

Escuela de cineastas

Aranzúbia, Asier; Castro de Paz, José Luis
(2024)

Madrid: Cátedra/Filmoteca Española

Los estudios historiográficos acometidos hasta el momento sobre el Nuevo Cine Español nos habían transmitido el trascendental papel que, con respecto a sus orígenes, había desempeñado la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), antes el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), entre 1947 y 1962. Y es que algunos de los cineastas españoles más relevantes de los años sesenta y setenta habían surgido de este centro de formación: José Luis Borau, Mario Camus, Víctor Erice, Basilio Martín Patino, Francisco Regueiro, Carlos Saura, Manuel Summers, y un largo etc.; pero sin olvidar, por supuesto, que desde finales de la década de los cuarenta, y a lo largo de la de los cincuenta, directores de la talla de Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem también habían alumbrado sus primeros cortometrajes en un Instituto que, aunque de titularidad estatal, nunca había sido concebido «en términos de rentabilidad ideológica» por el régimen franquista, de ahí sus enormes carencias presupuestarias y, en especial, la «relativa libertad de actuación de la que gozaron sus gestores».

El panorama, no obstante, cambiaría drásticamente luego de la fecha señalada, cuando, en 1962, la Dirección General de la Cinematografía y Teatro, con José María García Escudero a la cabeza, y a la luz de una deliberada estrategia política, recurrió a la EOC con vistas a promover en el exterior una imagen de modernidad del país, si bien la «contrapartida» consistió en un mayor margen de libertad —siempre restringida— y una audacia expresiva insólita entre los cineastas españoles y entre los aspirantes a serlo en la susodicha institución educativa.

En *Escuela de cineastas*, Asier Aranzúbia y José Luis Castro de Paz se sumergen en el recorrido histórico que atraviesa el centro desde su génesis hasta su clausura. Ahora bien, su máxima aspiración es otra, toda vez que lo que en realidad persiguen es «identificar el lugar que la ingente producción cinematográfica del IIEC-EOC ocupa en el seno de la historia del cine español». Con este fin, la propuesta viene definida por tres objetivos: extraer las líneas de fuerza que predominan en la producción de la Escuela; determinar en qué medida las prácticas de los estudiantes más reconocidos se relacionan con los asuntos nucleares que desarrollarían en sus posteriores filmografías, tanto

desde el plano temático como expresivo; y, por último, contraponer esos ejercicios audiovisuales con las corrientes, tradiciones, géneros, temas y motivos que emergen a lo largo de la historia del cine español.

Al margen de los aspectos puramente descriptivos en cuanto a fechas y datos —relativos a la gestión, estructura, planta profesoral, plan de estudios, etc.—, para los cuales los autores reúnen un abundante arsenal de referencias bibliográficas que dotan de extraordinaria solidez a la obra, lo que en realidad convierte en verdaderamente meritoria —y apasionante— a *Escuela de cineastas* son los hilos transversales con que se articulan los dieciséis capítulos de la obra, en particular aquellos en los que se reflejan con más nitidez los tres propósitos arriba delineados.

De este modo, el lector descubre la conjugación de la ciudad provinciana como motivo temático; la preponderancia de ciertos escritores en las traslaciones literarias sobre las que se originan algunas obras —Wenceslao Fernández Flórez como figura destacada—; la presencia del humor codornicesco; del género fantástico; las concomitancias de determinadas piezas con títulos paradigmáticos de cineastas excepcionales —las de *Los días perdidos* (1962) con *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, en especial—; la reformulación de los códigos televisivos de la época bajo la influencia de algunos estudiantes que saltan a TVE como estación de paso hacia el medio cinematográfico —ahí está Claudio Guerín Hill con su imitable *Luciano* (1962)—, o las incipientes reivindicaciones feministas que afloran con inusitada explicitud y rotundidad en los trabajos de las escasas cineastas que en el Instituto se concitaron, tales como Josefina Molina, Helena Lumbreras y Cecilia Bartolomé.

El rigor historiográfico, pero también el meticuloso análisis textual, son los dos raíles sobre los que discurre la investigación de Aranzúbia y Castro de Paz. El segundo eje, el del análisis filmico, merece un comentario aparte. Porque, por mucho que el lector no haya tenido la oportunidad de visionar los cortometrajes y medimetrajes abordados, salta a la vista que el esclarecimiento de sus patrones temáticos y formales —y su elección misma como objeto de estudio frente a otras piezas—, se ha producido como consecuencia de un detallado escrutinio de la materialidad filmica; de la materialidad filmica de cada obra como entidad autónoma y, en virtud de sus cualidades estéticas, como hito de la categoría transversal en que se incardina.

El análisis pormenorizado que ofrecen los dos ensayistas convence sobremanera por el modo en que

se «baten el cobre» —que diría Santos Zunzunegui— con las sutilezas fílmicas sobre las que se despliegan esas lecturas agudas, enrabiadas y críticas acerca de los diversos mimbres sociales, culturales y políticas que entretejían la gris vida española de la época. Es inevitable, en este sentido, y precisamente como resultado de estos abordajes analíticos tan minuciosos y argumentados, que el lector abandone por momentos las páginas del texto y se sienta impelido a buscar estos títulos —lástima la inaccesibilidad de muchos de ellos— a fin de corroborar por sí mismo y disfrutar los hallazgos que sus dos firmantes plantean. En este sentido, el capítulo que cierra *Escuela de cineastas* —«Siete prácticas ejemplares en plano cercano»— bien podría constituir la base para una hipotética antología que tuviese a bien albergar alguna de las plataformas de *streaming* que proliferan en el mercado audiovisual del momento.

Un libro, en resumidas cuentas, que trasluce una profunda labor investigativa, y que, desde el punto de vista de la historia del cine español, supone una aportación fundamental a la hora de entender con más criterio algunas de las constantes, fenómenos y trayectorias que caracterizan las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta. Solo al concluir la lectura es posible comprender en retrospectiva por qué el otrora crítico titular del diario *El País* entre 1982 y 2004, el desaparecido Ángel Fernández-Santos, se refería a la EOC en estos entrañables términos en un texto periodístico publicado en 1998: «una nube pasajera en la que tuvimos la efímera fortuna de vivir, en medio de una dictadura fascista y en un país amordazado, el aprendizaje en plena libertad de la elocuencia del cine».

José Antonio Planes Pedreño
Universidad de Medellín