

Desmontando el discurso televisivo: *Luciano* (Claudio Guerín Hill, 1964-1965)

Telebista diskurtsoa deseraikitzen: Luciano (Claudio
Guerín Hill, 1964-1965)

Deconstructing the television discourse:
Luciano (Claudio Guerín Hill, 1964-65)

Asier Aranzubia Cob¹
José Luis Castro de Paz²

zer

Vol. 15 - Núm. 29
ISSN: 1137-1102
pp. 13-30
2010

Recibido el 24 de junio de 2009, aprobado el 5 de octubre de 2010.

Resumen

Desde la doble perspectiva del análisis textual y la reconstrucción histórica, en este artículo se analiza una de las prácticas más emblemáticas de la EOC: *Luciano* (Claudio Guerín Hill, 1964-1965). El análisis de la película y la reconstrucción de la trayectoria académica y profesional de Guerín Hill nos sirven también para llamar la atención sobre las sinergias (institucionales, profesionales y discursivas) que se establecen entre TVE y el centro de enseñanza cinematográfica más importante que ha existido en España: el IIEC-EOC (1947-1976).

Palabras clave: Cine español; Claudio Guerín Hill; IIEC-EOC; Luciano; TVE; experimentación.

Laburpena

Artikulu honek testu analisiaren zein berreraikuntza historikoaren ikuskera biak aintzat harturik EOC delakoaren –Espainiako zinema eskolarik garrantzitsuena– praktika enblematikoetako bat aztertzen du: Luciano (Claudio Guerín Hill, 1964-1965). Era beran, TVE eta IIEC-EOC-ren (1947-1976) artean ezartzen diren sinergiak (instituzionalak, profesionalak eta diskurtsiboak) agerian uzteko, filmaren analisia eta Guerín Hill-en ibilbide akademikoa eta profesionalaren berreraikuntza erabili dira.

Gako-hitzak: Espainiako zineam; Claudio Guerín Hill; IIEC-EOC; Luciano; TVE; esperimentazioa.

¹ Universidad Carlos III de Madrid, aaranzub@hum.uc3m.es

² Universidad de Santiago de Compostela, joseluis.castro@usc.es

Abstract

This article analyzes one of the most representative practices of the EOC -*Luciano* (Claudio Guerin Hill, 1964-1965)- from both a historical and textual point of view. In addition, the film's analysis and the reconstruction of the professional and academic path of Guerin Hill allows us to call attention to a variety of synergies (institutional, professional and discursive) that were established between TVE and the most important school of film that has ever existed in Spain: the IIEC-EOC (1947-1976).

Keywords: Spanish Cinema; Claudio Guerin Hill; IIEC-EOC; Luciano, TVE; experimentation.

0. Entre la reconstrucción histórica y el análisis textual: una propuesta de abordaje³

De entre los muchos capítulos de la Historia del Cine Español que todavía no se han escrito, hay uno cuya redacción se nos antoja más urgente que todos los demás: el que habrá de ocuparse del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y de su sucesora la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Aunque la extraordinaria relevancia⁴ de dicha institución de enseñanza dentro del panorama cinematográfico español de la segunda mitad del siglo pasado ha sido ya repetidas veces señalada (por ejemplo, en los dos únicos trabajos que nuestra historiografía ha consagrado al estudio en exclusiva del centro⁵), creemos que, a día de hoy, el número de preguntas que suscita dicho objeto de estudio sigue siendo considerablemente superior al de las respuestas formuladas. En otras palabras: aunque algo hemos avanzado, todavía nos falta por recorrer la mayor parte del camino.

Dicho lo cual es preciso advertir que más que a resolver alguno de los interrogantes pendientes, las páginas que siguen a ésta se limitan (fundamentalmente por problemas de espacio) a llamar la atención sobre dos de las cuestiones esenciales que, a nuestro juicio, debe necesariamente encarar cualquier estudio solvente de la escuela. La primera -y, qué duda cabe, más urgente- tiene que ver con las prácticas que allí se rodaron: habida cuenta de que el análisis en profundidad de los mecanismos textuales puestos en juego por las más de quinientas prácticas que están depositadas en Filmoteca Española sigue siendo una de las asignaturas pendientes de nuestra historiografía, este artículo, a través del análisis pormenorizado de *Luciano* (1964-1965) -uno de los trabajos más emblemáticos de la EOC-, quiere servir de acicate (y, con suerte, de referencia) para futuras aproximaciones similares a esta. La segunda atañe a las relaciones (profesionales e institucionales, por supuesto, pero también discursivas) que se establecen entre la escuela y TVE durante la década de los sesenta. Y es que la televisión no sólo se convertirá en socorrido destino profesional para buena parte de los diplomados de la EOC, sino que, además, las estrategias discursivas propias del medio televisivo acabarán, de una u otra manera, contaminando algunas de las películas más interesantes que se ruedan en la EOC durante este mismo periodo.

³ Este trabajo ha sido realizado en el ámbito y con la ayuda del proyecto I+D del Ministerio de Educación y Ciencia titulado “Cultura, sociedad y televisión en España (1956-2006)”. El estudio de las sinergias entre TVE y el IIEC-EOC encuentra acomodo dentro de un proyecto cuyos resultados han servido para profundizar en el conocimiento de las múltiples implicaciones (históricas, sociales, políticas, culturales, etc) de la televisión en la España de la segunda mitad del siglo pasado.

⁴ Relevancia desde un punto de vista meramente cuantitativo (en los casi treinta años de existencia de la escuela se rodaron cerca de dos millares de cortometrajes), pero también cualitativo (por poner sólo un ejemplo, la flor y nata del llamado Nuevo Cine Español se formó en las aulas del IIEC-EOC). De cualquier forma, el mero hecho de que en la escuela se filmaran algunos de los trabajos más interesantes del cine español de la etapa franquista da cuenta, por sí mismo, de la extraordinaria relevancia del centro dentro de la Historia del Cine Español.

⁵ Por ejemplo, en los dos volúmenes que hasta la fecha se han consagrado al estudio de la escuela: véase Blanco (1989) y Llinás (1999). Existe otro trabajo dedicado en exclusiva a la escuela, pero en este caso es obra de una investigadora francesa: se trata de la excelente Memoria de Master que Marie Marcaillou (2008) ha preparado recientemente bajo la supervisión de Nancy Berthier.

Más allá del, recién mencionado, carácter emblemático de la práctica de licenciatura de Claudio Guerín Hill (pasa por ser una de las que mayor consenso suscitó entre los distintos grupos vinculados, de una u otra manera, a la EOC⁶), el motivo por el que la hemos elegido para este estudio tiene que ver, sobre todo, con el hecho de que *Luciano* es, de entre todas las prácticas rodadas, aquella que con mayor facilidad nos va a permitir anudar las dos líneas maestras de nuestro discurso. Y esto es así, fundamentalmente, por dos razones. La primera, porque *Luciano* es un mediometraje que reflexiona, con prematura e inusitada lucidez, sobre la manera en que el discurso televisivo condiciona nuestra percepción de las cosas. Y en segundo lugar, porque la peripecia biográfica de Guerín Hill condensa y ejemplifica la de varias promociones de la EOC, abocadas, ante la imposibilidad de desarrollar una carrera normalizada dentro de la industria del cine, a trabajar en los estudios de una, en aquel tiempo, emergente (y, como veremos, considerablemente más atractiva que la de hoy) Televisión Española.

1. Claudio Guerín Hill en el IIEC-EOC

Cuando en el otoño de 1961 Guerín ingresa en el IIEC, el centro vive ya su etapa de máxima esplendor. El oportuno nombramiento de José Luis Sáenz de Heredia como director en 1959 y el traslado de la escuela -justo el año anterior al ingreso de Guerín- a un edificio propio (hasta entonces habían vivido *realquilados* en las dependencias de la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid) suponen la definitiva consolidación de una institución que durante su primera década de vida había suplido la alarmante falta de medios con el entusiasmo inherente a todo periodo fundacional. Junto con las novedades introducidas por el nuevo director (y una de las más relevantes es la de la exhibición pública de las prácticas de fin de carrera⁷) y las mejoras derivadas del traslado a su nueva sede (que enseguida se convertirá en un hervidero cultural y político, no restringido a los alumnos centro⁸) conviene, en este somero repaso a los cambios que experimenta la escuela a finales de los años cincuenta, no pasar por alto una medida legislativa que, aunque no tendría una repercusión inmediata, a la larga resultaría crucial de cara a encontrar soluciones para uno de los males endémicos de la escuela: el del acceso al ámbito profesional de sus diplomados⁹. Nos estamos refiriendo a una Orden del Ministerio de Información y Turismo, firmada en abril de

⁶ Según Utrera (1991: 140) "*Luciano* está considerada en los medios profesionales y académicos como una de las mejores prácticas que se hicieron en la EOC". La práctica le valió a Guerín, además, el Premio Fin de Carrera.

⁷ El día de la inauguración del curso se proyecta, en el monumental Palacio de la Música de Madrid (uno de los cines con mayor aforo de la capital), una selección de las prácticas de fin de carrera realizadas durante el curso anterior. A dicha proyección pública acudían profesionales del medio (con lo que dicha sesión se convertía en un escaparate inmejorable para los alumnos recién licenciados), prensa y autoridades.

⁸ Por ejemplo, los sábados por la tarde se celebraban sesiones de cineclub (abiertas a todo tipo de público) en las que se podían contemplar y discutir películas que, en muchos casos y por distintas razones, no se exhibían en salas comerciales de Madrid.

⁹ Después del espaldarazo inicial (desde el punto de vista de su repercusión pública), que supuso para la escuela la consagración del tándem Berlanga-Bardem (pertenecientes ambos a la primera promoción del IIEC), a lo largo de toda la década de los cincuenta, muy pocos serían los egresados que conseguirían realizar películas de forma continuada -véase, Aranzubia (2005)-.

1959, “por la que se concede carácter preferencial a los titulados y diplomados del IIEC para ocupar plazas vacantes en TVE” (Alberich, 1999: 21-22). Aunque durante buena parte de la década de los sesenta el problema del acceso a la industria quedará, en cierta medida, solventado por la política de apoyo a los diplomados de la EOC que ha diseñado García Escudero desde la Dirección General (ver infra), cuando, a finales de esa misma década, dicha política sea sustituida por otra (y con ella su impulsor) los titulados de la escuela (entre ellos, Guerín Hill) encontrarán su tabla de salvación, precisamente, en aquella lejana orden ministerial que les abría de par en par las puertas del ente público. Pero no adelantemos acontecimientos; tiempo habrá de volver sobre los pormenores que rodearon el ingreso del director de *Luciano* en Televisión Española.

La profunda renovación que experimenta la escuela durante el mandato de Sáenz de Heredia encuentra su punto culminante en noviembre de 1962: fecha en la que a través de una orden ministerial, impulsada por el nuevo Director General de Cinematografía, se cambia de nombre al centro (a partir de ahora, y hasta su cierre en 1976, pasará a llamarse Escuela Oficial de Cinematografía) y se equiparan los estudios de cine a los de la enseñanza superior. Todo este reconocimiento oficial va a verse refrendado, dos años después, por la promulgación de las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía; más en concreto, por la creación de una nueva categoría de cara a obtener subvenciones: el célebre Interés Especial, “que contaba con unos beneficios del doble de la protección económica y un tratamiento especial a efectos de concesión del crédito” (Alberich, 1999: 24). Entre las producciones susceptibles de ser premiadas con el Interés Especial se encuentran aquellas que “con un contenido temático con interés suficiente presenten características de destacada ambición artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía”. Así pues, con la creación de esta nueva categoría cobran retroactivamente sentido toda esa serie de mejoras que desde 1959, habían ido consolidando los estudios y la imagen de un centro que estaba a punto de jugar un papel decisivo dentro de esa política de promoción de un cine español joven a través del cual se pretendía ofrecer en el extranjero una imagen aperturista del régimen franquista.

Claudio Guerín Hill va a vivir muy de cerca todos estos cambios. La mejora ostensible de medios le va a permitir filmar mucho más, y en mejores condiciones, que a los alumnos de promociones anteriores. La creación, a raíz del traslado a la sede propia de Monte Esquinza, de un ambiente cultural y político en continua ebullición le va a permitir entrar en contacto con ideas y personas muy distintas a las de su Sevilla natal. En este sentido resultará determinante su relación con los miembros del llamado grupo donostiarra¹⁰, con los que no sólo comparte las aulas de la EOC sino también las páginas de *Nuestro Cine*: José Luis Egea, Víctor Erice, Santiago San Miguel... Por último, la exhibición pública de las prácticas le va a permitir darse a conocer en el ámbito profesional. Los aplausos que siguen a la proyección de *Luciano* el día de la inauguración del curso siguiente se verán después corroborados por las críticas elogiosas que se publican en las dos revistas especializadas más importantes del momento: *Nuestro Cine* y *Film Ideal*.

¹⁰ Ha sido Blanco (1996) quien ha identificado tres grupos de alumnos o corrientes conviviendo en la EOC durante los años sesenta: la “Escuela de Argüelles”, la “Corriente de Sitges” y “El Grupo Donostiarra”.

2. Las prácticas de los primeros cursos

Durante los cuatro años que permanece en la escuela, Guerín Hill, beneficiándose de un nuevo plan de estudios que permite a los alumnos de dirección rodar incluso desde el primer curso, filma, al menos, tres prácticas de ficción y un documental. El primero de los trabajos que rueda en la escuela responde al nombre de *Acoso* (1961-1962) y es un ejercicio mudo, en 16 mm, de apenas tres minutos de duración, en el que a través de la recreación de una acción muy elemental (tres jóvenes blancos acosan a uno de raza negra que ha osado mirar a una chica que acaba de salir de la casa junto a la que los jóvenes han estacionado su coche) el cineasta sevillano trata de resolver cuestiones técnicas tales como las derivadas del raccord y la composición del encuadre. Más allá de que el alumno no consiguiera superar con esta práctica la asignatura de dirección (siguiendo un criterio, pensamos, demasiado estricto) y se viera, por lo tanto, obligado a repetir curso, lo llamativo de este trabajo es que va a suponer la primera comparecencia en la filmografía del director de *Luciano* de un tema que en adelante conocerá nuevos y más elaborados desarrollos: el del estudio de la mentalidad de la juventud española de los sesenta a través de la contraposición de esta con la de jóvenes de otras nacionalidades¹¹. Sin ir más lejos, y a tenor de lo expuesto por Rafael Utrera¹², al año siguiente Guerín Hill volvería a insistir en el tema de la adolescencia por medio de otro sencillo ejercicio de puesta en escena, que, esta vez sí, le serviría para aprobar el primer curso de la EOC. Según parece, y como su propio título adelanta, en *Un día de fiesta* (1962-1963) se presta atención a las evoluciones de una pareja de jóvenes madrileños durante su día libre: pasean por la ciudad, contemplan a una pareja de enamorados extranjeros besándose en la calle, van a una fiesta, él intenta besarla, ella le rechaza y vuelven a casa en trolebús.

Antes de prestar atención a la tercera (y más enjundiosa) comparecencia del tema de la juventud en los trabajos académicos de Guerín Hill, resulta obligado detenerse en la otra práctica que rueda durante el curso 62-63: se trata de un cortometraje documental¹³, titulado *Santo y verbena* que, siguiendo el orden establecido por el propio título de la práctica, se centra inicialmente en una celebración religiosa para, acto seguido, atender a la fiesta pagana que tiene lugar en las inmediaciones del recinto sagrado. A lo largo de los nueve minutos que dura la práctica, Guerín Hill se limita

¹¹ Aunque se escapa de los límites de este trabajo, hemos creído conveniente recordar que el tema de la adolescencia perseguiría a Guerín hasta el ámbito profesional. Como ha recordado Utrera, poco después de diplomarse en la EOC, Tibidabo Films le propone dirigir el capítulo dedicado al amor entre adolescentes dentro de un film de episodios consagrado al tema del amor en sus distintas variantes. Aunque se escribieron los guiones, la película, en la que iban a participar también Berlanga, Marsillach, Fernán-Gómez y Querejeta, no llegaría nunca a filmarse (Utrera, 1991: 66). También conviene recordar que en el episodio filmado por Guerín para *Los desafíos* (José Luis Egea, Víctor Erice y Claudio Guerín Hill, 1969) jugaba un papel relevante el choque de mentalidades entre españoles y extranjeros.

¹² Aunque Filmoteca Española no conserva copia de dicha práctica, los detalles aportados por Utrera (1991) al respecto (en su exhaustiva monografía sobre Guerín Hill) y la obligatoriedad de rodar un corto de ficción durante el primer curso, parecen confirmar la existencia de una práctica de Guerín titulada *Un día de fiesta*.

¹³ El plan de estudios aprobado en 1962 introduce una nueva asignatura de primer curso llamada cine documental, dentro de la cual los alumnos tienen la obligación de rodar un cortometraje documental de aproximadamente 10 minutos de duración.

a filmar a las gentes que participan de ambas celebraciones (señoras de luto que se santiguan con agua bendita, tullidos pidiendo limosna, niñas vestidas de comunión, militares de permiso, jóvenes parejas sentadas en la hierba...) y, de paso, casi sin pretenderlo, comienza a levantar acta de un mundo que, años después, cuando el joven cineasta recale en TVE, se convertirá en el centro de casi todas sus pesquisas; y es que no creemos que sea demasiado arriesgado ver en este humilde cortometraje uno de los orígenes, todo lo remoto que se quiera, de ese importante proyecto documental que, durante la segunda mitad de la década de los sesenta, contribuirá a definir la seña de identidad del recién nacido UHF. Proyecto documental este en el que la participación de los diplomados de la EOC (con Claudio Guerín a la cabeza) resultará decisiva.

Que el Guerín Hill de la EOC es un cineasta interesado por un reducido abanico de temas es algo que va a ser confirmado por *Nuestra edad* (1963-1964)¹⁴. De nuevo, las dificultades que los jóvenes españoles encuentran para afrontar con normalidad sus relaciones, vuelve a ser el asunto central del proyecto. Para hablar de ello (en realidad, para hablar de sí mismo¹⁵) Guerín analiza la conducta de una generación posterior a la suya: la de los jóvenes adolescentes de principios de los sesenta. A través de la relación que un adolescente madrileño entabla con una desinhibida joven americana que vive en su mismo edificio, se nos va a ir describiendo un ambiente marcado a fuego por unos valores que serán, a la postre, los responsables de la, no por anunciada menos dolorosa, derrota sentimental. Más allá de la mayor o menor capacidad de *Nuestra edad* para abundar en las contradicciones de una generación, el interés de la práctica procede, esencialmente, del tratamiento elíptico que Guerín Hill otorga a sus materiales. Pensamos, sobre todo, en la inteligente gestión que se hace de cada uno de los espacios emblemáticos de la ficción como portadores de unos valores determinados. Así, mientras el recargado salón de la residencia familiar del joven protagonista y las diferentes salas del museo del ejército nos hablan con claridad de los valores que predominan en el universo en el que, no sin cierta dificultad, se desenvuelve el muchacho, la azotea (como sucede, por cierto, con otras muchas prácticas de la época) va a ser asociada a la libertad. Paradójicamente, será en ese ámbito de libertad donde se consumará el amargo desenlace de la historia: dos copas que descansan sobre uno de los muros de la azotea y las risas de una pareja a la que no vemos (afloja así, de nuevo, el carácter elíptico del relato) bastarán para advertir que un amigo más espabilado le ha birlado la chica al dubitativo protagonista. En la banda sonora, un lejano repicar de campanas certifica la dimensión trágica de una historia que empezó como un juego amoroso entre adolescentes y termina con un amargo regusto a fracaso generacional.

3. Luciano, práctica de licenciatura

Como señalábamos más arriba, *Luciano*¹⁶ constituye, por múltiples motivos, un ejemplo singularmente relevante del nivel de experimentación formal, compleji-

¹⁴ Las prácticas de segundo son ya en 35 mm, con sonido, y duran aproximadamente 15 minutos.

¹⁵ Utrera (1991: 123) habla incluso de una carta de Josefina Molina a Guerín Hill donde se habla precisamente del carácter, en cierta medida autobiográfico, de una práctica que no por casualidad se titula *Nuestra edad*.

¹⁶ Las prácticas de tercero son también en 35 mm, generalmente en blanco y negro, y suelen superar la media hora de duración. Tal es el caso de *Luciano*, que alcanza los 38 minutos.

dad textual y hondura discursiva que podían llegar a alcanzar ciertas prácticas de la E.O.C. Amalgamando con sorprendente madurez algunas de las preocupaciones semánticas y formales embrionariamente puestas sobre el tapete en probaturas anteriores (la infancia, la adolescencia y sus problemas como eje de sus ficciones, la forma “documental” como mecanismo de visualización de la realidad española), Guerín Hill se plantea aquí, por un lado, dar forma fílmica al brutal asesinato de un niño (apelando para ello a ciertos datos del suceso real ocurrido en Francia a finales de mayo de 1964, pero, sobre todo, españolizando al asesino y sus motivaciones “sociológicas y psiquiátricas”, *necesariamente* vinculadas en nuestro caso, para el autor, tanto al desarraigo de clase como vía de escape de la misérrima situación del proletariado en los más olvidados barrios de la periferia del Madrid franquista¹⁷ como al “elemento religioso” que a la vez cobija y destruye a Luciano),¹⁸ y, por otro y en última instancia, elaborar un discurso acerca de cómo los aparatos ideológicos del estado no sólo ocultan las causas profundas que podían haber provocado el suceso, sino que, todavía, lo espectacularizan y transforman a la postre en material vendible, melodramático (y políticamente inocuo); un hecho terrible, en definitiva, eficazmente construido y *consumido* como superficial y fugaz (pero tan alienante como económicamente sustancioso) entretenimiento de masas. En fin, el estupor que provoca en Guerín Hill la publicación en la revista *Blanco y Negro* de una narración novelada, según él, “sentimentaloide [y] monstruosa” (VV.AA., 1965: 839) supuestamente contada por la madre del asesino y que a la vez que sacaba a la luz datos esenciales del caso, le permitía reflexionar sobre “la actitud de la sociedad ante este tipo de problemas”, se iba a convertir, a la postre, en el definitivo cañamazo del que surgiría la práctica de tercer curso *Luciano*.

Desde el principio, la voluntad del joven cineasta es la de ser capaz de conjugar “un cierto nivel intelectual y un cierto interés para el público”, de estructurar con sentido los “suficientes elementos de tipo espectacular” que el argumento contenía, con la profundización “en un cierto método [fílmico] de investigación de la realidad”. Se trataba, en definitiva, “de que todo eso cobrara *forma*”¹⁹, y para ello era necesario hallar la manera de enhebrar la historia más o menos lineal del niño y el asesino (“mostrando su vida diaria, penetrando en Luciano mediante sus acciones, dejando al espectador la tarea de dilucidar, a partir de unas conductas, una serie de motivaciones más generales”) con el relato (posterior al crimen) de las actitudes del régimen franquista (y sus órganos represores e ideológicos: policía, prensa, radio y televisión...) ante el acontecimiento y su manera de representarlo “para” *el público*:

“... la historia de Luciano no me interesaba si no era para añadirle la señalización de la mentalidad con que la sociedad se aproxima a estos relatos. El

¹⁷ Reparemos en que el personaje, que tiene treinta y tres años en el momento de su detención, habría de nacer, pues, durante los años republicanos y sufrir en su infancia el embate de la trágica Guerra Civil surgida de la sublevación fascista.

¹⁸ Aunque mantiene “ribetes de mitómano” provenientes del sujeto real francés Lucien Leger, el Luciano Fernández español “es, sobre todo, un místico que, después de realizarse vitalmente en el delito, necesita expulsar de su mente una realidad demasiado brutal. En su fantasía esquizoide esta realidad es sustituida por las gratas imágenes de un acto de piedad y amor, en el que el niño es liberado del sufrimiento de la adultez, expirando en estado de gracia” (Guerín, Hill, 1965: 52-56).

¹⁹ La cursiva es nuestra.

programa televisivo fue una decisión estructural. Decidí que los flash-back contuvieran la historia de Luciano ‘desde dentro’, al tiempo que las palabras del presentador de Televisión y los reportajes expresasen la actitud frente al hecho. En los reportajes he buscado un cierto desajuste entre la veracidad de las imágenes (realidad) y el artificio con que esa realidad está comentada (actitud). Pienso, por otra parte, que, más que lo que se dice, lo expresivo es la manera decirlo”.

En efecto, y tras diversos tratamientos del guión, el programa televisivo especial que reconstruye en el film los acontecimientos²⁰ se constituye en principio estructural del relato, pues no sólo abre y cierra el texto, introduciéndose en su interior los *flash-backs* que conforman la otra gran serie de secuencias de la película, sino que es exactamente sobre la construcción de un programa televisivo, en palabras de Fernández-Santos (1965: 58), “absurdo, insostenible y engañoso”, cuyo “contenido... es, por definición, inapelablemente, falso” de lo que versa el discurso, virulentamente político, que *Luciano* pone en pie.

4. Poder de la mirada

El comienzo de la película, en el que (mientras escuchamos en *off* al presentador del programa televisivo) diversas fotografías de la ambulancia y la multitud arremolinada ante ella tras el hallazgo del cadáver, de Luciano Fernández (Moisés Menéndez) y del niño de once años asesinado son sucesivamente mostradas en primer plano (ocupando la totalidad del encuadre) hasta que, por medio de un rápido

²⁰ En una primera versión del guión se incorporaba la ficcionalización televisiva, en el supuesto directo de la emisión, de las relaciones cotidianas del niño y su asesino (un profesor ayudante, “recogido” por los curas), lo que suponía un metadiscurso de indiscutible modernidad en apariencia, pero que nada tiene que ver con la opción final de proponer la “anatomía de una mentira organizada”, verdadero meollo discursivo del film. El último entrecomillado es el título del más relevante de los textos críticos escritos sobre el mediometraje tras su estreno, firmado por Ángel Fernández-Santos (1965). También se han consultado las críticas de Santos (1965) y Martínez (1965). En el citado primer tratamiento (Guerín Hill, C., “Estanque Rosales 7’15. [Título Provisional]- [Primer Tratamiento]. Archivo E.O.C. [PRA 4/1]) todas las secuencias de Luciano y el niño Juan Luis se correspondían con puestas en escena televisivas, lo que se hacía explícito desde los títulos de crédito, que se acompañaban de un plano en el que se veía a “los actores que encarnan a Juan Luis Sabater y Luciano Fernández dándose los últimos toques de maquillaje, tratando de acentuar al máximo su parecido con las fotografías que tienen delante y que le sirven de modelos” (pág. 2). Así, cada una de las secuencias que en el film definitivo se corresponden con *flash-backs* que nos llevan al momento real de los hechos se situaban en otro nivel enunciativo (y diegético), al tratarse de reconstrucciones que, en primer término, dependían del (hipotético) realizador televisivo y sólo en último, obvio es, lo hacían del enunciadore del film “Luciano”. Con buen criterio -y quizás aprovechando los consejos de José Luis Borau, profesor de guión- Guerín Hill renuncia a su idea inicial, dado que sólo podía contribuir a embrollar un discurso centrado en la distancia entre la potencialidad de las imágenes cinematográficas para comprender el mundo (las que componen los *flash-backs*, las que nos muestran la emisión del programa y las interioridades del estudio televisivo) y la falsedad que surge de su tergiversado uso por parte de la televisión española de 1965 (las rodadas para formar parte de los reportajes que se incorporan al programa). Puede consultarse una versión posterior del guión en el mismo archivo (E.O.C. [PRA 4/1]) y el definitivo en Santos Fontela (1966: 196-215).

movimiento hacia atrás después de un casi imperceptible corte, la cámara televisiva que las encuadraba sobre el atril es descubierta por el tomavistas cinematográfico (conformando lo que durante décimas de segundo parece ser *una foto más*), que todavía recogerá en su retroceso otra cámara televisiva (la que enfoca al presentador), es casi una declaración de principios sobre la voluntad del texto de desentrañar las (*podridas*) capas de cebolla telediscursiva que cubren la realidad de los hechos sobre los que el programa “en directo” aparenta querer informar. Después, un salto de 180° nos muestra, a través del cristal que separa el plató de la sala de control, al equipo que realiza el programa (realizador, ayudantes, mezcladores). Y sólo entonces un plano general picado sobre el plató, oblicuo con respecto al presentador pero frontal al panel con la gigantesca fotografía de Luciano, nos señala la distancia *justa* (para verlo “todo”) desde la que la enunciación parece decidida a articular su discurso. A continuación (y sólo tras ese aviso, *picado* y sutilmente comentativo que reaparecerá, vinculándolas con ésta, al comienzo de buena parte de las secuencias que habrán de componer los *flash-backs*) la cámara de Guerin Hill se introduce en la sala de control para mostrarnos, en una compleja toma en movimiento, el interior de la misma y la actividad del realizador y sus ayudantes (en primer término, de espaldas). Mientras escuchamos las indicaciones técnicas del realizador, a través del cristal, abajo y al fondo, continuamos observando al presentador (al que también vemos “reproducido” en los monitores de la sala), mediado pues por la mirada de los técnicos y, todavía, por la del enunciador de *Luciano*. Desplazándose en panorámica hacia la derecha, la cámara termina por descubrir el locutorio “off” donde los locutores esperan la señal para intervenir y que habrá de alcanzar más tarde singular protagonismo.

Aunque las imágenes del primer reportaje incluido en el programa televisivo (el colegio de Juan Luis, situado en “*uno de los barrios más distinguidos*” y de cuyo “*abolengo y tradición hablan con elocuencia las generaciones de alumnos ilustres*”, según escuchamos en engolado *off* del locutor) fueron rodadas (como indica el guión definitivo y corroboró el propio director) con pancinor, fotografía muy contrastada y planos rodados a mano, lo cierto es que -sin duda, por una parte, para mostrarnos este primer eslabón del reaccionario discurso televisivo sin otro elemento posible de comparación que la *versión* cinematográfica en la que enseguida habremos de introducirnos (el *flash-back* que comienza con los ejercicios espirituales para los niños); por otro, para oponerlo al modo en el que el espectador de *Luciano* tendrá acceso al reportaje sobre la familia del asesino y que, en el corazón del film, nos ofrecerá una de las claves semánticas del mismo- apenas podemos entreverlas en un encuadre que recoge un monitor central y fragmentos de otros dos a derecha e izquierda, pero, pese a ello y sobre todo, mayoritariamente negro, *artificial*, cajón cuarteado donde la realidad, en ilegible metástasis, pierde cualquier posible nitidez. El último de los planos que intuimos en los monitores nos muestra, vacía, la capilla del colegio.

Rimando con aquél (pero para mejor marcar las diferencias), el primero de los retrocesos temporales se inicia durante la celebración, en la misma capilla, de los citados oficios religiosos. Situada en el coro, oblicua y fuertemente picada con respecto al altar desde el que el padre Ramón escupe a los oídos infantiles una charla represiva, angustiante, ligada a la muerte, la culpa y el pecado, la posición de la cámara se vincula con la del comentado plano general del plató televisivo de la secuencia inaugural, dando paso a la presentación de Luciano mientras escucha y

absorbe la brutalidad clerical. Coincidiendo con la frase “*o cielo o infierno*”, vemos, en un plano de conjunto con la cámara oblicua a la derecha de los bancos de la iglesia, al niño Juan Luis jugando con un avioncito en primer término, mientras Luciano, al fondo, como uno más de los infantiles, ocupa el centro exacto de la composición. Su reprimenda al muchacho por su falta de atención es aquí visualmente puesta en entredicho, pero aún ha de serlo humillante y definitivamente cuando, concluida la charla (“... y una *desesperación infinita será mi herencia por toda la eternidad*”), el sacerdote abandone el ábside y, entonando con los niños el “Ten piedad, Señor” acompañado por el órgano, atraviése la nave central disponiendo del poder del plano subjetivo (*travellings* oblicuos hacia delante desde su punto de vista sobre los niños de pie, ante los bancos, cantando; otros de retroceso del padre Ramón caminando, mirándolos). Al llegar a la altura de Juan Luis y Luciano, la mirada (y el sonido en *off* de sus pasos) se detiene. El niño continúa entretenido con su avión de juguete y el cura lo observa contrariado, mientras Luciano, sin darse cuenta, mira hacia el suelo ensimismado. Sólo después de otro plano medio del sacerdote, el “profesor” repara en lo que ocurre. Dichas composiciones subjetivas, semejantes a la vista anteriormente, conforman y confirman ahora (al estar de pie los niños, “incluido” Luciano) una figura piramidal con el vértice formado por la cabeza del hombre, al fondo. Dicha *forma*, con todo, sólo existe para la poderosa mirada (subjetiva) del padre Ramón, que es quien posee el poder; el control del espacio. Un *raccord* en el eje selecciona a Luciano para que reciba el “castigo” visual del cura, sin que aquél pueda responderle (mediante un hipotético plano subjetivo) en momento alguno. La asimilación de Luciano como figura de poder es, así y de hecho, negada tanto por su posición (“el último de la fila”) como por el trato recibido (le riñen en público *por culpa* de la actitud del niño de buena familia).²¹

Las siguientes secuencias del *flash-back* corroboran su “posición” espacial y vital: en un plano exterior fuertemente picado y en movimiento Luciano llega al colegio y se pone las gafas de sol para atravesar *fuera de sitio* la celebración de una boda que tiene lugar en el patio, al aire libre; al entrar en la cocina del centro es prácticamente ignorado por el hombre (en un encuadre en el que, de nuevo, ocupa el centro al fondo de la estancia, cerrando la perspectiva y rimando con su posición en las composiciones plásticas que vimos en la capilla) y la mujer que allí trabajan. Con todo, dispondrá ahora de su único plano subjetivo en el colegio (aunque *gozará* de unos e *imaginará* otros fuera de él, como veremos): el de la carne que recibe los golpes secos del hacha que entonces trocea el cocinero ante el atraído y angustiado rostro del “profesor”, que sólo se destensará con el fin del proceso. Tras recibir con desgana un poco apetecible e infantil bocadillo, vemos su paseo y sus actitudes temerosas (ante el padre Ramón) y ridículamente rebeldes (una vez en soledad se desahoga a saltitos, tira al suelo el contenido de una papelera). La lucha de Luciano por formar parte realmente de ese espacio literal y simbólico que lo acoge y rechaza es sutilmente puesta en escena por Guerín Hill a través de la constatación de su búsqueda inútil de un plano subjetivo que denote cierto dominio (y no le enfrente a la muerte y la mutilación de la carne). Lo intenta en el gimnasio (donde debe sustituir momentáneamente al verdadero profesor), pero la enunciación gestiona con extremo cuidado su proximidad/imposibilidad del poder de esa nunca entregada arma visual. De hecho, incluso los planos frontales y próximos de los niños (primero los tres,

²¹ Sobre la cuestión del punto de vista véase Jost (2002).

luego sólo Juan Luis) boca abajo en las espalderas, que podrían ser leídos en primera instancia como subjetivos, son desmentidos como tales de inmediato. La tensión de Luciano -en el que se intuye una pulsión pedófila y homosexual mucho más evidente en las primeras versiones del guión y proveniente del caso real francés- se traduce, al modo eisensteiniano, en el oscilante movimiento de las cuerdas en un plano general y picado que muestra al fondo y en el centro del encuadre, pegado a la pared del gimnasio, al hombre ensimismado con los brazos cruzados.

5. Anatomía de una mentira organizada

Finaliza entonces el primer *flash-back* y retornamos al plano de los tres monitores, en donde concluye el reportaje del colegio, prácticamente velado (y en buena parte elidido) para nuestros ojos. Escuchamos en *off* las indicaciones para la entrada de la publicidad (un anuncio animado de la Marina instando a los jóvenes a alistarse; otro del “Café La Estrella” con un trío femenino cantando). El mantenimiento constante de prácticamente el mismo encuadre para el reportaje y los *spots* introduce, sin ambages, un moderno, sorprendentemente premonitorio y hondamente crítico comentario discursivo acerca del programa televisivo²² como relleno de un “macrodiscurso” eminentemente publicitario susceptible de trivializar y convertir en mercancía cualquier contenido (incluso el más espeluznante, como la historia de la televisión en España no hará sino confirmar). Además, el último fragmento de la canción del segundo spot se monta en la muy elaborada banda sonora sobre dos fotos de Juan Luis con uno o dos años, mientras el presentador retoma su convencional discurso (“*el candor y la pureza de la malograda criatura...*”). Un plano de su perfil hablando y de las fotografías nos lleva, por corte directo, al ya visto exterior de la cabina donde se encuentran los locutores de *off* de los reportajes, que reciben de nuevo el aviso desde la sala de control de su próxima entrada. Cuando el presentador anuncia que se va a ofrecer ahora “*un reportaje realizado por nuestros equipos en casa de los padres de (...) [inaudible por un ruido ensordecedor proveniente del control] y en el Hospital Provincial, en una de cuyas salas -la de enfermos mentales- se encuentra recluida su esposa*”, la cámara se encuentra ya en el interior del locutorio. Las últimas palabras del presentador y el inicio del reportaje los vemos en un plano cercano del monitor (ligeramente hacia la izquierda) y uno de los locutores a su derecha, mientras un ominoso micrófono se sitúa en primer término. El locutor comienza a hablar (“*Esta es una humilde barriada situada en el Alto Extremadura, cerca de Madrid...*”) y, por un momento, pareciera que Guernín Hill se conformase con llegar al lugar donde -tan injusta como (des) preocupadamente- imagen y voz parecen fundirse. Sin embargo, y con lentitud, la cámara cinematográfica se aproxima al monitor, deja fuera el micrófono y al locutor, y se centra pausadamente en los casi indiscernibles planos televisados de

²² Conviene señalar, aunque sea a pie de página, que la televisión (entendida ésta no sólo como escenario -el plató y sus aledaños- en el que ubicar las historias, sino también como lenguaje extraño y novedoso que contamina y enriquece la gramática cinematográfica) comparece de manera insistente en las prácticas de la EOC de los años sesenta. Sin ir más lejos, la estructura propia del “telediario” sirve de esqueleto a partir del cual Cecilia Bartolomé levanta otra de las piezas maestras de la EOC: la sorprendentemente radical (tanto fílmica como ideológicamente) *Margarita y el lobo* (Cecilia Bartolomé, 1968-69).

un domingo cualquiera en la barriada obrera. Un corte nos muestra, todavía, en un aproximado *contracampo*, a los locutores (el hombre que habla, otro detrás, la mujer a la derecha). Y ahora sí, las imágenes directas, con su nítida y vibrante textura cinematográfica, se apoderan finalmente del encuadre mostrando, con verismo y valentía y en breves trazos documentales (“no le expliqué nada a esa gente-declararía el director-”, “lo que me interesaba eran sus rostros, su desconcierto, su extrañeza ante la cámara”) (VV. AA., 1965: 840) las condiciones de vida de “millares y millares de hombres en los suburbios de las grandes ciudades (...) sin pedantería, sin recargamiento, sin (...) panfletismo superficial” (Fernández-Santos, 1965: 58). Aunque el texto leído por el locutor y la ridículamente inadecuada música que lo acompaña trabajan muy evidentemente a la contra, el plano que vemos (picado y oblicuo, sobre la casa “de” la familia de Luciano en la barriada) mantiene, gracias a las previas advertencias del montaje, todo su poder (y su dignidad) cinematográficas. El cambio de registro es de tal densidad que -al modo del movimiento circular de la cámara en la Plaza Mayor salmantina en la estrictamente contemporánea y excepcional *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965)-la cadena diegética *salta* por los aires, provocando un fértil e inequívocamente discursivo *desmontaje* entre la burda *ficcionalización* televisiva de la realidad y la siempre latente presencia de lo que de *histórico* y doloroso tiene la materia “real” situada ante la cámara cinematográfica. Todavía, sin embargo, retornaremos momentánea pero repetidamente al locutorio para que Guerín Hill nos muestre en diversos planos la nula implicación de unos locutores que se mantienen absolutamente al margen de lo narrado (la mujer se retoca el peinado ante el espejo, se aburre, juega con su colgante, bosteza; el hombre fuma...). No es de extrañar que Fernández-Santos (1965: 58) se sirviera de tal envergadura textual para señalar la excelencia del film, capaz de elevarse “al rango de idea coherente de la realidad”:

“[I]os rostros de los locutores (...), el bostezo de uno de ellos, su misma voz, adquieren insospechadamente un significado inédito, del que carecían la primera vez que les vimos. Esta imagen misteriosamente enriquecida por dos simples pinceladas de una mano inteligente nos produce el efecto de una sacudida, de un golpe que nos despierta y nos hace intuir instantáneamente el sentido auténtico de toda la secuencia: los locutores, los presentadores y todo el sistema moral y social que representan no tienen absolutamente nada que ver, ni la menor relación, con esos hombres depauperados de que nos están hablando con emoción mecánica. (...).

Según esto, Claudio Guerín ha sido capaz de acumular en un solo plano toda una realidad múltiple y contradictoria: un hecho y su revés, una actitud social frente a ese hecho y su crítica, una verdad y su contradicción”.

Y similar proceso se repite en la segunda parte del reportaje, en la cual -con la excepción de los planos de la actriz que interpreta a Maruja, la mujer de Luciano (Julia Peña)- el interés de Guerín Hill se desparrama dolorido por los rostros y las actitudes de las enfermas mentales que pasean su locura y su pobreza por el patio del recinto en imágenes de tal *pregnancia* que recuerdan el estremecedor *Regard sur le folie* (1962) de Mario Ruspoli e, incluso, parecen anticipar al Raymond Depardon de la extraordinaria *San Clemente* (1980).

6. La muerte por partida doble

Un fundido encadenado con un plano del locutorio da paso a un nuevo *flash-back* que se inicia con la apesadumbrada visita de Luciano al psiquiátrico, ante el total en-simismamiento de su esposa. De nuevo en picado, observamos su salida del recinto, poniéndose las gafas oscuras como escudo y refuerzo, y el inicio de su paseo camino del parque. Mientras tanto, la secuencia del niño en el colegio, previa a su fuga fatal tras el castigo (también físico), nos habla de la malsana perversión nacional-católica que gobierna el centro bajo la mirada severa (incluso cuando los niños orinan) del clero represor. Con rigor, pero buscando a la vez obtener el máximo rendimiento de los cánones del cine de intriga -y el cineasta cita aquí explícita y premonitoriamente la modélica *M* (Fritz Lang, 1931) cuando el niño casi es atropellado por un seiscientos al intentar cruzar una calle sin mirar-, el film nos mostrará la muerte del muchacho de dos maneras diferentes. En la primera, que parece surgir de la fusión de las fotos de Luciano y de las palabras de su declaración ante la policía, risible y melodramáticamente sobreinterpretadas por el locutor, Luciano conjuga su ira mística (“*También yo tuve una infancia desgraciada. Mi padre me pegaba a menudo. Y yo me sentía muy solo. Pero los hombres están solos porque son pecadores. También yo, como Juan Luis, sentía la necesidad de huir. Por eso le maté. Porque no quería que conociese ese sufrimiento*”) con la materialización (imaginada) de esa vana voluntad -sólidamente construida desde el inicio por la puesta en escena-de disponer del poder (de la mirada). No es de extrañar que -abriendo además la posibilidad de que lo que vemos se corresponda no sólo a la visualización del hecho en la mente enferma del asesino, sino también a la *posible* lectura de un telespectador que responda sin reflexión ante lo que escucha- este beatífico asesinato imaginado, virado en azul, tome en principio la forma de un film hitchcockiano²³ (el hombre, en plano subjetivo, se fija en una estatua y su mirada se aproxima a ella por medio de un *zoom*; después en *travelling* subjetivo -tras primer plano de su rostro-, sigue al muchacho, que lo mira sorprendido girando la cabeza; en el siguiente plano subjetivo el niño aparece boca abajo, haciendo el pino y rimando con su postura en las espalderas del gimnasio; un nuevo *zoom* traduce la excitación emocional de Luciano) y que, tras el consolador y pacífico estrangulamiento final (imaginado por el asesino como consumación de la eucaristía católica) sus movimientos recuerden nítidamente al monstruo encarnado por Boris Karloff en el *Frankenstein* de James Whale (1931) tras la inocente *muerte* de la niña, con la cámara elevándose finalmente hacia el cielo.

Un último fragmento del programa televisivo da paso al *flash-back* definitivo, que habrá de aproximarnos al asesinato “tal como ocurrió”. Ahora (a diferencia del anterior, en el que no las llevaba) Luciano camina por el parque con sus gafas, aunque se las saque para poder ver mejor y no obtenga, pese a ello, más que fugaces vistas del paisaje. Necesitará la ortopedia pagada de un teleobjetivo del parque para, casi arrebatándose a un niño que miraba y *casualmente*, localizar a su presa. En un plano subjetivo con caché que reproduce su mirada a través del aparato,²⁴ Juan Luis corre por una acera próxima. El rostro sorprendido y satisfecho de Luciano da paso

²³ Y la música de Antonio Pérez Olea no deja lugar a dudas sobre su inequívoca inspiración hermaniana.

²⁴ En un discurso crítico sobre el fetichismo de los “aparatos de la visión” en el franquismo que no deja de aproximarlos al Carlos Saura de la contemporánea y emblemática *La caza* (1965).

al segundo plano subjetivo con caché en el que (de nuevo citando expresamente el film de Lang, y anticipando así su sentencia de muerte) el pequeño se aproxima a un puesto de globos. Luciano se pone las gafas y va hacia él. Lo sigue por las atracciones y se presenta como si de un encuentro fortuito se tratase. El niño lo ignora y Luciano cede (sacándose las gafas) tras una inútil reprimenda inicial, más y más psicológicamente desprotegido, más y más interesado. Se adentran en el parque. La estatua esta ahora casi de espaldas, y el *zoom* es de retroceso (y no subjetivo: Luciano aparece, empequeñecido en el encuadre, cuando el campo se abre). Siguiendo la despreocupada y altiva actitud del muchacho, va tras él, y lo observa bebiendo en una fuente, mientras el niño parece disfrutar, casi posando, de su dominante jugueteo. Al llegar a una charca en un bosquecillo próximo, Juan Luis golpea lúdico el agua con un palo, mientras Luciano se aleja y, descentrado, apoya su frente en el tronco de un árbol, intentando controlarse. Las ambigüedades del punto de vista contribuyen aquí al progresivo grado de angustia e inseguridad que se respira en el fragmento.

Pero todavía habrá de ofrecernos Guerín Hill una última y brillante muestra de la sutileza de su escritura fílmica y de su en verdad sorprendente potencia discursiva. En un plano cercano, agachado, el niño se dispone a matar una rana. En plano medio corto, prácticamente de perfil derecho, Luciano mira fuera de campo la destructiva diversión de Juan Luis. Sin embargo, el supuesto plano subjetivo subsiguiente no es tal, pues vemos al niño en el lado opuesto del encuadre. El pequeño, con todo, mira al lugar que parecía ocupar la mirada de Luciano, desvelando un *error* y un vacío. Girando el palo en el sentido de las agujas del reloj lanza la rana muerta -con toda lógica espacial, pero con probabilidad inesperadamente en un rápido visionado- contra el rostro de Luciano que -aquí sí contra todo pronóstico visual, pero con absoluta lógica discursiva- lleva de nuevo puestas sus gafas represivas. Lanzándose sobre el niño violentamente, lo ahoga.

Todavía una fotografía de la familia de Luciano y la voz *off* del presentador; la joven locutora dando voz a su madre en chirriante desajuste; una fotografía de la ficha policial del asesino... Por fin, otro plano general del plató, picado y oblicuo, da paso a la oscuridad definitiva y a los títulos de crédito. Como concluye Fernández-Santos (1965: 58), Claudio Guerín Hill ha logrado conjugar anécdota individual y disección de la normalidad colectiva, “de la estructura mental y moral de una sociedad”. En su vigoroso discurso sobre las potencialidades del cine y el uso perverso de la televisión como aparato ideológico del franquismo, el cineasta describe, en definitiva, “un absurdo colectivo, (...) un fenómeno de degradación concentrado en un solo hombre (el protagonista individual), pero que afecta e impregna a todo un sistema social: el nuestro, aquel en que vivimos ahora”.

7. Claudio Guerín Hill en TVE

Al igual que para otros muchos cineastas españoles formados en la EOC durante la década de los sesenta²⁵, para Guerín Hill los platós de televisión española son algo

²⁵ Grupo al que Manuel Palacio ha denominado en alguna ocasión la Generación Española de la Televisión (en clara alusión a esa célebre generación de cineastas norteamericanos que aprendieron el oficio en la televisión americana de los cincuenta: la de los Lumet, Penn, Mulligan y *cía*). A falta de un recuento más exhaustivo, formarían parte de esa generación de cineastas españoles formados, como Guerín Hill, a caballo entre las aulas de la EOC y los platós de TVE, gente como Pilar Miró, Josefina

así como una solución de emergencia, un destino provisional que el joven aspirante a cineasta acepta porque no le queda otro remedio. La artificial e interesada política de promoción de los jóvenes talentos de la EOC que había puesto en marcha García Escudero durante el primer lustro de los sesenta está tocando a su fin. Las perspectivas profesionales para los muchachos de la escuela vuelven a ser, como casi siempre, escasas. Ante tan desalentador panorama, TVE (en concreto, su recién nacido segundo canal) se convertirá (gracias a un lejano acuerdo de colaboración entre la EOC y TVE del que ya se ha hablado en estas páginas) en el primer destino profesional de muchos de los alumnos de la EOC que se licencian a lo largo de la segunda mitad de la década de los sesenta. Un destino, ya lo hemos dicho, que los propios licenciados verán como provisional, pero que en algunos casos se consolidará en el tiempo y acabará revelándose, de manera un tanto inesperada, como el escenario ideal donde continuar con algunos de los experimentos formales que ya se habían ensayado en la escuela. Huelga decir que el desembarco masivo de los inquietos alumnos de la EOC será también beneficioso para un segundo canal de TVE, que en aquel tiempo andaba, como ellos, buscando su propia identidad.

Como ya sucediera en la escuela, Guern Hill vuelve a funcionar como una excelente vara de medir a la hora de evaluar el trabajo de los licenciados de la EOC en TVE. Y esto es así porque su aportación como “teleasta” incide precisamente en los dos territorios que con mayor asiduidad frecuentarán el resto de sus compañeros mientras trabajen en el UHF, y que serán, a la postre, los que acabarán definiendo la personalidad del nuevo canal: la serie más o menos documental a propósito de las tierras y las gentes de España y la experimentación con los códigos televisivos a través de su mixtura con los cinematográficos.

Al primero de estos dos campos de actuación, corresponden, entre otros, los primeros trabajos que Guern Hill realiza nada más ingresar²⁶ en TVE. Aunque la serie “*Conozca Vd España*” (para la que Guern dirige dos episodios a lo largo de 1966) es un proyecto de la primera cadena, sus señas de identidad serán, como acabamos de señalar, las que poco después adoptarán esas otras series del UHF (como *Fiesta* o *La víspera de nuestro tiempo*) de las que dependerá en buena medida esa vitola de canal cultural que desde entonces va a acompañar a las emisiones de la segunda cadena. Como ha señalado Palacio (2001: 129), el *leitmotiv* que comparten esas series documentales del UHF no es otro que “mostrar lo que de singular puede encontrarse en España, sus fiestas, su historia, su folklore, su geografía, su cultura, su literatura, su música... El proyecto era inédito y no tendrá continuación; en cierto sentido puede ser leído como reflejo de las formas de expresión de una cultura nacional española al margen del zafio franquismo”. En un artículo publicado en *Nuestro Cine* por aquellos años, Guern Hill (1967: 30) habla, en los términos siguientes, del cine que tenía en mente realizar su generación cuando ingresó en la EOC: “Cada cual, a través de su mentalidad y de sus convicciones, estaba convencido de la necesidad de decir no al perpetuo disparate del cine español de entonces y plantearse la urgencia de hablar con autenticidad de las gentes, los problemas y las cosas de nuestro país”. Curiosamente, y aunque Guern no lo reconoce, su generación ya estaba comenzando a hablar con autenticidad de las gentes, los problemas y las cosas de España; aunque

Molina, Pedro Olea, Antonio Drove, Iván Zulueta, Juan Tébar y un largo etcétera.

²⁶ En abril de 1996, poco antes de pasar a formar parte de la plantilla de TVE, Guern Hill recibe el Diploma de Participación en el I Curso de Adaptación para Titulados de la EOC.

eso sí, lo estaba haciendo desde una plataforma distinta a la que habían previsto en un primer momento.

La otra gran aportación de los licenciados de la EOC al UHF tiene que ver con la reformulación de algunos de los códigos televisivos más asentados de la época. Sobre todo a través de su trabajo en los (en aquel tiempo) prestigiosos espacios dramáticos de TVE, las gentes de la EOC van a comenzar a renovar el (limitado) arsenal de soluciones formales que hasta entonces habían manejado los realizadores de la casa. Va de suyo que dichas novedades serán fruto del no por previsible menos fructífero encuentro de dos maneras diferentes de entender el discurso audiovisual. Y como ya viene siendo habitual, Guerín Hill será, de entre todos ellos, el que con mayor determinación se adentrará por el camino de la hibridación de códigos cinematográficos y televisivos, hasta el punto de que su celebrado *Ricardo III* (emitido el 30 de marzo de 1967) constituye, como oportunamente ha recordado Palacio (2001: 132), “un punto de no retorno a los modos de hacer dramáticos en España”.

Hasta aquí el repaso a los años de formación de Claudio Guerín Hill y a las productivas (y poco estudiadas) sinergias que durante los años sesenta se establecieron entre la EOC y TVE. Aunque sigue pendiente ese capítulo esencial de la Historia de los Medios Audiovisuales en España del que hablábamos al principio de este trabajo, esperamos que estas páginas hayan servido, al menos, para ir balizando el terreno de cara a futuras incursiones de estos mismos o cualesquiera otros investigadores.

Referencias bibliográficas

- ALBERICH, Ferran (1999). El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cinematografía en el Cine Español. **En:** *50 años de la escuela de cine*. Madrid: Filmoteca Española, p. 11-32.
- ARANZUBIA, Asier (2005). El joven del sombrero. Berlanga en el IIEC. **En:** *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente, p. 143-148.
- BLANCO, Lucio (1989). *IIEC y EOC. Una escuela para el cine español*. Madrid: Universidad Complutense (Tesis doctoral inédita).
- BLANCO, Lucio (1996). *La Escuela Oficial de Cine*. **En:** *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares: Festival Internacional de Cine de Alcalá de Henares, p. 109-131.
- FÉRNANDEZ-SANTOS, Ángel (1965). Anatomía de una mentira organizada. **En:** *Nuestro Cine*, nº 47, p. 57-58.
- GUERÍN, Claudio (1965). Cómo nació Luciano. **En:** *Nuestro Cine*, nº 47, p. 52-56.
- GUERÍN, Claudio (1967). Sobre la Escuela Oficial de Cinematografía. **En:** *Nuestro Cine*, nº 65, p. 22-30.
- JOST, François (2002). *El ojo-cámara. Entre el film y la novela*. Buenos Aires: Catálogos.
- LLINÁS, Francisco (ed.) (1999). *50 años de la escuela de cine*. Madrid: Filmoteca Española.

- MARTÍNEZ, Augusto (1965). Luciano, de Claudio Guerín Hill. **En:** *Film Ideal*, nº 182, p. 838.
- MARCAILLOU, Marie (2008). *La Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), un “nid de rouges” sous le franquisme?* Lyon: École Normale Supérieure/Lettres et Sciences Humaines (inédito).
- PALACIO, Manuel (2001). *Historia de la Televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- SANTOS, Cesar (1965). EOC 65. En *Triunfo*. Num. Año XX, 20 de noviembre de 1965, p. 18.
- SANTOS, Cesar (1966). *Cine español en la encrucijada*. Madrid: Ciencia Nueva.
- UTRERA, Rafael (1991). *Claudio Guerín Hill. Obra Audiovisual*. Sevilla: Universidad de Sevilla.