

RETRATOS DEL EXTRARRADIO MADRILEÑO EN EL DOCUMENTAL DE LA EOC

**DEL 31 DE OCTUBRE AL
30 DE NOVIEMBRE 2022 A LAS 12:00 H**

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE
PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS



VERSIÓN ORIGINAL



Aunque las piezas más conocidas producidas por los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía pertenecen al campo de la ficción (con todos los matices que se le pueden hacer a esa categoría que, como sabemos, es todo menos estanca), lo cierto es que hay también una importante producción de documentales. Para investigar un poco más en esta línea, esta nueva sesión online de "Flores en la sombra" propone tres piezas de tres directores diferentes. El programa, que ha sido musicalizado para la ocasión por el compositor e intérprete Iovis, estará disponible durante todo el mes de noviembre.

LA SESIÓN INCLUYE:

- **CIUDAD UNIVERSITARIA (1964)**
- **DOCUMENTAL: ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS (1965)**
- **DOCUMENTAL: RICARDO LÓPEZ NUÑO (1967)**

FICHA TÉCNICA

CIUDAD UNIVERSITARIA

AÑO: 1964

PAÍS: ESPAÑA

DIRECCIÓN: ANTONIO LARA

PRODUCCIÓN: ESCUELA OFICIAL DE
CINEMATOGRAFÍA

DURACIÓN: 11 MINUTOS

FICHA TÉCNICA

DOCUMENTAL: ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS

AÑO: 1965

PAÍS: ESPAÑA

DIRECCIÓN: ÁNGEL FERNÁNDEZ-
SANTOS

PRODUCCIÓN: ESCUELA OFICIAL DE
CINEMATOGRAFÍA

DURACIÓN: 7 MINUTOS

FICHA TÉCNICA

DOCUMENTAL: RICARDO LÓPEZ-NUÑO

AÑO: 1967

PAÍS: ESPAÑA

DIRECCIÓN: RICARDO LÓPEZ-
NUÑO (COMO RICARDO PALACIOS)

PRODUCCIÓN: ESCUELA OFICIAL DE
CINEMATOGRAFÍA

DURACIÓN: 7 MINUTOS

TRES PRÁCTICAS DE CORTOMETRAJE DOCUMENTAL EN LA ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA (EOC) (1962-1969)

VANESA FERNÁNDEZ GUERRA

DIRECTORA DE ZINEBI

Es una opinión bastante generalizada que los cortometrajes vienen a representar, en el interior de la cadena de valor de la producción cinematográfica más o menos convencional, una suerte de presentación de los méritos del cineasta en ciernes para su ingreso en los distintos oficios que concurren en la industria de las imágenes en movimiento. Suele decirse también que en este tipo de películas los aspirantes a profesionales, a modo de rasgos indicativos de su talento creativo y de su futuro *estilo* personal, exhiben de una forma libre, y todavía incondicionada, lo mejor de sí mismos como resultado de su proceso de formación.

La Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), fundada en 1962 como un nuevo modelo de enseñanza audiovisual, sucesora en el tiempo del antiguo Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), a su vez erigido en 1947 bajo la impronta del neorrealismo italiano imperante en la época, no fue ajena a las consideraciones anteriormente expuestas. Desde un punto de vista institucional y administrativo, se trataba de un Centro de Enseñanza Superior dependiente del Ministerio de Información y Turismo. En 1970, una nueva ley estableció que el Periodismo y los *demás medios de comunicación social* habían de incorporarse a la Educación universitaria normal. Esta disposición legal inclinó a los por entonces responsables de la EOC a la convicción de que el centro empezaba a quedarse sin demasiadas posibilidades de permanencia, un proceso de lenta extinción que abocó a su cierre definitivo en el curso 1975-76.

Sin embargo, el periodo transcurrido entre 1962 y 1969 señaló algo parecido a una *edad de oro* de importantes novedades y expectativas para los profesores y alumnos de la Escuela. En su

primer año de funcionamiento, un nuevo plan de estudios introdujo una asignatura de "Cine Documental" para la especialidad de Dirección y unos cursillos de "Reportaje Cinematográfico" para la especialidad de Cámaras. Ambas materias, así como las prácticas que servían para acreditar la competencia en su ejercicio de los futuros titulados, eran obligatorias. En 1963, coincidiendo con las primeras escaramuzas de los conflictos estudiantiles contra la Dictadura franquista, que iban a prolongarse con mucha mayor intensidad hasta finales de la década y mediados de la siguiente, se produjo la dimisión del director del centro, el gran cineasta José Luis Sáenz de Heredia, un falangista de los de la llamada *primera hora*. A partir de ese momento, los archivos de la EOC registran las prácticas de cine documental y reportaje cinematográfico de 55 alumnos, con 94 materiales de filmación correspondientes a 55 trabajos.

**“LOS MEDIOS DE LA ESCUELA
PARA LA PRODUCCIÓN DE ESTAS
PRÁCTICAS FUERON ESCASOS
DESDE EL PRINCIPIO HASTA EL
FINAL.”**

Los medios de la EOC para la producción de estas prácticas fueron escasos desde el principio hasta el final. Se trataba de filmaciones de duración breve, entre los cuatro y los diez minutos, en blanco y negro, generalmente sin título, sin créditos, sin sonido, sin postproducción y sin etalonaje. Sí consta, en muchos casos, el nombre del autor de la práctica. Por otra parte, las correcciones se hacían directamente sobre el copión de trabajo y no se tiraban copias. Los alumnos disponían para su realización de cinco

TRES PRÁCTICAS DE CORTOMETRAJE DOCUMENTAL EN LA ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA (EOC) (1962-1969)

VANESA FERNÁNDEZ GUERRA

días de rodaje (diurno) y cuatro de montaje. Estas condiciones les abocaban a filmar sus trabajos en las cercanías del propio centro, si bien la audacia de algunos de ellos les permitió quebrar estas normas y localizar sus rodajes en otros lugares, a veces muy alejados de Madrid.

Consideradas como un todo a efectos de su posible interpretación (o al menos a modo de conjetura hermenéutica), y más teniendo en cuenta la descarnada presencia sobre las cabezas de los sufridos estudiantes de la censura propia de la época, estos cortometrajes, con la perspectiva que da el tiempo, componen a su modo, con estrategias y resultados cinematográficos diversos en cada caso, un vivo retrato de la ciudad de Madrid, de su desarrollo urbano y sus ensayos de modernidad en medio de una pobreza de profundidad secular, de las líneas topográficas de fractura entre sus distintos vecindarios y grupos sociales y, en fin, de su implícita o explícita voluntad de impugnación de las verdades oficiales, y por lo tanto obligatorias, de la oprobiosa dictadura por entonces imperante y de la campanuda y atosigante retórica que les servía de vehículo.

Como ejemplos ilustrativos de lo hasta aquí señalado, quiero ahora esbozar un sucinto comentario de tres de estos ejercicios de cortometraje documental: el primero de ellos, *Ciudad universitaria*, fue realizado en el curso 1963-64 por un alumno llamado Antonio Lara. Se trata de un ejercicio de montaje muy brillante y decididamente conceptual, probablemente (nueva conjetura) inspirado en el eisensteiniano *montaje de atracciones*. El mecanismo de su puesta en escena se basa en una persistente contraposición de elementos icónicos (lápidas y esculturas conmemorativas) del Régimen en torno a asuntos como el Descubrimiento de América, la imperecedera vocación imperial de España o el heroísmo de los combatientes franquistas en el mismo lugar que ahora ocupan los modernos edificios de la Universidad Complutense, con imágenes bastante más prosaicas, como la de una mujer circulando en su carro, tirado por un burro, junto al imponente Arco del Triunfo de Moncloa. Se contraponen también la modernidad y las idas y venidas de los estudiantes universitarios (con una notable presencia de mujeres) con rebaños de ovejas, basureros, descampados

y barrios populares entrevistados en la lejanía. También aparecen pintadas de la asociación estudiantil izquierdista y clandestina FUDE junto a otras que celebran al Führer con un "¡Heil Hitler!" Estamos pues ante un juvenil y notable testimonio de la capacidad del cine, y en particular del montaje cinematográfico, para articular ciertos primeros signos de conciencia ciudadana en medio de las duras realidades de nuestro país en aquellos tiempos aún sombríos.

La segunda práctica, de la que no consta ningún título, es la realizada en el curso 1964-65 por el futuro guionista, ensayista y crítico cinematográfico Ángel Fernández Santos. Es una contemplación, filmada a prudente distancia por razones obvias, de escenas de la vida cotidiana en un poblado chabolista situado en una zona más o menos periférica de Madrid. La cruda existencia material de sus moradores se nos muestra sin ambages, en un espacio cerrado en el que hombres, mujeres, niños (alguno de ellos desnudo) y animales entran y salen de sus precarias viviendas y deambulan por su entorno inmediato en medio de la basura acumulada y de un montón de coches abandonados. El tono general de las imágenes, salvando todas las distancias precisas, evoca, a ojos del espectador actual, el estilo del neorrealismo italiano, en particular el del realizador Vittorio de Sica y el guionista Cesare Zavattini en su internacionalmente celebrada *Milagro en Milán* (1951), con la significativa diferencia de que el joven realizador español en formación opta en su práctica por un realismo sobrio, materialista y desposeído por completo de cualquier asomo del lirismo y las inclinaciones metafísicas que envuelven la famosa obra de sus dos ilustres colegas italianos. En algunos momentos, como si fuera una mirada hacia el futuro, diversos planos panorámicos nos permiten vislumbrar desde lejos los altos y modernos edificios en torno a los cuales van configurándose los nuevos barrios de la ciudad.

La tercera práctica documental, también sin título, es obra del alumno Ricardo López-Nuño, posteriormente más conocido como intérprete bajo el nombre de Ricardo Palacios, con el que firmó como director y guionista la película *¡Biba la banda!* en 1987. Esta pieza nos presenta imágenes de un áspero descampado en medio de la nada en el que se lleva a cabo el desguace de todo tipo de automóviles, cuyos componentes se dedican al reciclaje o a la venta. Observamos así volantes, piezas de motor, ruedas, chasis y otros elementos pertenecientes a vehículos de diversos tamaños: coches, furgonetas, tractores, camiones y autobuses se nos muestran en un estado de ruina que resulta desolador, en medio del cual surgen algunos guiños de efecto inmediatamente irónico, como la imagen publicitaria, en el lateral de un autobús, de un rostro sonriente acompañado del eslogan "Bañadores Turbo. La nueva línea que se impone". Este ejercicio destaca, a mi juicio, por una experta e intencionada gestión del encuadre que convierte a los restos de este peculiar naufragio automovilístico, agrupados entre sí de diversas formas que la cámara observa, en la evocación teatral y por momentos expresionista del paisaje después de una batalla o quizás de una guerra (¿civil?) ocurrida hace no tanto tiempo.

Me gustaría, por último, reivindicar el trabajo de mis antecesores en la dirección del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (ZINEBI), pues en tres de sus ciclos - *Las brigadas de la luz. Vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)* (45ª edición, 2003); *Las incertidumbres del realismo. Combates por la Historia en el cortometraje documental español (1956-1967)* (46ª edición, 2004) y *La fortaleza y los peregrinos. Documental español en la producción de NO-DO (1943-1977)* (49ª edición, 2009), comisariados por el historiador y crítico cinematográfico Julio Pérez Perucha, produjeron tres interesantes acercamientos a muchas de las cuestiones que se plantean en este artículo ●



Documental: Ángel Fernández-Santos

ACERCA DE LAS PRÁCTICAS DOCUMENTALES EN EL IIEC Y EN LA EOC: UN PROGRAMA DE EXTRARRADIO

JOSETXO Cerdán
DIRECTOR DE FILMOTECA ESPAÑOLA ¹

Es importante poner en contexto lo que se puede ver en este programa. Son ejercicios escolares, como otros muchos de nuestras sesiones online, pero en este caso, a diferencia de la mayoría de los casos, son ejercicios de primer curso con un acabado, si tal palabra podemos utilizar con propiedad en este caso, cuando menos accidental. Hemos reunido tres títulos que, cada uno a su modo, muestran los márgenes del Madrid de la década de 1960 y hemos pedido su musicalización con el propósito de generar una idea de corpus entre ellos que, sinceramente, creemos que los atraviesa. La labor de musicalización se aleja de la mayoría de las musicalizaciones que hemos realizado con otros trabajos del IIEC/EOC porque hemos ido buscando, también en consonancia con lo que las prácticas mostraban, un acercamiento más orgánico a las mismas. Creemos también que es muy importante, para entender bien lo que se va a ver, conocer y entender el contexto de producción y ese es el principal objetivo de este texto.

El 8 de noviembre de 1962 se firma el Decreto 2761/1962, que reorganiza la Dirección General de Cinematografía y Teatro (BOE del 9 de noviembre). En su artículo cuarto se habla por primera vez de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), quedando atrás por lo tanto el IIEC. Y el decimoséptimo especificaba que las oportunas modificaciones de denominación, constitución, régimen y funciones de la EOC (y de los otros Organismos de la Dirección General) se dictarán por Orden Ministerial. La Orden por que se aprobaba el reglamento y el plan de estudios de la EOC se firmó el mismo día y también apareció en el BOE del día siguiente.

Ese nuevo plan de estudios, que entraba en vigor ese mismo curso 1962-63, contempla en su primer curso de la especialidad de Dirección la asignatura "Cine Documental", así como las "Prácticas de realización conjuntas e individuales (reportaje cinematográfico en 16mm)". Ambas eran obligatorias. En el segundo año de la especialidad

también se cursaban unos "Seminarios de cine experimental y cine documental". Por su parte, en la especialidad de Cámaras, y de nuevo en el primer curso, se incluía una práctica llamada "Cursillos de reportaje cinematográfico" que, con toda seguridad, servía para que los estudiantes de fotografía trabajasen junto a los de dirección en sus prácticas de reportaje cinematográfico. Ahí se acababa la presencia del cine documental en el programa de estudios. Y aunque no se dice en ningún lugar, hay que señalar que todas las prácticas que hacían los estudiantes en primer curso eran sin sonido, con todas las limitaciones que, sobre el papel, ello podía suponer para el abordaje de cierto tipo de prácticas documentales que, ya a principio de los años sesenta, se extendían en el panorama del cine de no ficción.

El 11 de septiembre de 1968 se firma una nueva Orden (publicada en el BOE el día 16 del mismo mes) que modificaba de nuevo el plan de estudios. En el nuevo catálogo de asignaturas de la especialidad de Dirección, el Cine Documental ha desaparecido. Será por lo tanto ese curso 1968-69 el último en el que las prácticas de reportaje fueron obligatorias. Durante siete cursos, tanto el cine documental como las prácticas de reportaje cinematográfico fueron obligatorias durante el primer curso de dirección. Aunque estamos hablando de menos de un tercio del tiempo en que la escuela estuvo abierta², es cierto que coincide con su periodo de consolidación y mayor esplendor. Un total de 53 estudiantes cursaron las prácticas en ese periodo y hasta hoy han llegado un total de 94 materiales de aquellos ejercicios, que se corresponden con 55 títulos. En la mayoría de los casos nos encontramos con que se ha conservado tanto el copión de trabajo como los negativos (en ocasiones incompletos). Es importante señalar que la corrección de la práctica se hacía sobre el copión (no se llegaba a tirar copia), por ello todas (o casi todas) carecen de créditos y del trabajo de etalonaje, e incluso de título que las identifique. Por ello, algunas de ellas se encuentran únicamente catalogadas con el genérico de "Documental" y el nombre del estudiante que lo dirigió, que por fortuna sí se ha podido identificar en la mayoría de los casos. A lo largo de los años, en Filmoteca Española se han podido ir telecinando primero y escaneando después (dependiendo de la tecnología existente en cada momento) buena parte de los títulos. A fecha de hoy existe algún

tipo copia de acceso de más del 80% de los títulos conservados.

"POR ELLO, ALGUNAS DE ELLAS SE ENCUENTRAN ÚNICAMENTE CATALOGADAS CON EL GENÉRICO DE DOCUMENTAL Y EL NOMBRE DEL ESTUDIANTE QUE LO DIRIGIÓ, QUE POR FORTUNA SÍ SE HA PODIDO IDENTIFICAR EN LA MAYORÍA DE LOS CASOS."

Un documento de dos páginas firmado el 14 de marzo de 1963 por el Jefe de Estudios (Armando R. González Posada en ese momento) y por el Subdirector (Carlos Serrano de Osma) desarrolla la normativa de las prácticas en once puntos. La práctica la tenían que realizar, de manera conjunta, un estudiante de primer curso de Dirección, uno de primero de Producción y dos de la especialidad de Cámaras: uno de primero como ayudante, y otro de segundo como director de fotografía. Establecía, además, una nada disimulada estructura de control sobre los guiones y los planes de rodaje, y señalaba que era el estudiante de Producción el que asumía toda la responsabilidad sobre el trabajo, así como el cuidado de los equipos. La práctica se podía extender hasta cinco días de rodaje (pero siempre en horario matinal) y cuatro de montaje. Sin embargo, a pesar de disponer de cuatro días de montaje, los estudiantes de esa especialidad no participaban en el ejercicio. Sin duda se trata de un tipo de ejercicio que tiene las limitaciones propias de una asignatura de primer curso y que servía, además de para los propósitos propios de la asignatura de Cine Documental, para que los estudiantes tuviesen un primer contacto con los equipos y con unas primeras dinámicas de trabajo profesional. Pronto algo debió fallar en la asunción de responsabilidades entre los estudiantes de Producción, ya que, en el siguiente curso, toda la responsabilidad pasó a manos del estudiante de Dirección. En todo caso, y esta podría ser una primera conclusión de esta aproximación a la presencia del cine documental en la EOC, el único periodo en el



Documental: Ricardo López-Nuño

¹ Este texto no sería posible sin el trabajo entregado y entusiasta de todo el equipo de colegas que desempeñan sus funciones en Filmoteca Española. En esta ocasión el agradecimiento especial tiene que ir para Lourdes Odriozola y Carmen Otero.

² La escuela, primero con el nombre de Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y luego como Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), estuvo en activo desde 1947 hasta 1976.

ACERCA DE LAS PRÁCTICAS DOCUMENTALES EN EL IIEC Y EN LA EOC: UN PROGRAMA DE EXTRARRADIO

JOSETXO CERDÁN

que el cine documental tuvo ese reconocimiento institucional en el programa de estudios, lo hizo mediante una asignatura de primer curso y como primera toma de contacto con la realidad técnica. Por lo tanto, esa incorporación al plan de estudios no deja de apuntar a una minusvaloración de dichas formas documentales frente a las de ficción. Más adelante, la desaparición del cine documental del programa se hará en beneficio de una asignatura de cortometraje (se supone que de ficción).

“ES IMPORTANTE TAMBIÉN SEÑALAR QUE, AL TRATARSE DE TRABAJOS INCOMPLETOS, NO PARECE DEMASIADO ADECUADO SOMETERLOS A UN ANÁLISIS COMO EL QUE SE PUEDE REALIZAR SOBRE UNA OBRA ACABADA”

Es importante también señalar que, al tratarse de trabajos incompletos, no parece demasiado adecuado someterlos a un análisis como el que se puede realizar sobre una obra acabada. Debemos más bien realizar un acercamiento prudente, y sin duda especulativo, sobre lo que esas imágenes podrían llegar a proponer como forma fílmica. Y más en concreto, parece más interesante realizar un acercamiento a toda la producción como un corpus conjunto (los ejercicios de las prácticas de reportaje cinematográfico de la EOC) que como películas, obras, únicas y diferenciadas. Aun así, también es obligatorio decir que un buen puñado de esas prácticas apuntan en sí mismas elementos destacables: pese a tratarse de ejercicios de estudiantes recién incorporados; pese al control que se ejercía por parte de las autoridades académicas; y pese a su no finalización (sin sonido, sin etalonaje, sin créditos). Pero quizá lo destacable, más allá de las individualidades, es que, como conjunto, tienen una fuerza documental bastante sorprendente (e inédita) para haberse rodado en España en los años 60. Exponen un alto grado de autonomía y libertad, como el que siempre se ha dicho que se podía vivir en aquellos años en la EOC.

Las limitaciones de producción sin duda amplifican la sensación de unidad de producción de todos los

trabajos. El hecho de limitar los rodajes a la jornada matinal impedía realizar piezas en un radio alejado de la escuela (y por lo tanto de Madrid), así como impedía rodar acciones que transcurriesen en otros momentos del día, a pesar de disponer de hasta cinco días de rodaje. Aun así, algunos estudiantes consiguieron romper con esas limitaciones, pues existen algunas prácticas nocturnas y otras que se alejan de la capital. Antonio Castro, en un ejercicio inédito y atrevido para la época, rueda en el curso 1967/68, una negociación entre unas prostitutas y sus potenciales clientes. Y Juan Tébar realiza *Los madrugadores*, película en el que recoge el amanecer en la ciudad, en el curso 1963/64. Ese mismo curso, Miguel Ángel Bilbatua rodó *Montejurra*, la entonces popular romería carlista al monte homónimo. Del mismo modo, Miguel Hermoso se desplaza con los equipos hasta la costa (posiblemente andaluza) para rodar *Los pescadores* en el curso 1964/65. Pero la mayor parte de los documentales retratan Madrid y sus inmediaciones en horario diurno. Pero salvadas esas contadas excepciones, fueron más los barrios y las inmediaciones de Madrid lo que se filmó. Pero es importante apuntar que generalmente se huía de los espacios más reconocibles o institucionales, es decir, los registrados por las cámaras del



Ciudad Universitaria

aparato propagandístico audiovisual que apoyó el desarrollismo en esos mismos años. El objetivo de buena parte de estos documentales madrileños parece que sea el de mostrar las realidades de la capital que el reportero oficial (No-Do, pero también ya en ese momento Televisión Española) no atendía. Desde esa perspectiva, quizá uno de los mayores valores del corpus es precisamente el de ofrecer otra imagen, distinta a la oficial. El redescubrimiento y la puesta en valor de estos documentales (imperfectos e inacabados) sirve sin duda para confirmar que existen otras miradas audiovisuales en esos años más allá de las oficiales que, durante demasiado tiempo, se han visto como únicas. Así, desde el punto de vista de la construcción de un proyecto institucional que quiera construir una memoria democrática para nuestro país, incluso a través de la larga noche del franquismo, este corpus documental debería ocupar un lugar destacado. Aunque también hay piezas en el corpus que celebran el estado de las cosas, como es el caso de Goya (Manuel Marinero, curso 1966/67) que celebra el consumismo y la cultura del ocio que ha traído el desarrollismo a los barrios altos de la capital. El tono de las piezas es diferente en todos los casos y pueden ir desde una mirada más o menos distanciada de las transformaciones que se están produciendo en la capital, como es el caso de *Mortalaz* de Juan Antonio Porto (curso 1962/63), hasta miradas profundamente críticas en el retrato del barraquismo que prolifera a sus alrededores. En ese sentido, es de gran interés la pieza de Pedro Costa, *El molino de cartón* (curso 1962/63), así como la práctica sin título de Ángel Fernández Santos (1964/65) que es una de las tres que ofrecemos en este programa. Otra de las piezas del mismo, *Ciudad Universitaria*, de Antonio Lara (curso 1963/64), parece querer poner en escena precisamente el planteamiento de agrietar el discurso oficial y monolítico del régimen colando elementos distorsionadores precisamente en un lugar tan icónico para el desarrollismo de los años sesenta como lo puedo ser la Ciudad Universitaria. El documental muestra un constante ir y venir entre la imagen oficial de ese frente oeste de Madrid que fue devastado por la guerra y reconstruido para mayor gloria de la dictadura a partir de la década anterior, y elementos distorsionadores de la misma que van

desde restos presentes todavía de esa historia reciente, hasta pintadas o restos de basura que apuntan hacia un horizonte menos triunfalista. No sabemos si Lara conocía la práctica de segundo curso que hicieron al alimón Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga en el curso 1948-49 con el título de *Paseo por una guerra antigua*³, pero no cabe ninguna duda de que esta pieza dialoga perfectamente con aquella otra de los primeros pasos del IIEC. La tercera película recogida en el programa, es quizá más abstracta en su planteamiento, pues ese extrarradio se materializa no tanto en el barraquismo, como en el caso de Ángel Fernández Santos, o en las grietas de la nueva superficie del régimen inmerso en el desarrollismo, el caso de *Ciudad universitaria*, como el retrato (a modo de paisaje) de un cementerio de coches. Se trata de la práctica de Ricardo Palacios (Ricardo López-Nuño), realizada en el curso 1966-1967. Esta pieza, la más breve de las tres, tiene algo de sinfonía urbana, en su planificación y montaje que la hace dialogar muy bien con otras prácticas documentales de aquellos como la de Miguel Buñuel (curso 1967/68), titulado precisamente *Madrid*, o el ejercicio sin título del estudiante mexicano Roberto Escamilla (curso 1968/69).

Queremos pensar que todo este contexto ayuda no sólo a un mayor disfrute por parte de las espectadoras de lo que este programa ofrece, sino que también puede servir para llamar la atención por todo ese corpus de imágenes que sirvió para retratar (principalmente) un Madrid muy diferente del oficial. Trabajar esas imágenes disidentes en programas como este es sin duda necesario para poder seguir construyendo otra memoria, alejada de la oficial del régimen, de los años del franquismo ●

“TRABAJAR ESAS IMÁGENES DISIDENTES EN PROGRAMAS COMO ESTE ES SIN DUDA NECESARIO PARA PODER SEGUIR CONSTRUYENDO OTRA MEMORIA, ALEJADA DE LA OFICIAL DEL RÉGIMEN, DE LOS AÑOS DEL FRANQUISMO”

³ La película hoy está desaparecida pero a partir de sus descartes, que sí se conservan, Filmoteca Española ha producido *Cuatro variaciones sobre los materiales de "Paseo por una guerra antigua"* (Nuria Giménez Lorang, Fernando Franco, Carolina Astudillo y Elías León Siminiani, 2022).

BUSCANDO LA POESÍA EN LO COTIDIANO

IOVIS
WWW.IOVIS.ES



Fotografía Jovis

Ha sido sin duda un reto interesante buscar las músicas idóneas para aportar algo de colorido y calidez a las imágenes de estos tres pequeños documentales, que de manera casi inocente y casual aportan un testimonio visual muy peculiar del Madrid de principios y mediados de los sesenta. Pasado, presente y futuro conviven en estas grabaciones que nos transportan con los ojos de un *voyeur* que viaja en el tiempo para contemplar silenciosamente lo fascinante de lo cotidiano, que solamente es capaz de ver quien mira sin prisa, saboreando lo poético de los pequeños momentos.

Tras las primeras visualizaciones no me resultó fácil encontrar un enfoque que me permitiera desarrollar mi cometido. Me costó casi un par de semanas romper el bloqueo creativo hasta que por fin las ideas comenzaron a fluir. Me pareció buena idea comenzar por probar qué tal quedarían las imágenes con algunas músicas que ya tenía grabadas previamente. Buscando entre

mis archivos encontré en una carpeta olvidada una grabación desestimada años atrás que realizamos mis compañeros de Clubalú y yo en el 2015. Al escucharla me pareció inmediatamente que podría funcionar muy bien para el reportaje de Ricardo López sobre el cementerio de coches. Mi sorpresa fue total al comprobar que la duración del audio era casi igual a la del documental, con lo que solamente tuve que hacer una pequeña edición para cuadrarlo. La cosa funcionó mejor aún de lo que yo había podido imaginar y quedé encantado con el resultado. Se trata de una adaptación del clásico *Exactly like you*, compuesto en 1930 por Jimmi McHurt. En su momento no hicimos nada con esta grabación y la descartamos, pero al volver a escucharla acompañando las imágenes de aquel viejo desguace de coches, parecía como si verdaderamente hubiéramos hecho aquello con esa finalidad. Fue algo mágico, la verdad, y aún mientras escribo estas líneas me sigue pareciendo providencial.

El ritmo tan lento de la pieza, con el sonidazo bluesero en la armónica de David Bombo, el aire casi cómico del clarinete y el acompañamiento tan fino y elegante de Diego Merino al contrabajo, Edgar Chiza a la guitarra y Ramón Hernández a las percusiones, envolvían toda aquella chatarra inerte de sentimiento y nostalgia. Pude entender plenamente la profundidad y el sentido de estas tomas al mostrárselas a mi suegro, quien recordaba haber montado en aquellos viejos autobuses de dos plantas, el sonido de los motores de este o aquel modelo, o los tremendos accidentes que se producían con aquellas máquinas asesinas. Este documental representa lo antiguo y lo obsoleto de aquellos años. Cuando Paulino era un niño aquella tecnología era ya cosa de otro tiempo. Se amontonaba en los desguaces resistiéndose a desaparecer. Ahora, en la segunda década del S. XXI, posiblemente de todo aquello lo único que se conserva son las imágenes de Ricardo López-Nuño, en las que podemos contemplar parte del pasado automovilístico de los años de estas filmaciones.

Con la ayuda involuntaria de mis amigos había logrado lo más difícil, romper el silencio atronador de estas películas, y lo que es aún más importante, comenzar a entender su significado. En ocasiones dar el primer paso es lo más costoso de comenzar a caminar. Una vez en marcha es la propia inercia la que nos mueve.

Si bien el documental de Ricardo López-Nuño captaba parte del pasado de aquellos años, el reportaje sobre la recién reconstruida Ciudad Universitaria representaba claramente los tiempos modernos y ese nuevo Madrid levantado en la posguerra por el régimen franquista. El helicóptero y el tranvía como emblema del progreso irrumpen al comienzo de la película, marcando el ritmo frenético de una sociedad que avanza con paso firme hacia el futuro, sin perder de vista el glorioso pasado del Imperio Español (presente en la obra mediante reiteradas alusiones a monumentos). Los jóvenes y modernos universitarios caminan con prisa de un lado a otro. Personajes de todo tipo disfrutaban de su ocio en los jardines de los parques. Es muy llamativa también la presencia del entorno rural, que se resiste a desaparecer. Encontramos además parte del Madrid actual en estas filmaciones, ya que aparecen lugares icónicos del barrio de Moncloa, del Parque Oeste o de la Ciudad Universitaria fácilmente reconocibles.

La apuesta musical para esta película se basa en recrear el estilo puntero de moda en aquellos años, un estilo que ha quedado anticuado para nuestros

oídos. Con esta intención, me pareció buena idea programar una base *yeye* y emplear timbres característicos de esa época, como es el caso del órgano electrónico. Los saxofones barítono y alto funcionaron a la perfección. Personalmente, el resultado me parece bastante gracioso. Creo que aporta a nuestra visión actual de estas imágenes un ingrediente cómico y algo de frescura.

“EL TERCER DOCUMENTO, A CARGO DE ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS, SUPONE UN CONTRASTE COMPLETAMENTE RADICAL CON RESPECTO A LA PELÍCULA DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA.”

El tercer documento, a cargo de Ángel Fernández-Santos, supone un contraste completamente radical con respecto a la película de la Ciudad Universitaria. Se trata de un testimonio visual que aporta algo de luz a las miserables condiciones de vida que sufrían quienes vivían en las infraviviendas del sur de la metrópolis. Los niños son los principales protagonistas, ya que aparecen de principio a fin asistiendo a la escuela, guerreando con piedras o jugando entre la chatarra que rodea sus vidas en todo momento. La cámara oculta de Ángel Fernández Santos espía desde la lejanía la cotidianeidad de estas humildes personas que se muestran con toda su naturalidad, sin saber que están siendo inmortalizadas.

Una dificultad añadida a la hora de musicalizar este filme es su extensa duración, ya que son casi diez minutos, por lo que se hizo necesario componer un tema muy largo, con un amplio desarrollo. En este caso era más adecuado aportar algo de dramatismo a la crudeza de las imágenes, sin caer en una visión excesivamente catastrofista. La tímbrica y la rítmica requerían una sonoridad más popular, por lo que me pareció apropiado darle especial protagonismo a la guitarra española. La composición comienza con una lentitud casi aplastante para ir poco a poco evolucionando y creciendo hasta la parte del final, en la que una base de bulerías acompaña y remata el tema. Hay una ruptura en la parte central con un solo de flauta travesera que modula a tonalidad mayor, pensado para generar algo de contraste y romper con la monotonía. Una buena melodía silbada y la orquestación con instrumentos de viento hacen el resto ●

