensió entre la possibilitat de controlar el flux d'imatges i l'autonomia del televisor com a ens capaç d'alterar la disposició física de l'espectador. Belén Vidal ha caracteritzat algunes d'aquestes propostes de Zulueta com a manifestacions de l'«espectador possessiu», seguint les categories proposades per Laura Mulvey per parlar de la cinefília. Segons Vidal, les obsessions dels personatges d'*Arrebato* amb el ritme, presents també en curtmetratges com *Kinkón* i fins i tot, com hem vist a l'inici d'aquest article, en les seves pràctiques televisives, evidencien «la seva recerca per controlar l'experiència cinefílica» (VIDAL, 2012: s. p.). El model de l'«espectador possessiu», obsessionat amb els moments de les pel·lícules –bé sigui amb la seqüència, el pla o el fotograma com a unitats de sentit– que s'expandeixen cap a la temporalitat de l'acte espectacular, es complementaria amb el model de l'«espectador pensatiu», inicialment teoritzat per Raymond Bellour i recuperat per Laura Mulvey com aquell que, gràcies a la tecnologia, pot aturar la imatge cinematogràfica, interrompre-la i reflexionar sobre ella (BELLOUR, 1987; MULVEY, 2006). Zulueta representaria així un punt intermedi entre tots dos models d'espectador, mogut per un fetixisme cinèfil però també per una clara consciència sobre la tensió entre la pausa i el flux d'imatges.

Em sembla interessant entrelleçar aquestes aproximacions a l'espectador cinematogràfic que exemplificaria Zulueta en els setanta amb les perspectives teòriques sobre les característiques del mitjà televisiu tradicional. En aquest context, el treball de Mimi White sobre el concepte de flux televisiu ens recorda que el *flow* televisiu «representa les mediacions entre la tecnologia (el senyal d'emissió), la programació, els textos televisius i les experiències espectaculars» (WHITE, 2001: 2). Si bé és evident

que és problemàtic pensar en la televisió espanyola dels anys setanta en termes de flux (l'emissió no cobria les 24 hores diàries, només existien dos canals, etc.), també ho és que els treballs cinematogràfics de Zulueta en els setanta recorren insistentment a la televisió com a font d'imatges, una cosa amb prou feines analitzada a la literatura sobre el director donostiarra. Al capdavant, un dels plantejaments fonamentals de les pel·lícules de Zulueta dels setanta és utilitzar el monitor televisiu com a emissor d'imatges, que passen per un procés de doble mediació a través de la seva exposició a l'aparell televisiu i de la manipulació a què les sotmet Zulueta. En aquestes pel·lícules s'estableix una distorsió de la relació espaciotemporal amb les imatges televisives, que Zulueta empra per transportar-nos a un escenari de fascinació i alienació i que planteja un repte per pensar sobre els aspectes materials del cinema i la televisió tant a nivell de recepció i percepció com de la seva relació amb la història cultural.

Per tant, no és estrany que en algunes de les Polaroids dels seus últims anys, la televisió romanguí viva (encesa) entre tones d'escombraries. Com si fos una estranya porta a una altra dimensió, Zulueta captura en aquestes imatges la tensió entre l'experimentació i les emissions catòdiques present en gairebé tota la seva carrera. La televisió, com altres referents manejats per Zulueta en les Polaroids per expressar la seva fascinació per la imatge (cromos, còmics, fotografies), es converteix en un recordatori de la durabilitat de la cultura popular, que en les seves fotografies apocalíptiques és l'últim que queda, l'única cosa capaç de connectar el cineasta retirat i enclaustrat a la seva casa amb el món. El «fantasma de la televisió en la màquina de l'avantguarda», com afirmava Paul Arthur en un important assaig publicat el 1987 a *Millennium Film Journal*, tenia el potencial de ser un aliat fonamental en el desafiament del cinema experimental al cinema comercial (ARTHUR, 2005: 90-91)⁵. En aquesta cruïlla entre l'experimental i la televisió, Arthur destacava «una actitud relativa a la disponibilitat de l'entreteniment popular i els seus llenguatges» com la característica més interessant dels cineastes experimentals nord-americans dels vuitanta (ARTHUR, 2005: 75). El treball per i amb la televisió de Zulueta es converteix així en una vindicació del flux d'entreteniment associat amb la televisió. El mitjà televisiu es converteix en la seva obra en una presència física, quelcom que, d'acord amb l'obsessió de Zulueta amb la dialèctica entre la pausa i el ritme cinematogràfics, mai s'atura. En mans de Zulueta, la televisió es converteix en un catalitzador

5. L'article original és ARTHUR, Paul (1987). *The Last of the Last Machine? Avant-Garde Film Since 1966*. *Millennium Film Journal* 15/16/17 (Fall-Winter 1986-87), pàg. 69-93. En aquest text, cito segons la seva reedició a ARTHUR, 2005.

de pensaments, visions i experiències. En un món alienat i en descomposició, la televisió manté la seva posició central com a repositori de la cultura popular, sobretot anglosaxona, representada en algunes de les Polaroids ni més ni menys que per l'arribada de l'home a la Lluna. Un cop més, la televisió es converteix en un sinistre mitjà fora de control, capaç d'activar el passat de forma independent i presentar-lo en forma de mite pop anacrònic. En resum, les experiències televisives d'Iván Zulueta amalgamen els seus interessos per l'art contemporani, la cultura visual de la segona meitat del segle XX i la vida quotidiana com a possibilitats d'acte-realització. A les seves mans, la televisió es converteix en el veritable objet trouvé de l'art experimental: un mitjà del que no només es pot treure

partit, sinó que es converteix en veritable agent i subjecte fonamental de les històries de l'experimentació audiovisual contemporània.

AGRAÏMENTS

Aquest article s'ha realitzat gràcies a l'atenció d'Adela Hervás, del Fons Documental de TVE, i de Raúl Pedraz, l'ajuda del qual en el procés de documentació sobre *Último grito* va ser fonamental. Pedro Olea va tenir l'amabilitat de respondre les

meves preguntes i compartir els seus records sobre el programa. Manuel Palacio, Josetxo Cerdán, Miguel Zozaya i Antón López també han estat bàsics en la recomposició del trencaclosques d'*Último grito*.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALBERICH, Ferran (2002). *Antonio Drove. La razón del sueño*. Alcalá de Henares: Festival de Alcalá de Henares.
- ARTHUR, Paul (2005). *A Line of Sight. American Avant-Garde Film since 1965*. Minneapolis. University of Minnesota Press, pp. 74-91.
- BELLOUR, Raymond (1987). *The Pensive Spectator, Wide Angle*, vol. 9. 1, pp. 6-10.
- BINIMELIS, Mar; CERDÁN, Josetxo y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2013). *From Puppets to Puppeteers: Modernising Spain through Entertainment Television*.
- GODDARD, Peter (ed.), *Popular Television in Authoritarian Europe* (pp. 36-52). Manchester: Manchester University Press.
- BORAU, José Luis (productor) y ZULUETA, Iván (director). (1969). *Un, dos, tres... al escondite inglés*. España: El Imán.
- BUFILL, Juan (1980). *Entrevista con Iván Zulueta. Dirigido por...*, n. 75, Agosto/Septiembre, pp. 38-41.
- CAMPORESI, Valeria (1999). *Imágenes de la televisión en el cine español de los sesenta. Fragmentos de una historia de la representación*. Archivos de la Filmoteca, n. 32, pp. 149-162.
- CONNOLLY, Maeve (2014). *TV Museum*. Bristol. Intellect.
- CORTELL HUOT SORDOT, Guido y PALACIO, Manuel (2006). *El Irreal Madrid*.
- PALACIO, Manuel (ed.), *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE* (pp. 38-39). Madrid: IRTVE.
- DE LAURENTIIS, Dino (productor) y VADIM, Roger (director). (1968). *Barbarella*. Italia: Dino de Laurentiis Cinematografica.
- DEL CORRAL, Enrique (1968a). *Juventud*. ABC, 26 de mayo, p. 83.
- DEL CORRAL, Enrique (1968b). *Último grito*. ABC, 23 de junio, p. 77.
- DEL CORRAL, Enrique (1968c). «IN». ABC, 24 de noviembre, p. 71.
- FARRÉ BRUFAU, María Soledad (1989). *La Escuela de Argüelles. Una aportación al cine español*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Salamanca, 531 páginas.
- FOREMAN, John (productor) y GOLDSTONE, James (director). (1969). *Winning*. USA: Universal.
- GALÁN, Diego (1993). *Del Parque de juegos a Un mundo diferente*. ANGULO, Jesús; HEREDERO, Carlos F. y REBORDINOS, José Luis (eds.), *Un cineasta llamado Pedro Olea* (pp. 27-36). Donostia: Filmoteca Vasca.
- GARCÍA DE LA VEGA, Fernando (1961-1967). *Escala en HiFi*. España: TVE.

- GÓMEZ REDONDO, Ramón (1992). *Crónicas del mal*. España: Mabuse para TVE.
- HEREDERO, Carlos F. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares. Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- ÍÑIGO, José María (2006). *Programa especial 50 años de TVE: José María Íñigo*. España: TVE.
- JOSELIT, David (2007). *Feedback: Television Against Democracy*. Cambridge, MA. MIT Press.
- LAEMMLE, Carl (productor) y JULIAN, Rupert (director). (1925). *The Phantom of the Opera*. USA: Universal Pictures.
- MCCARTHY, Anna (2001). *From Screen to Site: Television's Material Culture, and Its Place*. October, n. 98, pp. 93-111.
- MORITZ, William (1997). *Norman McLaren and Jules Engel: Post-modernists*.
- PILLING, Jayne (ed.), *A reader in animation studies* (pp. 104-111). Sydney: John Libbey.
- MULVEY, Laura (2006). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres. Reaktion Books.
- OLEA, Pedro; ZULUETA, Iván y GÓMEZ REDONDO, Ramón (1968-1970). *Último grito*. España: TVE.
- PAGÁN, Alberte (2006). *Residuos experimentales en Arrebato*. CUETO, Roberto (ed.). *Arrebato... 25 años después* (pp. 113-140). Valencia: Filmoteca de Valencia.
- PALACIO, Manuel (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona. Gedisa.
- PALACIO, Manuel (2006). *Último Grito*. PALACIO, Manuel (ed.), *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE* (p. 36). Madrid: IRTVE.
- PARKS, Lisa (2005). *Cultures in orbit: satellites and the televisual*. Durham, NC: Duke University Press.
- QUEREJETA, Elías (productor) y SAURA, Carlos (director). (1969). *La madriguera*. España: Elías Querejeta P. C.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos y CHICHARRO MERAYO, María del Mar (2006). *La televisión en España (1956-2006). Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid. Fragua.
- SCONCE, Jeffrey (2007). *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham. Duke University Press.
- SEXTON, Jamie (2007). *From art to avant-garde? Television, formalism and the arts documentary in 1960s Britain*.
- MULVEY, Laura y SEXTON, Jamie (eds.), *Experimental British Television* (pp. 88-105). Manchester: Manchester University Press.
- SPIGEL, Lynn (2008). *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television*. Chicago. University of Chicago Press.
- TELERADIO (1968). *Programas TVE. TeleRadio* n. 543, p. 55.
- VIDAL, Belén (2012). *Cinephilia and the lost moment: Arrebato (Iván Zulueta, 1979) in/out the Spanish transition*. Ponencia inédita presentada en el Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición, Universidad Carlos III de Madrid, 7-9 de noviembre.
- WHITE, Mimi (2001). *Flows and other close encounters with television*. Data de consulta: 24 de septiembre de 2015. Recuperada de <<http://cmsw.mit.edu/mit2/Abstracts/MimiWhite.pdf>>
- WYVER, John (2007). *Vision on. Film, television and the arts in Britain*. London. Wallflower.

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

Professor visitant lector al Departament de Periodisme i Comunicació Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid i membre del grup de recerca TECMERIN. Els seus treballs sobre cinema experimental, documental i cine transnacional han aparegut a revistes acadèmiques com *Studies*

in European Cinema, Transnational Cinemas o Journal of Spanish Cultural Studies i a volums col·lectius com *Sampling Media* (Oxford University Press) o *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico* (Iberoamericana/Vervuert, 2015).