

## Asier Aranzubia y José Luis Castro de Paz. *Escuela de cineastas. Cátedra y Filmoteca Española: Madrid, 2024. 510 pp.*

Fernando Ramos Arenas

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.103940>

Pocas dudas hay del impacto de la escuela de cine de Madrid en la historia del cine español; llamaba por ello la atención la escasez de estudios de calado sobre esta institución. *Escuela de cineastas* viene a cambiar esta situación y con ello nuestra comprensión de una institución fundada en 1947 con el nombre de Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y que desde 1962 y hasta su cierre en 1976 fue conocida como Escuela Oficial de Cine (EOC). En sus aulas y estudios se formaron figuras claves del cine nacional como Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Víctor Erice, Josefina Molina o Iván Zulueta.

El volumen es singular por su ambición y temática (esencialmente las prácticas cinematográficas producidas por los alumnos durante su formación en la institución). No obstante, no está solo. Se encuadra dentro de una reciente ola de creciente interés por el IIEC y la EOC en la que incluiríamos artículos y capítulos de investigación académica, la muestra dedicada por Filmoteca Española *Los cien metros libres* (2024-25, comisariada por Asier Aranzubia, coautor del volumen aquí reseñado), la recuperación y digitalización de las prácticas del alumnado (y su difusión a través de la nueva plataforma de contenidos audiovisuales de Filmoteca Española Platfo.Filmo) o el documental de Luis E. Parés *La primera mirada* (2023). Parece pues que el IIEC/EOC está de moda. Hay motivos para ello:

Es difícil entender la historia del cine español, sobre todo en las décadas de la dictadura, sin referencias a lo que se hizo (o se quiso hacer) en la escuela. En su primer curso se encontraron en sus aulas Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. No obstante, la renovación que podrían dejar intuir estas figuras tardó en llegar. Tras una primera década marcada por las limitaciones materiales e institucionales (falta de instalaciones adecuadas, de reconocimiento de los diplomas, de peso en la industria...), la situación empezó a mejorar a partir de finales de los años cincuenta. El IIEC se hizo más visible, sus alumnos consiguieron mostrar sus trabajos en exhibiciones públicas y llamar la atención de algunos productores y funcionarios. Con sus egresados se construiría la respuesta española a las revoluciones de los cines de la modernidad de los sesenta, el *Nuevo Cine Español*, al tiempo que, equipada con mejores medios, la formación en la EOC se fue haciendo cada vez más práctica. En estos años se hizo especialmente patente la paradoja de un centro que había contado con el apoyo del Estado para poner en marcha un tipo de producción cultural que cuestionaba de forma más o menos directa los principios de la dictadura. Al mismo tiempo, el aparato cinematográfico más comercial siempre observó a la escuela con cierta distancia; pese a que con los años la situación fue mejorando, el paso por el IIEC y la EOC no aseguró nunca

a sus egresados la rápida integración en la industria. El asentamiento institucional (finalmente en 1967 la escuela pudo ocupar sus propios espacios tras 20 años de instalaciones 'temporales') y la mejora de los medios tampoco vinieron con la tranquilidad esperable. La radicalización de los conflictos internos con un alumnado cada vez más politizado lastrarían unos últimos años de poca actividad, antes de que el cierre definitivo llegara en 1976. No obstante, para cualquier observador atento, el peso de los nombres que pasaron por sus aulas se hace sentir en el cine nacional hasta bien entrado el siglo XXI.

Esta historia la cuentan con muchos más detalles y profundidad los primeros tres capítulos de *Escuela de cineastas*, con especial atención a los orígenes y modelo del IIEC (capítulo 1), a su impacto en el cine durante la dictadura (capítulo 3) y a tres importantes nombres (capítulo 2): el *alumno* Luis García Berlanga, el *profesor* Carlos Serrano de Osma y el *director* de la institución durante la primera mitad de los años sesenta, José Luis Saénz de Heredia. El resto del libro limita acertadamente el enfoque: se centra, con las aportaciones puntuales de Nekane E. Zubiaur, Héctor Paz Otero, Raúl Liébana y Luis Deltell, en las prácticas que se produjeron en la escuela, seleccionadas de un corpus de aproximadamente 500 corto- y medimetrajes conservados en Filmoteca Española (coeditora del libro), e intenta iluminar en qué medida estas modifican o completan "nuestra idea del cine español" (p. 9).

Así, el grueso del volumen se organiza alrededor de unos "hilos transversales" de distinta naturaleza y que permiten agrupar a lo largo de doce capítulos y de modo muy diverso algunas de estas producciones: por sus motivos, por sus géneros, por sus autores o por su relación con una rama o especialidad dentro de la escuela. El libro se cierra (capítulo 16) con un análisis de "siete prácticas ejemplares" de Luis García Berlanga, José Luis Borau, Francisco Regueiro, Mario Camus, José Luis Egea, Pedro Costa y Antonio Drove. Se incluyen, además, como anexos, en reproducción fotográfica, los guiones de *El viejecito* de Manuel Summers y *Los días perdidos* de Víctor Erice.

Metodológicamente, Aranzubia y José Luis Castro de Paz hacen clara su filiación con el programa planteado en la *Antología crítica del cine español* (11), editada por Julio P. Perucha en 1997, y con una línea de investigación de la historia del cine español (sobre todo de los años cuarenta, cincuenta y sesenta) a la que ellos han contribuido con sus propios trabajos a lo largo de las tres últimas décadas. Este enfoque se traduce en una apuesta por la "reconstrucción historiográfica" (se entiende que más bien histórica) y un "análisis textual" (p. 11), esto es, una lectura atenta e interpretativa de las principales prácticas producidas en los casi treinta años de la institución. Los pocos referentes teóricos que se citan a lo largo del texto (Christian Metz, Umberto Eco, Gilles Deleuze o Santos Zunzunegui) remiten puntualmente al armazón teórico de la semiótica. No obstante, y pese a las habituales referencias a la "densidad simbólica" (p. 131), "tejidos significantes" (p. 77) o a "profundas operaciones formales y semánticas" (p. 382), este marco conceptual no es desarrollado en más profundidad.

La atención está en otro sitio: la selección de las películas y su original reordenación, su minuciosa relectura y contextualización son verdaderamente el punto fuerte del volumen. Sirven para corregir ideas comunes (el supuesto peso del neorrealismo), también para abrir los ojos hacia obras, autores o carreras de las que sabemos tan poco. Ayudan igualmente a descubrir y orientarse en un océano de materiales: el libro (generosamente ilustrado) invita a ser leído en paralelo con el visionado de algunas de las prácticas en la plataforma de Filmoteca Española. La elección de los "hilos transversales" refleja, como no podía ser de otra forma, los temas en los que sus dos autores llevan trabajando en las últimas dos décadas y que bien conoce cualquier investigador de la historia del cine español. Esto sucede cuando, por ejemplo, el volumen subraya en su capítulo cuarto el peso del escritor Wenceslao Fernández Flores en determinadas "adaptaciones directas" (como el cortometraje de José María Zabalza *Una tragedia muy muy íntima*) y en forma de "irradiaciones" menos directas. También cuando se exploran en algunas películas o autores como Manuel Summers las temáticas "codornicescas" (esto es, como traslación de aquellas cultivadas en la revista satírica *La codorniz* (1941-1978), en el capítulo siete), o, en general, un humor (negro, sainetesco, esperpéntico en su exceso) "de hondas raíces hispanas" (p. 196).

La selección de los autores también se abre a explorar otras temáticas más novedosas. Sucede por ejemplo cuando el volumen trata la importancia que tuvieron las sinergias con una

televisión que se convirtió, sobre todo desde finales de los sesenta, en destino profesional de muchos de los alumnos de la EOC. Lo mismo pasa cuando se explora el peso del cine y la literatura de ciencia ficción o el desarrollo de un propio *star-system* salido del alumnado de la rama de Interpretación y que fue habitual colaborador en los cortometrajes de sus compañeros. Es también especialmente iluminador el capítulo dedicado al crucial peso de la formación de los directores de fotografía (65 licenciados, todos hombres, en casi treinta años; quizás en esta especialidad se halle de hecho la influencia más efectiva de la EOC en el cine español). Poner el acento en estos dos últimos ámbitos sirve además para romper con la habitual y a todas luces limitada interpretación de la escuela como granero de *directores* para el cine español (véase como ejemplo los nombres citados en el primer párrafo de esta reseña). El propio volumen parece indeciso en este punto, pues incluye en la portada un subtítulo (“Las primeras prácticas de los grandes directores del cine español”) que no aparece en la cubierta.

La selección de estos últimos “hilos” muestra además las vías de investigación aún por explorar a fondo en torno a la historia del IIEC/EOC. *Escuela de cineastas* es en este sentido un hito y supone una fenomenal cartografía de sus producciones. Al mismo tiempo, y como sus propios autores indican (p. 9), esta no es una historia de la escuela de cine de Madrid; más bien un valiosísimo primer aporte a la comprensión de esta institución y del cine español, que esperemos tenga pronta continuación en investigaciones que sigan explorando sus archivos desde nuevos enfoques metodológicos. Hay motivos pues para que el IIEC/EOC continúe de moda.