



El cine fantástico de la Escuela Oficial de Cinematografía. Matheson, Bradbury y Sheckley en Monte Esquinza¹

Asier Aranzubía², Santiago Aguilar³, José L. Castro-de-Paz⁴

Recibido: 30 de octubre de 2021 / Aceptado: 21 de febrero de 2022

Resumen. Las prácticas pertenecientes al género fantástico que se ruedan en la escuela de cine Madrid entre 1947 y 1976, conforman un corpus de obras con la suficiente envergadura como para obligarnos a repensar la historia de dicho género cinematográfico en nuestro país. En este artículo se estudia la producción fantástica del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas-Escuela Oficial de Cinematografía (IIEC-EOC), en el doble contexto del cine español de género y el de la literatura popular de temática fantástica que se edita en castellano durante el periodo franquista. En la segunda parte del artículo, se analizan en detalle algunas de las películas más representativas de la producción fantástica del centro de enseñanza artística (especializado en cine) más importante que ha existido en España. En concreto, se presta atención a las adaptaciones de *I am Legend* (Richard Matheson), *The Playground* (Ray Bradbury) y *The Prize of Peril* (Robert Sheckley) que realizan, por este orden, Mario Gómez Martín, Pedro Olea y Francisco Montolio.

Palabras clave: IIEC-EOC, cine fantástico, ciencia ficción, literatura popular, escuela de cine.

[en] The Fantasy Films of the Madrid Film School. Matheson, Bradbury and Sheckley at Monte Esquinza

Abstract. The exercises of fantasy cinema shot at the Madrid Film School between 1947 and 1976, constitute a corpus of works of sufficient significance to force us to rethink the history of this film genre in our country. This article studies the fantasy films produced by the Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas-Escuela Oficial de Cinematografía (IIEC-EOC), in the double context of Spanish genre cinema and popular fantasy literature published in Spanish on the period of Franco's regime. The second part of the article, analyzes in detail some of the most representative fantasy films of the most important center of artistic education (specialized in cinema) that has existed in Spain. Specifically, attention is paid to the adaptations of *I am Legend* (Richard Matheson), *The Playground*

¹ Proyecto de investigación "Lugar y significación de las prácticas del IIEC-EOC dentro del cine español del periodo franquista" financiado a través de las Ayudas a la Investigación Luis García Berlanga que impulsan la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y la Federación Iberoamericana de Academias de Cine.

² Dpto. Periodismo y Comunicación Audiovisual.

E-mail: aaaranzub@hum.uc3m.es

<http://orcid.org/0000-0002-6045-4202>

³ Universidad Carlos III de Madrid.

E-mail: carnicerito@srfeliu.es

<http://orcid.org/0000-0003-1999-6250>

⁴ Universidad de Santiago de Compostela. Departamento de Archivo. Elías Querejeta Zine Eskola.

E-mail: joseluis.castro@usc.es

<https://orcid.org/0000-0001-9061-429X>

(Ray Bradbury) and *The Prize of Peril* (Robert Sheckley) directed, in that order, by Mario Gómez Martín, Pedro Olea and Francisco Montolío.

Key Words: IIEC-EOC, Fantasy Cinema, Sci-fi, Popular Literature, Film School.

Sumario: 1. Introducción. 2. Orígenes del *fantaterror* en España. 3. El cine fantástico del IIEC-EOC. 4. Tres adaptaciones ejemplares: Bradbury, Sheckley y Matheson. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Aranzubía, A.; Aguilar, S.; Castro-de-Paz, J. L. 2022. El cine fantástico de la Escuela Oficial de Cinematografía. Matheson, Bradbury y Sheckley en Monte Esquinza. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (4), 1335-1351, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.78592>

1. Introducción

Entre 1947 y 1976 el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y su sucesora, la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)⁵, se encargan de la formación del grueso de los directores, productores, guionistas, directores de fotografía, intérpretes, decoradores, técnicos de sonido y de laboratorio del cine español de la segunda mitad del siglo pasado. De Luis García Berlanga a Josefina Molina pasando por Luis Cuadrado, Pilar Miró, Jesús Franco, Francisco Regueiro, Chus Lampreave, Basilio Martín Patino, Víctor Erice, Carlos Saura, Luis Ciges, Iván Zulueta, Juan Antonio Bardem, Imanol Uribe o Esmeralda Adam. La nómina de profesionales del cine español que estudian en la escuela es interminable. Pero es que además de ser la cantera principal de la que se alimenta el cine español del periodo franquista y las primeras décadas de la democracia, el IIEC-EOC es también un gran centro de producción cinematográfica.

Para superar los tres años en los que se divide el plan de estudios los alumnos de dirección tienen que rodar, acompañados por los de otras especialidades, prácticas de corto y medimetraje. Hay épocas en las que los estudiantes de dirección realizan estos ejercicios en todos los cursos. Habrá estudiantes que repetirán curso de manera voluntaria para poder seguir rodando. El resultado de esta intensa y prolongada actividad cinematográfica son casi dos millares de prácticas⁶ que están depositadas en Filmoteca Española.

Gracias al interés creciente que las películas de la escuela están despertando entre los investigadores (García, 2021; Aranzubia, 2021; Deltell y García Sahagún, 2016; Aranzubia, 2014), estamos empezando a vislumbrar el lugar (ciertamente relevante) que las prácticas del IIEC-EOC ocupan dentro de la historia del cine español. En las páginas que siguen a esta vamos a concentrar nuestra atención en uno de los filones o vetas más atractivos (y hasta ahora desconocidos) de dicha producción. Hablamos de las decenas de prácticas de corte fantástico que ruedan en la escuela futuros cineastas de la talla de Julio Diamante, Francisco Regueiro, Manuel Summers, Pedro Olea, Cecilia Bartolomé, Manuel Gutiérrez Aragón, Josefina Molina o Iván Zulueta.

⁵ En adelante la institución se nombrará solo por sus siglas.

⁶ Conviene precisar que, de los 1.750 títulos conservados en Filmoteca Española, muchos de ellos corresponden a pruebas de fotogenia, spots publicitarios, pruebas conjuntas o de pocos minutos de duración. Nuestro conocimiento (todavía parcial) del voluminoso archivo del IIEC-EOC nos permite cifrar en algo más de medio millar el número de cortometrajes y medimetrajes que conforman dicho archivo.

2. Orígenes del *fantaterror* en España

Para ubicar histórica y estéticamente la producción fantástica del IIEC-EOC es preciso prestar atención, por un lado, a su contexto cinematográfico más inmediato, esto es, a las películas españolas profesionales que la literatura especializada suele reunir bajo etiqueta del “*fantaterror* español” (Company, 1974; Pulido, 2012; Higuera, 2015) y, por otro, a ese otro contexto multiforme que denominamos cultura popular y cuyos canales de expresión habituales en lo que atañe a las historias sobrenaturales o ambientadas en mundos posibles irían desde la “novela de a duro” a los seriales radiofónicos pasando por los tebeos, los programas de televisión y alguna que otra adaptación teatral. Vayamos primero con el contexto cinematográfico.

Los seres de ultratumba y los diablos de medio pelo comparecen en películas como *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944) o *El diablo toca la flauta* (José María Forqué, 1953), basadas en sendas narraciones de Emilio Carrere y Noel Clarasó. Las otras dos cintas que, en pleno franquismo, anuncian la posibilidad de un cine gótico castizo son *El clavo* (Rafael Gil, 1944), basada en un relato de Pedro Antonio de Alarcón, y *El huésped de las tinieblas* (Antonio del Amo, 1948), a partir de motivos becquerianos urdidos por Manuel Mur Oti. Aunque, como vemos, en décadas anteriores se pueden detectar incursiones puntuales en los siempre difusos contornos del género, no será hasta finales de los sesenta cuando el fantástico español logre al fin carta de naturaleza. Con la celebración en 1968 de la edición inaugural de la Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Sitges y la publicación, a partir de octubre de 1971, de *Terror Fantastic*, la primera revista de cine especializada en dicho género, España se inscribe plenamente en una corriente del cine mundial que tiene en las adaptaciones de Roger Corman de los relatos de Edgar Allan Poe, en la revisión de los clásicos de la Universal por parte de los productores británicos y en el ciclo manierista del gótico italiano sus hitos más destacados. Excepción hecha de algún intento aislado —como el filme de un antiguo alumno del IIEC, *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962), la incursión en la parapsicología de *Los muertos no perdonan* (Julio Coll, 1963) o la un tanto mimética *El sonido de la muerte* (José Antonio Nieves Conde, 1965)— la obra que supone el pistoletazo de salida a eso que Rubén Higuera (2015, p. 9) llama la “edad de oro” del *fantaterror* español es la primera película escrita y protagonizada por el alumno de interpretación de la EOC Jacinto Molina, alias Paul Naschy, sobre el licántropo Valdemar Daninsky, *La marca del hombre lobo / Die vampire des Dr. Dracula* (Enrique Eguiluz, 1968).

Pero donde verdaderamente encontramos el germen del cine fantástico español es en la literatura popular, hasta el punto de que la implantación del género en España pasa necesariamente por el éxito previo, durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, de las colecciones de quiosco y los tebeos de temática sobrenatural y terrorífica. Las tres primeras incursiones estrictamente patrias en este terreno son algo tardías. Se trata de la aparición en 1943 de la colección *Yuma* en el apartado de *Nuevos Héroes* de la Editorial Molino (Boix, 2000). Su autor es Guillermo López Hipkiss, con el seudónimo de Rafael Molinero, y a lo largo de catorce entregas desarrolla las aventuras del millonario Ramón Trevélez desde su laboratorio secreto en el Tibidabo bajo la cobertura del Instituto de Inventores e Investigaciones Científicas. Clíper, el sello de Germán Plaza que planta cara a la todopoderosa editorial Molino, lanza en 1944 la colección *Fantástica*, “Magazine de historias, leyendas y relatos impresio-

nantes”. Armando Boix (2000, p. 129) señala que la mayoría de los relatos de esta colección se inscribían en el “terror sobrenatural, aunque también hizo acto de presencia alguna incursión fantacientífica”.

A principios de la década de los cincuenta José Mallorquí, seguramente el más destacado autor español de literatura de quiosco, fue el principal artífice del sello *Futuro*, “novelas de ciencia y fantasía”, del editor Germán Plaza, facturando tres cuartas partes de las treinta y tantas entregas de la colección con su nombre o con el seudónimo de J. Hill, amén de reinterpretar algunos clásicos anglosajones cuyos derechos no eran asequibles al exiguo presupuesto de la editorial: “Yo aspiraba a conseguir la exclusiva de las obras de Bradbury, de Sturgeon, Asimov y otros, entonces totalmente disponibles. No lo conseguí. Tuve que recurrir a mis propios originales y a las adaptaciones más o menos originales de otros autores” (Merelo, 2013, s.p.). Entre 1939 y 1943 Mallorquí ya se había hecho cargo de las traducciones y coordinación de una colección titulada *Narraciones Terroríficas* en la que eran habituales los nombres de Edgar Allan Poe, Gustavo Adolfo Bécquer, Bram Stoker y Robert Bloch (Eguidazu, 2020, p. 465).

Todo este proceso de mimetismo y adaptación de modelos *pulp* estadounidenses, en convivencia con las incursiones de autores del XIX en los territorios de lo terrorífico o lo sobrenatural, marcan un ambiente cultural que relega este tipo de productos al ámbito de lo popular (Martín Rodríguez, 2018, p 118). Pedro Porcel (2010) ha rastreado la herencia del folletín decimonónico en los primeros tebeos fantásticos de la posguerra, con insólito germen en la revista bélica infantil *Pelayos*, donde el veterano José Canellas escribe los guiones de títulos tan elocuentes como *Los vampiros del aire* o *A la conquista del sol*. Más tarde, ya en la década de los cincuenta, la eclosión definitiva del mercado del tebeo español vendrá de la mano del auge de la ciencia ficción:

Hasta entonces, las fantasías enloquecidas de Canellas herederas del folletín y la *space opera* repetida en las mil imitaciones de *Flash Gordon* son las dos vías habituales, modos casi únicos de entender esta narrativa. El tímido avance económico junto con el afianzamiento de la paz en Europa y la sensación que comienza a producir una carrera espacial entre rusos y americanos ampliamente publicitada son algunos factores que explican el interés por el futuro que empieza a despertar, y que desde entonces no hace sino crecer en detrimento de las fantasías históricas clásicas (Porcel, 2010, p. 243).

Lastrado por la pobreza gráfica de los dibujos (Porcel, 2010), *Diego Valor* es, sin embargo, una pieza clave dentro de esta historia porque nos sirve para llamar la atención sobre el carácter transmediático de algunas de estas expresiones populares del fantástico español de posguerra. Inspirada en el héroe británico de la historieta *Dan Dare*, la franquicia *Diego Valor* da sus primeros pasos como serial radiofónico —mil doscientos episodios emitidos avalan su éxito— en Radio Madrid para después transformarse en comic de la mano de Enrique Jarnés Bergua, alias “Jarber”, en una obra teatral (*Diego Valor y el príncipe diabólico*) que conocerá varias temporadas e, incluso, en un programa de televisión emitido durante los primeros años de vida del ente público. Y junto a esto, las habituales declinaciones del fenómeno en forma de cromos, clubes, disfraces, juguetes... Otro índice de la modernidad del producto lo encontramos en el tratamiento que recibe la compañera del héroe ya que

[...] uno de los aspectos más interesantes de *Diego Valor* es precisamente la relación de igualdad absoluta existente entre los dos protagonistas de la historia: el propio héroe del espacio y su compañera, la valiente Beatriz Fontana. [...] Y era más admirable todavía que se la presentara como piloto sideral y profesora (Barea, 1994, p. 166).

Recién firmados los acuerdos de colaboración económico-militar con Estados Unidos, el mercado de la literatura popular española se desenvuelve aún en un clima de férrea censura, aferrado a una mitología belicista y nacional-católica sólidamente establecida desde 1939 y deudora, como ya hemos señalado, del folletín en lo argumental y del primer *Flash Gordon* en lo gráfico. Y eso que la guerra fría y las carreras atómica y espacial han empezado a generar productos cinematográficos que dejan huella en España. *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby, 1951) se estrena en mayo de 1952. El extraterrestre Klatuu, protagonista de *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), aterrija en la cartelera madrileña en mayo de 1953; unos días antes lo ha hecho *Con destino a la luna* (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950). La moda tridimensional propicia la distribución en España de *Los crímenes del museo de cera* (*House of Wax*, André de Toth, 1953), en tanto que Universal Pictures renueva su oferta terrorífica de los treinta con *La mujer y el monstruo* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954). Así pues, el público hispano empieza a familiarizarse con las propuestas del género, descalificadas habitualmente por los reseñistas como ingenuas y pueriles. Cuando *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953) se proyecta en el Real Cinema, en noviembre de 1954, el crítico de *ABC* escribe lo que sigue:

Siempre ocurre, cuando vemos esta clase de películas, aunque en los citados efectos especiales, lo principal en ellas, sean excelentes, que no superan lo que suscitó en la mente de cada uno la pluma del escritor que pergeñó, el relato de origen, en este caso la narración de [H. G.] Wells, y que al pasar a la pantalla se infantilizan y resultan ingenuas. No es excepción en la regla la que comentamos, sino que responde a ella. De modo que fuera de los señalados, magníficos, efectos, la cinta resulta bastante pueril y llega a pesar un tanto conforme se acerca al final (Donald, 1954, p. 46).

Habrá que esperar al estreno de *2001, Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) para que los críticos españoles (y de otras latitudes) comiencen a conceder el marchamo de alta cultura a la ciencia ficción.

De momento, los aficionados a la literatura de quiosco, impermeables, como casi siempre, a las opiniones de los críticos de cine, siguen demandando, con más ímpetu si cabe, este tipo de relatos. Es por eso que desde 1955 la editorial Edhasa publica la colección de ciencia ficción *Nebulae*, en la que aparecen traducidos los primeros espadas del género, como Isaac Asimov o Arthur C. Clarke (Peregrina, 2018, p. 135). Por su parte, Francisco Porrúa pone en marcha ese mismo año en Argentina Ediciones Minotauro, en la que él mismo contrata, traduce e incluso ilustra la obra de Ray Bradbury o Theodore Sturgeon. Su primer libro es *Crónicas marcianas*, prologado por Jorge Luis Borges. Una década más tarde ambas editoriales confluyen en la publicación de la revista *Minotauro*, cuyos relatos proceden de *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (AHIRA). Por su extensión y accesibilidad, algunos de

ellos nutrirán de argumentos, como veremos enseguida, las prácticas de los alumnos de la EOC.

Aunque los modelos sigan siendo los clásicos, en 1963 se ha abierto un debate sobre las nuevas perspectivas de la ciencia ficción cinematográfica ante el anuncio de la producción de las adaptaciones de *Fahrenheit 451*, de Bradbury, por parte de François Truffaut y de *Seventh Victim*, de Robert Sheckley, por cuenta de Elio Petri: dos adaptaciones europeas “de autor” de sendas narraciones estadounidenses de género. La revista milanesa *Cinema Domani* realiza una encuesta entre realizadores y escritores de la que se hace eco la publicación española *Nuestro Cine*. En pleno proceso de preparación de *La decima vittima* (*La décima víctima*, 1964), según el relato de Sheckley, Elio Petri expone su punto de vista sobre la eficacia social de la ciencia ficción:

A través de la ciencia ficción damos un cuadro psíquico del tiempo y nuestro pesimismo aparece; pero nunca he leído un relato de ciencia ficción que dé una imagen del futuro libre de miedo, fundada en la esperanza. El único progreso que esta literatura admite —fundamentalmente— para nuestro futuro es el técnico, aberrante e inhumano (Santos Fontenla, 1963, p. 29).

El contexto se completaría con *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador, 1966), serie pionera en España en las adaptaciones televisivas de obras de terror y misterio, cuyos argumentos provienen mayoritariamente de Bradbury y que suscitó gran interés en el público (Montero, 2018, p. 96). Estas adaptaciones televisivas de relatos breves de corte fantástico suponen la familiarización del público con un género que llegará a la pantalla grande poco después y, en ocasiones, vinculado a cineastas que han pasado por la EOC, como Pedro Olea, Claudio Guerin Hill, Paul Naschy o Josefina Molina.

3. El cine fantástico del IIEC-EOC

Que el personaje interpretado José María Prada en *La caza* (Carlos Saura, 1966) sea aficionado a las novelas de ciencia ficción es, además de un recurso para caracterizar psicológicamente al personaje, un buen indicador de que, a mediados de los sesenta, las novelas de dicho género formaban parte del aire de los tiempos. La literatura de quiosco especializada en ciencia ficción está, lo acabamos de ver, justo por aquel entonces inmersa en un proceso de legitimación cultural al que no son ajenas las prácticas de la EOC. Las novelas y relatos de ciencia ficción tienen además la ventaja de que a través de ellos se pueden abordar “temas importantes” —la alienación, las relaciones de poder, el peligro atómico, la contaminación...— de una forma indirecta, esto es, sin tener que recurrir a las rigideces del sermón y al didactismo de la moraleja. Esta renuncia a ese tono grave y sentencioso que emanaba de algunas prácticas durante el tiempo en que el realismo fue la moda imperante en la escuela, ha sido bien identificada por Ferrán Alberich (1999, p. 30):

[...] a mediados de los años sesenta los alumnos de la EOC abandonaron el camino del realismo para elaborar un tipo de cine más cercano al cómic y a un formalismo aparentemente desinhibido al que se llamó pop. El camino desde el neorrea-

lismo italiano hasta el que se consideró como paradigma de la modernidad, el pop británico con Richard Lester a la cabeza, pasando por Antonioni, puede seguirse perfectamente a través de las prácticas.

Sea como fuere, lo cierto es que en la década de los sesenta la literatura fantástica pasa a ser el caudal principal de abastecimiento de historias para las prácticas de la escuela. Con las imprecisiones que siempre conlleva la taxonomía genérica (Altman, 2000; Todorov, 1976) y, más aún, tratándose de ejercicios estudiantiles, sobre un universo de unas quinientas prácticas, podemos valorar las *fantaterroríficas* en un diez por ciento del total. Si descartamos el centenar largo de películas de no ficción que solían constituir los ejercicios habituales de primer curso, nos encontramos con una proporción todavía más abultada en el total de ficciones a caballo entre la *fantaciencia* y el terror: un 12%. Las comedias sólo alcanzan un 15,7%, un abultado 38,6% para las catalogables genéricamente como dramas. Por último, entre el 17,5% de los ejercicios audiovisuales que se apoyan en los recursos del suspense, hay un número destacable de adaptaciones de Poe, Matheson, Saki, Borges o Julio Cortázar que también podrían incluirse en el apartado fantástico.

El grueso de las obras encuadrables en el género que nos ocupa está constituido por adaptaciones de textos literarios, la mayoría de los cuales provienen de las antologías argentinas y españolas de ciencia ficción, que beben directamente del *pulp* estadounidense, con *Amazing Stories*, *Weird Tales* y *Astounding Science-Fiction* a la cabeza. Bradbury, Asimov, Matheson, Sheekley... se convierten durante la década de los sesenta en autores de referencia para los jóvenes que estudian cine en el palacete de la calle Monte Esquinza.

Pero antes de analizar en detalle algunas de las prácticas más representativas del ciclo de ciencia ficción de la EOC, es preciso advertir que lo fantástico ya había tenido cierta presencia en la escuela durante el periodo en que el centro respondía al nombre de Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Aunque durante los años del Instituto las dos corrientes fundamentales de las que beben las prácticas son el neorrelismo y un cierto formalismo, hay algunos alumnos que deciden desmarcarse de esta corriente general y apuestan por el fantástico. En realidad, la concepción de dicho género que está detrás de prácticas como *Arlequin* (Leonardo Martín, 1952) y *Teatro de marionetas* (Manuel Domínguez, 1955) está más próxima a la de la categoría "Fantasía" en la que se engloban dentro de los festivales de cine *amateur* todas aquellas películas que no son estrictamente ficciones pero tampoco documentales. En este mismo terreno, aunque algo más ambiciosa, resulta *El proceso* (Julio Diamante, 1954), una adaptación fragmentaria de la obra de Franz Kafka que se apoya en una iluminación expresionista, unos decorados abstractos y unas interpretaciones grotesquizantes que la emparentan con el fantástico en su deriva terrorífica.

A partir de 1960 empezamos a encontrar piezas inscritas de pleno derecho en el género. Los dibujantes Manolo Summers y Francisco Regueiro y el ilusionista Juan Tamariz recrearán en la pantalla mundos propios, afines al fantástico y contemporáneos. Los robots asimovianos serán protagonistas de *El robot embustero* (Antonio Lara, 1966) y de *Androides Inc.* (Emilio Arsuaga, 1969). Esta última, muy influida por *Fahrenheit 451*.

El caso de Iván Zulueta es, en cierta medida, excepcional. *Ágata* (1966), su práctica de segundo curso, estaría inspirada por *The Oval Portrait*, de Poe, e *Ida y vuelta*

(1966) se habría basado en *Night Drive*, un relato de Will F. Jenkins. Y, sin embargo, ninguna de las dos puede ser más genuinamente *zuluëtiana*.

Manuel Gutiérrez Aragón imagina mutaciones a partir de la degradación del medio ambiente en *S2C* (1967), Jesús de Benito un futuro distópico en el que la computadora que rige los destinos de la humanidad debe resolver el dilema de la existencia de una entidad superior en *Dios con nosotros* (1972) y Carles Mira a un grupo de extraterrestres con inclinaciones vampíricas y musicales en *Marcianos a gogó* (1970), un ejercicio, tan lúdico como breve, de primer curso.

Cecilia Bartolomé y Josefina Molina, las dos únicas mujeres que consiguen titularse en la especialidad de Dirección, se decantan también por el fantástico. Bartolomé adapta en 1967 para su práctica de tercer curso *Plan Jac Cero Tres*, un relato de Gonzalo Suárez perteneciente al volumen *Trece veces trece*. La elección de localizaciones “futuristas”, la fotografía en blanco y negro en formato anamórfico, las citas al *noir*, con el rostro de Humphrey Bogart como imagen icónica, y una figuración que asume cualidades puramente objetuales —mujeres-taburete, hombre-radio, efebo-pizarra...— acentúan el carácter metadiscursivo, humorístico y feminista del relato.

Melodrama infernal (1969), la práctica de fin de estudios de Josefina Molina, adapta el capítulo XVII de *Dandelon Wine*, de Bradbury, publicado en España en como *El vino del estío*. Se trata de un ramillete de estampas de su infancia en el Medio Oeste, aunque un sutil hálito fantástico recorre todas ellas. Ya en *Aquel humo gris* (Josefina Molina, 1967) había echado mano del archivo de viajes espaciales para recrear los delirios de un joven que huye en tren de una experiencia trágica, pero ahora el montaje resulta mucho más abrupto, sumergiendo totalmente al espectador en el curso atormentado de los hechos que marcaron la infancia y el matrimonio de una anciana.

4. Tres adaptaciones ejemplares: Bradbury, Sheckley y Matheson

Además del mediometrage de Josefina Molina recién mencionado, los relatos de Bradbury serán el punto de partida de otras tres prácticas — *El parque de juegos* (Pedro Olea, 1963), *El marciano* (Francisco Montolío, 1965) y *Schhh...* (Enrique Álvarez Diosdado, 1969)—, hasta el punto de que entre los clásicos contemporáneos de la ciencia ficción el autor de *Crónicas marcianas* será el más frecuentado en el IIEC-EOC. A mediados de 1960 ha sido un autor habitual en ficciones televisivas y ha tenido algún encargo cinematográfico, pero su eclosión en este medio no se producirá hasta que François Truffaut adapte *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1965).

De las adaptaciones de Bradbury, la de Pedro Olea es, a nuestro juicio, la más lograda. A diferencia de lo que sucede en el cuento del que parte, la práctica hace menos esfuerzos por alojar en el lector/espectador la idea de que todo lo que sucede en el parque no es otra cosa que la proyección de los miedos de un padre sobreprotector. Aunque esa posibilidad se sugiere en los primeros compases del cortometraje a través de un efecto fotográfico —una luz blanca baña, momentáneamente, el encuadre— y una serie de planos subjetivos —1) plano general del parque, vacío y en silencio, desde el punto de vista del padre; 2) el padre mirando en dirección al parque; 3) como 1), pero ahora el parque, de manera inexplicable, se ha llenado de niños que corren, gritan y pelean— la decisión de Olea de ignorar el dato decisivo de que Charlie protege a Jim con un celo excesivo porque teme que corra la misma suerte

que su difunta esposa, hace que la brutalidad de los niños aparezca ante los ojos del espectador con una mayor crudeza. Dicho de otra forma: la película de Olea es más inquietante que el relato de Bradbury porque aquí las peleas, los empujones, los mordiscos, los vendajes, las brechas, la sangre y el maltrato animal no existen sólo en la cabeza del protagonista (Figuras 1, 2 y 3). De este modo, los niños salvajes de este parque de juegos componen una imagen de la infancia inédita hasta entonces en el cine español que, probablemente, sólo se entiende en el contexto de un ejercicio académico que no está sujeto a los filtros de censura del cine profesional y para el que no está prevista una exhibición pública.



Figuras 1, 2 y 3. Imágenes del film *El parque de juegos* (Pedro Olea, 1963).
(Procedencia: Archivo EOC / Filmoteca Española)

Como otros cortometrajes de la escuela, el de Olea es un trabajo en el que la precariedad de medios se hace visible a cada plano. Se trata, además, de una práctica de segundo curso, es decir con una duración menor (quince minutos, frente a la media hora larga habitual de las prácticas de licenciatura) y con un presupuesto todavía más exiguo que el de los medietrajes de tercero. Una parte considerable de las 19.965 pesetas del presupuesto se destina al pago del material fotográfico (16.000 pesetas) y a los gastos de laboratorio⁷. Dan cuenta de la “envergadura” del resto de gastos las 300 pesetas que desembolsa producción por transportar desde un colegio cercano hasta la madrileña Quinta del Berro —escenario natural en el que se ruedan las secuencias centrales de la práctica— el tobogán que preside ese parque de juegos al que el narrador del relato propone llamar “El jardín de Torquemada”.

⁷ Los datos de producción provienen del Archivo de la EOC / Filmoteca Española / PRA/51/2.

Sin embargo, en esta ocasión, las carencias de los actores, la tosquedad ocasional de la planificación y la pobreza de algunos decorados que se derivan de la recién mencionada precariedad de medios van a ser contrarrestadas con soluciones tan sencillas y eficaces como la de recurrir al negativo de imagen (Figura 4) para el clímax del relato o, lo que es lo mismo, para el momento en que lo sobrenatural (o el delirio) irrumpe definitivamente en la historia. Nos referimos a la secuencia en la que Charlie, siguiendo las indicaciones de un niño que misteriosamente le llama por su nombre, entra en la caseta del parque y se ve sometido a un extraño proceso de intercambio de personalidades por medio del cual el padre adoptará la apariencia de su hijo. Que Charlie se ha “apoderado” del cuerpo del niño para ahorrarle la brutalidad de la infancia es algo que confirmarán definitivamente otra serie de planos subjetivos, en este caso, de la escalera del tobogán, de su familia despidiéndose y de la plataforma por la que se desliza el cuerpo (que no la identidad) de Jim. Esta serie de planos subjetivos —que riman con los de la presentación del parque antes mencionados— sirven, por un lado, para confirmar que el único punto de vista del relato es el de Charlie y, por otro, para demostrar que el responsable último de esta práctica era alguien que entendía su trabajo en términos eminentemente visuales.



Figura 4. Imagen del film *El parque de juegos* (Pedro Olea, 1963).
(Procedencia: Archivo EOC / Filmoteca Española)

Como ya hemos señalado más arriba, los aprendices de cineasta de la EOC están interesados en la ciencia ficción porque a través de este tipo de historias creen que podrán interpelar a públicos cada vez más amplios sin necesidad de renunciar a esa dimensión crítica —en ocasiones, abiertamente política— que es consustancial a muchas de las prácticas de la EOC de los sesenta. En una presentación pública de *Los buenos samaritanos* (Francisco Montolío, 1966), su director se hace eco de estas cuestiones:

Existe un público al que en nuestra sociedad de consumo, en esta época de comunicación masiva, se le han impuesto unos gustos. Ya no caben aquellas posturas ideales, ya no cabe la pretensión de hacer un cine intelectual, que no tenga en cuenta al destinatario. [...] Yo he discutido con muchachos de cine-club a propósito de mi película de segundo curso, en la que se trataba un tema de ciencia ficción y en la que, como en *Los buenos samaritanos*, intentaba enlazar las necesidades de un cine industrial con los principios, que en mí nunca cambiaron, del cine entendido como cultura (Montolío, 1966, pp. 20-21).

Montolío adapta *The Prize of Peril* (1958) un relato de Robert Sheckley que tiene numerosos puntos de contacto con *Seventh Victim* (1953) ese otro trabajo del mismo autor que está en el origen de *La decima vittima* de Elio Petri. Los dos cuentos de Sheckley son sendas sátiras del mundo televisivo que se recrean en el mito de la caza del hombre en un mundo altamente tecnificado y necesitado de espectáculos de gran audiencia. Frente a la solemnidad de otros autores, Sheckley, judío neoyorquino, hace gala de un humor sardónico en el que se cifra su popularidad.

Las reglas del perverso juego ideado por él quedan expuestas nítidamente en el programa de televisión —claro anticipo de los *realities* actuales— que emitirá la prueba de supervivencia.

—Si acepta usted, Jim Raeder, será un hombre perseguido durante una semana. Los asesinos le seguirán, Jim. Asesinos entrenados, hombres buscados por la ley por otros crímenes, de los que serán exonerados gracias a este asesinato particular de acuerdo con la Ley de Suicidio Voluntario. Intentarán matarle, Jim, ¿lo comprende?⁸ (Sheckley, 1958, p. 16)

Pero si logra sobrevivir durante una semana, Jim Raeder recibirá un premio en metálico de doscientos mil dólares. Podrá también solicitar y recibir ayuda del público. Son “los buenos samaritanos”:

—Jim Raeder no está solo. El pueblo de América está con él. Los buenos samaritanos de todos los rincones de esta gran nación están listos para ayudarlo. Desarmado, indefenso, Jim Raeder puede contar con la ayuda y la bondad de la gente a la cual representa. [...] El ciudadano medio está con Jim Raeder, ¡y hay muchos ciudadanos medios!⁹ (Ibid. p. 17)

El relato es breve, arranca *in media res* y, como su protagonista, corre desesperadamente hacia un final que no es la tumba, como parecía, sino la locura. La versión de Montolío es bastante fiel al cuento, aunque dada su duración evita, lógicamente, los antecedentes. Como, por ejemplo, el rosario de concursos cada vez más peligrosos a los que Raeder —José Nolan en la versión de Montolío— ha sobrevivido antes de enfrentarse a la gran prueba. Entre ellos hay uno que consiste en matar a un Miura en la plaza de las Ventas, “porque las corridas de toros seguían siendo ilegales en Estados Unidos” (Ibid. p. 11), pero su retransmisión televisiva no. Montolío también debe dejar de lado algo en lo que le habría interesado profundizar: las circunstancias que conducen a uno de los personajes a la delación final, posponiendo el episodio a un futuro largometraje (Montolío, 1966, pp. 20-21) que intenta poner en marcha sin éxito.

En los —escasos— añadidos de Montolío al texto original percibimos con claridad la impronta de su generación. Hablamos, por ejemplo, del interés que el director de *Los buenos samaritanos* comparte con otros alumnos de la EOC —por ejemplo, el Claudio Guerín Hill de *Luciano* (1965) (Aranzubía y Castro de Paz, 2011)— por el desvelamiento de las estrategias de sentido y persuasión que están detrás del discurso de unos medios de comunicación de masas que están viviendo su eclosión en España justo en aquellos años. Esto se traduce por dos vías en *Los buenos samarita-*

⁸ Traducción propia.

⁹ *Ibidem*.

nos. Una, insistiendo, más que en el cuento de Sheckley, en la dimensión reflexiva del relato, esto es, en el carácter de representación inherente al discurso audiovisual. Abundan en esta idea los planos del presentador filmados desde el interior de la cabina de edición¹⁰, los personajes que hablan a través de televisores o la imagen recurrente de los reporteros organizando la persecución para que se ajuste a las necesidades de un espectáculo televisivo. Contra el realismo un tanto *naïf* que inspira las prácticas de promociones anteriores, la generación de Montolio no se cansa de llamar la atención sobre el hecho de que todas las imágenes —las cinematográficas, las televisivas, las publicitarias...— son construcciones y responden, por lo tanto, a unos determinados intereses.

La otra vía a través de la cual se intenta poner al descubierto los propósitos ocultos de los *mass media* es incluyendo en el propio esquema del programa de televisión varias interrupciones publicitarias, de tono satírico y con continuas alusiones al Pop Art, consagradas a la promoción de productos que encarnan los valores de la nueva sociedad de consumo: desde unas pistolas eléctricas de la marca Gunelectric a un fármaco llamado Biogerol —este nombre aparecerá varias veces más a lo largo del cortometraje de manera subliminal: esto es, intercalando uno o dos fotogramas— que alarga la vida y rejuvenece, pasando por una especie de complemento vitamínico que ayuda a desarrollar la musculatura, un sujetador que realza los pechos y unas medias que “suscitan la caricia masculina”. Productos, todos ellos, pensados para satisfacer los deseos y las supuestas necesidades de ese espectador medio que sigue por la televisión la peripecia de ese otro “hombre medio” con el que, probablemente, se identifica. La otra diferencia importante con respecto al cuento es que el final de *Los buenos samaritanos* no insinúa que José Nolan se ha vuelto loco, sino que apunta, más bien, a una muerte inminente como consecuencia de las heridas sufridas durante el programa. Se acentúa así ese lúcido pesimismo, no exento de humor, que recorre de cabo a rabo el excelente relato de Sheckley.

A juzgar por las reseñas contemporáneas, el corto cumplió con sus objetivos:

Utilizando las convenciones televisivas y sensacionalistas habituales, hablándole al espectador en el lenguaje que mejor conoce, Montolio pone al descubierto la miseria del sistema social y moral que lo ha hecho posible. Dadas las relaciones de fondo y forma, es evidente que tal lenguaje presupone un sistema de valores, violentamente puestos al descubierto sin más que acusar —al modo de los caricaturistas— sus trazos (Monleón, 1966, p. 14).

A la opinión de José Monleón en *Nuestro Cine*, se suma la de Jesús García de Dueñas en la revista *Triunfo*:

La parábola es clara y su significación bien patente. El primer problema de la adaptación consistía en establecer esta temática con el máximo de simplicidad, como si se tratase de una crónica periodística: esto es lo que ha conseguido Montolio, que en ningún momento se ha recreado en una minuciosa descripción am-

¹⁰ Las escenas ubicadas en plató televisivos fueron rodadas en Prado del Rey gracias a unas gestiones que llevó a cabo Pilar Miró quien, en aquella época, compaginaba sus estudios en la EOC con su actividad profesional en TVE (Archivo EOC/Filmoteca Española/PRA 58/15). Es preciso señalar que ante las dificultades que muchos alumnos de la EOC encontraron para incorporarse al cine profesional, TVE se convirtió (gracias a un acuerdo entre ambas instituciones firmado en 1959) en el destino profesional de muchos de sus egresados.

biental, sino que ha utilizado todos los elementos a su alcance con un sentido estrictamente funcional. Y aquí reside, precisamente, una de las grandes virtudes de su film, ya que, en general, cuando el cine se preocupa de la ciencia ficción busca la escenografía aparatosa, los objetos “futuristas” ... En realidad, los escenarios y objetos de *Los buenos samaritanos* son los que parecen en nuestro entorno cotidiano, sólo que modificados por una evolución excesiva en los hábitos de la sociedad de consumo. (Dueñas, 1966, p. 10)

El último capítulo en este breve repaso a las prácticas más representativas del ciclo fantástico de la EOC es una adaptación de la novela más popular e influyente de Richard Matheson, *Soy leyenda*, editada en español por Minotauro en 1960. A pesar de sus muchas limitaciones, derivadas, fundamentalmente, de la escasez de medios con que los alumnos enfrentan la quimérica tarea de reconstruir los mundos posibles de la ciencia ficción, la práctica de tercer curso que Mario Gómez Martín rueda en 1967 es, probablemente, la adaptación más fiel a la letra, y sobre todo al espíritu, de la novela de Matheson¹¹. De manera un tanto sorprendente, los dos temas centrales de la novela —la soledad y la progresiva asunción del protagonista de su condición “monstruosa”— encuentran en este modesto medimetraje de 35 minutos un desarrollo más rico y matizado que el que tienen en los cuatro largometrajes¹² que han tomado como punto de partida el clásico de Matheson.

Soy leyenda está dividida en tres actos de aproximadamente diez minutos cada uno. El primero, en el que predomina el mutismo, sirve para ponernos al corriente de las rutinas diarias de Neville. Gracias a dos *flashbacks* que reconstruyen los últimos días de vida de su esposa caemos en la cuenta, durante el segundo gran bloque del medimetraje, que la soledad del protagonista es, por así decirlo, doble ya que la sensación de desamparo consustancial a su condición de único morador de la tierra se ve acrecentada por el recuerdo de su mujer y las trágicas circunstancias que rodearon su muerte. En el bloque final, la misteriosa aparición de una mujer, en principio, no contaminada, servirá, por un lado, para hacer todavía más visible la herida sentimental del protagonista y, por otro, para poner en marcha la cadena de acontecimientos que conducirá a Neville a reconocer que en realidad él es el “otro”.

De los tres segmentos, el primero es, a nuestro juicio, el más interesante. Sobre todo, porque es ahí donde las limitaciones de producción son menos visibles. Así, la decisión de recrear el acoso diario al que los vampiros someten al protagonista relegándolos al fuera de campo y haciendo que sean los sonidos —gritos, amenazas, golpes, espejos rotos...— los encargados de reconstruir lo que sucede más allá de los gruesos muros del refugio permite a Gómez Martín ahorrarse ese porcentaje del presupuesto que toda película de vampiros debe inevitablemente dedicar a la caracterización de sus criaturas. De forma similar, las escasas prestaciones interpretativas de algunos de los miembros del reparto van a ser disimuladas haciendo que el peso

¹¹ Los diferentes críticos y comentaristas que han dado cuenta, primero, de la proyección de *Soy Leyenda* (Mario Gómez Martín, 1967) dentro del ciclo de Filmoteca Española, “El cine fantástico de la EOC” (agosto de 2019) y, después, de su difusión a través del canal *on line* de esa misma institución (17 de abril de 2020) coinciden en señalar que estamos ante la adaptación cinematográfica más fiel de la novela de Matheson (véase López, 2020; Alarcón, 2020 y Díaz Maroto, 2019).

¹² *El último hombre en la tierra* (*The Last Man on Earth*, Ubaldo Ragona y Sidney Salkow, 1964), *El último hombre... vivo* (*The Omega Man*, Boris Sagal, 1971), *Soy Leyenda* (*I am Legend*, Francis Lawrence, 2007) y *I am Omega* (Griff Furst, 2007).

de la narración recaiga, eminentemente, sobre las imágenes. Destaca en este sentido el gran partido que el relato saca a los objetos —estacas, un microscopio, cuadernos de notas, tratados de inmunología ...— a través de los cuales el espectador cae en la cuenta de la paradoja inherente a la doble ocupación del protagonista: asesino implacable por el día y científico amateur que busca incansablemente la vacuna que salve a la humanidad por la noche.

Si obviamos el ramillete de imágenes de archivo a través de las cuales se nos pone al corriente de las trágicas circunstancias que han desembocado en la casi total aniquilación de la especie humana, toda la peripecia de Robert Neville queda, en cierta medida, condensada en el diálogo que entablan el primer y el último plano de la película. La imagen inicial es un gran plano general, sobre el que se recorta la diminuta figura del héroe, que se hace cargo de uno de los asuntos nodales de esta historia: la soledad de Neville (Figura 5). A lo largo del resto de la práctica los planos generales en los que vemos al protagonista convertido en una pequeña silueta que atraviesa espacios vacíos y de grandes dimensiones servirán para llamar la atención sobre la insignificancia y, por añadidura, la soledad del último habitante del planeta. Como en las otras prácticas del ciclo fantástico de la EOC, los terrenos baldíos, las construcciones en ruinas y los solares abandonados del extrarradio de Madrid (Figuras 6, 7 y 8) se convierten, también aquí, en escenarios privilegiados para unas fantasías distópicas de andar por casa en las que, sin embargo, no se echan demasiado de menos los efectos especiales.



Figuras 5, 6, 7, 8. Imágenes del film *Soy leyenda* (Mario Gómez Martín, 1967).
(Procedencia: Archivo EOC / Filmoteca Española)

Pero, como decíamos, esta traducción visual de la soledad con la que arranca el relato adquiere toda su dimensión cuando su recuerdo es convocado por el último

plano de la película. Ese en el que Neville acepta, finalmente, que en “la nueva normalidad” el único monstruo es él y que tiene todo el sentido que los nuevos moradores de la tierra —una comunidad de vampiros “consciente de sí misma” (León, 2014, p. 43)— trate de aniquilar a ese “otro” que se dedica a clavarles estacas en el corazón mientras duermen. Se trata de un plano cenital nocturno filmado desde lo alto del refugio en el que primero vemos a Neville convertido en una gran sombra proyectada (Figura 9), que nos trae a la memoria al mismísimo *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922), para después, sin solución de continuidad, verlo caminar y ser definitivamente engullido por una multitud de vampiros que, bien mirados, no son muy diferentes de nosotros (Figura 10).



Figuras 9, 10. Imágenes del film *Soy leyenda* (Mario Gómez Martín, 1967).
(Procedencia: Archivo EOC / Filmoteca Española)

5. Conclusiones

Como ya había sucedido con otros géneros, las películas fantásticas de la EOC anticipan, desde principios de los sesenta, una de las corrientes principales que va a atravesar el cine español durante el decenio siguiente. Para cuando las distopías y los monstruos de diverso pelaje se convierten en tendencia dentro del cine profesional, los alumnos de la EOC llevan ya más de un lustro adaptando relatos de terror y ciencia ficción, prolongando así una tradición cuyo germen en castellano se remonta a la literatura de quiosco de los cuarenta y cincuenta. Ya sea porque el margen de maniobra desde el punto de vista de la libertad de expresión es mayor en la escuela que en la industria o por una cuestión meramente generacional, lo cierto es que los alumnos de la EOC van a ser los primeros en rentabilizar esa doble dimensión (lúdica y crítica) consustancial a un género que está inmerso, justo en aquellos años, en un proceso de legitimación cultural.

La capacidad que demuestran algunas de estas prácticas para ampliar el margen de lo decible en el cine español de la época se percibe, por ejemplo, en el insólito retrato de la infancia que emana de las imágenes y sonidos de *El parque de juegos*. Unas imágenes que entran en abierta contradicción con las de, por ejemplo, esa corriente del cine español de finales de los cincuenta que había basado su éxito en las prestaciones musicales de los llamados “niños cantores” con Joselito a la cabeza. La crítica a la, en aquel tiempo, emergente cultura de masas y el dibujo pesimista de un futuro más o menos cercano se dan la mano en *Los buenos samaritanos*, la excelen-

te práctica de licenciatura de Francisco Montolío. Un ejercicio académico que tiene además la virtud añadida de anticipar una de las señas de identidad de la televisión contemporánea: la espectacularización de la vida privada. Por último, la adaptación de *I am Legend* que firma Mario Gómez Martín es la prueba fehaciente de que las reflexiones de cierto calado intelectual y el entretenimiento pueden convivir de forma armoniosa dentro de un medimetraje de ciencia ficción.

Pero más allá de los logros puntuales de cada una de estas obras, lo que llama poderosamente la atención es el conjunto. Es decir, la, en cierta medida, sorprendente circunstancia de que un porcentaje bastante elevado de los alumnos de dirección se decante por el género que a priori plantea más dificultades, sobre todo, desde el punto de vista de la producción. De todos modos, no conviene olvidar que cuando el *fantaterror* se convierta en tendencia pocos años después dentro del cine profesional español buena parte de estas producciones servirán para nutrir programas dobles en cines de barrio. Es decir, en este sentido, la ciencia ficción de andar por casa de la EOC tiene menos que ver con ese cine de autor que está prestigiando el género justo en esa misma década —Petri, Truffaut o Polanski— que con esa tradición de la serie B que tiene su origen en el Hollywood de los programas dobles y que alcanza al grueso de la producción de género (o subgénero) que se realiza en Europa a partir de la década de los sesenta. En cualquier caso, más allá del presupuesto, lo que mueve a los alumnos de la EOC a decantarse por el fantástico es la capacidad del género para interpelar a grandes audiencias sin necesidad de renunciar a esa dimensión crítica —en ocasiones, abiertamente política— que es casi consustancial a las prácticas que se ruedan en la escuela durante los sesenta y principios de los setenta.

Referencias

- Ahira - Archivo Histórico de Revistas Argentinas: <http://www.ahira.com.ar/revistas/minotau-ro-fantasia-y-ciencia-ficcion/>, consultado el 18 de octubre de 2019.
- Alarcón, T. L. (2020). Soy leyenda. *Blog de Tonio L. Alarcón*. <https://www.toniolarcon.com/cine/soy-leyenda-1967/>. Consultado el 5 de octubre de 2021.
- Alberich, F. (1999). El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cinematografía en el cine español. En Llinás, F. (Ed.), *50 años de la Escuela de Cine* (pp. 11-32). Filmoteca Española.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Archivo EOC / Filmoteca Española: PRA 58/15. Consultado el 20 de septiembre de 2021.
- Aranzubia, A. (2014). El milagro de las cosas. Francisco Regueiro en el IIEC. En Castro de Paz, J. L. & Nogueira, X. (Eds.), *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro* (pp. 16-31). Shangrila.
- Aranzubia, A. (2021). Cineasta a la vista. Berlanga en el IIEC. En Castro de Paz, J. L. & Zunzunegui, S. (Eds.), *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta. Volumen I. El hombre y su obra* (pp. 147-181). Filmoteca Valenciana IVAC/Filmoteca Española.
- Aranzubia, A. & Castro de Paz, J. L. (2010). Desmontando el discurso televisivo: *Luciano* (Claudio Guerin Hill, 1964-1965). *ZER*, V. 15, n. 29, 13-30.
- Barea, P. (1994). *La estirpe de Sautier: La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. El País-Aguilar.

- Boix, A. (2000). Explorando maravillas: la novela fantástica en España antes de 1958. En Martínez de la Hidalga, F. (Ed.), *La novela popular en España* (pp. 121-132). Ediciones Robel.
- Company, J. M. (1974). El rito y la sangre. En Equipo Cartelera Turia (Eds.). *Cine español, cine de subgéneros* (pp. 17-76). Fernando Torres editor.
- Deltell, L. & García Sahagún, M. (Eds.) (2016). Miradas a la Escuela Oficial de Cinematografía. Área Abierta, V. 16, n. 2.
- Díaz Maroto, C. (2019). El cine fantástico del IIEC-EOC. *La Abadía de Berzano*. <https://ce-rebrin.wordpress.com>. Consultado el 5 de octubre de 2021.
- Donald (1954). Real Cinema: La guerra de los mundos. *ABC*, 19 de noviembre de 1954, p. 46.
- Eguidazu, F. (2020). *Una historia de la novela popular española 1850-2000*. Ediciones Uli-ses / Consejo Superior de investigaciones Científicas.
- García de Dueñas, J. (1966). Con el título de director. *Triunfo*, n. 234, 26 de noviembre de 1966, p. 10.
- García López, S. (2021). Miradas invisibles: mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía (1947-1976). *Journal of Spanish Cultural Studies*, V. 22, n. 3, 311-329. Doi: <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1960697>
- Higueras, R. (Ed.) (2015). *Cine fantástico y de terror español: De los orígenes a la edad de oro (1912-1983)*. T&B Editores.
- León Ramírez, F. J. (2014). El niño vampiro y el cazador. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, V. II, n. 1, 29-48. Doi: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.91>
- López, P. (2020). *Soy Leyenda* (Mario Gómez Martín, 1967). De cómo un corto de escuela superó a Vincent Price, Charlton Heston y Will Smith. Materiales extra: Soy leyenda, de Mario Gómez Martín. <https://www.culturaydeporte.gob.es/ca/cultura/areas/cine/mc/fe/cine-dore/programacion/programaciononline1.html>. Consultado el 5 de octubre de 2021.
- Martín Rodríguez, M. (2018). Narrativa 1900-1953. En López-Pellisa, T. (Ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (pp. 71-122). Iberoamericana-Vervuert.
- Merelo, A. (2013). Las colecciones de la ciencia ficción española X: Futuro y José Mallorquí". *Cuadernos de Ciencia Ficción*. <https://librodenotas.com/cuadernosdecienciaficcio/24658/la-colecciones-de-la-ciencia-ficcio-espandola-x-futuro-y-jose-mallorqui>. Consultado el 5 de octubre de 2021.
- Monleón, J. (1966). Nuevo Cine Español 6: Tres películas, tres nombres. *Nuestro Cine*, n. 57, pp. 14-15.
- Montero, J. (Ed.) (2018). *Una televisión con dos cadenas: La programación en España (1956-1990)*. Cátedra.
- Montolío, F. (1966). Nuevo Cine Español 6: Los buenos samaritanos. *Nuestro Cine*, n. 57, pp. 20-21.
- Peregrina Castaños, M. (2018). Narrativa 1953-1980. En López-Pellisa, T. (Ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (pp. 123-150). Iberoamericana-Vervuert.
- Porcel, P. (2010). *Tragados por el abismo: La historieta de aventuras en España*. Edicions de Ponent.
- Pulido, J. (2012). *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. T&B Editores.
- Santos Fontenla, C. (1963). Encuesta: Diez preguntas a los directores. *Nuestro Cine*, n. 22, pp. 25-26.
- Sheckley, R. (1958). The Prize of Peril. *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, V. 14, n. 5, pp. 5-19.
- Todorov, T. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. Coyoacán.