

EL CINE DE JORDI GRAU Y LA AUTOBIOGRAFÍA COMO FABULACIÓN

Miren GABANTXO-URIAGEREKA y Vanesa FERNÁNDEZ-GUERRA
Universidad del País Vasco

BIBLID [(2172-9077)1,2012,268-280]

Fecha de aceptación definitiva: 05/06/2012

1. Introducción y situación actual del tema a tratar

El cine de los años ochenta en España corre paralelo a la situación de transformación social del país. Con la transición política en marcha, el cineasta Jordi Grau (Barcelona, 1930) se atreve en 1986 a rodar una película autobiográfica y a su vez representativa de la evolución de “los usos amorosos”, (Martín Gaité 1987) y del momento histórico de la “nueva masculinidad, el antihéroe, el fin del macho ibérico y el principio del español sensible” (Guarinos 2008), que acopia ideas sobre los afectos y la sexualidad, ideas ya reiteradas en sus películas, pero en 1986, en una versión sin censura erótico-sexual. Afirmado o negado, en campo o fuera de campo, de una forma u otra, implícito o explícito, los afectos y la sexualidad siempre han estado y están inscritos en las películas de Grau.

Siguiendo la línea de trabajo académica, impulsada por Santos Zunzunegui -entre otros-, de recuperar a ciertos autores y sus obras cinematográficas y darles su lugar la historiografía del cine española, resulta de vital interés -en el caso de este cineasta del exilio interior, que desarrolló veinte largometrajes entre 1962 y 1994, reflexionar cómo se integran lo masculino y lo femenino con su experiencia autobiográfica y la situación socio-política de España en los años ochenta.

2. Hipótesis. Objetivos. Metodología

La hipótesis de que en el cine de Grau el cineasta cuestiona su identidad, nos lleva a elegir la película *El extranjero-oh! de la calle de Cruz del Sur* (1986) y a compararla con otra que realizó en 1966, bajo el título *Una historia de amor*. En ambas se cuenta una historia de adulterio, con la peculiaridad de que los personajes de 1966 se trasladan de película y resucitan sus deseos veinte años después. La película viaja por sus censuras, frustraciones y soledades. El hombre, Daniel, elige romper con estas ataduras, transgredirlas; se reivindica y se reinventa. Las obsesiones del director catalán Grau se reiteran en estas dos obras audiovisuales y emprenden el viaje de su propia experiencia de madurez como hombre, con su relación afectivo-sexual con las mujeres. Resulta evidente que en 1966, con las normas de censura de la dictadura franquista en vigor, las cosas de la vida -como el adulterio- no se relataran de la misma manera que en 1986, en democracia y en plena apertura hacia nuevos tipos de relaciones afectivo-sexuales entre hombres y mujeres.

Por lo tanto, este artículo tiene como objetivo principal analizar la cuestión de la identidad masculina del cineasta Grau en las dos películas citadas y hallar los paralelismos en las mismas, que se enmarcan en dos contextos, uno de represión (en 1966) y otro de libertad (1986), antagónicos entre sí.

El cineasta se enfrenta además a dos retos, el personal, con tintes autobiográficos y otro, el desafío de superar los obstáculos de producción, ya que el marco socio-político y las expectativas de los espectadores del cine de cada época, condicionaron sobremanera el tipo de película que se pudo realizar en 1966 y el tipo de película que se llevó a cabo veinte años después, en 1986, para tratar el mismo tema del adulterio.

Para demostrar esta hipótesis, la de la existencia de una traslación autobiográfica del cineasta Grau en ambas dos películas, se utilizan el análisis fílmico y el análisis histórico como herramientas principales (Gabantxo-Uriagereka, 2012). El artículo se apoya, además, de manera fundamental, en entrevistas realizadas al director, aplicando la técnica de las historias de vida.

3. El estado de la cuestión

3.1. Autorreferencialidad en el cine de Grau

El *extranger-oh!* de la calle Cruz del Sur (1986) es una película autorreferencial. En la época de su guión y rodaje, Grau ya había cumplido los cincuenta y cinco años, estaba en una fase de madurez vital y re-visitaba dudas existenciales sobre la pareja y el amor, el juego de la ficción y la realidad, la identidad femenina y la masculina, la sexualidad y el paso del tiempo, es decir, la muerte.

(...) La historia me sigue gustando, me gustaría volverla a rodar. Ni yo ni el distribuidor tuvimos el valor de hacer una cosa que tenía que haber hecho, y es que yo me pusiera de actor principal. Tuve miedo y la película tiene sus fallos. Ahí está. Ya sé que no la conseguiré rodar otra vez. Tote Trenas –el director de fotografía-, y Félix Murcia –el decorador- lo harían. Quienes no aceptarían rodarla serían las televisiones. Para que pudiera volver a hacerla tendría que pasar por el tamiz de las televisiones, cuya opinión cuenta mucho (Grau Solá & Gabantxo Uriagereka, 2004).

En 1986, el año del rodaje, Grau era consciente de que estaba plasmando su autobiografía, sus memorias -incluso el expediente de la película incluye explícitamente una memoria (Subcomisión-Clasificación, 1986), que anuncia “una historia personal que se pretende rodar”. En el rodaje de la película colaborarán amigos como el escritor y director teatral Alfredo Mañas (que hace de barbero) y técnicos habituales de sus equipos de trabajo, como la montadora Rori. Implicará en la película a sus actrices favoritas, las del star system de la Escuela de Barcelona, Serena Vergano, Teresa Gimpera y Emma Cohen, que en su juventud colaboraron con él en otras películas anteriores como *Una historia de amor* (1966), y *Tuset Street* (1967) e *Historia de una chica sola* (1968).

3.2. La “nueva masculinidad” y las actrices fetiche

Las tres actrices, en 1986, también mujeres maduras, se entregarán al juego planteado por Grau, con el objetivo de interpretarse más libres y más modernas que el protagonista masculino de la película. La memoria de Grau es la de una generación donde los valores de la masculinidad están ligados a la necesidad de reconocimiento social, a la conquista sexual de las mujeres y a la insatisfacción constante, vinculada a otros conceptos como el antihéroe, el fin del macho ibérico y el principio del español sensible en unos años, los ochenta, en que las mujeres acceden a un protagonismo en sus propias vidas, hasta entonces inexistente:

La Constitución (1978), las autonomías, el divorcio (1981), pronto el aborto (1985), son puntales que garantizan a la mujer una calidad de vida hasta el momento insospechada para muchas (...) Acaba de pasar el flowerpower, el amor libre, las hippies, y muchas mujeres acceden a la condición de trabajadoras, algunas madres empiezan a simultanear casa y trabajo, aumentan las universitarias, las profesionales liberales y las que renuncian a hijos y matrimonio por la libertad o la profesión (Guarinos, 2008, p.102).

Las tres actrices mencionadas, la Gimpera, la Vergano y la Cohen, pertenecieron a la Escuela de Barcelona en los años sesenta y aunque la investigadora Virginia Guarinos considera que en el cine español, hasta la década de los noventa, -una vez pasadas las comedias madrileñas-, no se produce “la constitución de la mujer” como tal en el cine de la transición, se podría considerar que el caso de estas tres mujeres-musas supone una excepción. No puede olvidarse en ciertos ámbitos culturales y de costumbres sociales, Barcelona se ha considerado siempre adelantada respecto a Madrid.

Grau, el director de cine catalán, se trasladó de Barcelona a Madrid a finales de los años cincuenta y vive desde entonces en la calle “Cruz del Sur” (que también es el nombre de una de las constelaciones de la esfera celeste), y se

considera un extranjero (añorando su identidad barcelonista) en la meseta madrileña. De la observación del paso del tiempo en sus vecinos, en el rostro del que pone los cafés (que toma cuerpo en el camarero Luis Ferrín, que en 1964 Grau utilizó como joven botones en *El espontáneo*), en la voz de la estanquera entrada en años que lo acosa con frases de doble sentido y en los cuerpos de las mujeres jóvenes que él desea, elaborará las imágenes de un estilo de vida anclado en el Madrid ochentero. A mediados de los ochenta ya existía Madonna y su Like a virgin, en España gobernaba el socialismo, pronto explotaría mundialmente el fenómeno Almodóvar con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Miguel Bosé convertía el new romantic en algo popular. Había una secreta aspiración en los años ochenta: infiltrarse, mezclarse, probarlo todo, hacerlo todo y procurar salir indemne para el siguiente camuflaje. En este caso, el camuflaje de un hombre infiel, con una obsesión pendiente, la de mantener una aventura (sexual) con la mujer que no es su esposa.

Pero hay una incoherencia narrativa que está en el propio planteamiento como relato de ficción. No se entiende que sea una “historia personal”, tal y como se explicita por escrito, en términos de necesidades que surgieron de Grau (y no de terceros) y sin embargo el propio cineasta no se incluya en el discurso narrativo de la película. El sujeto del discurso fílmico es otra persona, el actor Pepe Sacristán, que interpreta al protagonista de la película con su voz en off y hace reflexiones personales sobre una realidad que se hace evidente que le es ajena:

(...) Produce en ocasiones vergüenza ajena y demuestra la más absoluta indiferencia por las exigencias de la taquilla. La equivocada elección de Sacristán como protagonista y sus tópicos diálogos acaban por acercarlo más bien a los productos firmados por José Luis Garci y Mariano Ozores (Cominges 1987).

Se pretende hacer comedia de ficción, con un material íntimo, que tiene que ver con los afectos del propio cineasta Grau. El largometraje *El extranjero-oh! de la calle Cruz del Sur* (1986) tiene personajes-actores y una historia, lo cual

lo ubica en el lugar de las películas de ficción y además, se desarrolla incluso con escenografía preparada. Pero dicha escenografía (los interiores que se ruedan) es el propio espacio-hogar real de Jordi Grau en Madrid, y las actrices Serena Vergano, Teresa Gimpera y Emma Cohen son sus amigas-musas reales, son parte de la memoria personal sentimental del cineasta. El comienzo de la película parece un ensayo autobiográfico, donde el personaje masculino comienza siendo el objeto de su propio análisis.

Lo personal (la introducción autobiográfica) y la ficción (el actor Pepe Sacristán en aparente tono de comedia), son una contradicción desde el comienzo, porque este actor no pertenece al mismo pro-fílmico que las actrices Serena Vergano, Teresa Gimpera y Emma Cohen. La representación de la temática personal, la perspectiva subjetiva, el mundo del cineasta por un personaje (y actor) precisa que se realice a través de dispositivos narrativos mucho más claros y referenciales, y hasta físicamente encarnables. El narrador-actor Pepe Sacristán no puede encarnar a Jordi Grau si las actrices son las que son. Se mezclan los recursos y la apariencia de la ficción, con material y personajes (las actrices) que pertenecen a los recuerdos autobiográficos. Nadie quiere ser quien es. O bien no sabe quién es. O quiere ser otro. Cabría decir que no es posible hacer práctica autobiográfica en el cine, como ya adelantó Elizabeth Bruss en un conocido artículo (Bruss 1980). Ella mencionó que el cine no podía aportar los tres parámetros contextuales necesarios para una autobiografía: truth value, act value e identity value (Bruss, 1980, p.300). Grau, sin embargo, plantea la cuestión de su identity-value, o sea, la identidad autor, narrador y protagonista, que conforma el conocido “pacto autobiográfico” que Philippe Lejeune ha apuntado como requerimiento del cine autobiográfico (Lejeune, 1994, pp. 49-86). Es evidente, como señala Bruss, que el cineasta no puede al mismo tiempo filmar una escena y ser su protagonista (aunque sea lo que más desee). Grau en un primer estadio del film autobiográfico, dirige y registra las escenas de sus amigas-musas de la Escuela de Barcelona con Pepe Sacristán, y posteriormente, en un segundo estadio, realiza un proceso de montaje y post-producción. Es precisamente en esta fase, donde Grau consigue dotar a lo filmado de una “perspectiva retrospectiva”, condición básica -como explicita Lejeune- de la empresa autobiográfica.

En 1986, en el presente de su película, del montaje, Grau, el autor, mira al pasado (1966, Una historia de amor) y así, construye, reevalúa y dota de coherencia el relato de los afectos de su vida. Para explicar las obsesiones de un diseñador gráfico de cuarenta y un años, Grau establece una estructura narrativa donde el momento del despertar matinal y el desayuno se repite seis veces, con saltos temporales hacia atrás y hacia adelante. El extranjero-oh! de la calle Cruz del Sur (1986) relata el presente, pero en la confusión mental de si es sueño o es realidad, el protagonista (que es artista y suele trabajar de noche y dormir de día) tiene vivencias que siente como alucinaciones relacionadas con sus fantasías eróticas y su miedo a la muerte. El film posee ribetes surrealistas cada vez que abre el frigorífico, ya que ve un cuerpo fragmentado (en la parte inferior de la nevera, los pechos de un torso femenino, y en la parte superior, en la congeladora, el rostro de una mujer). A veces la cara no está y cuando aparece -como una alucinación-, es la de su deseada vecina Sara, que vive en la azotea que ve desde su ventana: la actriz Emma Cohen.

Cuando acaba la película, parece que todo lo sucedido es cosa de su imaginación, porque la película se cierra como comenzó, en el estudio donde trabaja el diseñador y cuya ventana se abre a la ciudad de Madrid y a la azotea donde vive la otra mujer, la que desea. Grau tuvo sus razones (personales) para hacer esta película: “Los sitios que has vivido se llenan de fantasmas, recuerdos que te asaltan, las añoranzas, las presencias... Vivir no es un decorado” (Grau Solá & Gabantxo Uriagereka, 2008).

Daniel, María y Sara son los nombres de los protagonistas de El extranjero-oh! de la calle Cruz del Sur (1986) y también fueron los nombres de los protagonistas de la premiada película de Grau Una historia de amor (1966). En aquella ocasión, en el triángulo amoroso formado por los jóvenes Daniel (Simón Andreu), su joven esposa embarazada, María (Teresa Gimpera), y la hermana menor de la esposa, Sara (Serena Vergano), la película planteó la posibilidad de la infidelidad amorosa, de la atracción erótica entre cuñados como problema moral, pero la historia no tuvo clausura. Hubo que esperar a los años ochenta, a que no hubiera censura, esperar al cine de la Transición, para cerrar esa herida. Así, se observa en el film de 1986 El extranjero-oh! de la calle Cruz del Sur, donde bajo la apariencia de una fábula, intenta solucionarse la

herida personal de Daniel y sus mujeres, Sara y María, pendiente desde veinte años atrás. Una historia de amor, producción de Estela Films realizada entre 1966 y 1967, aunque estrenada en los cines comerciales en febrero de 1968, planteó una trama original, o, por lo menos poco vista en el cine español del franquismo: los límites de la relación afectivo-sexual fuera del matrimonio.

(...) es la excusa para que Grau, por una parte, narre una relación a tres consumada y jamás vista desde una óptica culpabilizadora; por la otra, fustigue el arribismo de ciertos antiguos soñadores, convertidos ahora en inescrupulosos capitanes de empresa (el personaje que encarna Adolfo Marsillach), además de situar el marco de toda la acción en la misma ciudad, la Barcelona popular que tanto le gusta a Grau, las Ramblas, además del barrio de Vallcarca (Riambau, Torreiro 1999, p. 270).

En 1966 no se clausuró el relato y la película acabó cuando la hermana pequeña (Sara, enamorada del cuñado y a su vez objeto de seducción para el cuñado) decidió huir del espacio de su hermana María y su marido.

(...) Y entonces hice el guión apoyándome en pequeñas vivencias personales –que siempre se hace-. Eran tres personajes que se quieren los tres. Lo que les separa es la convención de la sociedad. No podían ser rebeldes manifiestos. Viven juntos y se acabó. Eran unos personajes instalados en una sociedad y sienten la perplejidad de que hay algo que no marcha en ese esquema y quise contar esto (Grau Solá & Gabantxo Uriagereka, 2004).

Dos décadas después de una historia narrada en 1966, desde los criterios impuestos por la legislación censora y la tradición moral, Grau re-figura otra película, sobre esa misma historia. Una película donde esa historia sigue

presente, sigue operativa, pero dentro de un régimen comunicativo mucho más amplio que expande tanto los criterios de fijación del sentido de la imagen y del relato, como los criterios estéticos para su composición.

Serena Vergano y Emma Cohen, esposa y amante, (Sara y María), son las mujeres-espejo donde Grau, que ha crecido, que ha madurado, escondido en el cuerpo de Pepe Sacristán (Daniel), se mira y se descubre acomplejado, vanidoso y cobarde. El extranjero-oh! de la calle Cruz del Sur (1986) es una prolongación de la película Una historia de amor (1966), reconocible sólo para los iniciados en su cine. Lo que había estado congelado en la nevera mental de Daniel desde Una historia de amor, en 1966, el deseo erótico por la otra, por la que no es su esposa, se activa. La nevera surrealista de su memoria guardaba el deseo por la otra, antes la cuñada, ahora la vecina, que en este caso es Emma Cohen. Es como si los actores y actrices pertenecieran a un pro-fílmico (a una historia interna del film) donde les suceden cosas. En ese mundo fílmico están las actrices-musas de la Escuela de Barcelona y han pasado veinte años desde que el relato de Una historia de amor (1966) acabara con un plano general de Sara, que se va, cerrando la verja de la casa donde ha convivido con su hermana y con su cuñado. En 1986, María y Sara, están dispuestas a que el relato, que no se clausuró entonces, tenga su correspondiente prolongación y son ellas, las que sabiendo el deseo oculto de Daniel, se prestan a jugar. Son actrices-fetiché, vehículos privilegiados para la transmisión de valores políticos y morales que subvertirán la lógica comercial de esta aparente comedia. Ellas han madurado, su relación con los hombres ha evolucionado, están seguras de lo que piensan y lo que hacen, disfrutan de su sexualidad cuando quieren y tienen su ámbito propio de relación entre mujeres, son amigas y son libres. En el otro lado está Grau, el hombre inmaduro que las desea, que el actor Simón Andreu representó en 1966 y que el actor Pepe Sacristán asumió en 1986, un ser desconectado de su esposa y con síndrome de Peter Pan.

3.3. Usos amorosos en los sesenta y en los ochenta

En la película de Grau, veinte años después, se nos cuenta que el concepto de pareja ha evolucionado para esas mujeres y sin embargo, para el hombre está

anclado en los mismos valores de su juventud. Valores que investigó exhaustivamente la escritora Carmen Martín Gaité, al referir que en España, desde los años cincuenta, la mujer enfocó el matrimonio como objetivo excluyente, ya que no tenía otras misiones que enamorarse, coser la ropa del marido y darle cuántos hijos quisiera. Con ello, el hombre, víctima también, se debatía entre la decencia y lo pecaminoso, lo que condicionaba gravemente su relación de pareja.

Si el marido engañaba a la mujer, con tal de que lo hiciera sin demasiado escándalo y de tapadillo, lo mejor era hacer como si nada, que no se enterara nadie, para que los hijos pudieran seguir viendo a sus padres aliadas en lo esencial, en la tarea de sacarlos adelante a ellos, de enseñarles a amar la España nueva, de prohibirles cosas (Martín Gaité, 1987, p. 100).

Hay una relación interna entre estos dos films de Grau. Lo innombrable, el amago de infidelidad entre Simón Andreu y Serena Vergano, pseudo-consentido por Teresa Gimpera, pudo ser activado, y convertido en infidelidad consentida, gracias al cine. Sin embargo, el triángulo de relaciones entre Pepe Sacristán, Serena Vergano y Emma Cohen, una vez evolucionada la idea de pareja abierta, parece que no se entendió en la prensa de 1987, cuando se proyectó la película en Barcelona:

(...) Grau no sabe exactamente de qué van las cosas desde el año 75 para acá (...) Grau aporta la trama autobiográfica para plantear dos mundos geográficos, pero también dos mundos cinematográficos. Es por ello que se rodea de las tres actrices más características de la Escuela de Barcelona, de la cual Jordi Grau a va a ser uno de los principales animadores. Pretende recuperar una dialéctica típica de los años sesenta, la que enfrentaba el cine madrileño, pluralista, realista y

posibilista con un cierto vanguardismo del cine hecho en Barcelona, basado en una estética del extrañamiento, donde el diseño ayudaba a crear un clima fantasmagórico y donde se renunciaba explícitamente a la narración realista (Balló, 1987).

4. Conclusiones

Grau, con la película *Una historia de amor* (1966), generó un discurso de negociación novedoso, un discurso donde las relaciones entre un hombre y dos mujeres (que son hermanas entre sí), Simón Andreu con Teresa Gimpera y Serena Vergano, son comprendidas y no juzgadas. Consiguió transmitir que la cultura del deseo está fomentada hasta cierto punto por la represión (una metáfora del contexto censor bajo el que se desarrolló la película). Daniel y Sara -cuñados entre sí-, son cómplices de una relación clandestina, y esa clandestinidad sugiere lo prohibido. Sara queda en medio de dos reclamaciones, la de la hermana (hermana-sí) y la del amante (amante-no) y cada reclamación queda escondida por la otra. La exigencia de exclusividad en el amor de pareja (matrimonial) se impondrá y la huida de Sara será el símbolo de la contención del deseo.

Sin embargo, la película *El extranjero-oh! de la calle Cruz del Sur* (1986), fabuló una irónica reflexión autobiográfica sobre los límites de la vida en pareja. El cineasta Grau continuó insistiendo en la idea de comprender y no juzgar y veinte años después prolongó aquella película con otra. Los protagonistas de ambas películas tienen los mismos nombres bíblicos (Daniel, María y Sara), pero en la segunda película el cineasta puso al protagonista masculino en otra tesitura –acorde con los tiempos revueltos de los años ochenta-. Grau obligó al hombre a que hiciera un cuestionamiento psicoanalítico de su sexualidad, la paranoia, la homosexualidad, el placer táctil, el placer en general, el deseo, el voyeurismo, el amor y la muerte. Grau no habló de ello, sino que dejó hablar a los cuerpos, los de los actores Pepe Sacristán, Serena Vergano y Emma Cohen, sin que ello significara exhibicionismo, aunque algunos críticos cinematográficos de la época, así lo entendieran. Una reflexión que en los años ochenta, tras el fin de la dictadura franquista en 1975 y el fin de la intromisión

religiosa católica sobre las relaciones de pareja, partió de la memoria autobiográfica del propio cineasta Grau, para interactuar sobre las cuestiones afectivo-sexuales con los espectadores. Fue en un momento histórico concreto, el de la transformación de la sociedad española en los años ochenta, tras cuarenta años de dictadura y represión sexual. La película se proyectó en los cines de Barcelona y Madrid en agosto de 1987 y sólo la vieron unos 47.000 espectadores (según los datos que constan en la Filmoteca española).

Nunca se hizo distribución en vídeo de *El extranjero-oh! de la calle Cruz del Sur* (1986), fábula sobre la vida cotidiana, vista a través de los ojos de un diseñador catalán que vive en Madrid (Daniel), obsesionado con mantener relaciones con la vecina de enfrente y angustiado por el paso del tiempo. De manera que en la actualidad este film sólo está disponible en soporte cinematográfico en la Filmoteca española. Respecto a *Una historia de amor* (1966), el largometraje realizado veinte años antes, recibió diversos premios, entre ellos el de la mejor interpretación femenina (Serena Vergano) en el Festival de Cine de San Sebastián de 1967. También tuvo una distribución dificultosa y la vieron poco más de 49.000 espectadores, aunque ahora esté disponible comercialmente, en soporte digital, en DVD (Grau Solá 2009).

5. Bibliografía

Balló, J. (1987): *El extranjero-oh de la calle Cruz del Sur*, 09 Agosto 1987, *Diario de Barcelona*.

Bruss, E. (1980): "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, pp. 296-320. Princeton University Press. Princeton.

Cominges, J. (1987): "El extranjero-oh de la calle Cruz del Sur", 11 Agosto 1987, *El periódico de Barcelona*, Barcelona.

Gabantxo-Uriagereka, M. (2012): "Jordi Grau. Cine, amor y muerte". Tesis inédita. Director: Santos Zunzunegui Díez. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/ EHU), Leioa (España).

- Grau Solá, J. (2009): Una historia de amor [DVD], Divisa, Madrid.
- Grau Solá, J. & Gabantxo Uriagereka, M. (2008): Entrevista (inédita - 3), Videgrabación, Madrid.
- Grau Solá, J. & Gabantxo Uriagereka, M. (2004): Entrevista (inédita - 2), Videgrabación, Madrid.
- Guarinos, V. (2008): "Mujer en constitución: la mujer española en el cine de la Transición", Quaderns de Cine, vol. 2, pp. 51-62.
- Lejeune, P. (1994): El pacto autobiográfico y otros estudios, Megazul-Endymion, Madrid.
- Martín Gaité, C. (1987): Usos amorosos de la postguerra española, Anagrama, Barcelona.
- Riambau, E. & Torreiro, C. (1999): La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine". Anagrama, Barcelona.
- Subcomisión-Clasificación (1986): Expediente de clasificación cinematográfica: El extranjero de la calle Cruz del sur, caja 60.827 -expediente 173-84, Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares (Madrid).