

ESCUELA DE CINEASTAS
LAS PRIMERAS PRÁCTICAS DE LOS GRANDES
DIRECTORES DEL CINE ESPAÑOL

Asier Aranzubia
José Luis Castro de Paz

ESCUELA DE CINEASTAS

LAS PRIMERAS PRÁCTICAS DE LOS GRANDES
DIRECTORES DEL CINE ESPAÑOL

CÁTEDRA / FILMOTECA ESPAÑOLA
Serie mayor

1.ª edición, 2024

Diseño de cubierta: Fotografía de rodaje de *Margarita y el lobo*, Cecilia Bartolomé, 1969

Imágenes de interior y cubierta: Filmoteca Española



Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaran públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Texto: Asier Aranzubia Cob y José Luis Castro de Paz, 2024

© Imágenes: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Filmoteca Española), 2024

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2024

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 13.426-2024

I.S.B.N.: 978-84-376-4803-3

NIPO: 192-24-008-1

Printed in Spain

Para Teo, Alex y Bea

Introducción¹

Este libro no es una historia de la escuela de cine de Madrid. Aunque en uno de sus primeros capítulos se reconstruye sumariamente —tirando del hilo de tres figuras esenciales como son Luis García Berlanga, Carlos Serrano de Osma y José Luis Sáenz de Heredia— la historia del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y de su sucesora la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), el objetivo principal de este estudio es otro. En concreto, identificar cuál es el lugar que la ingente producción cinematográfica del IIEC-EOC ocupa en el seno de la historia del cine español.

Conscientes de que las diferentes vicisitudes a las que hubo de hacer frente la institución entre 1947 y 1976 ya habían sido descritas en otros lugares —por ejemplo, en las esclarecedoras páginas que Ferrán Alberich² dedica a la historia del centro en una obra colectiva que conmemora su 50 aniversario—, los dos firmantes de este volumen pensamos que ya había llegado el momento de poner el foco en las prácticas para intentar así averiguar de qué manera concreta se relacionaban esos trabajos de formación no solo con la obra posterior de sus autores sino también con las diferentes corrientes que atraviesan el cine español del periodo. De lo que se trataba, en resumidas cuentas, era de comprobar en qué medida modificaban o completaban nuestra idea del cine español los varios centenares de prácticas de corto y mediometraje que habían filmado durante su etapa como estudiantes casi todos los cineastas españoles importantes de la segunda mitad del siglo pasado. Un material sobre el que ya se habían acometido catas puntuales —sobre todo en las monografías consagradas al estudio de la obra de aquellos cineastas que

¹ El orden de aparición de los dos autores de este volumen responde a un criterio alfabético. Asier Aranzubia se ha encargado de la concepción general de los capítulos 1, 2, 10, 11, 12 y 14, luego redactados junto a José Luis Castro de Paz. En el caso de los capítulos 3, 4, 6, 7, 8 y 9, la concepción general de los mismos fue de José Luis Castro de Paz y luego fueron redactados junto a Asier Aranzubia. Los dos autores se han encargado de la concepción general y la posterior escritura de los capítulos 5 y 16.

² Ferrán Alberich, «El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cinematografía en el cine español», en Francisco Llinás (ed.), *50 años de la escuela de cine*, Col. Cuadernos de la Filmoteca, núm. 4, Madrid, Filmoteca Española, 1999, págs. 11-32.

pasaron por la Escuela— pero que en su mayoría seguía pendiente de evaluación. Lo que echábamos de menos también era una valoración de conjunto que fuera capaz de ir un poco más allá del estudio de una u otra práctica concreta y nos permitiera atisbar, por un lado, las líneas de fuerza que atraviesan la producción de la Escuela y, por otro, la forma concreta en que estos filmes prolongan o, en algunos casos, anticipan esas corrientes, géneros, temas e, incluso, motivos que atraviesan la historia de nuestro cine y de las que depende, a la postre, su singularidad.

Como el lector podrá comprobar de inmediato, la propia estructura del libro se hace cargo del planteamiento que acabamos de esbozar. En lugar de recurrir al habitual despliegue cronológico de la argumentación, la mayoría de los capítulos se organizan a partir de una suerte de hilo, llamémosle transversal, que nos permite, por un lado, agrupar diferentes prácticas sin tener en cuenta su año de producción y, por otro, atender a las conexiones que ese hilo sugiere o establece con el cine español del periodo. Así, por ejemplo, en el capítulo dedicado al motivo de la ciudad provinciana prestamos atención a las principales manifestaciones de dicho motivo dentro del cine profesional —de la mano de Edgar Neville, Juan Antonio Bardem y Basilio Martín Patino— para después atender a las declinaciones del mismo que encontramos en algunas prácticas del Instituto. En otras ocasiones, el hilo en cuestión, en lugar de vincularnos con los antecedentes, nos arrastra hacia el futuro para revelar las conexiones (estéticas, pero también formativas) que algunas prácticas de la Escuela establecen con el cortometraje independiente español de los setenta o con algunos programas del segundo canal de TVE. La naturaleza de estos hilos es diversa: los hay que tienen que ver con un espacio (la ciudad de Madrid), con un género (la comedia codornicesca y el cine fantástico), con una institución (TVE), con la formalización de una mirada singular (la femenina), con una rama o especialidad (Interpretación y Cámaras) o, por poner solo un ejemplo más, con una determinada concepción del cine (como arma política o como herramienta de experimentación). Junto con estos capítulos transversales, el lector encontrará al principio del volumen varios capítulos introductorios que sirven para describir las principales señas de identidad del IIEC-EOC —qué modelo de escuela de cine promueve, qué tradiciones culturales la han hecho posible y cuál fue, al fin y al cabo, su repercusión real— y para proponer una suerte de inventario general de las diferentes formas de diálogo que las prácticas entablan con el cine español del periodo franquista.

Esta investigación se incardina dentro de un proyecto más amplio de revisión de la historia del cine español que echó a andar en la década de los noventa del siglo pasado, que tiene en la *Antología crítica del cine español* su texto fundacional y que está sirviendo, creemos, para superar muchos de los prejuicios e imprecisiones que desde antiguo lastraban nuestro conocimiento sobre el particular. El presente volumen comparte con dicho proyecto tanto el planteamiento general como las herramientas metodológicas. Del primero nos gustaría destacar esa idea de que

la parte más interesante del cine español prolonga determinadas tradiciones culturales fuertemente enraizadas en el imaginario popular español. Y ya sea desde el respeto o desde la impugnación, los alumnos de la Escuela también se vieron obligados a hacer cuentas con esas mismas tradiciones. En cuanto a los métodos, esta investigación se apoya, al igual que el proyecto recién mencionado, sobre dos «patas» metodológicas: la reconstrucción historiográfica y el análisis textual.

Cuando hablamos de reconstrucción historiográfica nos referimos a todos esos trabajos encaminados a reconstruir de manera fiel y rigurosa el contexto histórico en el que se desarrollan las prácticas que se analizan en este volumen. Para ello ha sido preciso consultar tanto las fuentes primarias —en este caso, las películas y toda la documentación relativa a ellas que está depositada en el Archivo de la EOC que custodia Filmoteca Española— como las secundarias, es decir, la literatura cinematográfica que ha originado nuestro objeto de estudio. Los guiones de las prácticas de licenciatura de Manuel Summers y Víctor Erice que se incluyen en el anexo final del libro proceden del Archivo EOC.

De entre todas las herramientas críticas a partir de las cuales se puede articular un discurso en términos estéticos sobre las películas, pensamos que el análisis textual es la que ofrece mayores garantías. Sobre todo, porque se apoya en un instrumental conceptual y unas técnicas concretas que son en última instancia las que confieren a sus resultados un cierto grado de cientificidad. En lugar de recurrir a esa suerte de ciencia infusa que lo fía casi todo a los gustos y a las opiniones del exégeta de turno —desgraciadamente una práctica esta demasiado habitual en el ámbito de la historia del cine español—, el análisis textual prefiere fundamentar su discurso en unos determinados presupuestos teóricos de partida y en una serie de técnicas o protocolos de exploración del texto fílmico que se vienen testando y afinando en el ámbito académico desde hace casi medio siglo. De lo que se trata, en resumidas cuentas, es de acometer una lectura atenta y sensata de los filmes que nos permita acceder a los diferentes niveles de sentido que los habitan y a sus siempre distintas y singulares estrategias de significación.

La investigación que está detrás de este volumen ha sido posible gracias a una beca de la Primera Edición de las «Ayudas a la Investigación Cinematográfica Luis García Berlanga», programa impulsado por la Academia de Cine. Queremos desde aquí agradecer a los miembros del jurado de dicha primera edición —Virginia Yagüe, Maialen Beloki, Esteve Rimbau, Marta Selva y Mariano Barroso— que confiaran en nuestro proyecto. También queremos dar las gracias a todo el personal de la Academia y de manera especial a Julia Mora, Zulema Pérez y Chusa L. Monjas por su buen hacer y, sobre todo, por su amabilidad. Por otro lado, esta investigación no habría sido posible sin el apoyo logístico de Filmoteca Española. Las facilidades de acceso al Archivo EOC que nos han proporcionado sus dos últimos directores, Josetxo Cerdán y Valeria Camporesi, han hecho que este trabajo sea posible. Estamos en deuda también con los cuatro investigadores —Nekane E. Zubiaur, Héctor Paz Otero, Raúl Liébana y Luis Deltell— que han

colaborado en capítulos puntuales de este volumen. Su participación vino motivada por el hecho de que tenían investigaciones en marcha sobre aspectos específicos que abordábamos en nuestro estudio y pensamos que lo más sensato era incorporar sus voces a este trabajo. Como siempre, y apoyado en un conocimiento enciclopédico del cine español, Santiago Aguilar nos ha puesto sobre la pista de numerosos aspectos de interés relativos a la Escuela. Algo parecido se puede decir de Jaime Pena, cuyos comentarios han resultado de gran utilidad. Las siempre juiciosas apreciaciones de la investigadora Nieves Limón han mejorado sustancialmente este libro tanto desde el punto de vista del discurso como desde el de la presentación. Quisiéramos, por último, hacer visible una vez más la impagable deuda que hemos contraído a través de este y otros muchos trabajos con nuestro maestro, Santos Zunzunegui. Aunque creemos que el texto que sigue a esta introducción ya lo deja entrever, queremos señalar que sus ideas sobre el cine español están en la base de esta investigación. Si hemos hecho un buen uso de ellas es algo que, por razones obvias, no nos toca a nosotros valorar.

CAPÍTULO PRIMERO

Señas de identidad de una escuela de cine. Orígenes, modelo y repercusión

FRUTO TARDÍO DE LA CULTURA CINEMATOGRAFICA REPUBLICANA

Las historias de nuestro cine publicadas durante las dos primeras décadas de la democracia describen el panorama cinematográfico español de posguerra como una suerte de borrón y cuenta nueva. Y lo hacen poniendo el acento en la falta de continuidad entre el cine que se hacía en el periodo republicano y el que se hará, bajo la tutela del régimen franquista, durante la posguerra. Según esta manera de ver las cosas, la represión ejercida sobre las personas que estuvieron, de una u otra manera, vinculadas al bando perdedor durante la contienda y el consiguiente borrado de las huellas de cualquier vestigio de la cultura republicana explicarían esa especie de sima insalvable que impediría cualquier tipo de continuidad entre el cine que se hacía durante los años treinta y el que se hará en la Dictadura.

La corriente historiográfica que arranca a mediados de los años noventa del siglo pasado —y que tiene en la *Antología crítica del cine español* (1997)¹ su texto fundacional— ve las cosas de otra manera. En lugar de poner el énfasis en las rupturas, esta corriente prefiere llamar la atención sobre las continuidades apoyándose, por ejemplo, en la idea de que durante la posguerra siguen haciéndose películas que beben —aunque eso implique renunciar a los parabienes y, en algunos casos, a las prebendas de las autoridades cinematográficas del momento— de una tradición cultural fuertemente arraigada entre las clases populares, como es la del sainete costumbrista y, más tarde, su derivación en forma de tragedia grotesca. Como hemos señalado en otro lugar², en última instancia, y a pesar de los inten-

¹ Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997.

² José Luis Castro de Paz, «Conflictos, pervivencias y transformaciones. Filmes de “transición” o el complejo filtraje de los nutrientes populistas del cine republicano en los primeros años cuaren-

tos del nuevo régimen por imponer otros modelos, los gustos y las preferencias del público español siguen siendo los mismos, y los cineastas (salvo aquellos que han muerto o se han exiliado), también. Por eso no es extraño que, por ejemplo, algunas de las películas que Edgar Neville filma en los cuarenta o alguna de las que realiza Luis García Berlanga en la década siguiente sean, en gran medida, prolongaciones de una tradición que, en su versión cinematográfica, había vivido su particular momento de gloria (en términos de comunión con su público, se entiende) durante la Segunda República.

En el terreno de la cultura cinematográfica las cosas no son muy distintas y la creación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) en 1947 sería un buen ejemplo de esto. A pesar de ser una escuela estatal, de titularidad pública, que depende de la Dirección General de Cinematografía y del Ministerio de Educación, el IIEC es un centro que no se crea, como cabría pensar, para formar cineastas adeptos al Régimen. En realidad, se trata de un proyecto impulsado por un grupo de personas que llevan años defendiendo públicamente la necesidad de crear una escuela de cine como paso previo e ineludible de cara a mejorar la calidad, técnica y artística, del cine español. La idea del cine que defiende ese variopinto grupo que está detrás de la fundación del primer centro español dedicado a la docencia cinematográfica se ha ido gestando al calor de una serie de debates teóricos y educativos que circulan por la Europa de entreguerras y que en España van a conocer un desarrollo especial durante los años treinta. Así pues, el origen de este proyecto docente cabe ubicarlo de manera inequívoca en el efervescente ambiente cultural y cinéfilo que se vive, sobre todo en Madrid y Barcelona, durante la Segunda República. Un contexto este en el que las revistas de cine y los cineclubs van a desempeñar un papel determinante. Pero antes de continuar con la descripción de las coordenadas básicas que explican la creación y la naturaleza del IIEC, es preciso detenerse en las personas.

En primer lugar, en dos críticos cinematográficos muy jóvenes, Carlos Serrano de Osma y Aniceto Fernández-Armayor, que, con apenas 20 años, comienzan a publicar en las dos revistas especializadas más importantes del periodo republicano: *Nuestro Cinema* y *Popular Film*. Grandes admiradores del cine de S. M. Eisenstein y de la Unión Soviética, Serrano de Osma y Fernández-Armayor encarnan al prototipo del joven intelectual de izquierdas que durante el periodo republicano asiste a casi todas las sesiones de los diferentes cineclubs madrileños (Proa-Filmófono, Cinestudio 33, Studio Nuestro Cinema, Cineclub de la FUE y su sucesor, Cinestudio Universitario), se afilia a aquellas asociaciones que promueven una visión culta del cine —como el muy activo Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (GECI)—, publica textos incendiarios en revistas espe-

ta», en José Luis Castro de Paz, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Santander, Shangrila, 2013, págs. 55-93.

cializadas defendiendo un cine social, formalista y de vanguardia y participa en diferentes iniciativas de extensión cultural promovidas por la FUE (el sindicato universitario de izquierdas) entre las que destaca la organización de la sección de cine del Teatro Universitario La Barraca. Pues bien, esta pareja de activistas del cine, una vez terminada la Guerra Civil, y después de haber hecho suyo el ideario falangista³, redactan, en el verano de 1941, un anteproyecto para una escuela de cine que después será presentado al Ministerio de Educación Nacional⁴ y que solo cabe entender, y esto es lo importante, como la lógica continuación de todas aquellas actividades culturales desarrolladas durante el periodo republicano a través de las cuales pretendían elevar el nivel técnico y artístico del cine español. Dicho anteproyecto para la creación de un instituto español de cinematografía incluye, además de una escuela, otra serie de departamentos⁵ con misiones concretas entre las que destacan la instauración de una cinemateca o archivo de filmes que sirva para «proteger contra la acción del tiempo todas aquellas obras que merezcan una supervivencia» y «recobrar, para deleite y enseñanza, aquellas que, hoy olvidadas, marcaron en la historia la huella de su paso» o la puesta en marcha de un departamento de producción «corta, regular y regulada, destinada a manifestar ante el mundo y los ojos de los propios españoles la física y la metafísica del país: geografía, trabajo, folklore»⁶. Como tal vez cabía esperar, este ambicioso proyecto, impulsado por dos jóvenes prácticamente desconocidos, no tendrá mayor reper-

³ Para saber más cosas sobre las razones y las circunstancias en las que se produce esa transformación ideológica, véase Asier Aranzubia, *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*, Madrid, Filmoteca Española, 2007.

⁴ Según ha explicado Irene Parrilla, entre las competencias atribuidas, en 1940, al nuevo Departamento de Cinematografía de la Dirección General de Propaganda está la de «establecer de propia iniciativa y de acuerdo con los organismos competentes [...] las bases fundacionales de un Instituto Cinematográfico Español, como escuela cinematográfica del Estado». Así que es muy probable que Serrano y Fernández-Armayor se lanzaran a la redacción del proyecto tras conocer dicha competencia. Orden de 21 de febrero de 1940 fijando la competencia y funciones del Departamento de Cinematografía dependiente de la Dirección General de Propaganda. *Boletín Oficial del Estado*, 25 de febrero de 1940, núm. 56, pág. 1393 (citado en Irene Parrilla, *La institucionalización de la enseñanza cinematográfica en España. Evolución de la enseñanza de y sobre el cine en contextos de aprendizaje formal y no formal (1915-1962)*, tesis doctoral inédita, Granada, Universidad de Granada, 2022, pág. 187).

⁵ Según comentaban los propios redactores del anteproyecto ante los micrófonos de Radio SEU, «una jefatura única asumirá la responsabilidad rectora; dependiendo de ella ocho departamentos con misiones concretas: Escuela, Producción, Cinemateca, Enseñanza [un departamento de pedagogía que haría de la imagen su recurso educativo principal], Centro de Experimentación [investigación técnica progresiva], Publicaciones [revistas, teoría, folletos, traducciones...], Fomento [del cine nacional por medio de concursos y premios a técnicos y artistas] e Intercambio cultural [basándose en publicaciones, filmes y conferencias]». La entrevista tuvo lugar dentro de la «VI Emisión Cinematográfica de Radio SEU» y fue reproducida en dos números de *Juventud* (núm. 65, 15 de julio de 1943; núm. 67, 29 de julio de 1943).

⁶ En *Juventud*, núm. 67, 29 de julio de 1943.

cusión, pero sí servirá, al menos, para poner en circulación una idea que ya ronda por las cabezas de un grupo de interesados por el cine que, desde distintas tribunas y ocupaciones profesionales, aboga, en plena posguerra, por un cine español distinto al que por aquel entonces se exhibía en los cines de todo el país.

Una de esas personas preocupadas por las consecuencias negativas que tiene para el cine español la inexistencia de centros en los que formar adecuadamente a sus técnicos es Victoriano López García. Además de ostentar el cargo de ingeniero-jefe de la Sección de Distribución y Laboratorio de la Subcomisión Reguladora del Cinematógrafo —desde donde se encarga de repartir entre las productoras ese bien escaso en la industria del cine español de posguerra que es la película virgen—, es también profesor en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid, institución de enseñanza donde se va a poner en marcha, en 1942 y bajo la dirección del propio López García, un curso de cine pensado para aportar a los estudiantes de ingeniería conocimientos relativos a la dimensión técnica del cinematógrafo: sonido, óptica y cámaras, sensitometría, color... La consolidación de estos cursos supone también el inicio en 1943 de unas obras para dotar a la Escuela de Ingenieros de un laboratorio en el que tengan cabida todas estas prácticas cinematográficas y que estará terminado en 1945. Se creaban así las instalaciones (anexo al laboratorio se construye un plató con cabinas, camerinos, etc.) que dos años después ocuparían (por las tardes, cuando los alumnos de ingeniería abandonaban las aulas) los estudiantes del primer centro español oficial dedicado exclusivamente a la enseñanza cinematográfica. Pero para que la idea de ese instituto del cine que va a compartir instalaciones con la Escuela de Ingenieros cuaje definitivamente hace falta que la dimensión técnica (esa de la que se ocupan Victoriano López y sus colegas ingenieros) sea complementada con una visión más integral de la formación cinematográfica que incluya, por ejemplo, la reflexión en torno al cine desde una perspectiva estética, histórica y teórica. La confluencia entre esas dos vías complementarias de la formación cinematográfica se va a producir, como tantas cosas en este país, en una tertulia.

Al poco de terminar la guerra se pone en marcha, en el madrileño Café de La Elipa, sito en la calle Alcalá, una tertulia cinematográfica en la que hablan de cine ese grupo de ingenieros liderados por Victoriano López⁷ al que nos acabamos de referir y una variopinta *troupe* de cinéfilos, críticos cinematográficos, escritores,

⁷ A pesar de ostentar un cargo oficial importante dentro de la Administración, Victoriano era una persona de talante liberal, como pondrá de manifiesto su manera de abordar los múltiples conflictos (sobre todo con los estudiantes) que se irán generando durante la etapa en la que ejerza como director del IIEC (1947-1955). Lo más llamativo de este asunto es que, según sabemos por el testimonio de su amigo y colaborador, Serrano de Osma, Victoriano López simpatizaba con el Partido Comunista y puede que llegara a militar en él (Julián Antonio Ramírez, PCE Report, «Visit Carlos Serrano de Osma to Paris 1954», Archivo «Devuélveme la voz», Universidad de Alicante; <https://devuelvemelavoz.ua.es/en/listing-of-documents.html>).

actores y aspirantes a cineastas. Alguno de los tertulianos tiene ya un nombre dentro del mundillo del cine y la literatura (tal sería el caso del crítico Luis Gómez Mesa y del escritor Álvaro Cunqueiro), pero la mayoría son, todavía, poco conocidos: Antonio del Amo, Fernando Fernán Gómez, José López Clemente, Augusto Ysern, Pedro Sánchez Diana, Pío Ballesteros, José Manuel Dorrell, Miguel Ángel García Basabe, Luis Cayón y, por supuesto, Carlos Serrano de Osma y Aniceto Fernández-Armayor. Lo que les une es ese deseo de regeneración cultural del cine español que la mayoría de ellos llevan persiguiendo desde los tiempos de la República.

Llegados a este punto, es preciso aclarar que esa defensa del cine desde posiciones culturalistas que encarnan los tertulianos de La Elipa se va a desarrollar, durante los primeros compases de la década, en un ambiente favorable. Ya que, durante el tiempo en que Falange Española de las JONS ocupa puestos de poder dentro del entramado administrativo del nuevo Estado, la defensa de una visión culta del cine será la que marque el discurso del Régimen en materia cinematográfica. Como bien ha explicado Joan Minguet⁸, esto se percibe con claridad en los editoriales de la muy oficial revista *Primer Plano*, a la sazón correa de transmisión de las posiciones del Régimen en asuntos cinematográficos. Y es por eso por lo que, cuando las gentes de Falange sean, a partir de 1943, apartadas del poder, la defensa de un cine culto será sustituida, en *Primer Plano* y otras publicaciones, por los «grumos verbosos de la propaganda burda del franquismo»⁹, en algunos casos, y por la más inane frivolidad, en otros. Si a lo largo de los tres o cuatro primeros años de vida del Régimen no es demasiado difícil encontrar artículos de opinión serios en revistas especializadas como *Primer Plano* o, en menor medida, *Radiocinema* —y todavía menos complicado en las secciones de cine de revistas patrocinadas por el SEU (el sindicato universitario falangista), como *Haz*, *Tajo* o *Juventud*—, a partir de 1943 el panorama cambia de manera radical y los textos de opinión —altamente ideologizados y un pelín engolados, todo hay que decirlo— a propósito de los valores artísticos del cine son sustituidos por reportajes sobre rodajes, entrevistas con actores y actrices, consultorios femeninos y arengas vocingleras en favor de un cine imperial a la manera de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942).

Pues bien, aunque el ambiente político ya no es propicio para este tipo de aventuras, los tertulianos de La Elipa van a seguir perseverando por la senda de la regeneración. Y lo van a hacer, fundamentalmente, a través de la creación en 1944 de una atractiva revista de vida efímera llamada *Cine Experimental* y por medio de

⁸ Joan M. Minguet i Batllori, «La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo. Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*», en *Tras el sueño*, Actas del VI Congreso de la AEHC, *Cuadernos de la Academia*, núm. 2, enero de 1998, págs. 187-201.

⁹ Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Madrid, Anagrama, 2004, pág. 25.

la implicación en diferentes iniciativas docentes que acabarán desembocando, como ya hemos adelantado, en la fundación del IIEC en 1947. De la revista solo diremos¹⁰ que mira y piensa el cine a través de ese prisma de alta cultura al que ya nos hemos referido varias veces y que en consecuencia estaba dirigida a aquellos aficionados con una auténtica inquietud cinematográfica, que el resto de las revistas españolas de la época, «con sus reportajes frívolos, sus encuestas insípidas y sus envejecidos consultorios»¹¹, eran incapaces de atender. En cuanto a las iniciativas de promoción de la enseñanza cinematográfica, la primera de ellas —o la segunda, si incluimos en el haber de los tertulianos de La Elipa el anteproyecto que habían presentado Serrano de Osma y Fernández-Armayor en 1941— consiste en el «Curso de iniciación cultural cinematográfica», organizado por el catedrático de Lengua y Literatura Joaquín de Entrambasaguas, que se celebra en el paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid entre febrero y marzo de 1945. Estos cursos, prácticamente pioneros en España —hay un precedente: el «Primer curs universitari de cinema» que organiza Guillermo Díaz-Plaja en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona a caballo entre los meses de febrero y abril de 1932¹²—, responden al interés creciente que el cine despierta en el ámbito universitario y suponen un paso más hacia la institucionalización de la enseñanza de cine en España. En estas conferencias de la Facultad de Filosofía y Letras los profesores de la Escuela de Ingenieros comparten las tarimas con ese grupo heterogéneo de jóvenes críticos y aspirantes a cineastas que frecuentan La Elipa y con varios profesores universitarios en lo que será un evidente adelanto de lo que dos años más tarde sucederá en las aulas del IIEC cuando algunas de las personas que habían asistido de manera regular a la tertulia, habían escrito en *Cine Experimental* y habían impartido conferencias en la universidad integren la plantilla de profesores de esa escuela de cine en la que se formarán casi todos los cineastas españoles importantes de la segunda mitad del siglo pasado.

La última iniciativa cultural importante que impulsa este grupo de personas es la creación, en 1949, de la Asociación Española de Filmología. Se trata de una suerte de filial de la asociación filmológica francesa (que data de 1946) por medio de la cual se pretende introducir en España el estudio académico del cine. Entre

¹⁰ Para saber más cosas sobre la revista, véanse, Javier López Izquierdo y Asier Aranzubia, «*Cine Experimental* (1944-1946). El extraño caso de una revista española de cine de los años cuarenta que escapa del glamour y la arenga», en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 25, 2007, págs. 63-92, y Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009.

¹¹ Esta cita proviene de un elogioso artículo de opinión que, con motivo de la salida a la venta del octavo número de *Cine Experimental*, escribió G. Montes Agudo en el número 129 de *Juventud*, publicado el 5 de mayo de 1946.

¹² Para saber más cosas sobre estos cursos, véase el documentado trabajo de Irene Parrilla, *La institucionalización de la enseñanza...*, op. cit., págs. 177-179.

los integrantes de la junta directiva de dicha asociación se encuentran varios tertulianos de La Elipa, como Serrano de Osma, Carlos Fernández Cuenca o Fernán Gómez. El interés por esta nueva disciplina será el origen de la creación de una cátedra de Filmología dentro del IIEC que dirigirá fray Mauricio de Begoña, autor, también, del estudio que servirá de base teórica para la asignatura: *Elementos de Filmología. Teoría del cine* (1953)¹³.

SIMILITUDES Y DIFERENCIAS CON LAS OTRAS ESCUELAS EUROPEAS DEL SIGLO XX

Según sabemos, gracias al testimonio de Victoriano López¹⁴, la escuela de cine que los tertulianos de La Elipa tenían en mente cuando diseñaron el proyecto del IIEC era el Centro Sperimentale di Cinematografia:

Yo por mi afición a todos los aspectos cinematográficos entablé amistad con gente afín a estos aspectos aunque nunca trabajaba en cine; algunos de ellos sí, como Carlos Fernández Cuenca, que era crítico, Carlos Serrano de Osma, López Clemente, Feduchy [Luis Martínez-Feduchi]. Conocimos a Camón Aznar y a Joaquín de Entrambasaguas, Fernando Fernández de Córdoba. Toda esta fracción [*sic*] dábamos clases de la parte técnica del cine, pero nos fallaba la parte artística. Entonces planteé a la Dirección General de Cine [...] un proyecto muy detallado, basado fundamentalmente en el Centro Experimental de Cinematografía italiano. Yo estuve en Roma, vi cómo funcionaba, y aquellas cosas que podíamos hacer las absorbimos [*sic*]. Hablé con la dirección de la Escuela de Ingenieros Industriales [...]. Nos dieron todo tipo de facilidades y así conseguimos crear el IIEC.

Suponemos que el prestigio internacional de la escuela, el vínculo mediterráneo entre las culturas española e italiana y, sobre todo, el hecho de que el Centro Sperimentale de Roma abriera sus puertas en 1935 como escuela estatal dentro de un régimen fascista fueron las razones que llevaron a los impulsores del IIEC a tomarlo como referencia cuando pensaron en una escuela que habría de encontrar acomodo dentro del engranaje institucional de un Estado con un perfil ideológico similar. Lo curioso del caso es que a pesar de que el Centro Sperimentale fue, en

¹³ Véanse Jorge Nieto Ferrando, «La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacional-catolicismo a Ingmar Bergman», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 18, núm. 2, 2012, págs. 855-873, y Fernando Ramos Arenas, «El Instituto antes de Salamanca. Los primeros años del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (1947-1955)», *Área Abierta*, vol. 16, núm. 2, 2016 [Monográfico: Miradas a la Escuela Oficial de Cinematografía], págs. 13-26.

¹⁴ Lucio Blanco Mallada, *IIEC y EOC. Una escuela para el cine español*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1990 [Anexo I, págs. 139 y 140].

efecto, una institución creada por un Estado fascista con el propósito de rentabilizar el potencial del cine como arma propagandística, lo cierto es que a la postre, y por distintas razones, no llegó a cumplir dicha función. De hecho, como bien han explicado Duncan Petrie y Rod Stoneman, con el tiempo llegó incluso a convertirse en un foco irradiador de cultura democrática:

Así pues, a pesar de ser una institución nacional dentro del Estado fascista italiano, el *Centro Sperimentale di Cinematografia* se convirtió en un foro de fermentación cultural progresista. De hecho, el cultivo entusiasta de los intelectuales por parte de Luigi Freddi se contraponía a su papel de burócrata fascista y, en consecuencia, tanto el *Centro Sperimentale* como *Cineguf* (una red de cineclubes universitarios patrocinados por el partido) escaparon a la estricta censura que se aplicaba en otros lugares y, por tanto, pudieron proyectar una amplia gama de películas internacionales. Este espíritu cosmopolita y crítico contribuyó a sembrar las semillas de la evolución posterior del cine italiano, incluida la irrupción del neorrealismo en la posguerra¹⁵.

De todos modos, conviene recordar que entre los objetivos de los fundadores del IIEC nunca estuvo el de convertir al centro en una fábrica de cineastas adeptos al Régimen. Algo que sí sucedió en las otras escuelas que se desarrollaron bajo regímenes totalitarios como el Instituto Estatal de Cinematografía (GIK) soviético¹⁶ o las diferentes escuelas que se fueron creando en la Europa del Este después de la Segunda Guerra Mundial: entre otras, la FAMU en Checoslovaquia (1946) o la Escuela Nacional Superior de Cine, Televisión y Teatro de Polonia (1948), más conocida como la Escuela de Lodtz, por ser esta la localidad en la que se instala.

Durante sus quince primeros años de vida (mientras el centro respondió al nombre de IIEC), la escuela de Madrid fue una institución con enormes carencias tanto desde el punto de vista presupuestario como en lo relativo a las infraestructuras. Dato este que, unido a la relativa libertad de actuación de la que gozaron los gestores del Instituto durante esta etapa, parece confirmar la hipótesis de que el

¹⁵ «So despite being a national institution within the Italian Fascist state, the Centro Sperimentale di Cinematografia became a forum for progressive cultural fermentation. Indeed Luigi Freddi's enthusiastic cultivation of intellectuals further worked against his role as a Fascist bureaucrat, and consequently both the Centro Sperimentale and Cineguf (a network of university film clubs sponsored by the party) escaped the strict censorship that applied elsewhere and so could screen a wide range of international films. This spirit of cosmopolitanism and critical enquiry helped to plant the seeds of subsequent developments in Italian cinema, including the post-war breakthrough of Neo-Realism» (traducción de los autores) (Duncan Petrie y Rod Stoneman, *Educating Film-makers. Past, Present and Future*, Bristol/Chicago, Intellect Books, 2014, pág. 23).

¹⁶ Masha Salazkina, «(V)GIK and the History of Film Education in the Soviet Union, 1920s-1930s», en Birgit Beumers (dir.), *A Companion to Russian Cinema*, Hoboken (NJ), John Wiley & Sons, Inc., 2016.

IIEC fue un centro tolerado o consentido por el Régimen pero nunca apoyado. Fundamentalmente, porque, como ya se ha señalado varias veces, desde la Dirección General de Cinematografía —y desde los diferentes ministerios a los que esta estuvo adscrita durante esa etapa— nunca se pensó en la Escuela en términos de rentabilidad ideológica. En cambio, no se puede decir lo mismo a propósito de su segunda etapa. La transformación del IIEC en Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) a partir de 1962 responde, esta vez sí, a una estrategia política consciente, diseñada desde la Dirección General de Cinematografía y Teatro —en concreto, por el nuevo director general, José María García Escudero— y cuya finalidad última no es otra que impulsar un recambio generacional dentro de la industria para que las películas españolas comiencen a parecerse a las de ese nuevo cine europeo que en la década de los sesenta causa furor en los festivales internacionales. De lo que se trata, en última instancia, es de promover, de manera un tanto artificial, un cine español joven y a la moda que ofrezca en el exterior una imagen más amable y aperturista del país y, por extensión, del Régimen. La EOC, tras la consiguiente inyección presupuestaria y una mejora sustancial de medios, se convierte así en un engranaje esencial dentro de una estrategia que se completa con la promulgación de una nueva ley del cine (1964) por medio de la cual se incentiva la contratación, por parte de las productoras, de los diplomados de la EOC. Ha nacido el Nuevo Cine Español.

Se da así la paradoja de que la administración franquista apuesta por una institución que durante su primera década de vida se ha caracterizado, entre otras cosas, por la rebeldía de su alumnado¹⁷. Sin embargo, el Régimen (mientras las cosas no se desmadren... que se desmadrarán) hace la vista gorda y deja que en la Escuela se respire un insólito ambiente de libertad porque lo que más le preocupa en esos momentos es la imagen internacional del país. Sobre todo, porque desde el Ministerio de Información y Turismo —que es del que depende en esos momentos la Dirección General de Cinematografía— saben bien que el despegue económico del país está vinculado, en gran medida, al turismo, es decir, a las divisas extranjeras. Y esas películas españolas que dirigen los egresados de la EOC y que compiten en festivales internacionales pueden ayudar a que los turistas de las democracias occidentales olviden, al menos durante los meses de verano, que España es una dictadura.

Como ocurrió con el Centro Sperimentale y sucederá también con algunas de las escuelas de Europa del Este¹⁸, esa condición de isla de libertad recién mencio-

¹⁷ Y no solo nos referimos al hecho de que los alumnos fueran a la huelga varias veces durante la década de los cincuenta para reclamar mejores condiciones para el desarrollo de la enseñanza, sino también al hecho de que la Escuela fue en aquel tiempo un temprano centro de agitación antifranquista, como demuestra la participación de varios de sus alumnos en los altercados que se produjeron durante el Congreso Universitario de Escritores Jóvenes celebrado en la Ciudad Universitaria de Madrid en 1956 (véase el capítulo 2).

¹⁸ Duncan Petrie y Rod Stoneman, *op. cit.*, pág. 32.

nada y la doble orientación de la formación que se imparte en la EOC, es decir, práctica y teórica, dan como resultado un estudiante de cine con un bagaje intelectual superior al de la mayoría de los cineastas españoles de la época, que, por ejemplo, gracias a que en la Escuela se pueden ver películas que no han sido estrenadas en Madrid¹⁹, tiene acceso a una muestra más o menos representativa de ese cine moderno, y en algunos casos rompedor, que le está vedado al resto del público²⁰. Y lo mismo sucede con ese pensamiento crítico de nuevo cuño que emana fundamentalmente del país vecino y que, a pesar de las trabas a la libertad de expresión que impone la dictadura franquista, va a circular con cierta normalidad por los mentideros de la Escuela.

En lo que atañe a la apuesta por un sistema de formación en el que se combinen la práctica y la teoría, la referencia —como sucede también con el resto de las escuelas de entreguerras y posguerra— es la institución pionera en el ámbito de la enseñanza cinematográfica a nivel mundial: el célebre GIK soviético donde habían enseñado Pudovkin, Kuleshov, Dovjenco y Eissenstein. Al entender que la formación de los futuros cineastas no debe ser exclusivamente profesional, las escuelas europeas de la época apuestan claramente por un modelo que podríamos llamar cultural-artístico y que, conceptualmente, se enfrenta a ese otro modelo, que hará fortuna a partir de los años ochenta, en el que el cine es concebido, fundamentalmente, en términos de industria y entretenimiento. Como sucede también en los centros de enseñanza cinematográfica de otros países, los textos que escriben los cineastas-profesores del GIK van a ser los manuales de referencia en la Escuela, sobre todo en los tiempos del IIEC. Esto contribuirá también a que el cine formalista ruso se convierta en una suerte de modelo estético para los alumnos del Instituto. Y no es extraño que así sea porque, como ya vimos en el epígrafe anterior, algunos de los profesores más destacados del centro —como, por ejemplo, el profesor de Dirección, Carlos Serrano de Osma— habían sido, desde los tiempos de la República, admiradores incondicionales de la obra de Eissenstein. Carlos Saura²¹ ha descrito en los siguientes términos la manera en que el cine soviético condicionaba la práctica cinematográfica de los aspirantes a director del IIEC:

¹⁹ Algo que también sucede en otras escuelas como por ejemplo la FAMU (véase Tereza Czesany Dvořáková, «The limits of political influence — the limits of creativity: the first 25 years of FAMU», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 41, núm. 3, pág. 518. DOI: 10.1080/01439685.2021.193698).

²⁰ Las sesiones de cineclub que se celebran los sábados, en las que se pueden ver películas que no han sido estrenadas en los cines de la capital, convertirán a la EOC en un obligado lugar de peregrinaje para todos aquellos que en el Madrid de los primeros sesenta andan a la busca y captura de las herramientas con las que empezar a construir una cultura de oposición al Régimen.

²¹ Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988, pág. 15.

Serrano de Osma nos hablaba siempre de Eisenstein, Pudovkin y Dovjenco: estos eran los genios. Todo el mundo estaba traumatizado por ellos y por el cine expresionista alemán. No se hablaba para nada del cine americano (prácticamente no existía) y entonces empezaba a existir por aquellos años el cine italiano. Lo que fue como un lavado de cerebro, nos vino muy bien a todos porque estábamos ya hartos de los planos y contraplanos, de las cámaras picadas y dos mil caballos de derecha a izquierda, y todos escribíamos guiones así [...].

Junto con los textos fundacionales de los cineastas soviéticos de vanguardia, otra de las fuentes de abastecimiento conceptual de los alumnos del IIEC van a ser las páginas de esa revista que, al igual que había sucedido con *Bianco e Nero* y el Centro Sperimentale, funcionará como una suerte de órgano teórico de la Escuela: *Cine Experimental*. Aunque la revista ya no existe cuando echa a andar el Instituto, los textos que han ido publicando en sus páginas los profesores de la Escuela van a formar parte de la bibliografía obligatoria de algunas de las asignaturas. Luis García Berlanga²², alumno de la primera promoción del IIEC, cuenta una anécdota que da por buena la hipótesis de que en las clases de Serrano de Osma los textos de *Cine Experimental* eran de lectura obligada:

En el segundo curso yo tenía buenas notas pero me quedé sin el premio por una injusticia de esas que se cometen y que luego ya nunca tienen arreglo. Me había ido a las Fallas, a Valencia, y allí me tuvieron que operar de apendicitis. Para colmo, agarré una ictericia, una hepatitis que me obligó a quedarme dos meses en cama, sin poder asistir a las clases de la Escuela de Madrid. Pero como sabía que Carlos Serrano de Osma daba sus clases sobre los artículos que había escrito y publicado en la revista *Cine Experimental*, para no perder el tiempo me dediqué esos dos meses a estudiar todos sus artículos. Por lo visto, me los estudié tan bien y tan concienzudamente, que cuando me examiné de su asignatura, ya en junio, hice un examen maravilloso, de esos de sobresaliente [...]. Pero cuando salieron las notas me encontré que me habían puesto un cinco pelado [...] cuando tenía más confianza con Serrano y no había que tratarle como a un profesor sino como a un compañero, salió el tema y le dije que no había entendido la nota que me había dado [...]. En el examen lo había escrito todo tan fielmente a sus textos —incluso las comas estaban en sus lugares—, que Serrano estaba convencido de que había copiado con el mayor descaro.

Para responder a las demandas de una industria cada vez más volcada en el entretenimiento, las escuelas de cine europeas que se crean a partir de la década de los setenta van a comenzar a privilegiar la dimensión técnica de sus enseñanzas.

²² Antonio Gómez Rufo, *Berlanga, contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*, Madrid, Temas de hoy, 1990, págs. 133-134.

España no es ajena a esta dinámica internacional que, en cierta medida, atenta contra el modelo de escuela que representa la EOC: ese modelo híbrido, en el que la formación teórica es tan importante como la técnica. Aunque, como veremos en el epígrafe siguiente, la consolidación de esa nueva manera de entender el cine (tal vez habría que decir el «audiovisual») no es la única razón que explica el cierre de la Escuela a principios del citado decenio, sí que es una de las más importantes en la medida en que, al perder predicamento el discurso de «autor» en beneficio de una visión más utilitarista del audiovisual, este tipo de escuelas dejan de tener sentido²³.

REPERCUSIÓN DE LA ESCUELA

Llegados a este punto, toca preguntarse ¿cuál es la incidencia que la Escuela, y las prácticas que se ruedan bajo su cobertura, tienen sobre el cine español de la época? Esbochemos algunas de las respuestas que desarrollaremos en el capítulo 3.

Los problemas de infraestructuras y financiación antes mencionados y las múltiples dificultades que los egresados encuentran a la hora de incorporarse a la industria²⁴ van a hacer que, durante la etapa del IIEC, la Escuela no consiga cumplir su objetivo principal, que no es otro que afrontar la necesaria renovación de cuadros del cine español. Durante la primera década de vida del centro van a ser pocos los licenciados en las diferentes especialidades (Dirección, Producción, Fotografía, Decoración, Interpretación...) que den el salto al mundo profesional. Pero aunque cuantitativamente la repercusión del Instituto durante estos años es limitada, no se puede decir lo mismo en términos cualitativos. Por la sencilla razón de que de la primera promoción del IIEC (esa que se forma en la Escuela entre 1947 y 1950) van a salir los dos cineastas que representan de una manera más clara el recambio general que el cine español experimenta en los años cincuenta: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. En cierta medida, el éxito de las dos «Bes» del cine español durante esa década viene a suponer la constatación de que el modelo de enseñanza adoptado por el IIEC (ese en el que las ideas pesan más que la técnica) era el adecuado. Tal vez cabría apuntar también en el haber de ese modelo de enseñanza el hecho de que los alumnos del IIEC tengan

²³ Ferrán Alberich, «El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas...», art. cit., págs. 11-32.

²⁴ Tanto la propia industria como el Sindicato Nacional del Espectáculo se resisten a aceptar que los egresados de la Escuela puedan incorporarse al cine profesional saltándose el sistema vigente que obligaba a un largo periodo como meritorio en diferentes rodajes como requisito previo antes de adquirir el carné del Sindicato Nacional del Espectáculo.

un protagonismo especial dentro de una de las iniciativas de renovación cultural más importantes que se desarrollan durante la década: las célebres Conversaciones de Salamanca (1955)²⁵.

Con la EOC (es decir, a partir de 1962) la historia será diferente en la medida en que la Escuela, ya lo hemos explicado, será uno de los instrumentos fundamentales dentro de una operación dirigida por la Administración franquista. Como cabía esperar, el posibilismo inherente a la actuación de unos estudiantes que se saben peones dentro de una estrategia diseñada por ese Régimen que ellos mismos quieren combatir en el terreno ideológico creará no pocas fricciones entre los propios alumnos del centro. La expresión más visible de este desencuentro serán las Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine de Sitges²⁶ (1967), en las que el ala más izquierdista de la EOC defenderá un proyecto de intervención radical que atenta frontalmente tanto contra las bases ideológicas del Régimen como contra su política cinematográfica. Así pues, frente al posibilismo de Salamanca y el Nuevo Cine Español, los alumnos de la EOC (al menos, los más politizados) enarbolan ahora la bandera de la ruptura. Ni que decir tiene que esta radicalización de las posiciones será otra de las razones que precipite el cierre de la Escuela pocos años más tarde.

Descendiendo al terreno de la producción cinematográfica de la Escuela²⁷, conviene señalar que durante los primeros años de vida del centro el formalismo, con el expresionismo alemán y la vanguardia soviética como referentes ineludibles, va a ser el horizonte estético hacia el que apunten algunas de las piezas más interesantes del periodo. Sin embargo, durante la segunda mitad de los cincuenta un nuevo modelo, el neorrealista, se abrirá paso entre las preferencias de los estudiantes. Y en cierta medida es lógico que así sea porque los aprendices de cineasta del IIEC se ven obligados, como los directores italianos de posguerra, a hacer de la escasez (de medios) virtud. Que el Neorrealismo es el modelo a seguir, casi diríamos el «dogma» durante estos años, es algo que pone de manifiesto, por ejemplo, una práctica de José María Font titulada *Después del fin* (1959) en la que, como su propio título adelanta, se recupera a los protagonistas de *Ladrón de bicicletas* (1948) justo allí donde los dejó Vittorio de Sica. Otra de las prácticas que bebe abiertamente de este modelo es *La tarde del domingo* (Carlos Saura, 1957), aunque lo hace solo durante su primera

²⁵ Véase al respecto Jorge Nieto Ferrando y Juan Miguel Company, *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006.

²⁶ Véanse al respecto Jean-Paul Aubert y Xose Prieto Souto, *La batalla de Sitges. Cine y disidencia en vísperas del 68*, Valencia, Shangrila, 2022, y Manuel Vidal Estévez, *Extensiones del mirar*, Madrid, Cátedra, 2017, págs. 71-91.

²⁷ Actualmente se conservan en Filmoteca Española 1.750 títulos; sin embargo, muchos de ellos corresponden a pruebas de fotogenia, *spots* publicitarios, pruebas conjuntas o de pocos minutos de duración. Así pues, el corpus de obras que tomamos como muestra para este estudio está compuesto por aproximadamente quinientos cortometrajes y medimetrajes.

mitad, donde se cita también otra de las obras señeras del movimiento: *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952). La segunda mitad, en cambio, anticipa ya ese realismo áspero, abrupto y espontáneo que marcará a fuego el excelente debut profesional de Saura —*Los golfos* (1959)— y que adentra definitivamente al cine español en un nuevo territorio. José Luis García Sánchez²⁸ ha descrito con gracejo las «razones» que llevaron a los estudiantes de la EOC a cambiar un santo (el Neorrealismo) por otro (la modernidad): «[...] la gente ya no se dedicaba a robar bicicletas al prójimo. Así es que empezamos a hacer películas sobre la incomunicación».

Otra de las líneas de fuerza que atraviesa la producción de la Escuela nace del diálogo que algunas de las prácticas establecen con determinadas corrientes del cine español. En algunos casos prolongándolas: *El muertín* (Manuel Summers, 1958), *El viejecito* (Manuel Summers, 1959) e *Historia de un ciprés* (Francisco Regueiro, 1960) se incardinan dentro de una de las corrientes más sugerentes de la comedia española de posguerra: la del humor «codornicesco». En otros, anticipándolas, como sucede en *Sor Angelina, Virgen* (Francisco Regueiro, 1962), donde se apuesta por un nueva manera de contar que adelanta algunas de las rupturas de la modernidad, tanto desde el punto de vista de la narración como desde el de la puesta en escena —desde la no clausura del relato hasta la apuesta por la ambigüedad espacial, pasando por la renuncia a esa voluntad implícita en el modelo institucional de mostrarlo todo... En otros casos, las prácticas de la Escuela profundizan en los hallazgos de determinadas corrientes. Es decir, elevan determinadas apuestas hasta límites que, para el cine profesional, condicionado siempre por la censura, resultan impensables. Estamos pensando, por ejemplo, en la manera en que *Despedida de soltero* (José Luis Vilorio, 1959) declina un motivo tan caro al cine español de la disidencia como es de la ciudad provinciana. En la práctica de Vilorio las referencias al carácter machista de la sociedad española y la burla sistemática, casi siempre grotesca y sardónica, a propósito de algunos de los rituales de la religión católica sorprenden por su contundencia. Algo parecido puede decirse de la beligerancia formal y política que exhibe orgullosa esa andanada feminista —impensable, también, para la industria española de la época— que es *Margarita y el lobo* (Cecilia Bartolomé, 1969).

El elevado número de prácticas que se inscriben dentro de un determinado contenedor genérico nos obliga, en cierta medida, a repensar la trayectoria que tienen dentro del cine español determinados géneros. El caso más evidente es el del fantástico. Adelantándose a una cierta eclosión que experimentará entre nosotros pocos años más tarde y respondiendo a las nuevas preferencias literarias de la juventud española, en la Escuela se producen varias decenas de prácticas que parten de adaptaciones de relatos de ciencia ficción de Ray Bradbury —*El parque de juegos*

²⁸ En Francisco Llinás (ed.), *50 años de la escuela de cine, op. cit.*, pág. 75.

(Pedro Olea, 1963)—, Isaac Asimov —*El robot embustero* (Antonio Lara, 1966)—, Robert Sheckley —*Los buenos samaritanos* (Francisco Montolío, 1966)— o Richard Matheson —*Soy leyenda* (Mario Gómez Martín, 1967). Mientras que en el exterior de la Escuela el modelo realista (con todas sus variantes) continúa siendo hegemónico, los jóvenes estudiantes del IIEC-EOC apuestan, desde mediados de los sesenta, por un género cuya vertiente estilizada, lúdica e, incluso, crítica e irreverente parece ajustarse mejor a los referentes culturales de una generación que nació después de la Guerra Civil y que se hace adulta en la España del «desarrollismo».

Por último, y sin ánimo de ser exhaustivos, estarían esos que Santos Zunzunegui ha llamado en alguna ocasión los OCNI (Objetos Cinematográficos No Identificados). De entre las, todo hay que decirlo, contadas prácticas de la Escuela que se ubican no ya en los márgenes del cine convencional sino directamente en la estratosfera, películas que, probablemente, solo se entienden en un contexto académico en el que no hay que rendir cuentas ni ante la Administración ni ante los productores, de entre ellas, decíamos, nos gustaría traer a colación una práctica muda titulada *Antes del desayuno* (Julio Diamante, 1954). Se trata de un trabajo de corte experimental o, como lo describió su máximo responsable, un «drama formal de objetos y fragmentos humanos».

Como hemos intentado demostrar en este primer capítulo, sin el humus cultural que proporciona la Segunda República no se entienden la gestación y tampoco la naturaleza del IIEC-EOC. Un centro que, aunque mantiene ciertas similitudes con otras escuelas europeas del periodo, se caracteriza, sobre todo, por su singularidad. Singularidad que emana en gran medida de la anómala circunstancia de que una escuela de cine nacida dentro de un régimen totalitario no fuera pensada como un órgano de propaganda. Sí que es verdad que en su segunda etapa el centro cumplirá en cierta medida esa función, pero como contrapartida (y no sin cierta paradoja) será también un granero de opositores al Régimen.

Por último, nos gustaría llamar la atención sobre una circunstancia a nuestro juicio esencial y que en este caso no es, ni mucho menos, exclusiva del IIEC-EOC. Al optar por ese modelo híbrido de enseñanza en el que la teoría y la práctica coadyuvan a la formación integral de los estudiantes, la escuela de cine de Madrid va a desempeñar un papel decisivo en la evolución del cine español de la segunda mitad del siglo pasado. Y lo hará al menos en dos ámbitos. Por un lado, en el de la propia práctica cinematográfica, ya que no solo se va a encargar de la formación de casi todos los cineastas españoles importantes de ese periodo, sino que además las propias prácticas tienen (en algunos casos) la entidad suficiente como para ser consideradas jalones importantes en la evolución de las formas dentro de la historia del cine de nuestro país. Y, por otro lado, en el terreno de la cultura cinematográfica. Hasta el punto de que sin el concurso de los alumnos y profesores del IIEC-EOC algunos de los avances en terrenos tan importantes como el de la crítica, la teoría o la propia agitación cultural no habrían sido posibles.