

## Los programas culturales de TVE y el cine español. Análisis de Historia de nuestro cine

Asier Aranzubia<sup>1</sup> y Santiago Aguilar<sup>2</sup>

Recibido: 27 de abril de 2020 / Aceptado: 26 de mayo de 2020

**Resumen.** Los programas culturales de TVE dedicados al cine español han jugado históricamente un papel relevante en la formación de públicos, en la construcción del canon y en la difusión del patrimonio cinematográfico. De entre todos, *Historia de nuestro cine* (Francisco Quintanar, 2016-) es, por sus dimensiones e impacto, el más importante. Ante la falta de un estudio pormenorizado sobre el citado programa, este artículo tiene por objeto el análisis de dicho espacio en el contexto general de los programas de TVE centrados en el cine español. Para este propósito se ha llevado a cabo un análisis de las 863 emisiones que conforman la primera etapa del programa, emitidas entre el 12/05/2015 y el 21/09/2018. En este artículo se presta también atención a las circunstancias económicas que lo hicieron posible, a su repercusión pública y a las condiciones materiales en las que se emitieron las películas. Entre los hallazgos obtenidos cabe destacar: por un lado, el elevado grado de sintonía que el programa muestra con el último gran proyecto de revisión del canon del cine español impulsado, fundamentalmente, desde el ámbito académico y, por otro, la irregular asunción por parte del programa de unos estándares mínimos de calidad en lo que atañe a las condiciones de emisión de las películas.

**Palabras clave.** TVE; cine español; canon; patrimonio; cinefilia.

### [en] TVE cultural programs and Spanish cinema. Analysis of *Historia de nuestro cine*

**Abstract.** TVE's cultural programs on Spanish cinema have historically played a very important role in the formation of audiences, in the construction of the canon and in the diffusion of our film heritage. Among all, *Historia de nuestro cine* (Francisco Quintanar, 2016-) is, by its size and impact, the most important. In the absence of a detailed study on the aforementioned program, this article aims to analyze this space in the general context of TVE programs focused on Spanish cinema. For this purpose, an analysis of the 863 emissions that make up the first stage of the program has been carried out, broadcasted between 05/12/2015 and 09/21/2018. This article also pays attention to the economic circumstances that made it possible, its public impact and the material conditions in which the films were broadcast. Among the findings obtained, it is worth highlighting, on the one hand, the high degree of attunement that the program shows with the last major revision project of the canon of Spanish cinema, promoted fundamentally from the academic sphere and, on the other, the irregular assumption on the part of the program of minimum quality standards regarding the broadcasting conditions of the films.

**Keywords:** TVE; Spanish cinema; canon; heritage; cinephilia.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. Objeto de estudio; 3. Metodología; 4. Contexto histórico: los programas de TVE sobre cine español; 5. Discusión de resultados; 5.1. Producción: polémica en torno a la compra de derechos; 5.2. Emisión: deficiencias técnicas; 5.3. Recepción: audiencia y reacciones políticas; 5.4. Canon: lugar del programa dentro de un proyecto de renovación más amplio; 6. Conclusiones; 7. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Aranzubia, A., & Aguilar, S. (2020). Los programas culturales de TVE y el cine español. Análisis de Historia de nuestro cine. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 26(4), 1295-1304. <http://dx.doi.org/10.5209/esmp.69045>

### 1. Introducción

A lo largo de sus más de sesenta años de historia, TVE ha jugado un papel relevante en la formación de públicos cinematográficos. Gracias al trabajo de los historiadores (Palacio, 2001; Gil Gascón, 2018; Zahedi, 2018) y a los testimonios de los propios telespectadores (Aranzubia, 2013; Aranzubia, 2020) sabemos, por ejemplo, que los programas de cine de TVE fueron determinantes en la formación de una cultura cinéfila para varias generaciones nacidas des-

pués de la Guerra Civil. Programas como *Cineclub* de la Segunda Cadena les permitieron acceder a películas (y además en versión original subtitulada) que bien por culpa de la censura o bien por su carácter minoritario no habían llegado a las salas. Si a esto sumamos que el cine tuvo siempre una presencia muy importante en la programación de la cadena pública siendo durante décadas, además, uno de los contenidos preferidos por los telespectadores, debemos concluir que la relación entre TVE y el llamado séptimo arte ha estado marcada por el entendimiento. Sin

<sup>1</sup> Universidad Carlos III de Madrid(España)  
E-mail: [aaaranzub@hum.uc3m.es](mailto:aaaranzub@hum.uc3m.es)

<sup>2</sup> E-mail: [carnicerito@srfeliu.es](mailto:carnicerito@srfeliu.es)

embargo, esta suerte de idilio tiene, como todas las relaciones de larga duración, sus zonas de sombra: la escasa presencia del cine español de repertorio en su parrilla es una de ellas.

Durante los primeros veinticinco años de vida de TVE el cine español tuvo una presencia limitada en la programación. Sobre todo, porque productores y distribuidores se negaban a que sus películas se emitieran en televisión hasta que no hubieran terminado su ciclo de explotación en salas comerciales que, en aquel tiempo, podía llegar a los doce años (Gil Gascón, 2018:123). No será hasta principios de los ochenta cuando, gracias a los primeros acuerdos firmados entre TVE y la industria, se alcance un porcentaje razonable que permita al ente público comenzar a saldar esa cuenta pendiente que le había impedido dar una respuesta satisfactoria a una de las funciones de un servicio público de estas características: la difusión, con fines pedagógicos, del patrimonio cinematográfico nacional.

La programación de cine español en TVE no se limita a la emisión de películas sino que incluye también los programas culturales que se ocupan de nuestro cine. De hecho, la contribución de los clásicos *Memorias del cine español* (Diego Galán, 1978) o *La noche del cine español* (Fernando Méndez Leite, 1984-1986) o el más reciente *Historia de nuestro cine* (Francisco Quintanar, 2016-), ha resultado decisiva a la hora de difundir el patrimonio cinematográfico. Estos programas han actuado también como agentes decisivos en la construcción del canon (Galindo Pérez, 2013: 148): esa “lista o elenco de films considerados valiosos y dignos de ser estudiados” (Nieto, 2008: 240). Conviene precisar que esta selección de películas representativas, por medio de la cual una comunidad transmite su herencia cultural y estructura su pasado, no es inmutable como parece sugerir el origen bíblico del término. El canon está sujeto a continuas transformaciones porque, como bien ha explicado Jenaro Talens (en Pozuelo Yvancos, 1995: 9), “no se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a constituir y justificar un presente”. Cada generación amplía o reduce el número de películas que conforman el canon porque, en última instancia, de lo que se trata es de “construir un referente a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y de pensar el mundo por parte de la sociedad actual, a la que arrojaría con el argumento de su autoridad”.

## 2. Objeto de estudio

La presente investigación se centra en uno de los programas culturales de TVE que acabamos de mencionar: *Historia de nuestro cine*. Un paso previo antes del análisis propiamente dicho será la contextualización del programa en el marco de los principales espacios culturales que TVE ha dedicado al cine español a lo largo de su historia. A continuación, se justificará la idoneidad del programa como objeto de estudio y se

describirá la metodología empleada. Los siguientes apartados darán cuenta de los objetivos fundamentales que se persiguen con esta investigación:

- Identificación de las características esenciales del programa desde el punto de vista de la producción, emisión y recepción.
- Discusión sobre el papel que ha jugado el programa en el seno del último gran proceso de revisión del canon de cine español.

En la presentación del programa, en mayo de 2015, el director de TVE, José Ramón Díez, lo calificaba como “un proyecto muy de TVE, muy de La 2, una cadena que ha tenido siempre mucho que ver con el cine en general y que ahora quiere convertirse en esa enciclopedia del cine español” (Morales, 2015). Este carácter enciclopédico se articula en ciclos temáticos semanales —los lunes con películas de las décadas de los 30 y 40, martes de los 50 y 60, miércoles de los 70, jueves de los 80 y viernes de los 90—, con una breve presentación diaria a cargo de un especialista y un coloquio de una hora los viernes en el que se analizan en profundidad las características del ciclo semanal. Presentaciones y coloquio son conducidos por la periodista de TVE Elena S. Sánchez, que desde 2014 presenta el *magazine* cultural *Días de cine*. También ha presentado circunstancialmente *Cine de barrio*, donde coincide con el documentalista Francisco Quintanar, director en la última etapa de dicho programa y de *Historia de nuestro cine*. Entre los especialistas que intervienen en el programa, un amplio espectro de historiadores y críticos, entre los que se consolidarán Fernando Méndez Leite, Javier Ocaña, Luis Martínez, Andrea Gutiérrez, Andrea Morán, Carlos F. Heredero, Virginia García de Lucas, Elsa Fernández Santos, Jordi Costa o Carlos Aguilar. Luis E. Parés asume, además de esta función, la de coordinador de la programación.

Nuestro análisis de *Historia de nuestro cine* se centra en sus primeras 863 emisiones, programadas entre el 12/05/2015 y el 21/09/2018. La decisión de acotar nuestro objeto de estudio viene marcada por el hecho de que a partir de octubre de 2018 el programa experimenta una drástica transformación cuya consecuencia más inmediata es que deja de tener un formato diario. El programa pasa a emitirse un único día a la semana: los viernes. Durante esta nueva etapa cada una de las emisiones está compuesta por un programa doble constituido por un título reciente y un clásico moderno, con un coloquio de media hora como intermedio. La concepción inicial de *Historia de nuestro cine* queda así totalmente desvirtuada, razón esta por la que su segunda época queda fuera de nuestro análisis.

La elección de este programa se justifica: en primer lugar, por el carácter inédito de nuestro objeto de estudio. En segundo lugar, por sus dimensiones: ninguno de los programas culturales de TVE había ofrecido una muestra tan representativa (tanto en

décadas como en títulos) de la historia del cine español. En tercer lugar, por su repercusión. Los más que aceptables datos de audiencia de su primera temporada así como la atención que le han dedicado los medios de comunicación y, ocasionalmente, los partidos políticos, parecen confirmar la hipótesis de que *Historia de nuestro cine* ha intervenido —como un agente decisivo, además— en esa gran conversación a múltiples bandas de la que depende, como veremos, todo proceso de renovación del canon.

### 3. Metodología

Aunque la técnica de análisis utilizada en esta investigación es, fundamentalmente, cualitativa, este trabajo incluye también un análisis cuantitativo de los datos que ha generado la primera época del programa a lo largo de sus más de ochocientas emisiones<sup>3</sup>. Por otro lado, las herramientas propias de la historiografía del cine y el análisis textual han resultado de gran utilidad a la hora de valorar la contribución específica del programa al proceso de construcción del canon.

En el desarrollo de esta investigación se han seguido las siguientes fases de trabajo:

- Fase preliminar: acotación del objeto de estudio, acceso al material y visionado de la producción televisiva objeto de estudio.
- Fase de diseño de la investigación: documentación, vaciado bibliográfico vinculado con el objeto de estudio y diseño del protocolo de análisis o rejilla de estudio aplicada a la exploración de los 863 capítulos. Este protocolo contempla los siguientes campos de estudio: datos básicos de las películas (título, fecha de estreno, fecha de emisión y ciclo del programa en el que se programó), condiciones materiales de emisión y presencia del filme en otros programas de TVE.
- Fase de análisis: recopilación y codificación de datos, análisis y discusión de resultados.

No obstante, una vez aclarados los rudimentos metodológicos que servirán para desarrollar esta investigación, conviene no perder de vista algunos impedimentos y limitaciones identificados en el desarrollo del presente estudio.

El análisis de los programas concretos de TVE sigue siendo una asignatura pendiente para la bibliografía dedicada a la historia del ente público. Salvo algún caso aislado —como el volumen coordinado por Manuel Palacio en 2007 con motivo del quincuagésimo aniversario de TVE: *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*— son muy pocas las investigaciones consagradas, por ejemplo, al estudio de los espacios culturales. La edición en 2018 del volumen *Una televisión de dos cadenas: la programación*

*en España (1956-1990)* ha venido a colmar, en parte, esta laguna historiográfica. Coordinados por Julio Montero, varias decenas de investigadores analizan la programación de TVE desde sus orígenes hasta la irrupción de las cadenas privadas. La mayoría de los capítulos de esta obra de referencia analizan la evolución de un tipo de programa o contenido a lo largo del tiempo: desde los deportes hasta los programas infantiles pasando por los espacios taurinos, los informativos, los concursos o el cine. Los tres capítulos del volumen que se ocupan del papel jugado por el cine en la parrilla de TVE durante el franquismo, la transición y la era socialista nos han resultado de gran ayuda a la hora de reconstruir el contexto televisivo en el que se desenvuelven los programas que se estudian en este artículo.

Las dificultades de acceso a las fuentes originales (es decir, a los programas concretos) con que tradicionalmente se han encontrado los historiadores de la televisión han sido parcialmente paliadas por el servicio *RTVE a la carta*. Gracias a este archivo en línea podemos acceder a una muestra bastante representativa de los programas “históricos” de TVE, entre ellos, algunos de los dedicados al séptimo arte.

### 4. Contexto histórico: los programas de TVE sobre cine español

Durante las dos primeras décadas de vida del ente público se organizan, de manera ocasional, ciclos dedicados al cine español que van algo más allá de la mera emisión aislada de una película. Tal sería el caso del ciclo que el programa *Secuencias* dedica a la comedia española en 1963 (Gil Gascón, 2018: 134) o del polémico ciclo que el espacio *Hoy presenta* consagra en 1974 al llamado cine español de la disidencia (Zahedi, 2014: 252). El aire de reforma y apertura que se respira en el ambiente tras la muerte de Franco, se traduce, por un lado, en una mayor presencia del cine dirigido por aquellos cineastas que de distintas maneras se habían enfrentado al Régimen y, por otro, en un interés creciente por el rescate y difusión de nuestro patrimonio cinematográfico.

La primera materialización importante de este interés creciente es un programa escrito y dirigido por el crítico Diego Galán y titulado *Memorias del cine español*. Cada capítulo gira en torno a un tema central (“Los años treinta”, “Los niños prodigio”, “El cine histórico”, “El cine religioso”, “El cine social”, “El nuevo cine español”, “El cine de ligue”, etc.) y nace de la combinación de fragmentos de películas con entrevistas a intérpretes, directores, productores, técnicos, historiadores... El programa comienza su emisión el 11 de abril de 1978 con un capítulo dedicado a uno de los períodos que menor presencia habían tenido hasta entonces en la cadena pública:

<sup>3</sup> Se incluye como anexo a este artículo una tabla con los datos básicos de las 863 emisiones analizadas. Ver Anexo en: <https://drive.google.com/file/d/1d1HwH9tVt8NsUhfOGNKIUeJRvZXFL1/view?usp=sharing>

al cine de la II República. Esta circunstancia es significativa en la medida en que entronca con un movimiento más amplio de revisión de la historia de nuestro cine impulsado por críticos e historiadores, que echa a andar por entonces y que fundamenta su trabajo de selección y jerarquización de las películas en criterios de índole ética o ideológica (Nieto, 2008: 241). Es decir, las películas importantes, aquellas que merecen ser estudiadas y formar en consecuencia parte de este nuevo canon que se construye en la Transición, son aquellas que, de una u otra manera, se habían desmarcado de la línea ideológica apuntada por el régimen franquista.

El otro gran programa cultural de los primeros años de la democracia es, sin duda, *La noche del cine español* que dirige Fernando Méndez Leite y que parte de la premisa —no siempre respetada— de bosquejar la historia de España a partir de su reflejo en las pantallas. La diferencia fundamental con respecto al programa de Galán es que en este, después del programa, se emite siempre una película española de reportorio. Así pues, no sólo se trata de proporcionar a los telespectadores un acercamiento a la historia de España a través de los clásicos del cine patrio, sino que el programa, como hará después *Historia de nuestro cine*, encuentra también parte de su sentido en el rescate y difusión de títulos que por distintas razones (casi siempre temporales<sup>4</sup>) no habían estado al alcance de los cinéfilos españoles. Desde el punto de vista de la ya mencionada ampliación del canon que se está acometiendo en estos años, llama la atención que junto a los capítulos centrados en algunas de las figuras más populares del cine español, como Lola Flores, Alfredo Mayo, Tony Leblanc, José Isbert o Luis García Berlanga, el programa incluya otros dedicados a cineastas completamente desconocidos para el gran público. Tal sería el caso del capítulo dedicado a “Enrique Gómez y Carlos Serrano de Osma”.

Habrà que esperar hasta 1991 para encontrar un programa que preste atención al período más desconocido de la historia de nuestro cine: la etapa silente. Combinando de nuevo imágenes de archivo con entrevistas, las trece entregas de *Imágenes perdidas* (Vicente Romero, 1991) bucean en esa parte de nuestro patrimonio de la que sólo ha llegado hasta nuestros días un 10%. El mismo Romero continuará excavando el filón de la incuria administrativa para con nuestro cine en *Imágenes prohibidas* (Vicente Romero, 1997), un espacio dedicado a la acción de la censura.

En 1996, coincidiendo con la celebración por el centenario del cine, el programa *¡Qué grande es el*

*cine!* (José Luis Garci, 1995-2005) pasa a apellidarse “español” y se centra en la producción nacional, lo que le permite obviar el dislate de que, en un espacio dirigido a la cinefilia, las películas foráneas se emitan sistemáticamente dobladas. El espacio consiste en la emisión de una película precedida de una breve presentación y con un coloquio como colofón en el que Garci y sus invitados comentan, durante aproximadamente una hora, el título emitido. El programa, al igual que los dirigidos por Diego Galán (Zahedi, 2018: 422) y Méndez Leite (Gil Gascón y Zahedi, 2018: 670), tiene una buena acogida por parte de los telespectadores y contribuye a difundir los clásicos<sup>5</sup> del cine español entre una nueva generación de cinéfilos: la de los nacidos tras la muerte de Franco.

La apuesta de la televisión pública por el cine español más reciente es *Versión española* (Santiago Tabernero, 1998-), un programa circunscrito a la producción participada por el ente público mediante la adquisición de derechos de antena. A partir de su tercera temporada se abre, durante un breve período de su ya larga vida y con periodicidad mensual, a clásicos populares como *Las Vegas 500 millones* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1968) o *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977).

Durante las dos siguientes décadas, el cine español clásico está ausente de la pantalla televisiva, salvo por la reposición de los mismos títulos protagonizados por Paco Martínez Soria o Manolo Escobar en *Cine de barrio* (1995-). *Historia de nuestro cine*, cuya intención declarada es programar clásicos españoles en la televisión pública, nace pues ayuno de referencias, salvo para los más viejos del lugar.

## 5. Discusión de Resultados:

### 5.1. Producción: polémica en torno a la compra de derechos

La fase de producción del programa va a estar marcada por las suspicacias que genera la operación de compra de derechos acometida por TVE. Las 690 películas adquiridas inicialmente para cubrir tres años de programación deberían abarcar las décadas comprendidas entre los años treinta y los noventa del pasado siglo, ya que la promoción del cine español contemporáneo en TVE está cubierta, como ya hemos visto, por *Versión española*. La polémica está servida desde el momento en que el contrato queda cerrado en 900.000 euros, cuya parte del león se lleva Enrique Cerezo, quien, además de propietario de Video Mer-

<sup>4</sup> Es decir, porque su estreno cinematográfico tuvo lugar cuando los cinéfilos de los ochenta eran todavía muy jóvenes. Sin embargo, esta función de rescate alcanza también a obras que ya en el momento de su estreno (si lo tuvieron) eran de muy difícil acceso. Tal sería el caso del cortometraje documental *Boda en Castilla* (Manuel Augusto García Viñolas, 1941), la práctica de la EOC *La caza de brujas* (Antonio Drove, 1966-67) o el filme de culto *Vida en sombras* (Llorenç Llobet Gràcia, 1948).

<sup>5</sup> La lista de filmes seleccionados amplía el canon fundamentado en criterios ideológicos de la Transición gracias a la reivindicación de, por ejemplo, Edgar Neville y Manuel Mur Oti. Cuando en la década de los noventa arranque, como veremos, un nuevo proceso de revisión de la historia de nuestro cine (con la consiguiente revisión de los criterios en los que se fundamenta la selección de obras dignas de ser estudiadas) varias películas de Neville y de Mur Oti serán incorporadas al canon.

cury, es presidente de Egeda, la asociación de gestión de derechos de los productores. Cerezo lleva desde principios de la década de los ochenta del pasado siglo dedicado a la compra de derechos y materiales de cine español, convirtiéndose en el principal —y casi único— derechohabiente de nuestro patrimonio cinematográfico al haber adquirido los catálogos completos de Cifesa, Cesáreo González, Chamartín, Pedro Masó o Elías Querejeta.

Cuando se publicita la adquisición y para evitar la previsible acusación de monopolio, se incluye a José Frade, productor de la “Trilogía madrileña” de Pedro Olea, pero también de las comedias de Mariano Ozores y de numerosos títulos de cine erótico. El escaso pedigrí cultural del catálogo de Frade hará que la mayoría de sus películas sean emitidas en el mes de agosto.

También resultan beneficiados en el apartado económico Gerardo Herrero y Fernando Colomo, que cada tanto consiguen vender una de sus películas, aunque en muchas ocasiones ya han pasado por *Versión española*. Por último, hay películas sueltas, emblemáticas de nuestro patrimonio, que sus productores no han vendido a Video Mercury. Es el caso de las de Pere Portabella / Films 59, las de Félix Tussell / Estela Films y otras pertenecientes a pequeños productores. En estas ocasiones puntuales es TVE la que negocia título a título las emisiones y los interesados aprovechan para localizar negativos y realizar nuevos másteres en HDCAM o algún otro formato compatible con los estándares televisivos. *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) supone un caso aparte, porque es una producción de titularidad pública cuyos derechos gestiona Filmoteca Española. Como lo hace con buena parte del cine silente, que, seguramente por no estar en manos de Video Mercury, se queda fuera del acuerdo negociado. Lo demás son adiciones posteriores, al hilo de las necesidades de coherencia de la programación.

A mediados de la primera década de este siglo, Cerezo crea Cherry Towers —sus apellidos en inglés—, el laboratorio digital en el que los materiales procedentes, en la mayoría de los casos, del archivo de Filmoteca Española son escaneados en resolución HD. Esto es, óptima para la distribución en plataformas televisivas, lanzamientos en formato doméstico y difusión a través de Filmotech, un portal de vídeo bajo demanda mediante el cual se podía acceder a parte de las producciones de sus asociados hasta que en 2018 pone en marcha FlixOlé. El lavado de cara que supone la aplicación de filtros automáticos y la adecuación de la proporción de pantalla a lo que se publicita como “restauraciones” son los principales puntos negros del acuerdo con TVE. Volveremos sobre ello. Ahora nos parece oportuno destacar la primera polémica generada cuando se anunció la creación del programa y que tuvo una doble vertiente.

La cadena pública desembolsa 15.000 euros por título, lo que incluye: un único pase en La 2, su emi-

sión por el canal internacional y la posibilidad de difundirla en la semana siguiente a su emisión a través de la plataforma *RTVE a la carta*. Ante la protesta que provocan estas cifras, Enrique Cerezo aduce que se trata de una cantidad ridícula “si la comparamos con lo que las cadenas pagan a las *majors* por títulos del cine americano” y justifica que sea el grueso de las adquisiciones “porque tenemos gran parte del amplio catálogo del cine español, en mi productora tenemos más de siete mil títulos, la mayoría en perfectas condiciones para su pase televisivo” (Morales, 2015).

No obstante, el escándalo no termina con el desembolso inicial. En 2016 se habilita una nueva partida de 1,3 millones de euros y en abril de 2017 —en vísperas de un cambio en la cúpula de RTVE— otros 2,5 millones por 150 películas más (Ejerique, 2017). Estas compras se llevan a cabo por el Consejo de Administración de RTVE con los votos del PP y de CiU/PDeCat y la abstención del PSOE. Según la dirección del organismo público, el problema es que se habrían quedado cortos en las previsiones de programación, aunque el consejero socialista Miguel Ángel Sacaluga critica que “la mitad de las películas compradas son para este programa, pero el resto son para otros programas y para colocar en las mañanas de La 2. No nos lo han dado desglosado, se ha presentado la operación en paquete” (Ejerique, 2017).

## 5.2. Emisión: deficiencias técnicas

La primera semana de emisiones, con una selección de títulos que han pasado por el Festival de Cannes, supone toda una declaración de principios: ¡Bienvenido, *Mister Marshall!* (Luis G. Berlanga, 1953), *La niña de luto* (Manuel Summers, 1964), *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). O sea: un clásico popular incontestable, uno de los pocos buñuelos con nacionalidad española —aunque ésta le fuera negada durante quince años, cine socialmente comprometido pero desde el punto de vista falangista, el buque insignia del cine promovido por la “Ley Miró” y una excentricidad de humorismo negro con la que Summers plantaba una bofetada en pleno rostro a la España tradicional. Si la selección se nos antoja irreprochable, técnicamente las emisiones arrancan con mal pie. ¡Bienvenido, *mister Marshall!* se emite deformada horizontalmente, con el formato académico original distorsionado para que encaje en el estándar de 16/9. Esta anomalía no parece llamar la atención de nadie. Las críticas al programa van por otro lado, que bien poco tiene que ver con las condiciones en las que TVE difunde, en pleno siglo XXI, nuestro patrimonio.

Otra de las prácticas que resta rigor a las emisiones del programa es la sistemática supresión de los créditos de salida. Así expresaba su decepción el crítico del *Diario de Navarra*, con ocasión de la programación de *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966):

¿Qué sentido tiene en un programa para los cinéfilos, que incluye presentación y coloquio? La respuesta que proporciona el director de la cadena pública, Juan Manuel Hidalgo, que copia así lo peor de las privadas, es de traca: “En el coloquio ya se da cumplida información de las personas que han participado en la película (Belategui, 2018).

No obstante, la mutilación más habitual es la amputación de la imagen para que las películas rodadas en formato panorámico, con una relación de aspecto de 1,66:1, ajusten en los dispositivos de visionado actuales cuya proporción es 16/9, o sea, 1,77:1. Títulos emblemáticos como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) o *Del rosa... al amarillo* (Manuel Summers, 1963) se ven aquejados por esta mutilación. Más grave resulta el caso de *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959), que fue emitida en mayo de 2016 comprimida verticalmente, para embutir en la pantalla panorámica el 2,34:1 original, amén de partir de un reescalado de vídeo estándar, no HD. Y menos banal aun resulta la programación en mayo de 2018 de *Aventuras del barbero de Sevilla / L'aventurier de Séville* (Ladislao Vajda, 1954) en blanco y negro, cuando originalmente fue rodada en Gevacolor. Una vez más, esta información brilla por su ausencia tanto en la presentación como en el coloquio.

Sea porque no hubiera otra copia disponible o por negligencia del derechohabiente se producen al menos tres casos de mutilaciones en el metraje. Diego Galán llama la atención desde su columna en *El País* sobre la censura en *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) de una panorámica en la que la aparición se pronuncia sobre la conversión al catolicismo de la Unión Soviética:

Allí, la Virgen aparecida en una encina prevenía a los tres pastorcillos de que Rusia esparciría sus errores por el mundo provocando guerras y desastres pero si la gente mirase a la virgen con fe todo ello se podría evitar. “Rusia se convertirá y habrá paz”. Un mensaje muy típico de la época del primer franquismo, al igual que la película toda, como bien recuerda este programa, *Historia de nuestro cine*, que nos da sorpresas y alegrías al margen de disgustos como este de intentar enmendar la plana a un discurso de posguerra. ¿Con qué fin? Si era ridículo el mensaje virginal, así es la historia por mucho que alguien intente disimularla (Galán, 2018).

*La muralla feliz* (Enrique Herreros, 1947) se emite en diciembre de 2017 con problemas de definición y contraste. Probablemente por la escasa resolución del material de partida, una copia en 16mm en muy mal estado. Sin embargo, el auténtico atentado contra la obra se produce cuando se amputa la última escena, una vuelta de tuerca argumental en la mercería en la que los ociosos protagonistas han terminado invirtiendo la herencia que les había de facilitar una vida regalada. Sin este epílogo, la ironía del planteamiento queda gravemente empañada, pero ni en la presentación ni en el coloquio se justifica este acto vandálico. El asunto resulta doblemente grave porque Herreros, reconocido como publicista y portadista de *La Codorniz*, es vindicado por el programa al emitir sus dos únicos largometrajes como director.

Un caso análogo ocurre con *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1938), rodada en estudios alemanes por Imperio Argentina en doble versión idiomática. El material de la española tenía serios problemas de descomposición en algunos tramos, que se han resuelto con mejor criterio que en otras ocasiones, haciendo uso según las evidencias de *software* de corrección manual en vez de recurrir sistemáticamente a los filtros automáticos. El mal estado del primer rollo de la copia conservada propició la reducción del encuadre en una maniobra no detallada en el publicitado proceso de digitalización —de nuevo denominando pomposamente “restauración”— y la supresión de una secuencia, en el tramo en el que el sargento encarnado por José Prada abandona el calabozo.

Sea por ajustes presupuestarios o por una política de redefinición de contenidos, *Historia de nuestro cine* comienza, a partir de su tercer año en parrilla, a introducir cambios con respecto a su planteamiento inicial que atentan contra sus señas identidad. Uno de estos cambios es el abandono de la organización semanal por decenios. El otro, la paulatina inclusión de producciones del siglo XXI con lo que rompe con uno de los criterios fundamentales que inspiraban el programa: la difusión, con fines pedagógicos, del cine español de repertorio. A partir de ese momento *Historia de nuestro cine* empieza a solaparse con *Versión española* y pierde parte de su razón de ser.

Las cifras totales por décadas son las siguientes: 1930, 19; 1940, 101; 1950, 116; 1960, 98; 1970, 159; 1980, 150; 1990, 158; 2000, 57; 2010, 5; hasta alcanzar un total de 863 títulos de los mil que se habían anunciado con las últimas adquisiciones y que debían culminar en marzo de 2019.

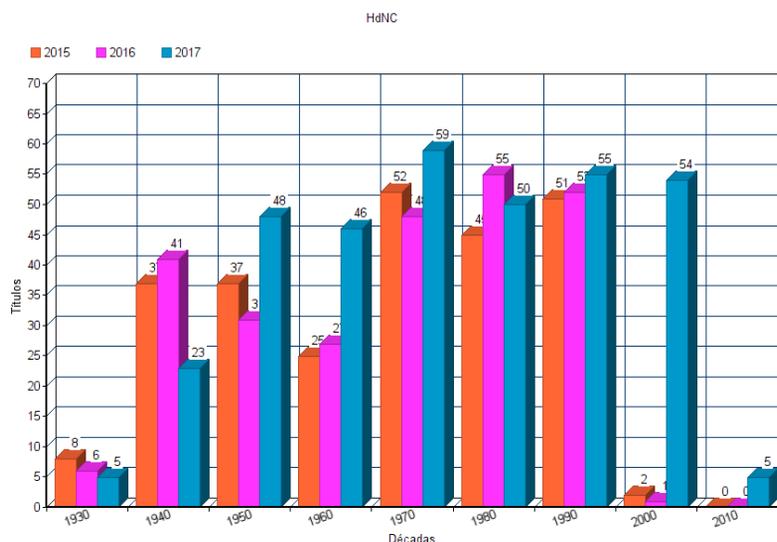


Gráfico 1. Fuente: elaboración propia.

El progresivo descenso del cine de la década de los treinta —testimonial en cualquier caso— es más evidente en la de los cuarenta, con cuotas de un 14 y un 16% en las dos primeras temporadas y una reducción radical al 7% en el último año y medio. Salvo los años sesenta, todos los demás decenios pierden la presencia que gana la producción desde el año 2000. Ésta alcanza, en dicho periodo, al 16% de las películas programadas. En paralelo, empiezan a participar en el coloquio de los viernes directores e intérpretes que promocionan películas de estreno cuya financiación ha apoyado TVE. Un doble proceso de remozamiento que, en nuestra opinión, no suma a los postulados del programa sino que resta.

### 5.3. Recepción: audiencia y reacciones políticas

Aunque los datos de audiencia iniciales no fueron positivos, el programa ha tenido después una buena acogida. Las sesiones iniciales bascularon entre el 4% de *Los santos inocentes*, el 3,2% de *¡Bienvenido, mister Marshall!* y el 1,7% de *Surcos*. Poco a poco los datos irían mejorando hasta llegar a los grandes récords de audiencia del programa: *La muerte tenía un precio / Per qualche dollaro in più* (Sergio Leone, 1965) y *Por un puñado de dólares / Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964), vistas el 26 de julio de 2016 por 1.126.000 y 1 de agosto de 2017 por 1.113.000 espectadores respectivamente, con cuotas de pantalla por encima del 8%. Ocupa el tercer escalón del podio *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970), programada en las Navidades de 2016. A partir de ahí, los registros resultan bastante sorprendentes. *La vaquilla* (Luis G. Berlanga, 1985) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984) cuentan con el atractivo de sus directores, pero la presencia en la cuarta posición de *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1987), en la sexta de *Mi tío Jacinto /*

*Pepotte* (Ladislao Vajda, 1956) y en la decimotercera de *El mundo sigue* (Fernando Fernán-Gómez, 1963) hablan a las claras de la labor de fidelización de los espectadores que ha realizado el programa a lo largo de su historia.

Decíamos al principio que el canon es un instrumento del que se sirve una comunidad no tanto para estructurar su pasado como para justificar su presente. Las polémicas suscitadas por la emisión de algunos de los filmes que durante mucho tiempo habían sido sistemáticamente ignorados y despreciados so pretexto de ser “fétida y letal emanación de una supuesta ideología franquista” (Company, 1997: 2), nos recuerdan que, efectivamente, en la construcción del canon está en juego algo más que la mera organización de una herencia cultural. Así parecen ponerlo de relieve, al menos, las airadas reacciones de algunos políticos tras la emisión —recordemos, precedidas por presentaciones que las contextualizan— de aquellas películas producidas durante el franquismo que abordaban acontecimientos históricos desde una óptica marcadamente nacionalcatólica.

Con motivo del octogésimo aniversario del 18 de julio de 1936, el Secretario General de Izquierda Unida, Alberto Garzón, publica un comentario en twitter por medio del cual arremete contra la programación de *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949)<sup>6</sup>. Califica la emisión de “propaganda fascista” y a los programadores de “provocadores”. Podría haberlo dicho de *Raza*, pero nunca de la película de Ruiz Castillo, que, si por algo se caracteriza, es por su tibieza ideológica... y su buen hacer cinematográfico. Unos meses después, la eurodiputada Marina Albiol denuncia ante la Comisión Europea lo que califica de “apología del fascismo” auspiciada por TVE por la emisión de *Sin novedad en el Alcázar (L'assedio dell'Alcazar*, Augusto Genina, 1939).

<sup>6</sup> <https://twitter.com/agarzon/status/755137307674640384>

Más allá de las consideraciones puntuales que nos merezcan cada una de estas intervenciones, ambas apuntan en la misma dirección: sacar a la superficie esa corriente subterránea de intereses cruzados que está detrás de la aparentemente inocua operación de seleccionar unas películas y no otras. O lo que es lo mismo: llaman la atención sobre la manera en que la construcción del canon afecta a nuestro presente. Que la sensibilidad contemporánea condiciona la selección de películas es algo que se pondrá de relieve también cuando llegue el momento de conmemorar otras efemérides. Si el aniversario de la Guerra Civil puede cubrirse con películas comprendidas entre la década de los treinta y la actualidad, no ocurre lo mismo cuando se celebra el Día de la Mujer o el Orgullo. Feminismo, ecología, homosexualidad e, incluso, el divorcio, sólo se incorporan tardíamente al *corpus* productivo y el tratamiento de estos temas —véase el caso anómalo de *Diferente* (Luis María Delgado y Alfredo Alaria, 1961)— nunca va a resultar acorde con la sensibilidad contemporánea. Cierto es que se podrían haber forzado las cosas incluyendo, por ejemplo, alguno de los títulos del llamado cine de cruzada franquista —como, por ejemplo, *Harka* (Carlos Arévalo, 1941), emitida en agosto de 2015— dentro de un ciclo dedicado al homoerotismo en la pantalla española. La operación, plenamente justificada desde el punto de vista de la exégesis filmica, a buen seguro habría generado otra polémica de orden político.

#### 5.4. Canon: lugar del programa dentro de un proyecto de renovación más amplio

A diferencia de lo que sucede en el ámbito de la literatura, los discursos de los historiadores cinematográficos no son determinantes a la hora de identificar cuáles son las películas dignas de ser estudiadas por una comunidad. Según Galindo Pérez, lo extendido e interiorizado que está el saber sobre cine en la sociedad hace que los discursos de los investigadores pierdan peso en medio de ese marasmo de voces que opinan constantemente sobre las películas. A los invitados habituales en esta gran conversación — críticos, reseñistas, tertulianos televisivos, cinéfilos y espectadores— se ha sumado recientemente una pléyade de *blogueros*, *youtubers* y usuarios de las redes sociales que han venido a consolidar todavía más ese escenario hiper-fragmentado en el que el discurso de los historiadores es tan sólo “uno más (...) de los que circulan socialmente alrededor del objeto cine” (Galindo Pérez, 2013: 148). En este contexto cobra especial relevancia un programa como *Historia de nuestro de cine*, en la medida en que su capacidad para intervenir activamente en la construcción del canon es, por razones obvias, mucho mayor que la de la comunidad académica.

El proceso de revisión del canon del que, como venimos viendo, participa *Historia de nuestro cine*

arranca en la década de los noventa cuando un grupo de historiadores comienza a poner el énfasis, a la hora de seleccionar las películas que consideran dignas de ser estudiadas, antes en el interés de los procedimientos formales que están detrás de cada obra y en la manera en que estas últimas reelaboran determinadas tradiciones culturales (Castro de Paz, 2007: 40) que en el carácter crítico o disidente de las mismas. Como bien ha explicado Jorge Nieto, el proceso de selección de películas que está detrás del volumen que otorga carta de naturaleza a este nuevo canon, la *Antología crítica del cine español* (1997), ya no responde a juicios éticos o ideológicos sino que se fundamenta ante todo en criterios discursivos o estéticos. Si nos atrevemos a decir que *Historia de nuestro cine* prolonga y amplía el canon que establece dicho volumen es porque el programa ha supuesto la oportunidad de acercarse sistemáticamente a buena parte de la obra de cineastas olvidados o sólo recientemente rescatados del olvido. Es el caso de Manuel Mur Oti, cuya filmografía es destacada más allá de la sempiterna *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951). Mención especial merece el rescate de la inaccesible *Morir... dormir... tal vez soñar* (Manuel Mur Oti, 1976), aunque la trilogía de melodramas rurales ocupa un lugar preeminente en la programación, acaso por la reevaluación a la que ha sometido al cineasta ese proyecto compartido de revisión historiográfica del que venimos hablando y, de manera especial, los trabajos de Santos Zunzunegui y Nekane Zubiaur. O de cineastas considerados “oficiales” por el canon de la Transición, como es el caso de Rafael Gil, del que se pueden ver catorce títulos, solo entre los fechados en la década de los cuarenta. De la primera posguerra se pueden ver también seis de las cintas que Ignacio F. Iquino dirige para Campa / Cifesa, valoradas habitualmente como comedias de usar y tirar, pero que en su desquiciamiento e incorporación de modelos procedentes de la revista del Paralelo y la comedia *screwball* terminan componiendo un lote irreverente en el cine del primer franquismo.

La preferencia de los programadores de *Historia de nuestro cine* por la década de los sesenta y el cine de la Transición se traduce no sólo en la revisión de buena parte de la obra de tres directores que se han incorporado al canon recientemente —Julio Diamante, Francisco Regueiro y Antonio Drove—, sino en la recuperación de auténticas *rara avis* que invitan, incluso, a ampliar la selección propuesta por la *Antología*. Tal sería el caso, por ejemplo, del lúcido y crítico acercamiento al universo pop que el fotógrafo Masats y el humorista Chumy Chúmez proponen en *Topical Spanish* (Ramón Masats, 1970), que será emitida en el programa a partir de una remasterización que supone una notable mejora con respecto a la edición en VHS perpetrada en 1987 por una editora llamada Khrystal. O de *El certificado* (Vicente Lluch, 1969), cinta de casi nula difusión fuera del ámbito de las muestras de cine español y las filmotecas, que pone en solfa todos los valores de la burguesía catalana y

española de su tiempo. Virginidad, herencia, matrimonio y moral son objeto de una sátira feroz, que todavía se permite puyas contra el anticharneguismo y la Escuela de Barcelona.

Otros hitos de recuperaciones que merecen nuestra atención serían el folklorismo necrófilo de *El gato montés* (Rosario Pi, 1935), dirigida además por una mujer durante la República; la revisión del Nuevo Cine Español y del Free Cinema pero con protagonismo de Juanito Valderrama en *De barro y oro* (Joaquín Bollo Muro, 1966); la políticamente incorrectísima *Furia española* (Francisco Betriu, 1975), rodada sin el preceptivo permiso censorial; la imposibilidad de la aventura y el crepúsculo de las ideologías en *Los restos del naufragio* (Ricardo Franco, 1978); ese híbrido inclasificable titulado *Corre gitano* (Nicolás Astiarrga y Tony Gatlif, 1982); películas que en su día abrieron la puerta al *neo-noir* a la española como *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1983), en la que se anuncia todo el cine de Urbizu; la película de debut de éste, *Tu novia está loca* (Enrique Urbizu, 1988), o cómo rodar una comedia madrileña en Bilbao...

En el otro platillo de la balanza, la ausencia de películas restauradas por las filmotecas del Estado español que podrían haber proporcionado un conocimiento bastante más certero del cine de la República, de la insólita producción de ficción cenetista durante la Guerra Civil o del cine criminal catalán de los años cincuenta. Por no mencionar a cineastas como Carlos Serrano de Osma y Enrique Gómez que ya habían merecido la atención del programa de Méndez Leite y que aquí apenas tendrán presencia.

## 6. Conclusiones

El análisis de las primeras 863 emisiones de *Historia de nuestro cine* que hemos acometido en estas páginas pone de manifiesto que nos encontramos ante el programa cultural dedicado al cine español más importante de cuantos ha emitido TVE a lo largo de su historia. Durante el periodo temporal aquí analizado (los tres años que comprenden la primera etapa del programa) *Historia de nuestro cine* ha rescatado, presentado y contextualizado, una muestra bastante representativa de lo que ha sido el cine español del siglo pasado. Las cifras de audiencia que ha manejado el programa suponen una oportunidad única para dar a conocer —sobre todo entre el público joven— una parte importante del patrimonio cinematográfico español. La única crítica que cabe hacerle al programa en este sentido afecta a las condiciones materiales en

las que se han emitido algunas de las películas que hemos analizado en esta investigación.

Los espacios culturales de TVE dedicados al cine español han contribuido enormemente a la formación de varias generaciones de cinéfilos. Su trabajo pedagógico de rescate y contextualización ha servido para que miles de ciudadanos conozcan y aprendan a valorar en su justa medida el patrimonio cinematográfico español. Sin embargo, es preciso recordar que hacer pedagogía —sobre todo en tiempos de grandes transformaciones tecnológicas y de creciente volatilidad de los principios en los que se basa la conservación y difusión del patrimonio— es también enseñar a las nuevas generaciones a apreciar las condiciones materiales en las que se exhibe o emite una película.

En lo que atañe al papel jugado por el programa en la consolidación del nuevo canon del cine español, cabe señalar que la selección de obras operada establece una clara vinculación con el último gran proyecto de revisión historiográfica acometido desde el ámbito universitario español. Un proyecto de revisión que, como ya ha quedado dicho, fundamenta su selección de películas en criterios formales y en la capacidad que demuestran las obras concretas para reelaborar determinadas tradiciones culturales antes que en los criterios de índole ideológica o política que habían marcado el canon de la Transición. Ni que decir tiene que al establecer sinergias con ese proyecto de revisión impulsado desde la academia, el programa gana en rigor historiográfico. La universidad, por su parte, encuentra en la televisión un inmejorable altavoz para la difusión de un proyecto que de otro modo habría visto restringida su circulación a los reducidos contornos del mundo académico.

Decíamos al principio de este artículo que entre las funciones del canon está la de legitimar el presente. Las reacciones de los políticos españoles a la emisión de determinadas películas que, por distintas razones, entran en contradicción con las ideas y valores que ordenan nuestra contemporaneidad así parecen confirmarlo. Las polémicas suscitadas a raíz de la proyección de *El santuario no se rinde* y *Sin novedad en el Alcázar* sirven para hacer visible la confrontación entre dos de los múltiples discursos que entran en liza a la hora de identificar ese conjunto de filmes digno de ser recordado y estudiado por una comunidad. En este caso, el discurso académico, que privilegia los valores estéticos e históricos, y el político, que suele caer en el error de leer las obras del pasado recurriendo exclusivamente a los esquemas del presente.

## 6. Referencias bibliográficas

- Aranzubia, A. (2013). *El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji*. Tecmerin/Universidad Carlos III de Madrid.
- Aranzubia, A. (2020). *Bulevar de los recuerdos. Una conversación con Manuel Vidal Estévez*. Materiales por derribo.
- Belategui, O. (3 de mayo de 2018). La 2 sin crédito. *Diario de Navarra*. <https://bit.ly/2R48Xtg>

- Castro-de-Paz, J.L. (2007). La encrucijada de la historia del cine español. *Comunicar* 29 (15), 39-45.
- Company, J.M. (1997). Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta. Eutopías/Episteme.
- Ejerique, R. (27 de abril de 2017). TVE compra otras 150 películas a Enrique Cerezo, imputado por el ático de Ignacio González. *El Diario*. <https://bit.ly/336bCI5>
- Galán, D. (2018, marzo 22). Cámara oculta: Ganó Putin. *El País*. <https://bit.ly/33kfp1F>
- Galindo-Pérez, J.M. (2013). El canon cinematográfico español: una propuesta de análisis. *Archivos de la Filmoteca* 71, 141-154.
- Gil-Gascón, F. (2018). El cine en la televisión de la época de Franco. In J. Montero (Dir.). *Una televisión con dos cadenas: la programación en España (1956-1990)*. Cátedra, 117-140.
- Gil-Gascón, F. & Zahedi, F. (2018). La programación del cine en la época socialista hasta 1990. In J. Montero (Dir.). *Una televisión con dos cadenas: la programación en España (1956-1990)*. Cátedra, 655-672.
- La eurodiputada de IU Marina Albiol denuncia ante la Comisión Europea apología del fascismo en TVE (6 de septiembre de 2016). *El Diario*. <https://bit.ly/2R1MOeX>
- Morales, F. (2015, mayo 6). La 2 de TVE se convierte en la biblioteca del cine español. *El País*. <https://bit.ly/3bD3L9c>
- Nieto, J. (2008). Entre el pasado y la historia. Reflexiones en torno al canon cinematográfico español. In G. Camarero (Ed.). *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Universidad Carlos III de Madrid, 240-244.
- Palacio, M. (2009). *Historia de la televisión en España*. Madrid: Gedisa.
- Pérez-Perucha, J. (1997) (Ed.). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Cátedra / Filmoteca Española.
- Pozuelo-Yvancos, J.M. (1995). *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Ediciones Episteme.
- Zahedi, F. (2018). El cine en la televisión de la Transición (1975-1982). In J. Montero (Dir.). *Una televisión con dos cadenas: la programación en España (1956-1990)*. Cátedra, 411-428.
- Zahedi, F. (2014). La programación de cine en TVE en la 'Primavera del Aperturismo' (Enero-Junio: 1974). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico 20 (Especial)*, 243-265. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2014.v20.45101](https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.45101)

Asier Aranzubia. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco, profesor en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del Grupo de Investigación TECMERIN. Ha participado en varios libros colectivos y en diversas publicaciones académicas, entre ellas, *Secuencias*, *Archivos de la Filmoteca*, *Revista de Occidente*, *ZER*, *Signa o Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Entre 2007 y 2011 forma parte del consejo de redacción de *Cahiers du Cinéma España* donde también colabora como crítico. Entre 2012 y 2017 es miembro del consejo de redacción de *Caimán. Cuadernos de cine*. Es autor de *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión* (Filmoteca Española, 2007), premio al mejor trabajo monográfico de investigación de la Asociación Española de Historiadores del Cine; de la monografía *Alexander Mackendrick* (Cátedra, 2011) y del libro de entrevistas *El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji* (Cuadernos Tecmerin, 2013). Recientemente ha coordinado los volúmenes, *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días* (Shangrila, 2016) y *Carlos Serrano de Osma. Sombras iluminadas* (Shangrila, 2019). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6045-4202>

Santiago Aguilar. Licenciado en Ciencias de la Imagen por la Universidad Complutense de Madrid. Forma parte del cuerpo docente de la Elías Querejeta Zine Eskola, en el área de Archivo. Entre 1985 y 1995 trabaja como documentalista en Filmoteca Española y ha seguido colaborando con dicho organismo como investigador y en la definición del Plan de Digitalización del archivo. Como miembro de La Cuadrilla es director y guionista cinematográfico y azconiano confeso. En colaboración con Felipe Cabrerizo ha realizado diversos trabajos de investigación relacionados con el cine y la literatura de humor española e italiana del siglo XX. Por su cuenta y riesgo ha sido guionista televisivo, ha producido documentales y ha publicado libros y artículos sobre aspectos poco tratados de la historia del cine español.