

Versión aceptada del documento publicado en:

García López, S. (2021) "Miradas invisibles: mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía (1947–1976)", *Journal of Spanish Cultural Studies* 22 (3), pp. 311-329. DOI: [10.1080/14636204.2021.1960697](https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1960697)

Miradas invisibles: mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía (1947–1976)

Sonia García López

Departamento de Comunicación, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, España

Para citar este artículo: Sonia García López (2021): “Miradas invisibles: mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía (1947–1976)”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, DOI: 10.1080/14636204.2021.1960697

Para enlazar este artículo: <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1960697>

RESUMEN: Esta contribución aborda la experiencia de las mujeres que estudiaron la especialidad de Dirección Cinematográfica en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas / Escuela Oficial de Cinematografía (IIEC / EOC) en España durante la dictadura franquista. Aunque el IIEC / EOC comenzó su andadura en 1947, ninguna mujer se graduó en Dirección Cinematográfica hasta 1969, cuando consiguieron su título Josefina Molina y Cecilia Bartolomé. Sin embargo, desde 1952 pasaron por el centro, entre otras, Manuela González-Haba, Perpetua Mambrilla, Elisa Corona, Angela Asensio, Teresa Dressel, Kathryn Waldo y Elena Lumbreras. Los cortometrajes que estas mujeres realizaron en la escuela nos descubren una parte de la historia del cine español que no ha sido contada y cuya recuperación supone cuestionar los preceptos sobre los que se asientan los cánones y las historias del cine tradicionales, basadas en criterios industriales, estéticos y autorales y asentadas sobre narrativas de éxito constituidas por grandes logros y nombres ilustres. A partir del estudio de fuentes primarias (expedientes académicos, guiones y expedientes de censura), la realización de entrevistas y el análisis textual de los citados ejercicios cinematográficos, esta investigación pretende poner de manifiesto la importancia de estas prácticas para la articulación de historias alternativas y no patriarcales del cine español.

PALABRAS CLAVE: Directoras de cine; Escuela Oficial de Cinematografía; dictadura franquista; cine de mujeres; cine y género

Introducción

En *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), tercera película dirigida por Pilar Miró –egresada en la especialidad de Guion de la Escuela Oficial de Cinematografía–, Mercedes Sampietro da vida a Andrea Soriano, realizadora de televisión en la España de la transición que bien podría leerse como trasunto de la propia Pilar Miró. En el transcurso de la narración, Andrea recibe un premio por su labor profesional y es entrevistada por sus compañeros para la cadena de televisión en la que trabaja. Ante la pregunta “¿Cambia este premio tus planes de futuro?” que le formula su compañera, interpretada por Carmen Maura, Andrea asevera mirando fijamente a la cámara:

Mis planes de futuro no los cambia nada. Hace diez años que tengo los mismos: dirigir una película. Cuando me dejen. Cuando encuentre un productor que se deje convencer, a quien pueda engatusar con mi tremendo talento. Una película, dos películas, veinte películas. John Ford dirigió setenta películas; Howard Hawks cincuenta y ocho; Hitchcock, cincuentas; yo no quiero ser menos. Esos son mis planes de futuro. (00:07:23–00:08:00)

Aunque la mirada a cámara de Andrea está justificada narrativamente en el contexto de la entrevista filmada para televisión, dispositivo de producción de imágenes que ha sido previamente mostrado, en el momento en que la protagonista habla de sus planes de futuro, “dirigir una película, dos películas, veinte películas”, el hipotético espectador televisivo se funde con el cinematográfico, es decir, con quien contempla la película de Pilar Miró. Como si dijéramos, Andrea Soriano se dirige directamente a nosotras y Miró enfatiza este momento no solo mediante la posición de la cámara que permite a Andrea mirarnos directamente, sino también a través del juego interpretativo de Sampietro (que se muestra aquí decidida y ligeramente irónica), y de la iluminación que evidencia la presencia de los potentes focos empleados en el plató de televisión. Por lo demás, resulta insoslayable que la situación descrita por la protagonista, que no solo plantea un deseo personal (“engatusar a un productor con mi tremendo talento”) sino que lo enmarca en una historia colectiva protagonizada por hombres, concuerda con el presente en que se inscribe la película de Miró: un presente marcado por la existencia de mujeres capaces de protagonizar esa historia, pero en el que son escasas las que llegan a dirigir películas.

La narrativa implícita en las afirmaciones de Andrea era, en todo caso, coherente con la visión de la historia del cine imperante durante la década de 1970 y hasta fechas muy recientes, en virtud de la cual, las mujeres habían estado prácticamente ausentes de los puestos creativos de responsabilidad en la industria cinematográfica¹. Si atendemos a la documentación existente en el momento de la escritura de este artículo, en España las mujeres que dirigieron películas antes de la muerte de Francisco Franco se cuentan con los dedos de una mano: Elena Jordi en la década de 1910, Helena Cortesina en la de 1920, Rosario Pi en la de 1930 y Margarita Alexandre y Ana Mariscal durante las de 1950 y 1960. Todas ellas produjeron sus propios filmes². Con la excepción de Mercè Conesa, Rosa Babi y Helena Lumbreras³, tampoco se conocen, hasta la fecha, trabajos cinematográficos realizados por mujeres en el contexto del cine militante o realizado por colectivos feministas durante los últimos años de la dictadura, algo especialmente llamativo si se tiene en cuenta la producción audiovisual de las feministas, sobre todo a finales de la década de 1970, en otros países como México, Reino Unido o Estados Unidos (Mayer y Oroz 2011).

Ya en 1999 Susan Martin-Márquez (1999, 11–13) planteaba la especificidad de las prácticas filmicas feministas en suelo ibérico, fundamentalmente emprendidas desde colectivos ajenos tanto al mundo académico como a la práctica filmica. Según Martin-Márquez, inicialmente aquellas se sustentaron, sobre todo, en la evaluación crítica de la representación de la mujer en la pantalla a través de la escritura cinematográfica (con la revista *Vindicación Feminista* como proyecto pionero) y en la visibilización del trabajo de mujeres cineastas de todo el mundo a través de muestras y festivales de cine gracias a iniciativas como Drac Màgic, cooperativa fundada en 1970 y dedicada al estudio y divulgación de la cultura cinematográfica desde una óptica feminista. Los estudios que abordan el cine del tardofranquismo y la transición desde el planteamiento de los estudios feministas y los estudios de género se hallan, por tanto, atravesados por ese mismo vacío en lo que respecta a prácticas filmicas y, en consecuencia, se centran indefectiblemente en cuestiones de agencia, por un lado, y de representación, por otro.

Hablar de prácticas filmicas feministas en la España del tardofranquismo y la transición implica asumir el carácter discontinuo, descentralizado e informal de dichas prácticas en el sentido de que, si bien es posible rastrear temas y motivos feministas en algunas películas, estas no fueron realizadas por colectivos ni por personas adscritas a colectivos feministas. Muchas directoras, bien se identificaron como feministas “naturales” por haber crecido en un entorno familiar que fomentaba valores de igualdad entre los sexos –como Margarita Alexandre (García López 2016, 25) o Cecilia Bartolomé (Bartolomé, comunicación personal, 28 de noviembre, 2017)–, o bien –como la propia Pilar Miró–, eludieron la etiqueta (Martin-Márquez 1999, 9). Cecilia Bartolomé, Josefina Molina y Pilar Miró protagonizan el conjunto de estudios sobre el cine del periodo que adoptan enfoques feministas o de género. El trabajo de fin de estudios de la EOC realizado por Bartolomé, *Margarita y el lobo*, es citado a menudo como la primera película feminista realizada en España (García Sahagún 2016; Guillamón Carrasco 2015; Parrondo Coppel 2001, 40). Por otra parte, películas como *Vámonos*, *Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1978), la citada *Gary Cooper, que estás en los cielos* y *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), realizadas ya tras la muerte del dictador, dan cuenta de una conciencia que, pese a no proponerse en algunos casos de manera explícita como feminista, contienen la impronta de los debates sociales en torno al feminismo y las cuestiones de género que se desarrollaron en España durante los últimos años de la dictadura (Vernon 2011; Cruz 2015).

Estas tres cineastas surgen no tanto de un ámbito relacionado con los movimientos sociales como del entorno de la institución educativa, pues todas ellas se formaron en la Escuela Oficial de Cine (EOC), que abrió sus puertas en 1947 bajo la denominación de Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y se clausuró en 1976, tan solo un año después de la muerte del dictador⁴. En este centro de gran prestigio –creado a imagen y semejanza del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma (CSC) y homólogo del Institut Des Hautes Études Cinématographiques de París (IDHEC)– se formaron cineastas clave del cine independiente en España como Basilio Martín Patino, Víctor Erice o Iván Zulueta, quienes recibieron clases de Luis García Berlanga, José Luis Borau o Carlos Saura, entre otros. Cecilia Bartolomé y Josefina Molina se convirtieron, en 1969, en las primeras dos mujeres en graduarse en la especialidad de Dirección, más de veinte años después de la fundación del centro.

Pese a su carácter oficial en un contexto dictatorial, el IIEC / EOC fue un espacio de cierta permisividad durante buena parte de su existencia, lo que permitió que allí se forjara, en buena medida, el denominado nuevo cine español, surgido a contracorriente del cine dominante durante el franquismo⁵. Además, desde sus comienzos, el IIEC se distinguió con respecto a otros centros de enseñanza en el hecho de que “las clases teóricas se simultanearon con la realización de prácticas” cinematográficas, lo que virtualmente convirtió a la escuela en “un centro de producción de cortometrajes” (Alberich 1999, 9).

La consideración crítica de las prácticas que Bartolomé y Molina realizaron en la Escuela, en años en que el centro vivió episodios muy represivos, da cuenta de las inquietudes de ambas directoras: pese a tratarse de ejercicios realizados con propósitos formativos, películas como *La noche del doctor Valdés* (Cecilia Bartolomé, 1964), *La*

otra soledad (Josefina Molina, 1966), *Carmen de Carabanchel* (Cecilia Bartolomé, 1965), *Margarita y el lobo* (Cecilia Bartolomé, 1969) y *Melodrama infernal* (Josefina Molina, 1969) plantearon por primera vez en España temas como los conflictos generacionales vividos por las mujeres con respecto a sus padres, la violencia de género, el aborto, el adulterio, el divorcio y el lesbianismo. Los trabajos de Cecilia Bartolomé, en concreto, ya forman parte del que, atendiendo a las especificidades descritas, podríamos denominar canon del cine feminista en España. Pero, al margen de los trabajos, ya conocidos, de Bartolomé y Molina, el archivo del IIEC / EOC, que se preserva en Filmoteca Española, es un espacio privilegiado tanto para el estudio de la aportación de las mujeres a la cultura cinematográfica durante la dictadura como de lo que podríamos llamar prácticas filmicas protofeministas. Además de Bartolomé y Molina, otras ocho mujeres que no llegaron a graduarse habían pasado por la especialidad de Dirección desde comienzos de la década de los 50. Estas fueron: Perpetua Mambrilla, María Jesús Lampreave, Manuela González-Haba, M^a Elisa Corona, Ángela Asensio de Merlo, Teresa Dressel, Kathryn Waldo y Elena Lumbreras⁶. En la colección de trabajos audiovisuales de la Escuela, que incluye 1750 títulos y más de 2900 ítems en soporte fotoquímico (negativos, copias de trabajo, copias estándar, etc.) (Odraizola 2020, 7), se encuentran los 26 ejercicios o trabajos de fin de curso realizados por las alumnas de Dirección que constituyen el corpus de esta investigación.

Por distintos motivos que van desde la renuncia con el fin de estudiar en otros centros –caso de Manuela González-Haba, que recibió una beca de ampliación de estudios de la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich, y de Elena Lumbreras, que obtuvo una beca para el CSC de Roma– a la imposibilidad de renovar matrícula tras suspender varios cursos –caso de Asensio, Dressel y Waldo–, estas mujeres terminaron abandonando la Escuela o cursando otras especialidades⁷. Sus nombres resultan prácticamente desconocidos en el momento de la escritura de este artículo⁸, pero los cortometrajes que realizaron como prácticas de Dirección nos descubren un cine que quiso ser y nos invitan a explorar las miradas que estas mujeres proyectaron.

Mujeres en el IIEC / EOC

Este artículo parte de la asunción del vacío (o, si se quiere, de una ausencia de referentes) en la producción cinematográfica feminista española del tardofranquismo y la transición y propone considerar los trabajos realizados por aquellas alumnas en el marco establecido por las prácticas de la Escuela en tanto que soportes de la protesta feminista en el campo del cine durante la dictadura franquista; no tanto porque estas películas, que podríamos llamar “huérfanas”, constituyeran enunciados fílmicos explícitamente feministas *avant la lettre* sino por cuanto establecieron un régimen de enunciabilidad para la articulación de problemáticas específicamente femeninas desde una óptica contraria a los discursos hegemónicos sobre la mujer, la sexualidad o las relaciones amorosas. Partiendo de estos presupuestos, en las próximas páginas me propongo poner en relación la noción de cine huérfano con la noción foucaultiana de archivo para, a continuación, examinar el modo en que, a la luz de dichos planteamientos, la consideración de los ejercicios cinematográficos realizados por las alumnas de Dirección y su recorrido dentro y fuera

de la Escuela puede contribuir a una historia alternativa del cine español basada en presupuestos feministas.

El concepto de película huérfana comenzó a emplearse en el ámbito de la preservación cinematográfica a principios de la década de 1990 y actualmente constituye todo un campo dentro de los estudios sobre cine. La definición menos restrictiva del término, que propone usar la organización del Orphan Film Symposium, asume que:

The term refers to all manner of films outside of the commercial mainstream: public domain materials, home movies, outtakes, unreleased films, industrial and educational movies, independent documentaries, ethnographic films, newsreels, censored material, underground works, experimental pieces, silent-era productions, stock footage, found footage, medical films, kinescopes, small- and unusual-gauge films, amateur productions, surveillance footage, test reels, government films, advertisements, sponsored films, student works, and sundry other ephemeral pieces of celluloid (or paper or glass or tape or...). (“What Is an Orphan Film?” 2006)

Al margen de que, como ejercicios de escuela, las prácticas cinematográficas realizadas por las alumnas del IIEC / EOC puedan ser consideradas huérfanas, resulta tentador hacer valer también la potencia metafórica y afectiva del término para explorar su aplicación a estos trabajos. De este modo, los ejercicios de las alumnas de Dirección pueden ser considerados huérfanos, en primera instancia, debido a esa ausencia de referentes de un cine feminista o incluso realizado por mujeres ante la que ellas se situaron. En este sentido, las alumnas de Dirección del IIEC / EOC hubieron de confrontarse con las dificultades que en España limitaban el acceso de las mujeres a los estudios superiores, a las escuelas oficiales y al campo profesional durante la dictadura (Ruiz Franco 2015). Aunque efímero, no deja de resultar revelador que el artículo 12 del primer Plan de Estudios del IIEC, publicado en 1947, rezase: “El elemento femenino será admitido únicamente en la Sección de Interpretación y la de Escenotecnia (Vestuario, Moblaje y Maquillaje)” (BOE 1947, 1511). Caso paradigmático del errático recorrido al que esta norma abocaba a las alumnas del IIEC es el de Perpetua Mambrilla, una de las dos primeras alumnas del centro. Mambrilla se matriculó en Escenotecnia en 1947, pasando a Interpretación dos años después y solicitando examen de ingreso en Realización Artística en 1953 (Mambrilla 1947). Este artículo, que de facto limitaba el acceso de las mujeres a la especialidad de Realización Artística, fue anulado en 1948 sin que se hiciera constar razón alguna sobre el motivo de su derogación (BOE 1948, 3364). De todas formas, la asignatura de Realización Artística era “la única a la que un alumno no podía acceder por su propia voluntad” y eran los profesores quienes se encargaban “de elegir a aquellos alumnos que reuniesen méritos para ello” (Alberich 1999, 14–15). Si bien el artículo fue suprimido, es de imaginar que siguieron vigentes la mentalidad y los prejuicios que permitieron incluirlo en el primer plan de estudios, como evidencia el testimonio de algunas alumnas. Evocando la prueba oral que formaba parte del examen de ingreso, Manuela González-Haba, primera alumna que consiguió matricularse en Realización Artística, se expresaba en estos términos:

Antes de entrar al examen vi salir a dos chicas cariacontecidas: dijeron que lo dejaban. Había un profesor de Arte de la universidad, [José] Camón Aznar, que me conocía. Fue el que dirigió

un poco la cosa y me dijo que cómo se me ocurría pensar en hacer una película, que era una cosa muy dura para una mujer y, además, había que dominar a mucha gente (iluminadores, sonidistas, etc.). Me preguntó si había leído *Los episodios nacionales* enteros, ¡qué tendrían que ver *Los episodios nacionales*! Le dije que sí. Entonces me preguntó por uno de los personajes y ya no supe responder, porque estaba pensando qué les habría pasado a aquellas muchachas que salieron casi llorando. (Comunicación personal, 11 de noviembre, 2018)

A lo largo de la historia del IIEC / EOC realizaron examen de ingreso en alguna de sus especialidades 4.500 aspirantes, de los que consiguieron superarlo 1.500, mientras que solo 480 obtuvieron la titulación en las especialidades de Cámara (65 alumnos), Decoración (58), Dirección (74), Guion (22), Interpretación (81), Laboratorio (27), Producción (65) y Sonido (88) (Blanco Mallada 1996, 66–76). Si bien la exigencia de los estándares de la Escuela es de sobra conocida, la desagregación de estas cifras con sesgo de género ofrece un panorama desolador: en un centro que contó a lo largo de tres décadas con solo siete profesoras en un cuerpo de 151 profesores⁹, y al margen de la especialidad de Interpretación, en la que se graduaron veintinueve alumnas, solo cuatro mujeres consiguieron el título en Producción, tres en Laboratorio, tres en Guion, dos en Decoración y dos en Dirección. Ninguna mujer se graduó en las especialidades de Cámara y Sonido.

En cualquier caso, y al margen de la ausencia de referentes a la que las alumnas del IIEC / EOC hubieron de hacer frente, cabe considerar también huérfanas las prácticas cinematográficas que realizaron las estudiantes de Dirección del IIEC / EOC en el sentido más convencional que tiene esta noción en el campo de los estudios fílmicos, puesto que su realización respondió a un propósito instrumental enmarcado en un proyecto formativo, y por lo tanto no están incluidas en las historias del cine. Los ejercicios cinematográficos de escuela son, por su propia naturaleza, películas que no suelen entrar en los circuitos habituales de exhibición cinematográfica con finalidades comerciales o artísticas. Su público se reduce, en el mejor de los casos, a la comunidad de profesores y estudiantes que forman parte de la escuela en cuestión, trascendiendo como mucho en festivales especializados o jornadas educativas. En este sentido, en una carta al subdirector general de Cinematografía, fechada el 30 de julio de 1970, el que fuera último director de la Escuela, Juan Julio Baena, afirmaba:

Las exhibiciones de películas de la Escuela, hasta el momento presente, se han realizado o bien para presentar la obra del Centro en Certámenes, Festivales, y otras actividades de tipo cultural (conferencias, cine-clubs, etc.), o en la propia Escuela a visitas, a productores que hayan solicitado la obra de determinado alumno, en clase para revisión de las experiencias de los propios interesados para su promoción. (AGA, Exp. 56.705, Caja 36/04257)

Por lo demás, aunque sus artífices suelen aparecer identificadas en los créditos, la condición huérfana de las prácticas de la Escuela queda determinada por el hecho de que la autoría queda desdibujada por la cualidad incipiente de la obra; algo que también fue indirectamente postulado por Baena en el citado escrito al plantear que:

Las películas de que se trata son meras prácticas y ejercicios docentes, cuya utilización únicamente es válida a estos últimos efectos, sin que proceda por ello darle otro alcance ni utilización ajeno al ámbito de la propia Escuela Oficial de Cinematografía. ... estas normas y

criterios rigen en todos los Centros docentes, cualquiera que sea su especialización, sin que obste para ello el hecho de que tales ejercicios hayan sido realizados sobre uno u otro material, en este caso sobre película cinematográfica. (AGA, Exp. 56.705, Caja 36/04257)

Las prácticas cinematográficas realizadas por las y los estudiantes de la EOC tienen, pues, un estatuto oscilante entre lo oficial y lo alternativo; entre lo público y lo privado; entre la autoría y el anonimato. Al margen de las consideraciones que permite introducir el concepto de cine huérfano sobre el problema historiográfico que plantea esa invisibilidad de las prácticas de escuela, unido a la ausencia de prácticas filmicas feministas en la España de la época, resulta pertinente introducir la noción foucaultiana de archivo, entendido por el filósofo francés como algo que surge gracias a un “juego de relaciones que caracterizan propiamente el nivel discursivo”, entendiendo el sistema de la discursividad como el conjunto de “posibilidades e imposibilidades enunciativas que este dispone” (Foucault 2002, 219).

Michel Foucault elabora una noción de archivo que no tiene que ver con el conjunto de textos con existencia material que una cultura preserva como documentos de su pasado, ni tampoco con las instituciones que los salvaguardan, y por ello la idea foucaultiana de archivo permite evaluar las películas realizadas por las alumnas de la EOC como los soportes de un régimen de enunciabilidad de temáticas específicamente femeninas en un espacio discursivo que no fue totalmente público, pero tampoco completamente privado. El archivo, nos dice el autor de *La arqueología del saber*,

es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. ... El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el *sistema de su enunciabilidad*. (2002, 220; énfasis en el original)

Desde este punto de vista, las prácticas cinematográficas realizadas por las estudiantes del IIEC / EOC en los años previos a los icónicos trabajos de Bartolomé y Molina fijan ese régimen de enunciabilidad de problemáticas específicamente femeninas –como el deseo sexual de las mujeres o el peso de los estereotipos de género en las relaciones entre hombres y mujeres– varios lustros antes de que aquellas irrumpieran en la Escuela.

Por otra parte, y atendiendo a la idea de Foucault de que el archivo define un nivel particular entre “la *lengua* que define el sistema de construcción de frases posible y el *corpus* que recoge pasivamente las palabras pronunciadas” (2002, 220; énfasis en el original), las prácticas cinematográficas realizadas por las estudiantes de la EOC responden a la idea foucaultiana de una práctica que

no tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas; pero tampoco es el olvido acogedor que abre a toda palabra nueva el campo del ejercicio de su libertad. Entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. (2002, 221)

De las once mujeres que cursaron la especialidad de Dirección del IIEC / EOC entre 1950 y 1970, Manuela González-Haba, M^a Elisa Corona y Ángela Asensio lo hicieron durante

la década de 1950, años en los que el IIEC vivió momentos de crisis, coincidiendo con las Conversaciones de Salamanca y con los sucesos universitarios de 1956. Por su parte Teresa Dressel, Elena Lumbreras, Kathryn Waldo, Cecilia Bartolomé y Josefina Molina se incorporaron durante la década de 1960, cuando la EOC estrenó su flamante sede en la calle del Monte Esquinza de Madrid y los estudios allí realizados fueron encuadrados en la educación superior. Por su parte, Ángela Ubreva cursó únicamente un año a principios de la década de 1970. Muchas de las aspirantes realizaron el examen de ingreso durante varios años consecutivos y casi todas las alumnas repitieron varios cursos, llegando incluso a agotar las tres licencias permitidas para repetir antes de abandonar o ingresar en otra especialidad; algo que, por lo demás, fue bastante habitual entre los alumnos de la Escuela, cuyos estándares educativos eran considerablemente exigentes, como se desprende del contraste entre las cifras de admisión y expedición de certificados comentadas previamente¹⁰.

Los documentos que atestiguan el “fracaso” de estas mujeres en la Escuela iluminan, al mismo tiempo, un aspecto fundamental para este estudio: la decisión y la perseverancia que se desprenden de esta voluntad de cursar la especialidad de Dirección; invitan, por ello a formularse preguntas sobre el paso de estas mujeres por el IIEC / EOC. ¿Quiénes fueron? ¿Qué les llevó a cursar una especialidad como Dirección, de la que las mujeres estaban relegadas? ¿Cuáles fueron sus aspiraciones? ¿Qué mirada proyectaron a través de sus prácticas cinematográficas? Solo podemos responder parcialmente a estas preguntas, en parte debido a los límites que impone un artículo, pero, fundamentalmente, porque algunas de estas mujeres han fallecido y otras no han podido ser localizadas, de modo que no es posible contar con el testimonio de su experiencia en la Escuela. Por ahora, la consideración de su contribución a la cultura de la imagen en movimiento en España puede hacerse, sobre todo, través de sus prácticas cinematográficas y contando la escasa información que existe sobre su recorrido vital y profesional antes de ingresar en el centro y después de abandonarlo. No obstante, y “given the complex conditions of women’s work in cinema and frequent scarcity of its records” (Gledhill y Knight 2015, 1), plantear estas preguntas y otras similares resulta prioritario para la construcción de un episodio de la historia de un archivo fílmico alternativo de imágenes producidas durante la dictadura franquista y, muy especialmente, para la construcción de un archivo feminista del cine en España. Algo que, como afirman Christine Gledhill y Julia Knight en la introducción al libro *Doing Women’s Film History*, implica confrontar

in diverse ways a range of conceptual and methodological questions about how to research women’s film history –how, for example, to identify women’s often uncredited and undocumented participation in their respective cinema cultures... and how to reconceptualize film history in order to locate the impact of women in that history (Gledhill y Knight 2015, 2)

Formación y amor por el cine

Como relata Asier Aranzubia (2007, 162) en su monografía sobre Carlos Serrano de Osma –impulsor del IIEC y profesor de Dirección Cinematográfica durante buena parte de su andadura–, la novedad que supuso en España la implantación de un centro de enseñanza oficial de cine atrajo a un gran número de aspirantes a la primera convocatoria de examen de ingreso en el IIEC. De las más de 300 candidaturas, 125 de las cuales para

la especialidad de Realización Artística, presentadas por funcionarios y trabajadores del Estado, militares y licenciados, un grupo de universitarios y cinéfilos terminaron conformando el núcleo esencial de los veintiséis futuros alumnos de la primera promoción del IIEC. El análisis de los expedientes de Dirección de las alumnas de la especialidad nos permite confirmar que la mayor parte de ellas respondía tanto al perfil de estudios universitarios o superiores (algunas procedían de escuelas profesionales como la de Periodismo o Magisterio) como al de amantes incondicionales del mundo del cine¹¹. Los domicilios consignados en los expedientes (los madrileños distritos de Salamanca, Argüelles o Chamberí), así como algunas cartas de recomendación enviadas por altos funcionarios confirman, por lo demás, lo que el hecho de contar con estudios superiores solía acreditar en aquellos años: que se trataba, en su mayoría, de mujeres pertenecientes a familias adineradas¹².

Caso bastante llamativo es el de Manuela González-Haba, primera estudiante de Realización Artística en el IIEC, licenciada en Filosofía y Letras, en la especialidad de Historia. A pesar de que su expediente de estudios de la Universidad consigna un “aprobado” como nota final de licenciatura, González-Haba fue una joven estudiosa y precoz. Cuando realizó su examen de ingreso había escrito ya dos guiones cinematográficos (*El buen pastor*, sobre la vida del Padre Damián de Veuster, y *Mar Pacífico*, sobre el viaje alrededor del mundo de Magallanes), así como dos autos sacramentales (*La samaritana* y *La oración del Huerto*). Además había sido directora del Coro de la Facultad de Filosofía y Letras, que dio conciertos en Madrid, Lovaina, Lisboa y Roma, así como en el circuito universitario español. Durante sus años en el IIEC llevó a cabo su tesis doctoral en Filosofía, que sería publicada por la editorial Sapientia en 1954 bajo el título *Sobre una poética del cine* (González-Haba 1954).

Por su parte, M^a Elisa Corona venía de la Escuela de Periodismo y, cuando ingresó en el IIEC, llevaba ya algunos años trabajando como redactora del periódico vespertino *Informaciones*. Ángeles Asensio de Merlo, Elena Lumbreras y Ángela Ubreva procedían del cuerpo de maestros nacionales, en el que Asensio de Merlo era además agregada al Instituto de Investigaciones Científicas (el actual CSIC) en la Sección de Pedagogía. Kathryn Waldo contaba con dos cursos realizados en la Ithaca Drama School de Cornell University, además de haber colaborado como directora de comunicación y de producción en películas del Ejército de Estados Unidos y *Time-Life* y como auxiliar de dirección y secretaria de dirección en varias películas. En cuanto a Teresa Dressel, ingresó en el IIEC durante el curso de 1955–1956 a la edad de cuarenta y tres años, haciendo constar en su expediente que había cursado dos años de Medicina, uno de Magisterio y uno de Declamación. Además había estudiado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), hablaba inglés y francés, tenía conocimientos de solfeo y piano y había realizado documentales educativos. Aunque pidió la baja voluntaria en la especialidad de Dirección alegando no poder cumplir con sus obligaciones escolares, trató de conseguir trabajo como ayudante de realización en Televisión Española con la mediación del director de la escuela, José Luis Sáenz de Heredia, e intervino como actriz secundaria en una veintena de películas entre 1956 y 1969, año en que finalmente abandonó la Escuela y la profesión.

El carácter autorreflexivo de algunas de las prácticas, o el claro diálogo con corrientes estéticas que muchas de ellas buscaban establecer en sus ejercicios de escuela documenta el amor por el cine de estas alumnas de Dirección. A la luz de las prácticas que realizaron en la escuela, resulta indudable, por ejemplo, el interés de Teresa Dressel por el neorrealismo, o el de Cecilia Bartolomé y Kathryn Waldo por la *nouvelle vague*. El cortometraje de ficción *Día de rodaje* (1961), dirigido por Waldo como práctica de segundo curso, da cuenta, desde la intención paródica, del ambiente cinéfilo reinante en la escuela durante la que se considera su época dorada. Con un planteamiento metacinematográfico que se desvela ya desde el título, la narración se abre, precisamente, a las puertas del centro, a cuyas oficinas se dirige un estudiante para solicitar el permiso para rodar sus prácticas. Allí el protagonista se encuentra con una serie de personajes que gesticulan —es difícil determinar si se trata de profesores o estudiantes—, caracterizados con gafas oscuras (que llevan incluso en espacios interiores) y exageradas barbas y bigotes postizos. Uno de ellos lee el famoso ensayo de Simone de Beauvoir sobre Brigitte Bardot¹³, y a lo largo del corto veremos otros guiños a la cinefilia de los estudiantes de la EOC, siempre rodeados de libros y revistas de cine. El reparto de *Día de rodaje* reproduce, asimismo, la triste realidad imperante en la Escuela y en la sociedad: a pesar de estar dirigido por una mujer, el rol de director dentro de la ficción, así como el del director de fotografía, recaen sobre personajes masculinos, mientras que un nutrido grupo de mujeres encarnan el papel de actrices.

Pero son los expedientes que contienen la documentación de su paso por el IIEC / EOC los que quizá nos informan del deseo de dirigir películas y la perseverancia con que estas mujeres trataron de concluir sus estudios en la Escuela, a pesar de las dificultades académicas o extraacadémicas. Una nota enviada por M^a Elisa Corona a la Dirección del IIEC en junio de 1954, poco antes de la huelga que sostuvieron los alumnos debido a la escasez de material, es toda una declaración de intenciones: “Muy señor mío: para terminar el asuntillo de la ‘película de primero’ necesito, como otros compañeros, que me sean concedidos dos rollos más. ¡Es tan poco uno y tanto mi entusiasmo por el cine!” (Corona 1952).

En el expediente de Kathryn Waldo abundan, por su parte, los certificados médicos que justifican las faltas de asistencia y notas de incidencia en la realización de las prácticas que la llevaron a suspender el segundo curso de la especialidad de Dirección durante tres años consecutivos. Con un lapso durante el curso 1962–1963, Waldo pasó más de diez años en la Escuela: ingresó en el centro durante el curso de 1957–1958 y terminó obteniendo el título la especialidad de Producción (en la que ingresó durante el curso 1965–1966) en junio de 1969, tras aprobar los tres cursos correspondientes (Waldo 1957). Junto a los certificados médicos y justificantes de Waldo aparecen numerosas cartas de súplica en las que solicita permiso para volver a matricularse en Dirección, algo que, a la postre, terminó denegándosele. Entre los documentos del expediente, se encuentra incluso una carta dirigida al ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, el 21 de septiembre de 1964 en la que Waldo alegaba su “profunda vocación profesional y sincera confianza en sus propias posibilidades, a más del evidente progreso obtenido en su formación” (Waldo 1957) para solicitar ser readmitida en el segundo curso de Dirección.

Mucho más conocido es el recorrido posterior de Elena Lumbreras, aunque sus años en la Escuela todavía no han sido objeto de estudio profundo y, de hecho, su expediente de Dirección no se encuentra accesible en el archivo del IIEC / EOC. Ingresó en el IIEC durante el curso de 1959–1960, cuando contaba veinticuatro años y lo abandonó, como se ha dicho, dos años después, al conseguir una beca internacional del gobierno italiano para estudiar Dirección en el CSC de Roma, en el que se habían formado directores como Luchino Visconti y Michelangelo Antonioni¹⁴. Pese a todo, es necesario resistirse al fetichismo del archivo, a la ilusión de totalidad a la que con frecuencia nos avoca el estudio de los expedientes frente a la convicción, expresada por Thomas Elsaesser, de que “only the presumption of discontinuity and the synecdoche of the fragment can hope to give a present access to its pasts” (Elsaesser 2006, 18). Parte de la historia no contada por los materiales que se encuentran en el archivo emerge, de manera muchas veces azarosa y siempre fragmentaria, por boca de las protagonistas de esta historia. Si bien estos vestigios dan cuenta, por ejemplo, del deseo, la perseverancia y la tenacidad con que Waldo se aplicó a estudiar Dirección para finalmente ser suspendida de acuerdo a la normativa del centro, su propia versión es reveladora:

I was actually told by a member of the faculty that I should forget about graduating with a major in Dirección because the school would never award that degree to a foreign woman until a Spanish woman had graduated with that major. For that reason (on the advice of several members of the faculty) I changed my major from Dirección to Producción and so was eventually able to graduate. (Correo electrónico, 20 de noviembre, 2019)

Por su parte, Ángela Asensio de Merlo se expresaba así en una breve reseña autobiográfica: “Estudió Derecho y quiso ser diplomático, pero le estuvo vedado por razón de sexo. Estudió Dirección Cinematográfica y no terminó: la discriminación practicada por los profesores del IIEC le alcanzó de lleno” (Asensio 1971).

Miradas, intereses

La cualidad de ejercicios que tenían las prácticas de la EOC permitió una gran libertad a la hora de plantear perspectivas y temáticas políticas o de género, al menos hasta la llegada de Juan Julio Baena a la dirección de la Escuela en 1969, momento a partir del cual todos los trabajos comenzaron a ser sometidos a la Junta de Censura y Apreciación de películas para su evaluación de acuerdo a una catalogación específicamente diseñada para las prácticas de la Escuela¹⁵. Pero durante muchos años el único filtro o límite dentro del centro fue el que fijaron los profesores de Dirección que supervisaban los guiones de las prácticas de segundo y tercer curso, que no podían ser modificados a posteriori, según la normativa de la Escuela.

Una de las conclusiones más interesantes que permite extraer el estudio de las prácticas realizadas por las alumnas de Dirección en el IIEC / EOC es la existencia de una serie de preocupaciones comunes, fundamentalmente en torno a las cuestiones sociales y en torno al deseo femenino y el rol de la mujer en las relaciones amorosas. La infracción de la ley sirvió, en los trabajos de Manuela González-Haba, Teresa Dressel y Elena Lumbreras, para introducir cuestiones relacionadas con el impacto del ser humano en la naturaleza –es el caso de *Bosque*, el trabajo realizado por González-Haba en 1952–

, con las desigualdades sociales –tal y como vemos en los cortos de Dressel titulados *La reacción* (1960) y *Cuestión de gustos* (1961)– o con la moralidad y la represión durante la dictadura –presente en los trabajos de Elena Lumbreras *A los toros* (1960) y *El primer día* (1962)–. Por su parte, tanto M^a Elisa Corona como Ángela Asensio de Merlo, y más tarde Elena Lumbreras, Cecilia Bartolomé y Josefina Molina –que, al igual que otros estudiantes de la Escuela, defendieron encarnizadamente en sus trabajos los valores democráticos– introdujeron temáticas que, como poco, cuestionaban el discurso hegemónico sobre el deseo femenino y el rol de la mujer en las relaciones amorosas. Cortometrajes como *Aquella primavera* (Ángela Asensio, 1958), *El telegrama* (Elena Lumbreras, 1961) o *La otra soledad* (Josefina Molina, 1966) mostraban las fisuras del amor romántico al plantear historias protagonizadas por mujeres atrapadas entre las aspiraciones románticas que proyectan en las relaciones con los hombres y fomentan a través de su vestimenta, actitudes y comportamientos, y la frustración de esos ideales ante la imposibilidad de encontrar un canal de comunicación con ellos.

Entre las prácticas realizadas por las estudiantes de Dirección, llama la atención por su articulación de un punto de vista femenino delante y detrás de la cámara el cortometraje *Quince minutos*, práctica de segundo curso en 16mm dirigida por M^a Elisa Corona en 1955. Este trabajo recoge la influencia del realismo documental –que en ese momento era dominante en la Escuela debido a la impronta del neorrealismo italiano– ya desde los títulos de crédito, que aparecen pintados sobre un cristal tras el que aparecen las calles de la ciudad por la mañana, mientras un operario de la limpieza las adecenta con una potente manguera en las cercanías del metro Chamberí. A pesar de su temprana realización, *Quince minutos* resulta sumamente interesante desde la óptica de la construcción cinematográfica de la mirada femenina pues, de manera bastante novedosa, presenta el cuerpo masculino como objeto de la mirada deseante no solo de los personajes femeninos, sino también de la cámara. Ya al comienzo de la película asistimos al insólito momento en que una viandante que se cruza con el protagonista se vuelve para mirarlo de arriba abajo y termina lanzándole el piropo que leemos en sus labios: “guapo”.

La sinopsis de *Quince minutos* reza así: “un hombre que hace deporte piensa que está enfermo y acude al médico. El tiempo en la sala de espera se le hace largo y cuando el doctor le recibe le dice que no tiene nada” (Filmoteca Española 2021). El lapso temporal que anuncia el título es, justamente, el que dura la visita al médico que, además, se corresponde con el tiempo de pantalla o de proyección del filme, cuya duración total es de dieciocho minutos. A lo largo de ese tiempo veremos al personaje principal, interpretado por Juan Lafuente, un apuesto alumno de la especialidad de Interpretación, acudiendo a la cita médica, esperando nervioso su turno en la consulta y rememorando episodios de los motivos que pudieran estar relacionados con su hipotética enfermedad a través de un *flashback* en el que le vemos divirtiéndose y practicando numerosos deportes ante la atenta y entusiasta mirada de diversas jóvenes.

A todas luces, la visita al médico sirve como pretexto narrativo para la contemplación del cuerpo masculino. El actor principal, deportista profesional, luce un cuerpo verdaderamente atlético. En el momento en que le piden que se quite la camisa para hacerle unas radiografías descubrimos, junto a la enfermera que lo asiste, los anchos hombros y el torso musculado que seguramente provocaron el piropo inicial. No deja de

resultar sorprendente el plano frontal que muestra la indefensión del personaje literalmente encerrado en la máquina de rayos X y –¡oh, placer de la espectadora!– de la cámara cinematográfica.

Justamente a partir de ese momento se desencadena lo que bien podríamos leer como una metáfora de la correspondencia entre proyección cinematográfica y proyección mental de la observadora. El pretexto narrativo son los recuerdos que se agolpan en la mente del protagonista en cuanto la máquina de rayos X, con sus palancas y sus bombillas, es accionada por el médico al tiempo que la enfermera corre las cortinas oscureciendo la habitación. Mediante el recurso a un *flashback*, y sin otro anclaje en la mirada que el punto de vista de la cámara, vemos al protagonista levantando pesas o practicando una serie de ejercicios en el potro, las anillas y el plinto. Más adelante lo vemos practicar tenis y natación, siempre bajo la mirada de jóvenes mujeres, siempre correspondiendo con seductora dedicación.

El montaje de *Quince minutos* empuja a realizar una serie de inferencias encaminadas a relacionar la posible enfermedad con una cierta promiscuidad (física y moral) del personaje que, en consonancia con las narrativas hegemónicas en la época, habría de ser “sancionada” con un diagnóstico fatal. Sin embargo, el desenlace del corto, en el que aparece el informe del médico confirmando que su estado es normal, evacua toda censura moral y convierte el ejercicio, como planteaba anteriormente, en un mero pretexto para la contemplación deleitosa del cuerpo masculino, algo verdaderamente inédito en el cine español del momento. La presencia de la Ley parece quedar, pues, reducida azarosamente a la figura borrosa del guardia civil que atraviesa, literalmente, los títulos de crédito y mira a la cámara, preguntándose, quizá, qué traman esos jóvenes. ¿Por qué suspendería segundo M^a Elisa Corona con una práctica como esta? Desgraciadamente, y como no podía ser de otro modo, este trabajo tan desprejuiciado, positivo y celebratorio del deseo femenino, constituye una verdadera rareza en el archivo del IIEC / EOC.

Mucho más habitual es encontrar ejercicios cuya exploración del deseo femenino o cuestionamiento de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres pasa por la expresión de la frustración, el conflicto generacional y, muy a menudo, una profunda melancolía. En este sentido, Elena Lumberras realiza interesantes incursiones en la representación de las relaciones entre mujeres y hombres cuyos subtextos permiten reflexionar sobre la imagen social de ellas y ellos y la moralidad imperante durante la dictadura, con la que constantemente chocan sus personajes. *El telegrama*, por ejemplo, cuenta la historia de una joven que vive sola y que se abandona a la desidia hasta que un telegrama le anuncia la llegada de su amante. El cortometraje, de siete minutos, arranca mostrando a la mujer maquillada y vestida con un elegante batín, pero completamente sumida en la abulia. Su estado anímico encuentra una correspondencia en el espacio circundante, un apartamento en la que reina el desorden. En un intento de salir de la apatía, intenta leer un libro y a continuación ojea una revista. Mientras aumenta su desazón, toma una cajetilla de tabaco para fumar pero al descubrir que está vacía, comienza a liar un cigarrillo utilizando las colillas que encuentra en el suelo. De la sonrisa pasa rápidamente al llanto, pero se recompone con ilusión cuando llaman al timbre y le entregan un telegrama que, a todas luces, anuncia la visita del hombre al que anhela. En ese momento, comienza a adecentar la casa, se peina y se viste elegantemente, poniendo el máximo

cuidado en los detalles para agradar al hombre. El telegrama es el elemento que le permite recomponer el lugar y recomponerse para que todo esté perfecto cuando él llegue. Pronto veremos que la ilusión del encuentro (que la protagonista anticipa bailando sola, abrazando un cuerpo invisible) queda frustrada por el desinterés que él manifiesta hacia ella tras su llegada, cuando, tras besarla apasionadamente, pasa a mostrar la más completa indiferencia. En su deseo de agradarle, ella pone flores en un jarrón, le sirve una copa de coñac, pone música y baila para él, pero este ignora todas las atenciones que la mujer le dispensa. El corto concluye con la mujer llorando frente a la ventana.

Así pues, desde su sencillez formal –pues toda la acción transcurre en el salón del apartamento– y su aparentemente anodina anécdota, *El telegrama* ofrece un crudo retrato del sujeto femenino como alguien que espera, respondiendo al rol asignado a las mujeres en la ideología del amor romántico, en la que se las educa para el amor y la relación amorosa se concibe como aquello que da sentido a sus vidas¹⁶. Este desolador trabajo de Elena Lumbreras funciona a la vez como representación de una relación amorosa tradicional y como retrato de un nuevo tipo de mujer que se encuentra atrapada entre la independencia y su condición de sujeto deseante en el contexto de una relación en la que no tiene capacidad de maniobra; entre el cuestionamiento de la imagen tradicional del ángel del hogar y la pulsión de agradar al hombre del que, en el fondo, sigue dependiendo emocionalmente. Sin embargo, bajo la superficie del relato que se despliega en este trabajo de Lumbreras es posible vislumbrar un modelo de mujer que difícilmente responde al ideal femenino vigente durante la dictadura. La protagonista de *El telegrama* encarna un modelo de mujer rompedor con los esquemas de la época. El personaje interpretado por Esmeralda Adam es una mujer libre, independiente y rebelde: vive sola sin estar casada, viste de forma poco convencional y fuma tabaco negro de liar en un momento en que, como recuerda Mariano Lisa Mariano (compañero de vida de Lumbreras, con quien integró el Colectivo Cine de Clase),

la mayoría de edad legal (que determina el paso de la incapacidad general de la persona a su capacidad de obrar plena) para los hombres se alcanzaba a los 21 años y para las mujeres a los 30. ... Si la mujer no tenía 30 años, sus familiares podían denunciarla para que la policía la devolviera a la familia. (Correo electrónico, 14 de octubre, 2019)

Además:

En la España de los años 60 seguía siendo un tabú para las mujeres el fumar. Se consideraba que esto era propio de prostitutas o de mujeres de alta sociedad casquivanas y, en caso de hacerlo, tenían que fumar tabaco rubio. ... En el corto, al quedarse sin cigarrillos, la protagonista fuma picadura de tabaco negro, que es lo que fumaban los hombres de los estratos sociales más bajos. (Correo electrónico, 12 de septiembre, 2017)

No obstante, como casi todos los trabajos que Elena Lumbreras hizo en la EOC, *El telegrama* ofrece varias capas de significado y, pese a la ruptura con las convenciones que encarna la protagonista, encontramos un personaje igualmente sometido a las servidumbres del amor en la sociedad patriarcal. En esta película, el sujeto femenino es un ser expectante (pocas formas más sutiles de ejercer el poder que la de hacer esperar); un sujeto que responde a las convenciones del amor romántico en tanto que es la relación

amorosa la que parece llenar de sentido el vacío de esa espera. Por su parte, el personaje masculino responde igualmente a los estereotipos convencionales: se manifiesta como un ser encerrado en sí mismo que no responde a las atenciones de ella, propiciando así el fatal desencuentro. El tono dramático de este trabajo, así como la focalización del punto de vista en el personaje femenino introducen una desazón que va a estar presente en trabajos posteriores de las alumnas de la Escuela, especialmente en los de Josefina Molina.

A modo de conclusión

Como se ha apuntado brevemente en páginas previas, los cortometrajes realizados en el IIEC / EOC solo trascendieron los muros de la escuela en algunas ocasiones para participar en actividades de carácter académico y cultural –como certámenes de cine estudiantil, festivales de cine, conferencias, etc.– o de promoción profesional del alumnado del centro, siempre sin fines lucrativos. Sin embargo, los trabajos de las y los alumnos del IIEC / EOC despertaron el interés por parte de representantes de la industria y, en este sentido, algunos productores llegaron a solicitar el visionado de determinados cortometrajes dentro del recinto de la Escuela. En algunas ocasiones los trabajos de fin de carrera incluso obtuvieron la autorización para ser exhibidos en el circuito de cine alternativo constituido por los cineclubs y los llamados cine de arte y ensayo. Está por estudiar la acogida que tuvieron estas prácticas en aquellos entornos, pero, en cualquier caso, el estudio de los expedientes de dirección de estas primeras alumnas del IIEC / EOC y el análisis de sus prácticas cinematográficas nos permite poner de manifiesto el valor documental de las mismas en tanto que resultado de un ejercicio de apropiación de los medios de producción de imágenes por parte de las mujeres en un momento en el que se encontraban relegadas del campo profesional y, más concretamente, de la dirección cinematográfica. En este sentido constituyen, sin duda alguna, una expresión material de la aportación de las mujeres a la cultura audiovisual durante el franquismo. Asimismo, estos cortometrajes definen un régimen de enunciabilidad discursiva para la articulación de miradas y temáticas específicamente femeninas. Desde este punto de vista, los cortometrajes que componen el corpus de esta investigación constituyen un material de partida de indudable interés para una historia alternativa del cine español, empezando por el cine que se pensó, se deseó y se materializó, aunque trascendiera solo excepcionalmente los muros de una institución educativa.

Agradecimientos

Agradecimientos: Filmoteca Española, Cecilia Bartolomé, Cristina Bernaldo, Valeria Camporesi, Josetxo Cerdán, Noemí de Haro, Olga Fernández, Kostis Kornetis, Mariano Lisa, Rocío López García, Lidia Mateo Leivas, Jordana Mendelson, Carlos Muguero, Marta Nieto, María Rosón, Maria Vinogradova y David Wood.

Financiación

Esta investigación surgió como resultado de la invitación de Claudia Jareño Gila y Anne-Claire Sanz Gavillon a participar en la Jornada de estudios *Los 'soportes' de la protesta feminista en España (años 60–90): estrategias de creación y de difusión en tiempos de reconfiguración política*, celebrada en el Colegio de España de París el 1 de diciembre de 2017 y se enmarca en el

proyecto I+D de Generación de Conocimiento “Articulaciones de género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional” (PGC2018-097966-B-100), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Nota biográfica

Sonia García López es profesora e investigadora en la Universidad Carlos III de Madrid, donde forma parte del grupo de investigación Tecmerin. Es autora de los libros *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre* (2016), *Spain is US: La guerra civil española en el cine del Popular Front* (2013) y *Ernst Lubitsch: Ser o no ser* (2005), así como coeditora de *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975–2015)* (2019) y *Piedra, papel y tijera: El collage en el cine documental* (2009).

Email: sogarcia@hum.uc3m.es

Referencias

- Alberich, Ferran. 1999. “Presentación.” En Francisco Llinás (coord.). *50 años de la escuela de cine*. Madrid: Filmoteca Española, pp. 11-32.
- Archivo General de la Administración (AGA). Expediente 45.248, caja 36/04257.
- Archivo General de la Administración (AGA). Expediente 60.098, caja 36/04257.
- Archivo General de la Administración (AGA). Expediente 56.705, caja 36/04257.
- Aranzúbia Cob, Asier. 2007. *Carlos Serrano de Osma: Historia de una obsesión*. Madrid: Filmoteca Española.
- Asensio, Ángela, dir. 1958. *Aquella primavera*.
- Asensio, Ángela. 1971. *Blanquita y León: Fragmentos sinfónicos con animales*. Madrid: Colección Paradiso.
- Bartolomé, Cecilia, dir. 1964. *La noche del doctor Valdés*.
- Bartolomé, Cecilia, dir. 1965. *Carmen de Carabanchel*.
- Bartolomé, Cecilia, dir. 1969. *Margarita y el lobo*.
- Bartolomé, Cecilia, dir. 1978. *Vámonos, Bárbara*.
- Beauvoir, Simone de. 1959. *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*. Nueva York: Reynal Company.
- Blanco Mallada, Lucio. 1990. “I.I.E.C. y E.O.C.: Una escuela para el cine español.” Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Blanco Mallada, Lucio. 1996. “Escuela Oficial de Cine. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.” En *Historia del cortometraje español*, editado por Pedro Medina Luis Mariano González, José Martín Velázquez y Francisco Llinás. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, pp. 109-131.
- 50 años de la escuela de cine*. 1999. Madrid: Filmoteca Española.
- Cordero-Hoyo, Elena. 2019. “El salto del espectáculo de variedades a la dirección cinematográfica en el cine mudo: El caso de Helena Cortesina en España.” En *11º seminario internacional sobre los antecedentes y orígenes del cine: Presencias y representaciones de la mujer en los primeros años del cine 1895–1920*, editado por Àngel Quintana y Jordi Pons. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona, pp. 131-142.

- Corona, M^a Elisa. 1952. *Expediente de Dirección*. Colección IIEC / EOC, EXP / 397. Madrid: Filmoteca Española.
- Corona, M^a Elisa, dir. 1955. *Quince minutos*.
- Cruz, Jacqueline. 2015. "Women at the Crossroads: Three Gazes on Female Sexuality in Spanish Film of the Transition Period." En *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*, editado por Concepción Cascajosa Virino. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 49-60.
- Dressel, Teresa, dir. 1960. *La reacción*.
- Dressel, Teresa, dir. 1961. *Cuestión de gustos*.
- Elsaesser, Thomas. 2006. "Early Film History and Multi-Media: An Archaeology of Possible Futures?" En *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*, editado por Wendy Hui Kyong Chun y Thomas Keenan. Nueva York: Routledge, pp. 13-26.
- Esteban, Mari Luz. 2011. *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Bellaterra.
- Foucault, Michel. 2002. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gaines, Jane, Radha Vatsal, y Monica Dall'Asta, eds. 2013. *Women Film Pioneers Project*. Center for Digital Research and Scholarship. Nueva York: Columbia University Libraries. <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/>
- García López, Sonia. 2016. *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre*. Madrid: Cuadernos Tecmerin. https://archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/22915/cuerpo_garcia_TECMERIN_9_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- García Sahagún, Marta. 2016. "La música como reivindicación de género en 'Margarita y el lobo' de Cecilia Bartolomé." *Área Abierta* 16 (2): 71–87.
- García Sahagún, Marta, y Luis Deltell, eds. 2016. "Miradas a la Escuela Oficial de Cinematografía." Monográfico, *Área Abierta* 16 (2).
- Gledhill, Christine, y Julia Knight, eds. 2015. *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Champaign: University of Illinois Press.
- González-Haba, Manuela. 1954. *Sobre una poética del cine*. Madrid: Sapiencia.
- Guillamón Carrasco, Silvia. 2015. "Los discursos filmicos de las cineastas en España." *Dossiers Feministes*, núm. 20: 285–301.
- hooks, bell. 2000. *All About Love: New Visions*. Nueva York: Harper Collins.
- hooks, bell. 2002. *Communion: The Female Search for Love*. Nueva York: Harper Collins.
- Illouz, Eva. 2012. *Por qué duele el amor: Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Katz.
- La Parra-Pérez, Pablo. 2018. "Displaced Cinema: Militant Film Culture and Political Dissidence in Spain (1966–1982)." Tesis doctoral, New York University.
- Lagarde, Marcela y María López Vigil. 2001. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua: Puntos de Encuentro.
- Lumbreras, Elena, dir. 1960. *A los toros*.
- Lumbreras, Elena, dir. 1961. *El telegrama*.
- Lumbreras, Elena, dir. 1962. *El primer día*.
- Mambrilla, Socorro. 1947. *Expediente de Interpretación, Escenotecnia y Dirección*, Colección del IIEC / EOC, EXP / 167. Madrid: Filmoteca Española.

- Martin-Márquez, Susan. 1999. *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press.
- Marsh, Steven. 2013. "Ana Mariscal: Signature, Event, Context." En *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers*, editado por Parvati Nair y Julián Daniel Gutiérrez Albilla. Manchester: Manchester University Press, pp. 72-82.
- Mayer, Sophie, y Elena Oroz, eds. 2011. *Lo personal es político: Feminismo y documental*. Navarra: Gobierno de Navarra / INAAC.
- Melero, Alejandro. 2013. "Rosario Pi and the Challenge of Social and Cinematic Conventions During the Second Republic." En *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers*, editado por Parvati Nair y Julián Daniel Gutiérrez Albilla. Manchester: Manchester University Press, pp. 83-95.
- Ministerio de Cultura y Deporte. 2021. *Catálogo de Filmoteca Española. Obras audiovisuales*. Madrid: Gobierno de España. <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14196/ID6a992782/NT2>
- Miró, Pilar, dir. 1980. *Gary Cooper, que estás en los cielos*.
- Molina, Josefina, dir. 1966. *La otra soledad*.
- Molina, Josefina, dir. 1969. *Melodrama infernal*.
- Molina, Josefina, dir. 1981. *Función de noche*.
- Odraizola, Lourdes. 2020. "Mi relación con la E.O.C." En *¿Por qué duele el amor? Mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía*, editado por Filmoteca Española. Madrid: Filmoteca Española, pp. 3-6.
- Orden de 26 de febrero de 1947. *Boletín Oficial del Estado* núm. 61, 2 de marzo, p. 1511.
- Orden de 21 de octubre de 1948. *Boletín Oficial del Estado* núm. 333, 28 de noviembre, p. 3364.
- Orden de 8 de noviembre de 1962. *Boletín Oficial del Estado* núm. 269, 9 de noviembre, p. 15899.
- Parrondo Coppel, Eva. 2001. "Vámonos Bárbara, hacia la libertad." En *Cecilia Bartolomé: El encanto de la lógica*, editado por Josetxo Cerdán y Marina Díaz. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu / Ocho y medio, pp. 33-42.
- Prieto Souto, Xose. 2015. "Margins and Absences: Women in Spanish Minor Cinemas." En *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*, editado por Concepción Cascajosa Virino. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 115-126.
- Ruiz Franco, Rosario. 2015. "Women and Higher Education in Contemporary Spain: Lights and Shadows." En *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*, editado por Concepción Cascajosa Virino. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. xi-xiv.
- Soto-Vázquez, Begoña. 2019. "El poder de lo desconocido: O cómo enfrentarse a la contribución de las mujeres en los primeros años del cine español." En *11º seminario internacional sobre los antecedentes y orígenes del cine: Presencias y representaciones de la mujer en los primeros años del cine 1895-1920*, editado por Àngel Quintana y Jordi Pons. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona, pp. 31-44.

- Vernon, Kathleen M. 2011. “Cine de mujeres en la Transición: La trilogía ‘feminista’ de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina.” En *El cine y la transición política en España (1975–1982)*, editado por Manuel Palacio. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 145-158.
- Waldo, Kathryn. 1957. *Expediente de Dirección y Producción*. Colección IIEC / EOC, EXP / 692. Madrid: Filmoteca Española.
- Waldo, Kathryn, dir. 1961. *Día de rodaje*.
- “What Is an Orphan Film?” 2006. <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>.
- Zecchi, Bárbara. 2014. *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.

Notas

¹ Una concepción que desde hace varios años comienzan a desmentir la historiografía filmica feminista (Gledhill y Knight 2015, 15) y proyectos como *Women Film Pioneers Project* (Gaines, Vatsal y Dall’Asta, 2013) o, en España, los proyectos de I+D *Contribución de las mujeres en el inicio y primer desarrollo del cine. Madrid 1896–1931* (CCG08-URJC/HUM-349) y *Presencias y representaciones de la mujer en el cine de los orígenes* (HAR2015-66262-P).

² Las actuales investigaciones sobre las cineastas de la época muda en España han puesto sobre la mesa algunos nombres como los de las empresarias Carmen Pisano, Anaïs Napoleon y Beatriz Aizpuru, quienes se encuentran entre las primeras propietarias de cámaras Lumière en España –que permitían filmar y proyectar, lo que permite especular sobre sus trabajos detrás de la cámara–, aunque no existen evidencias de que hayan realizado películas (Zecchi 2014, 21–29). Sobre Elena Jordi y Helena Cortesina pueden consultarse, respectivamente, los artículos de Soto-Vázquez (2019) y Cordero-Hoyo (2019); para Rosario Pi y Ana Mariscal ver, respectivamente, los textos de Melero (2013) y Marsh (2013); sobre Margarita Alexandre ver García López (2016). En mayo de 2020 Filmoteca Española anunció el descubrimiento de un cortometraje documental titulado *Mallorca* (1932–1934) y dirigido por María Forteza, hasta ese momento desconocida.

³ A este respecto ver Prieto Souto (2015) y La Parra-Pérez (2018). Según recuerda Mariano Lisa, Elena Lumbreras añadió la *H* a su nombre a finales de la década de 1960 (correo electrónico, 12 de septiembre, 2017). En este texto emplearemos la grafía del nombre original siempre que esté referida al periodo en que Lumbreras estudió en la EOC, pues así consta en su partida de nacimiento y expediente académico.

⁴ El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas cambió de denominación para pasar a llamarse Escuela Oficial de Cinematografía en 1962, coincidiendo con una serie de iniciativas destinadas a encuadrar el centro en el nivel de la enseñanza superior y clasificarlo como entidad estatal autónoma. Orden de 8 de noviembre de 1962 (*BOE* 1962).

⁵ El IIEC se creó, de hecho, de espaldas a la industria y al calor del debate sobre la calidad del cine producido en España. Su alma máter y primer director, Victoriano López García, pertenecía al entorno universitario y los profesores que seleccionó para impartir las distintas asignaturas eran escritores y críticos cinematográficos del entorno de la revista *Cine Experimental*. La principal fuente de referencia sobre el IIEC / EOC sigue siendo la tesis doctoral de Blanco Mallada (1990). Ver también el libro *50 años de la escuela de cine* (1999) y el monográfico editado por García Sahagún y Deltell (2016).

⁶ Otras, como Ángela Ubreva, Marina Téllez o María Luz Melcón, terminaron obteniendo el título en la especialidad de Guion en la década de 1970, tras suspender el examen de ingreso o el primer año en la especialidad de Dirección.

⁷ Las dos primeras abandonaron la escuela mientras que Dressel y Waldo se graduaron en Interpretación y Producción, respectivamente.

⁸ Parte del compromiso de devolución a la sociedad de los resultados de esta investigación se ha materializado en la curaduría de muestras o programas cinematográficos de los trabajos de las alumnas de Dirección de la EOC. El primero de ellos fue el programa “Miradas invisibles: las prácticas cinematográficas realizadas por mujeres en el IIEC / EOC (1952-1969)”, incluido en el *Seminario internacional sobre el cine amateur y huérfano y el concepto de autoría: Historias (estéticas y políticas) del cine anónimo*, celebrado en la Elías Querejeta Zine Eskola de San Sebastián, celebrado en octubre de 2017. En 2019 y 2020, Filmoteca Española y la Mostra Internacional de Films de Dones mostraron los programas “¿Por qué duele el amor?” y “Ante la Ley” como parte de los ciclos *Flores en la sombra* y

Reveladas: Mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía, respectivamente. El 24 de abril de 2021, el programa “¿Por qué duele el amor?” fue exhibido en el Centro Internacional de Arte Contemporáneo Tabakalera de San Sebastián.

⁹ Impartieron docencia en la especialidad de Interpretación Ana Mariscal y Pilar Francés Berberide, así como las exalumnas Concepción de Aquino Callejo y María Elena Flores Fernández. Ana María Romero Marchent fue profesora de Montaje, Carmen Vesga Cuevas (también exalumna) lo fue en la especialidad de Laboratorio y Pilar Miró en la de Guion.

¹⁰ Casos significativos de alumnos matriculados que no obtuvieron el título son los de Juan Antonio Bardem, Jaime Chávarri o Iván Zulueta. Otro cineasta icónico, Paulino Viota, suspendió el examen de ingreso.

¹¹ Motivo tematizado en el cortometraje *Día de rodaje* (1961) dirigido por Kathryn Waldo como práctica de segundo curso.

¹² No obstante, también se observan casos de manifiesta precariedad económica, para los que el IIEC estableció un sistema de exención de las tasas de matrícula.

¹³ *Brigitte Bardot...*, publicado por primera vez en inglés en 1959 en Reynal Company (Nueva York). En este ensayo, de Beauvoir ensalzaba a la icónica actriz por alejarse del mito tradicional de la feminidad: “She follows her inclinations. She eats when she’s hungry and makes love with the same unceremonious simplicity. Desire and pleasure seem to her more convincing than precepts and conventions” (1959, 24).

¹⁴ Carlos Saura, entonces profesor de la EOC escribió una carta de recomendación para Elena, y es probable que también recibiera la ayuda de Aldo Penasa, director del Liceo Italiano de Madrid (Mariano Lisa, correo electrónico, 11 de septiembre, 2017).

¹⁵ AGA, Expedientes. 45.248, 60.098 y 56.705, Caja 36/04257.

¹⁶ La bibliografía al respecto es abundante. Ver Lagarde y López Vigil (2001), Esteban (2011), Illouz (2012) y hooks (2000, 169–188; 2002).