

Versión aceptada del documento publicado en:

García López, S. (2022). "Caza de brujas en las aulas: La censura española en la Escuela Oficial de Cinematografía". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 19 (1), pp. 91–108. DOI: https://doi.org/10.1386/slac_00069_1

Caza de brujas en las aulas: La censura española en la Escuela Oficial de Cinematografía

Sonia García López, Universidad Carlos III de Madrid

SUGGESTED CITATION

García López, Sonia (2022), 'Caza de brujas en las aulas: La censura española en la Escuela Oficial de Cinematografía', *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 19:1, pp. 91–108, https://doi.org/10.1386/slac_00069_1

ABSTRACT

This article analyses the relation between the Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), censorship and the Spanish filmmaking industry during the Franco dictatorship. Founded in 1947, the EOC was an oasis in which students saw, were taught and made films that could never be shown on Spanish screens at the time. Nevertheless, in the last years of the dictatorship, the students of the school were subject to harassment that ended up curtailing their careers. Based on archival research (files about the censorship and scripts, as well as interviews), this article offers a historical analysis of censorship and the EOC that has not been previously explored.

KEYWORDS

Film schools, Francoism, dictatorship, Spanish Cinema, Cecilia Bartolomé, student films

RESUMEN

Este artículo aborda la relación entre la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), la censura y la industria cinematográfica española durante la dictadura franquista. Fundada en 1947, la Escuela Oficial de Cine fue, durante la mayor parte de sus casi treinta años de vida, un oasis en el que – sin que la censura interviniera prácticamente – se veía, se enseñaba y se hacía un tipo de cine impensable en las pantallas españolas. Sin embargo, durante los últimos años de la dictadura – y de la institución – los y las estudiantes de la Escuela se vieron sometidos a un acoso que terminó por cercenar la carrera profesional de muchos de ellos. Partiendo de una investigación original sobre documentos de archivo, esta contribución plantea una reflexión histórica basada, fundamentalmente, en el análisis de expedientes de censura y guiones cinematográficos, así como en entrevistas, con el propósito de arrojar luz sobre una parte de la historia de la censura española y de la EOC prácticamente inexplorada.

PALABRAS CLAVE

Escuelas de cine, franquismo, dictadura, cine español, Cecilia Bartolomé, películas de escuela

INTRODUCCIÓN

En la historia de la censura cinematográfica española, la Escuela Oficial de Cine merece un capítulo aparte. Fundado en 1947 bajo la denominación de Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y rebautizado en 1962 como Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), el que fue el primer centro de enseñanza oficial dedicado en exclusiva a la pedagogía del cine en España constituyó durante décadas un oasis en el que sus estudiantes pudieron realizar numerosas prácticas en celuloide haciendo valer una extraordinaria libertad creativa. Pese a tratarse de un organismo estatal creado en plena dictadura franquista y contar entre sus directores y profesores con figuras afines al régimen como José Luis Sáenz de Heredia o Carlos Fernández Cuenca, el IIEC-EOC se caracterizó durante casi toda su andadura por la práctica inexistencia de instancias censoras.

Ciertamente, los trabajos de las y los alumnos raramente salieron de los muros de la institución educativa,¹ pero la posibilidad de ver y hacer cine sin trabas – algo impensable en la España de aquellos años – atrajo al IIEC-EOC a un gran número de futuros cineastas que, tras la experiencia de aprendizaje allí vivida, terminaron escribiendo capítulos fundamentales de la historia del cine español. Algunos, como Juan Antonio Bardem o Basilio Martín Patino, impulsaron las Conversaciones de Salamanca a mediados de la década de 1950; otros, como Carlos Saura, Manuel Summers o Miguel Picazo, abanderaron el Nuevo Cine Español (NCE) durante la década de 1960 y las primeras tres mujeres que dirigieron largometrajes en democracia – Josefina Molina, Cecilia Bartolomé y Pilar Miró – salieron también de la EOC. Por lo demás, algunos profesores como Luis García Berlanga, José Luis Borau y el propio Saura eran también egresados del centro que terminaron convirtiéndose en maestros de las generaciones más jóvenes, a las que les ofrecieron un modelo inapelable de disidencia frente al régimen franquista. Sin embargo, durante sus últimos años de vida, la EOC vivió uno de los episodios más crudos de la historia de la censura en el país, tanto por la virulencia de los dictámenes de los censores como por el número de estudiantes expedientados y las repercusiones en su posterior vida profesional.

¿Qué particulares circunstancias permitieron que, durante tantos años, fuera posible desarrollar en el IIECEOC una experiencia pedagógica a la que la censura fue casi ajena? ¿Y por qué fue, precisamente, durante los últimos años de la institución – y de la dictadura franquista – cuando se desató la furia de las instancias censoras? En las próximas páginas me propongo indagar en la historia del IIECEOC y las relaciones que, en el transcurrir de los años, se establecieron entre el centro educativo, las instituciones del régimen franquista y la industria del cine español, pues parece ser en esa intrincada trama de relaciones donde se pueden encontrar las claves para responder a estas preguntas. Asimismo, analizaré en detalle el momento y las circunstancias en que la censura entró oficialmente en la EOC, así como las repercusiones de su intervención para el alumnado, empleando la película de fin de estudios de Cecilia Bartolomé *Margarita y el lobo* (1969) como caso de estudio que ilustra el modo en que aquella experiencia represiva condicionó la carrera profesional de muchos de ellos.

DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATográfICAS A LA ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA

El IIEC surgió gracias al impulso de un grupo profesores universitarios, críticos cinematográficos, cinéfilos y cineastas en ciernes liderados por Victoriano López García y vinculados, en su mayoría, a la revista *Cine Experimental*, que se publicó en Madrid entre 1944 y 1946 (Alberich 1999: 14; Aranzubia y López Izquierdo 2007: 67). Además de dirigir la institución durante los nueve primeros años, López García fue uno de los miembros del Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas a cuyas instancias se creó el IIEC (BOE 1947a, 1947b, 1947c). El centro estuvo adscrito desde sus comienzos a la Dirección General de Cinematografía, que dependió del Ministerio de Educación Nacional hasta que, en 1951, pasó a integrarse en el Ministerio de Información y Turismo. Fue desde este ministerio – y no desde el de Educación Nacional – desde el que, en una fecha tan tardía como 1962, el IIEC se encuadró en el nivel de las enseñanzas superiores y pasó a denominarse Escuela Oficial de Cinematografía (BOE 1962b: 15.899). Esta circunstancia, paradójica si se quiere, revela hasta qué punto el IIECEOC fue considerado, prácticamente desde el principio, más como un centro vinculado a la cultura y a la industria cinematográfica que al ámbito educativo.

Desde un primer momento, los cursos y enseñanzas que se impartieron en el IIEC habían aspirado a constituirse como estudios superiores para la formación de profesionales de la industria del cine. La composición del patronato, que establecía la estructura y el reglamento del Instituto, reflejaba la doble vocación, académica y profesional, que presidía la filosofía del centro: su presidente era el director general de Cinematografía y Teatro y, pocos años después de comenzar su andadura, en 1951, el patronato contaba entre sus vocales con un representante del Sindicato Nacional del Espectáculo, un representante de los directores cinematográficos, otro de los actores, otro de los escritores, dos de los estudios y demás ramas de la industria cinematográfica, así como un representante de los guionistas; en representación del mundo académico, el patronato también incluía a dos miembros del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, un integrante del Sindicato Español Universitario (SEU) y otro de la Universidad (Facultad de Filosofía y Letras) (BOE 1951: 4842).²

Sin embargo, las relaciones entre el IIEC-EOC y la industria española del cine nunca fueron del todo fluidas: el Diploma de Cinematografía – con el que se certificaba oficialmente a los alumnos del IIEC que completasen cualquier especialidad contemplada por el plan de estudios – únicamente fue reconocido por el Sindicato Nacional del Espectáculo en 1959 (Blanco 1996: 121).³ Además, como se verá en las próximas páginas, solo con la llegada de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía en 1962 comenzaron las y los egresados de la EOC a recibir apoyo oficial del Estado para su reconocimiento e inserción en el campo profesional. Lejos de resultar baladí, la adscripción de IIECEOC al Ministerio de Información y Turismo supuso, en la práctica, un incremento en el presupuesto asignado a la institución, que casi siempre gozó de una dotación económica considerablemente mayor que la de los centros de educación superior dependientes del Ministerio de Educación Nacional. Esa posición privilegiada permitió que el IIEC pudiera equipararse al Institut des Hautes Études Cinématographiques de París y al Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma – centros de referencia europeos a cuya imagen y semejanza había sido creado –

convirtiéndose en seña de identidad la realización, desde los primeros cursos, de ejercicios cinematográficos en 16 y en 35mm.

Pese a todo, el coste del IIEC era muy alto y la escasez de medios marcó sus primeros quince años de vida.⁴ Durante el curso de 1954–55 los alumnos siguieron una huelga para exigir más medios y material (Blanco 1996: 111). Angelino Fons recordaba en 1999 los años en que la sede del IIEC estaba ‘de prestado’ en el edificio de la Escuela de Ingenieros Industriales de la Universidad de Madrid como:

la época cutre de mis estudios [...] Seguíamos sin existir, sin lugar, sin dirección, sin contacto con algo que tuviera que ver con el cine. Actuábamos como en las antiguas academias, paseando por la calle, haciendo de las cafeterías aulas, platós de los parques y hablando de cine.

(Llinás 1999: 72)

La verdadera época dorada de la Escuela llegó a principios de la década de 1960, bajo el mandato de la dupla integrada por el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne – que presidía el Órgano de gobierno del IIECEOC – y el director general de cinematografía José María García Escudero. Sally Faulkner considera la reorganización del IIECEOC como uno de los ejes fundamentales de acción en la política cinematográfica que puso en marcha García Escudero, que también incluía la publicación de un código de censura y el establecimiento de un nuevo sistema de subsidios estatales (Faulkner 2006: 16–17). Para Faulkner, esas tres líneas de acción fueron el resultado de una deliberada estrategia estatal que buscaba ‘to harmonise the two mutually undermining objectives of retaining the repressive dictatorship and at the same time opening Spain up to gradual liberalisation, a process termed the *apertura*’ (2006: 3).

Ciertamente, al margen de la importante dotación presupuestaria asignada a la Escuela y la equiparación del título a los estudios universitarios, el impulso necesario para que sus egresados y egresadas pudieran acceder a la industria del cine llegó en 1964, cuando se puso en marcha el sistema de subvenciones que fomentaba la contratación de diplomados de la EOC a través de la creación de la categoría de Interés Especial. Las películas que se beneficiaban de dicha categoría gozaban de un tratamiento diferenciado a efectos de crédito, de un régimen especial de anticipos y una doble valoración a efectos de protección económica, distribución y cuota de pantalla (BOE 1964: 11.464). El tercer supuesto de la categoría de Interés Especial reconocía explícitamente a las películas:

que con un contenido temático con interés suficiente presenten características de destacada ambición artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos.

(BOE 1964: 11.462)

Las sustanciosas cuantías que suponían estas ayudas animaron a una serie de productores – como Elías Querejeta, Alfredo Matas o Juan Huarte – a formar equipos e impulsar proyectos con antiguos alumnos de la Escuela. Es una idea comúnmente aceptada que el NCE, cuyos principales exponentes salieron de la EOC, nació al calor del

giro que José María Escudero imprimió a la política cinematográfica española con este tipo de subvenciones (Gubern 1981: 140 y ss.; Faulkner 2006: 13–20; Triana-Toribio 2003: 72–73, 2016: 23–24; Vaquerizo García 2014). Películas realizadas por exalumnos de la Escuela como Francisco Regueiro, Manuel Summers, Carlos Saura o Miguel Picazo se beneficiaron de estas ayudas a pesar de tratar temas hasta entonces vetados como la guerra civil española, la homosexualidad, el aborto o la represión sexual. En su estudio sobre la historia de la censura española Román Gubern (1981) llama la atención sobre el hecho de que, a pesar de que aparentemente:

se estaba produciendo una revolución moral en el seno del envarado y conformista cine español [...] detrás de cada una de estas películas, promocionadas por el ‘interés especial’ había un pacto que controlaba meticulosamente el alcance de la crítica o del inconformismo propuestos.

(Gubern 1981: 140)⁵

Las operaciones que García Escudero realizó para reorganizar la censura dan cuenta de ese doble rasero a través del que se buscó promover un cine ‘de autor’, con un enfoque más artístico o intelectual que comercial, sin perder totalmente el control sobre los mensajes que se canalizaban a través de aquellas películas. En primer lugar, cambió la composición de la Junta de Clasificación y Censura ‘dando paso a estudiosos del cine en lugar de representantes del ejército, de la iglesia y la Falange como era costumbre desde 1937’ (Martínez 2006: 4). A continuación, se aprobaron unas Normas de Censura Cinematográfica en las que se ponía por escrito las reglas ‘que venían aplicándose durante décadas pero que, al no estar escritas, creaban situaciones arbitrarias’ (Martínez 2006: 4). Los cineastas y productores adscritos al NCE se inclinaron por entrar en el juego y, de un modo o de otro, tratar de sacar sus películas adelante, adoptando una estrategia que les permitió llevar su discurso de denuncia fuera de las fronteras españolas y elevar su voz en festivales e instituciones internacionales.

Pese a todo, como demuestra Gubern en su libro sobre la censura española, muchas de las películas del NCE no consiguieron escapar al zarpazo de la censura y se vieron sometidas a múltiples mutilaciones, lo que indica ‘hasta qué punto es pertinente referirse a un cine de autor o de ruptura en la producción del “nuevo cine español” entre 1963 y 1966’ (Gubern 1981: 143). Pero lo peor, en lo que respecta a la injerencia de la censura en el cine vinculado a la EOC, estaba por llegar: en 1967 el tímido aperturismo que pudo vislumbrarse con la emergencia del NCE fue frenado en seco con el nombramiento del almirante Luis Carrero Blanco como vicepresidente del Gobierno de Franco, el subsiguiente cese de García Escudero y el nombramiento de Carlos Robles Piquer como director general de Cultura Popular y Espectáculos quien, ‘sin variar las normas anteriores, establece una censura más férrea’ (Martínez 2006: 19).⁶ Aquel año de 1967 dio comienzo también, como veremos, uno de los momentos en que mayor beligerancia contra la censura mostraron las y los estudiantes de la EOC, fundamentalmente desde la participación de algunos de ellos en las I Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía celebradas en Sitges entre el 1 y el 6 de octubre.⁷ Dos años de rebeldía y reivindicaciones más tarde, la censura habría de entrar en la EOC como nunca lo había hecho, iniciando así una verdadera caza de brujas dentro de sus aulas.

CENSURA EN LA ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA

En su evocación de la EOC con motivo del cincuenta aniversario de la institución, Josefina Molina definía la Escuela como ‘una ventana abierta en un país cerrado’ (Llinás 1999: 97). Y es que la mayor parte de quienes pasaron por el centro a lo largo de más de dos décadas destacaron la enorme libertad creativa que caracterizó su experiencia de aprendizaje del cine y la ausencia de instancias censoras, tanto en lo que respecta a sus prácticas realizadas en la Escuela como a las películas que complementaban su formación técnica y artística.⁸ En palabras de Antonio Castro:

una excelente manera de estudiar cine es ver lo mejor y más representativo de [...] cada época. Para nadie es un secreto que la existencia de la censura hacía imposible semejante opción para el espectador español. Pues bien, una de las excepcionalidades de la EOC era precisamente la posibilidad de ver todos los sábados películas actuales prohibidas por la censura y a las que únicamente se podía acceder en las pantallas extranjeras.

(Llinás 1999: 54)

A su vez, el pintoresco testimonio de José Luis García Sánchez invita a hacerse una idea del ambiente imperante en la Escuela:

A los responsables ni se les pasó por la cabeza que aquellos alumnos deberían someterse a la misma censura que sus conciudadanos; tampoco se les ocurrió vigilar que los profesores del centro fueran fieles servidores del orden. Debía ser el único edificio estudiantil del país en el que no había capilla [...] Y así, lo que iba a ser una cuna de profesionales, se convirtió en un nido de rojos [...] ¿Cómo iban a poner freno? ¿Quién iba a poner freno? ¿Los profesores, que también eran libertinos? ¿Cómo iba Berlanga a decirle a un alumno que no hiciera erotismo en sus prácticas? ¿Cómo iba Carlos Saura a recomendarnos mansedumbre? ¿Cómo Serrano de Osma iba a poner orden?

(Llinás 1999: 74–76)

Durante buena parte de la historia de la institución, la sombra de la censura solo planeó de manera tangencial y acotada. Por ejemplo, cuando el primer director del centro, Victoriano López, fue cesado en septiembre de 1955 y sucedido por José María Cano Lechuga, un conocido censor al que Julio Diamante se refirió como ‘un dócil funcionario, una piedrecilla del aparato, muy sensible a los sentires del mismo’ (Llinás 1999: 58). Sin embargo, la voluntad de los estudiantes casi siempre prevaleció: durante el mandato de Cano Lechuga, aquellos convocaron dos huelgas en las que comenzaron demandando más medios y material y terminaron pidiendo la dimisión del director del centro. Fueron los propios estudiantes, encabezados por Joaquim Jordà, Angelino Fons y Luis Sánchez de Enciso (Llinás 1999: 72), quienes se encargaron de buscar un nuevo director para la Escuela. Este no habría de ser otro que José Luis Sáenz de Heredia, el cineasta que en 1941 había dirigido *Raza* – una hagiografía del dictador cuyo guion escribió el mismo Francisco Franco bajo seudónimo de Jaime de Andrade – y que, sin embargo, resultó ser extremadamente sensible a las necesidades y los anhelos de los estudiantes.

Durante dos décadas, los trabajos de fin de curso solo fueron enviados muy puntualmente a la Junta Oficial de Censura para su valoración y calificación. Así, por ejemplo, en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA) se conserva una carta del entonces director de la Escuela, Carlos Fernández Cuenca, fechada el 27 de abril de 1967. Junto a ella remitía ocho películas ‘de alumnos de segundo curso de Dirección que aprobaron el año pasado [...] a los efectos que se estime pertinentes’. Según informaba Fernández Cuenca, el motivo de esta era la celebración ‘el domingo día 7 de mayo, por la mañana, [de] una sesión [...] [a la que] asistirán, aparte de nuestro alumnado y titulados, algunos pocos invitados’ (AGA 1967).

Los dictámenes de las comisiones que evaluaron las películas permiten hacerse una idea del recelo, cuando no franca alarma, que estos trabajos de curso levantaron en la censura, en cuyas comisiones participaban algunos profesores de la Escuela. La mayor parte de ellos fueron autorizados únicamente para sesiones de la EOC, pero *Pedigree*, de Manuel Revuelta, fue fulminantemente prohibida por una comisión que presidía José María García Escudero e integraban Florentino Soria, Manuel Andrés Zabala, los sacerdotes Carlos María Staehlin y Luis G. Fierro, Pedro Rodrigo, Pedro Cobelas, Juan Miguel Lamet y el propio Carlos Fernández Cuenca. Únicamente el director de la Escuela defendió la película de Revuelta con un ‘sí por una vez’.⁹

Manuel Revuelta fue, precisamente, uno de los estudiantes que, junto a Pedro Costa, Antonio Drove y otros, representó a la EOC en las I Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía celebradas en Sitges pocos meses después, entre el 1 y el 6 de octubre de 1967. En aquel foro presidido por Román Gubern, en el que se reunieron estudiantes procedentes de toda Europa y se proyectaron trabajos de Roman Polanski y Jerzy Skolimowski (Anónimo 2018), los estudiantes de la EOC reclamaron, entre otras cosas, la supresión del cartón de rodaje (que suponía un control por parte de la censura previo a la filmación), la libertad de exhibición no sujeta a controles gubernativos ni administrativos directos o indirectos, la supresión de la censura previa, a película completada y para exhibición, y el control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición, así como los medios de formación profesional, por parte del Sindicato Democrático de Estudiantes (SDE).¹⁰ Además, se exigía que los alumnos de la EOC fueran miembros de pleno derecho del mencionado sindicato, lo que, de concretarse, hubiera implicado una radical transformación de la estructura de la Escuela (Hernández y Revuelta 1976: 86–91).

A principios de 1968 Drove y Costa fueron detenidos por defender el SDE (Llinás 1999: 65–66) y poco después el director de la Escuela Carlos Fernández Cuenca fue sucedido por Antonio Cuevas Puente, productor y conocedor de la industria cinematográfica de quien se esperaba que despolitizara el centro (Blanco 1996: 115). Durante su mandato, fueron los profesores de Dirección y Guion Berlanga y Borau quienes dejaron la Escuela. Como afirman Marta Hernández¹¹ y Manuel Revuelta:

Los sucesivos cambios de la Dirección no hacen sino amortiguar un enfrentamiento irrevocable. En uno de estos forcejeos, el alumnado consigue conquistar la libertad de censura y la participación al 50 por 100 en las calificaciones [...] Durante escasos meses, se reparten incontables metros de celuloide para la realización de las prácticas de curso y fin de carrera [...] En un

ambiente de casi total libertad de expresión, se fabrican allí [...] los más insólitos productos del cine español.

(1976: 93)

Sin embargo, las peores pesadillas de las alumnas y alumnos de la Escuela estaban por llegar. Ocurrió cuando, durante el curso de 1969–70, el director de fotografía y profesor de la EOC Juan Julio Baena sucedió a Antonio Cuevas tras su dimisión. Baena se había graduado en la especialidad de Cámara de la primera promoción del IIEC ‘de forma brillante’ (García Marcos 2016: 31) y, a partir del curso de 1956–57, trabajó como docente de la Escuela impartiendo las asignaturas de ‘Técnica de la iluminación’ y ‘Teoría del cine’ (García Marcos 2016: 31). En 1959 asumió la dirección de fotografía de *Los golfos* (Carlos Saura 1960), convirtiéndose en el primer alumno del IIEC en fotografiar un largometraje con distribución comercial y, en los años sucesivos, trabajó con directores como Marco Ferreri, Leopoldo Torre Nilsson, Francisco Regueiro y Miguel Picazo. Se le consideraba ‘muy próximo al PCE [Partido Comunista de España]’ (Llinás 1999: 53) y por ello era de esperar que durante su mandato estableciera mecanismos de conciliación con los estudiantes. Sin embargo, al decir de Juan Antonio Bardem – para quien Baena había trabajado en *Nunca pasa nada* (1963) – ‘era un “converso” que se había pasado de la militancia comunista al franquismo “oficial”’ (Llinás 1999: 43). Según recordó en su día el director de *Muerte de un ciclista* (1955):

Volví [a la EOC] solo una vez para conseguir que el director de entonces [...] autorizara una asamblea de alumnos, prohibida por él, protegido por la fuerza pública [...] y para que, alternativamente, firmara el Manifiesto ‘Fuera Policía de la Universidad’. Fracasé en ambos frentes.

(Llinás 1999: 43)

Poco más de un mes después de su nombramiento como director de la EOC, Baena remitió una carta al director general de Cultura y Espectáculos en la que solicitaba someter las películas de prácticas de los alumnos ‘con fines bien de carácter escolar, bien de promoción de los titulados por este centro’ al visionado y decisión de la Junta de Censura con el fin de ‘regular de forma genérica estas exhibiciones’ (AGA 1970e). La propuesta de Baena suponía, por tanto, abrir por primera vez las puertas de la Escuela a la censura para que actuase de manera regular sobre los ejercicios cinematográficos realizados por los estudiantes. Pero lo más llamativo, quizá, fue que el director de la EOC imprimiese a esa iniciativa un carácter retroactivo que afectaba a las películas realizadas durante los tres cursos anteriores. Baena envió una primera tanda de trabajos, correspondientes al curso 1966–67, entre los que se encontraban películas como *Tiempo con Elena* (Eladio Pérez 1966), *La caza de brujas* (Antonio Drove 1967), *El príncipe y la huérfanita* (Pedro Costa 1966) o *Madame Arthur* (Carlos Serrano 1967).

Como era de esperar, la petición de Baena recibió una calurosa acogida en la Dirección General de Cultura y Espectáculos. En respuesta a su carta, fechada el 31 de enero de 1970 (AGA 1970f), se proponía una pauta de ‘calificaciones’ que habría de seguirse hasta la extinción de la Escuela:

1. Prohibición total a efectos de su proyección en cualquier ámbito y de su cesión a cualquier entidad o persona.

2. Autorización para proyectar la película con carácter exclusivo para los alumnos de la Escuela a los solos efectos docentes.
3. Autorización de proyección en cineclubs y sesiones especiales de análogo carácter minoritario.
4. Autorización para su exhibición pública sin restricciones de ninguna clase, salvo las que corresponden a las edades del público espectador.

Los expedientes de censura consultados en el curso de esta investigación revelan que, en su mayoría, estos trabajos fueron únicamente autorizados para proyecciones con fines docentes en el recinto de la Escuela o, con suerte, para proyecciones en cineclubs. Contadísimos son los casos en los que se concedió la autorización para su exhibición pública sin restricciones. El trabajo del por entonces ya egresado Antonio Drove *La caza de brujas* contiene en su título una amarga ironía, pues fue una de las películas que con mayor saña castigaron los censores. La calificaron de ‘sarcasmo terrible contra la moral cristiana y católica, sobre todo – sarcasmo contra la enseñanza religiosa y contra todos’. La prohibieron para toda clase de exhibiciones el 26 de mayo de 1970 (AGA 1970a, 1970m), incluso después de que hubiera sido seleccionada y autorizada, junto a otros trabajos de la Escuela, para participar en la XVIIª edición del Festival de Cine de San Sebastián que se había celebrado en 1969.¹² Las palabras del propio Drove en su evocación de los años que pasó en la Escuela dan cuenta del drástico cambio de atmósfera que se vivió en la EOC de un año para otro:

En mis tiempos, la EOC era maravillosa y teníamos una libertad extraordinaria. No había censura y funcionaba el Sindicato Democrático de Estudiantes, que era ilegal y prohibido en el resto de universidades. [...] De *La caza de brujas*, que [...] fue aprobada cuando terminé la carrera, se hicieron algunas proyecciones privadas dentro del recinto académico para alumnos de la EOC, críticos y profesionales del cine. Después, a raíz del cambio de dirección en la EOC, la película fue prohibida y secuestrada ilegalmente, es decir, incumpliendo el reglamento académico. Ni yo mismo pude verla ni enseñársela a ningún posible productor. Así me encontré con que tenía un título, pero no tenía ninguna prueba de que sabía hacer cine.

(Llinás 1999: 65–66)

Solo una vez llegada la democracia pudo Antonio Drove mostrar *La caza de brujas*. Tras recuperar el negativo original y reconstruir la película en 1977, el cineasta la estrenó en 1980 en el Festival de Figueira da Foz (Portugal) y, en noviembre de ese año, también la presentó en Filmoteca Española, que entonces dirigía Luis García Berlanga (Alberich 2002: 31–41). Pero el secuestro de *La caza de brujas* no fue un hecho aislado y, como se verá, llevó a varios alumnos a demandar a la EOC ante los tribunales. El propio Drove da cuenta de la represión, todavía más drástica, ejercida contra *Historia del suicida y la monjita*, práctica que realizó en la EOC en 1966 y que fue exhibida públicamente en las Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía de Sitges 67. En 1980 el cineasta relataba con amarga ironía que ‘la única copia existente desapareció durante una estancia mía no voluntaria en la D.G.S. (Dirección General de Seguridad). El negativo de este documento académico fue destruido por la dirección de la EOC’ (Alberich 2002: 32).¹³

La ‘caza de brujas’ contra las y los alumnos de Dirección de la EOC vivió, de hecho, un nuevo episodio entre el 20 y el 24 de abril de 1970, cuando Baena envió una segunda terna de trabajos a la Junta de Censura (AGA 1970a). En este caso resultaron prohibidas *Historia de la vida de Blancanieves* (Bernardo Fernández 1969), *Antoñito vuelve a casa* (Manuel Revuelta 1969) y *Margarita y el lobo* (Cecilia Bartolomé 1969).¹⁴ Uno de los censores calificó la película de Fernández como ‘subversiva, infecta, irreverente, sucia, sexual, grosera en imágenes y lenguaje’, mientras que otro la tachó de ‘subversiva y maloliente [*sic*]’ (AGA 1970l). En cuanto al trabajo de Revuelta, un censor resignado escribió: ‘inadmisible incluso para sesiones docentes. Ataque a la religión, a la familia, a la autoridad, etc.’ (AGA 1970h, 1970n). *Margarita y el lobo* no habría de correr mejor suerte. El dictamen sobre la película, emitido por la Junta de Censura y Apreciación de películas el 23 de junio de 1969, es uno de los más duros en la historia de la EOC. La comisión, formada por María Julia Escolano, José María Cano Lechuga, Marcelo Arroita-Jáuregui, Pedro Rodrigo y Sebastián B. de la Torre, determinó por unanimidad la ‘prohibición total a efectos de su proyección en cualquier ámbito y su cesión a cualquier entidad o persona’. El acta de reunión de la comisión, celebrada el 22 de junio, precisaba que la prohibición era aplicable tanto dentro como fuera de la EOC. Prácticamente los cinco censores coincidieron en tachar la película de ‘pornográfica, blasfema, subversiva y desvergonzada’, haciendo constar su indignación en el apartado destinado al ‘informe’ en el que cada uno consignaba sus pareceres. El censor eclesiástico incluso consideraba la película ‘judiciable’ por constituir una ‘burla de la santísima Virgen, del Papa, de Franco’; otro, la tachaba de ‘inconcebible’ y consideraba que ‘incurre de lleno en el artículo del código penal [*sic*]’ (AGA 1970k).

La respuesta de Bartolomé y de sus compañeros a las maniobras represivas orquestadas por la Dirección General de Cultura y Espectáculos y la dirección de la EOC no se hizo esperar. Tan solo tres días después de la prohibición de sus trabajos, el 25 de junio de 1970, Bartolomé y sus compañeros Manuel Revuelta, Bernardo Fernández y Manuel Gutiérrez Aragón emprendieron acciones legales contra la EOC para reivindicar la propiedad intelectual y los derechos patrimoniales sobre los trabajos realizados en el transcurso de sus estudios (Bartolomé 1970). Al no existir por entonces en España una ley de propiedad intelectual, se estableció una analogía a la práctica administrativa sobre las tesis doctorales. En el escrito presentado al Ministerio de Información y Turismo se exponía que, siguiendo las normas de la costumbre y la buena fe, aquellos trabajos habían sido realizados a efectos académicos y sin contraprestación alguna con el objetivo de plasmar los resultados de los estudios que habían realizado en la Escuela, sin que se produjera contrato o se concretaran cuestiones relativas al derecho de los autores. Sin embargo, Bartolomé y sus compañeros se habían visto sorprendidos por el hecho de que sus películas fueran exhibidas públicamente sin que se les reconocieran sus derechos patrimoniales, al tiempo que se les denegaba el permiso para exhibirlas por propia iniciativa, así como la obtención de copias para su uso particular y costeadas a sus expensas. En consecuencia, reivindicaban el derecho a obtener copias de sus cintas y a organizar pases privados de las mismas (Bartolomé 1970). Pese a que ganaron el juicio (Revuelta 2021), la rebeldía manifiesta de estos cineastas en ciernes les valió la condena al ostracismo en la industria cinematográfica española hasta el fin de la dictadura y, a la larga, terminó condicionando el conjunto de su carrera profesional.

MÁS ALLÁ DE LA EOC: EL CASO DE CECILIA BARTOLOMÉ

Al igual que le ocurrió a otros compañeros de estudios, el veredicto de la censura para *Margarita y el lobo* supuso el cercenamiento de cualquier posibilidad de aprovechamiento del trabajo realizado en la Escuela por Cecilia Bartolomé para su lanzamiento profesional. Como afirma la propia directora:

Mi vida hubiese sido totalmente distinta si esta película no se hubiese secuestrado. Primero, hubiese debutado con una película de bastante impacto. Y segundo, se me propuso llevar[la] [...] clandestinamente a París y estrenarla con un mediometraje de Agnès Varda. Dije que no porque [...] no era mía, era de la Escuela, y, además, estaba absolutamente prohibida en España, así que me hubiese tenido que ir a vivir a París.

(Bermejo 2017)

Poco menos de un mes antes de que la película fuera enviada a la Junta de Apreciación y Censura, la cineasta había solicitado a la Escuela una proyección profesional de *Margarita y el lobo* y *Plan Jac Cero Tres* (Cecilia Bartolomé 1967) a petición de la productora X Films, a la que debían asistir Juan Huarte y José María González Sinde (director y gerente, respectivamente). La petición no obtuvo respuesta. Bartolomé volvió a solicitar una proyección para productores el 5 de junio de 1970, mencionando esta vez entre los invitados a los periodistas Walter Haubrich (el destacado e influyente corresponsal del diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en Madrid) y Manfred von Conta, de la distribuidora radicada en Múnich Constantin Film Verleih. En aquella ocasión, la Escuela denegó la autorización alegando que no existía copia de la película en el centro (Bartolomé 1970).

No obstante, Bartolomé recuerda que, antes de que le abrieran expediente y la metieran ‘en todas las listas negras’, le ‘dio tiempo a hacer algunos pases privados en la Escuela a los que acudió bastante gente’ (Bermejo 2017). Gracias a esos pases, Juan Huarte pudo ver *Margarita y el lobo*. Según Bartolomé: ‘Huarte [...] quiso hacer en largo el mediometraje. Él salvó la copia de que la destruyesen e intentó por todos los medios producirla. Pero no fue posible, ni presentando el guion corregido ni sin mi firma ni dirigido por Manuel Gutiérrez Aragón’ (Bermejo 2017). La intervención de Huarte suponía para la cineasta una excelente oportunidad de lanzamiento profesional, pues la productora de Huarte, X Films, se había convertido en aquellos años en una vía de acceso al sector profesional para ‘un amplio grupo de recién licenciados de la EOC’ (Cerdán y Fernández Labayen 2012: 174–80).¹⁵ En contrapartida, la colaboración con egresados de la EOC tampoco estaba exenta de interés para Huarte, cuyas iniciativas empresariales se caracterizaban por fundir ‘valor mercantil y capital cultural’ (Cerdán y Fernández Labayen 2012: 170).

El giro en la política general sobre cine introducido por José María García Escudero a través de la creación de la categoría de Interés Especial en el régimen de subvenciones, a la que me he referido previamente, había sustentado una de las líneas de acción de X Films a partir de 1966, cuando José María González Sinde –formado en la EOC y con experiencia en el negocio musical– se incorporó como gerente de la empresa (Cerdán y Fernández Labayen 2021: 173–74). Según Cerdán y Fernández Labayen, ‘X Films

produjo a partir de 1969, y con una regular continuidad, una amplia serie de títulos' vinculados a un cuerpo filmico:

muy importante y cuantitativamente superior a cualquier otro movimiento de la historia del audiovisual español, [...] reflejo de las formas de expresión de una cultura nacional española al margen del zafio franquismo.

(Palacio citado por Cerdán y Fernández Labayen 2012: 174)

El largometraje que Bartolomé planeaba realizar con Huarte –titulado *Qué tal, Margarita... pero bien*– estaba destinado a formar parte de esa estrategia artística y empresarial producto de la colaboración entre X Films y las y los egresados de la EOC. En consecuencia, cuando, a principios de 1971, José María González Sinde presentó el proyecto ante la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos con el fin de obtener el permiso de rodaje, solicitó a su vez la protección en el régimen de Interés Especial para películas de largometraje prevista en el capítulo V de la Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964 (AGA 1971b). Cecilia Bartolomé trabajó durante años en aquel proyecto, que sufrió numerosas modificaciones en el intento de esquivar el zarpazo de la censura. Las afirmaciones de Bartolomé anteriormente citadas, relativas a las correcciones y a la exclusión de la cineasta como autora se ponen de manifiesto al examinar las diversas versiones del guion de largometraje depositadas en distintas instituciones y archivos. Filmoteca Española conserva una versión titulada *Margarita y el lobo: título provisional* y firmada por Cecilia Bartolomé, su hermano y colaborador José Juan Bartolomé y Julia Peña, actriz protagonista de *Margarita y el lobo* (Bartolomé, Bartolomé y Peña 196?); en la Biblioteca Nacional de España se puede consultar una copia mecanografiada del guion titulado *Qué tal Margarita... pero bien* en la que, a las tres firmas precedentes, viene a sumarse la del cineasta José Luis Borau, uno de los profesores que Bartolomé tuvo en la EOC (Bartolomé et al. 1974). Por último, en el AGA existe un guion con registro de entrada del 1 de marzo de 1971 titulado *¿Qué tal, Teresa?* en el que únicamente aparece la firma de José Juan Bartolomé, camuflado bajo su segundo apellido como José B. Pina (AGA 1971). Como director del proyecto presentado por González Sinde figura Manuel Gutiérrez [Aragón], compañero de avatares de Cecilia Bartolomé en la Escuela y frente a la censura (AGA 1971b). Dados los comentarios de Bartolomé y la progresiva desaparición de las y los autores originales, así como el disimulo del nombre de José Juan Bartolomé que se observa en esta versión, cabe suponer que esta corresponde al último intento de llevar adelante el proyecto de largometraje, pese a estar fechada con anterioridad a la copia que se conserva en la Biblioteca Nacional.

La idea era realizar una película de 3.000 metros (unos 110 minutos)¹⁶ en 35 milímetros en Eastmancolor y sistema Scope, con un presupuesto estimado en 12.914.430,20 pesetas (alrededor de 1.500.000 de los actuales euros). El proyecto presentado ante la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos contaba con un equipo técnico y artístico que reflejaba la participación de egresados de la EOC (necesaria para conseguir la categoría de Interés Especial), entre los que se encontraban José Juan Bartolomé (guion), Manuel Gutiérrez Aragón (dirección), José Luis Alcaine (fotografía), Pablo del Amo (montaje) o Gloria Berrocal (interpretación), pero no quedaba ni rastro de Cecilia Bartolomé. Pese a que el género de la película y su argumento se mantenían en lo esencial – ‘una comedia musical de humor, sobre los esfuerzos que determinado tipo de mujeres realizan en

diversos países por conseguir su “LIBERACIÓN” del elemento masculino’ (AGA 1971b) –los nombres de los personajes protagonistas fueron cambiados, de modo que Margarita pasó a llamarse Teresa – algo que también queda reflejado en el título de esta versión – y Lorenzo se convirtió en Gonzalo. Nada de ello sirvió para disuadir a la Comisión de Apreciación constituida por Luis Gómez Mesa, Pedro Rodrigo Martínez y Marcelo Arroita-Jáuregui el 10 de marzo de 1971. Si los dos primeros consignaron una serie de pacatas ‘modificaciones y advertencias’ de cara a una eventual autorización de la película ‘condicionada’ a dichos cambios, el informe de Arroita-Jáuregui –que había participado en el comité de censura de *Margarita y el lobo* junto a Rodrigo –fue fulminante. Vale la pena reproducir aquí, aunque sea parcialmente, algunas de sus observaciones:

Bajo este título se esconde el tema, y en buena parte el guion, de ‘Margarita y el lobo feroz’, ejercicio de fin de carrera en la EOC de Cecilia Bartolomé, a quien no es difícil, consecuentemente, distinguir bajo ese José B. Pina, que firma ahora. Aunque lleno de groserías de lenguaje [...], se han modificado diálogos [...] [pero] el guion es el mismo, ampliado aquí y allá, disminuido acullá, y por eso el marido que habitualmente se llama Gonzalo, aparece sorpresivamente como Lorenzo de cuando en cuando [...] Queda la confusa tesis feminista que defiende la autora, frente al mundo entero, a lo que parece, porque lo que queda demostrado – y una canción final lo ratificará – es que, sean de derechas o de izquierdas, los hombres solamente consideran a las mujeres como un objeto erótico, para decirlo finamente. [...] El guion [...] apunta a un fin nobilísimo: que la mujer sea considerada como un ser humano. Lo malo es que, para ello, derriba cuanto se le pone al paso, sea el matrimonio, sea la familia, sea lo que sea.

(AGA 1971b)

Arroita-Jáuregui remataba su sanción afirmando que ‘se podría aplicar la norma 19, pero sería proporcionar un placer gratuito a la autora. Por eso, con la norma 84ª y la 18, va que arde’ (AGA 1971b). Es decir, la película fue prohibida por ‘la justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia’ y por ‘la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no [tienen] gravedad y cre[an], por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso’ (BOE 1963: 3929–30). La norma que Arroita-Jáuregui no quiso aplicar por no satisfacer a la autora rezaba así: ‘Cuando las películas se vayan a proyectar exclusivamente ante públicos minoritarios, las anteriores normas se interpretarán con la amplitud debida, conforme al grado de preparación presumible en dichos públicos. Las películas blasfemas, pornográficas y subversivas se prohibirán para cualquier público’ (BOE 1963: 3.930).

Lo cierto es que, al margen del breve respiro a la libertad creativa que Cecilia Bartolomé vivió en sus años en la EOC, una vez egresada le tocó vivir momentos especialmente delicados con la censura. Al igual que Antonio Drove, Bernardo Fernández y Manuel Revuelta, Bartolomé se mostró especialmente contundente en su desafío a los pilares morales e ideológicos sobre los que se sostenía el régimen y la sociedad franquista y pagó por ello un alto precio.

La dirección de la EOC no volvería a mostrarse tan contundente ni tan sistemática en lo que respecta al envío de trabajos de los estudiantes a la Junta de Censura. Entre 1969 y

1976, año en que se clausuró el centro, únicamente fueron enviados para su calificación por parte de las instancias censoras siete trabajos de los treinta y dos que se presentaron como prácticas de fin de estudios.¹⁷ Sin embargo, Juan Julio Baena puso en práctica tácticas de censura más veladas, aunque nada sutiles. En 1973, el trabajo de fin de estudios de Manuel Coronado, quien fuera alumno de Dirección de la EOC y posteriormente firmara junto a Carlos Rodríguez Sanz *Animación en la sala de espera* (1981), fue secuestrado y censurado de manera informal y sin que mediara expediente alguno. Según relata Coronado:

Había un bedel que era el soplón. Entraba en el cuarto de la moviola, donde trabajábamos solos, y estaba detrás de nosotros todo el día. Él es el que vio el copión que luego vio Baena. Antes de que terminase, me llamaron y me dijeron que diera por hecho que la película no existía. Le había puesto el título *X, y, √* para despistar lo más posible, pero la historia era tan evidente que Baena me llamó a su despacho con un subdirector, teniente coronel del Ejército, que era el verdadero censor. La película partía de una especie de happening en el que la gente hablaba libremente (algo que en la época era ilegal) y al salir uno de ellos le pegaban un tiro. Me dijeron que esa película no podría presentarse. En aquella época no podías ir al juez para contar que habías hecho una película en la que la policía mataba a un hombre por la calle. Hubo un pase de todas las películas que se hicieron aquel año y la mía no se exhibió nunca.

(Coronado 2021)

Quiso un feliz giro de guion que este trabajo de Coronado y, cabe suponer, los de otros alumnos que corrieran parecida suerte, se salvase gracias a la intervención de:

los técnicos de la Escuela encargados de mantener el archivo, organizar los pases, etc. Algunos años después me encontré con ellos y me dijeron que se había ordenado destruir aquellas películas, pero ellos las escondieron y acabaron en la Filmoteca como negativos.

(Coronado 2021)

Está por determinar qué otras películas –entre las que se conservan como negativos en la colección de la Escuela Oficial de Cine, preservada en Filmoteca Española – se ordenó destruir y fueron rescatadas por los técnicos del archivo. En cualquier caso, la encarnizada batalla con la censura formal e informal que vivieron en su etapa formativa y en los primeros años de su carrera profesional las y los estudiantes de la EOC a los que hemos dedicado estas páginas da cuenta de la brutalidad con que la dictadura reprimió hasta el final, también en el ámbito del cine y la cultura, cualquier ansia de libertad.

ACKNOWLEDGEMENTS

Quiero expresar mi agradecimiento al personal que trabaja en Filmoteca Española y en la Biblioteca Nacional de España, así como a Lorena Cabello, del Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), por su ayuda y asistencia en la localización, consulta y reproducción de documentos; a Andrés Linares, Cecilia Bartolomé, Manuel Coronado y Manuel Revuelta por su disposición a responder a mis preguntas a lo largo del tiempo

y a David Wood, Raúl Pedraz, Elena Oroz y Santiago Aguilar por la lectura atenta y sus valiosos comentarios a los diversos borradores de este artículo. Agradezco muy especialmente la lectura de la versión final de este artículo a Román Gubern, cuyos valores humanos, sabiduría y conocimientos son siempre fuente de estímulo y reconocimiento.

REFERENCES

AGA (1967), *Carta de Carlos Fernández Cuenca a la Junta Oficial de Censura*, 27 de abril de 1967, expediente 45.248, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970a), *Expediente 56.705*, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970b), *Madame Arthur*, expediente 56.706, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970c), *Tiempo con Elena*, expediente 56.707, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970d), *El príncipe y la huerfanita*, expediente 56.708, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970e), *Los buenos samaritanos*, expediente 60.097, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970f), *Carta de Juan Julio Baena a la Dirección General de Cultura y Espectáculos*, 31 de enero de 1970, expediente 60.098, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970g), *Tiempo con Elena*, expediente 60.110, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970h), *El príncipe y la huerfanita*, expediente 60.226, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970i), *Madame Arthur*, expediente 60.227, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970j), *Boris*, expediente 60.260, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970k), *Margarita y el lobo*, expediente 60.450, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970l), *Historia de la vida de Blancanieves*, expediente 74.415, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970m), *La caza de brujas*, expediente 74.416, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970n), *Antoñito vuelve a casa*, expediente 74.419, caja 36/04257, Alcalá de Henares: AGA.

AGA (1970o), *La medusa*, expediente 80558, caja 36/04509, Alcalá de Henares: AGA.

- AGA (1971a), *¿Qué tal, Teresa?* Guion de José B. Pina, expediente 24/71, caja 36/05071, Alcalá de Henares: AGA.
- AGA (1971b), *¿Qué tal, Teresa?* Expediente de censura, expediente 24/71, caja 36/05574, Alcalá de Henares: AGA.
- AGA (1971c), *Podemos estar tranquilos*, expediente 74.431, caja 36/04258, Alcalá de Henares: AGA
- AGA (1971d), *El prisionero*, expediente 74.413, caja 36/04258, Alcalá de Henares: AGA.
- AGA (1972), *2.70.70.53, último trabajo*, expediente 74.417, caja 36/04258, Alcalá de Henares: AGA.
- AGA (1973), *Los amantes*, expediente 74.414, caja 36/04258, Alcalá de Henares: AGA.
- AGA (s.f.), *Los buenos samaritanos*, expediente 42.347, caja 36/04358, Alcalá de Henares: AGA.
- Alberich, F. (1999), 'El Instituto de Investigaciones y Experiencias y la Escuela Oficial de Cinematografía en el Cine Español', en F. Llinás (ed.), *50 años de la Escuela de la escuela de cine*, Madrid: Filmoteca Española, pp. 11–32.
- Alberich, F. (2002), *Antonio Drove. La razón del sueño*, Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares y Comunidad de Madrid.
- Anónimo (1966), 'Declaración de principio del Sindicato Democrático de los Estudiantes de la Universidad de Barcelona', *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, 6, abril–mayo, p. 100.
- Anónimo (2018), '50 Sitges Film Festival. Documentación sobre el Festival de Cine de Sitges', 3 de enero, <https://50sitgesfilmfestival.blogspot.com/2018/01/jornadas-internacionalesdeescuelas.html>. Acceso 11 de julio de 2022.
- Aranzúbia, A. y López Izquierdo, J. (2007), 'Cine Experimental (1944–1946). El extraño caso de una revista española de cine de los años cuarenta que escapa al *glamour* y la arenga', *Secuencias: Revista de historia del cine*, 25, pp. 63–78.
- Aranzúbia, A. y Nieto Ferrando, J. (2013), 'Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70', *Secuencias: Revista de historia del cine*, 37:1, pp. 63–78.
- Aubert, J.P. y Prieto Souto, X. (2022), *La batalla de Sitges. Cine y disidencia en vísperas del 68*, Valencia: Shangrila.
- Bartolomé, C. (1970), *Expediente de dirección e interpretación (IIEC/EOC)*, Madrid: Filmoteca Española.
- Bartolomé, C., Bartolomé, J. J., Borau, J. L. y Peña, J. (1974), *Qué tal Margarita... pero bien*, Guion mecanografiado, Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Bartolomé, C., Bartolomé, J. J. y Peña, J. (196?), *Margarita y el lobo: título provisional*, Guion mecanografiado, Madrid: Filmoteca Española.

- Bermejo, A. G. (2017), 'La directora más feminista (y censurada) de España', *Cinemanía*, 13 de junio, <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/ladirectoramásfeminista-censuradaespana85102/>. Acceso 11 de julio de 2022.
- Blanco, L. (1996), 'Escuela Oficial de Cine', en P. Medina, L. M. González, J. Martín Velázquez y F. Llinás (eds), *Historia del cortometraje español*, Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 109–31.
- BOE (1947a), 'Orden de 18 de febrero de 1947 por la que se crea el Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas', *Boletín Oficial del Estado*, 19 de febrero, p. 1206.
- BOE (1947b), 'Orden de 24 de febrero de 1947 por la que se nombra Director del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid a don Victoriano López García', *Boletín Oficial del Estado*, 59, 28 de febrero, p. 1431.
- BOE (1947c), 'Orden de 26 de febrero de 1947 por la que se aprueba el programa oficial y Reglamento para los cursos y enseñanzas de carácter cinematográfico en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid a don Victoriano López García', *Boletín Oficial del Estado*, 61, 2 de marzo, pp. 1508–12.
- BOE (1951), 'Orden de 22 de octubre de 1951 por la que se modifica la constitución del Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas', *Boletín Oficial del Estado*, 301, 28 de octubre, p. 4842.
- BOE (1962a), 'Orden de 2 de abril de 1962 por la que se reorganizan la constitución y funcionamiento del Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas, cuya denominación se modifica también por la de "Junta de Gobierno" del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas', *Boletín Oficial del Estado*, 135, 6 de junio, p. 7706.
- BOE (1962b), 'Orden de 8 de noviembre de 1962 por la que se aprueba el Reglamento de la Escuela Oficial de Cinematografía y el Plan de estudios de la misma', *Boletín Oficial del Estado*, 269, pp. 15.899–15.906.
- BOE (1963), 'Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las "Normas de Censura Cinematográfica"', *Boletín Oficial del Estado*, 58, 8 de marzo, pp. 3929–30.
- BOE (1964), 'Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del Ministerio de Información y Turismo', *Boletín Oficial del Estado*, 1 de septiembre, pp. 11.461–11.466.
- Cerdán, J. y Fernández Labayen, M. (2012), 'X Films: desarrollismo y mecenazgo', *Archivos de la Filmoteca*, 69, abril, pp. 168–81.
- Cherchi Usai, P. (1999), *Silent Cinema, An Introduction*, London: British Film Institute.
- Coronado, M. (2021), conversación telefónica mantenida con la autora, 2 de agosto.
- Faulkner, S. (2006), *A Cinema of Contradiction. Spanish Film in the 1960s*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

García Marcos, E. (2016), 'La Escuela Oficial de Cinematografía como creadora de maestros: Juan Julio Baena, Luis Enrique Torán y Luis Cuadrado', *Área Abierta*, 16:2, pp. 27–39.

Gubern, R. (1981), *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936–1975)*, Barcelona: Península.

Gubern, R. (2013), 'Film censorship', in J. Labanyi and T. Pavlović (eds), *A Companion to Spanish Cinema*, Oxford: Wiley Blackwell, pp. 391–401.

Hernández, M. y Revuelta, M. (1976), *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid: Zero.

Linares, A. (2021), conversación telefónica mantenida con la autora, 16 de marzo.

Llinás, F. (1999), *50 años de la Escuela de la escuela de cine*, Madrid: Filmoteca Española.

Martínez, J. (2006), 'El cine tardofranquista, reflejo de una sociedad', en A. Mateos y A. Herrerin (eds), *La España del presente: de la dictadura a la democracia*, Madrid: Asociación de Historiadores del Presente, pp. 333–52, <http://historiadelpresente.es/sites/default/files/congresos/pdf/37/josefina.pdf>. Acceso 21 de enero de 2021.

Mortimer, R. (1980), 'Reporting from Madrid. Roger Mortimore discusses the latest films by José Luis Borau, Álvaro del Amo and Antonio Drove', *Sight & Sound*, 49:3, pp. 156–58.

Revuelta, M. (2021), conversación telefónica mantenida con la autora, 10 de septiembre.

Triana-Toribio, N. (2003), *Spanish National Cinema*, London and New York: Routledge.

Triana-Toribio, N. (2016), *Spanish Film Cultures: The Making and Unmaking of Spanish Cinema*, London: British Film Institute.

Vaquerizo García, L. (2014), *La censura y el nuevo cine español. Cuadros de realidad de los años sesenta*, Alicante: Universidad de Alicante.

CONTRIBUTOR DETAILS

Sonia García López es profesora en Universidad Carlos III de Madrid, donde forma parte del grupo Tecmerin. Ha sido investigadora visitante en la Universidad Nacional Autónoma de México y New York University, e imparte docencia en los posgrados de Creación, Curaduría y Archivo de la Elías Querejeta Zine Eskola. Sus intereses de investigación incluyen las relaciones entre cine e historia, el documental y el cine de vanguardia, con un énfasis en el concepto de archivo, temas que también ha explorado en su actividad como comisaria independiente y sobre los que ha publicado artículos en el *Journal of Spanish Cultural Studies*, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* o el *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*. Ha publicado los libros *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre* (Tecmerin, 2016) y *Spain is US: la guerra civil española en el cine del Popular Front* (PUV, 2013) y ha coeditado *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975–2015)* (Tirant lo Blanch, 2019) y *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* (Ocho y medio, 2009).

¹ Desde 1959, con el nombramiento de José Luis Sáenz de Heredia como director del IIEC, se estableció la costumbre de realizar una proyección pública de las prácticas de final de carrera en el Palacio de la Música de Madrid con el fin de mostrar a los profesionales del cine lo que los alumnos del instituto eran capaces de hacer (Alberich 1999: 22). Asimismo, parte de los trabajos realizados en el IIECEOC se exhibieron en las Jornadas Internacionales de las Escuelas de Cine que se celebraron en el marco del Festival de Cine de San Sebastián desde 1960 y, en 1967, en las I Jornadas Internacionales de Escuelas Oficiales de Cinematografía de Sitges. Por lo demás, algunos de los trabajos realizados por el alumnado del IIEC-EOC fueron seleccionados para participar en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1969.

² El 2 de abril 1962 el Patronato de Experiencias y Divulgación Cinematográfica pasó a denominarse Junta de Gobierno del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y se establecieron modificaciones en su organización y estructura, aunque se mantuvo esa doble representación de la universidad y la industria del cine (BOE 1962: 7796). A partir de entonces, fue el ministro de Información y Turismo quien presidió el patronato que regía el gobierno de la Escuela (BOE 1962b: 15.900).

³ Este era el organismo que emitía el carnet que se requería obligatoriamente para poder trabajar en el mundo del cine y que se conseguía después de realizar un determinado número de trabajos como meritatorio.

⁴ Según Blanco (1999: 125), el presupuesto durante los primeros años del IIEC era de 200.000 pesetas (unos 69.000 euros); a finales de la década de 1950 pasó a ser de 600.000 pesetas (unos 139.300 euros), y a finales de la década de 1960 era de 15.000.000 de pesetas (2.000.000 de euros, aproximadamente). Agradezco a Raúl Pedraz su ayuda con el manejo la herramienta del Instituto Nacional de Estadística de Actualización de rentas con el IPC general (sistema IPC base 2016) para periodos anuales completos, empleada para la conversión de pesetas a euros y su actualización según la variación del IPC (<https://www.ine.es/calcula/calcula.do>).

⁵ La existencia de ese pacto, documentada por Hernández y Revuelta (1976: 57–82) a través de la referencia a discursos y declaraciones de dirigentes, productores y cineastas llevó a una parte del alumnado de Dirección de la EOC a posicionarse de manera crítica con respecto a las subvenciones estatales y con respecto a sus principales beneficiarios, los exponentes del NCE.

⁶ ‘en los diez primeros meses de 1971, la Junta prohibió [...] casi el 25% de los guiones presentados a censura previa, y en los autorizados se ejecutaron 600 alteraciones. De las películas terminadas, el 60% volvieron a sufrir modificaciones’ (Martínez 2006: 20)

⁷ Para un recuento detallado del desarrollo y las implicaciones de estas Jornadas véase Aubert y Prieto Souto (2022).

⁸ Sí que existió, sin embargo, la censura de proyectos de guiones a criterio de la dirección de la Escuela. Carlos Fernández Cuenca le prohibió a Manuel Revuelta un guion escrito a partir de la adaptación de la novela de Ramón J. Sender *Réquiem por un campesino español* por abordar el tema de la guerra civil (Revuelta 2021), mientras que Andrés Linares vio prohibido por Juan Julio Baena el proyecto titulado *Tiempo de cuaresma*, basado en un caso clínico relatado por el psiquiatra Carlos Castilla del Pino (Linares 2021).

⁹ Las otras películas enviadas a la Junta Oficial de Censura fueron *La sombra continua* (Mario Gómez), *La bruja* (Cecilia Bartolomé), *Ágata* (Iván Zulueta), *El robot embustero* (Antonio Lara), *A la memoria del autor* (Álvaro del Amo), *Romance de Lucio* (Pedro Costa), y *La primera comunión* (Antonio Drove).

¹⁰ El SDE fue creado a principios de 1966 como alternativa al SEU, que era el único autorizado hasta entonces en la universidad española y estaba controlado por la dictadura. El SDE reivindicaba la libertad sindical y de asociación de los estudiantes, la libertad de expresión, el derecho de huelga y el derecho a participar en los órganos rectores y consultivos de la universidad española (Anónimo 1966).

¹¹ Bajo el nombre de Marta Hernández se agrupaba el colectivo formado por Javier Maqua, Carlos y David Pérez Merinero, Julio Pérez Perucha, Alberto Fernández Torres y Francisco Llinás en 1973. El origen del nombre del colectivo ‘es un homenaje a la socióloga chilena [...] Marta Harnecker, autora de dos libros que en los años 70 ejercieron cierta influencia sobre los militantes de los partidos de la izquierda revolucionaria española’ (Aranzubia y Nieto Ferrando 2013: 64).

¹² También habían sido seleccionadas y autorizadas para aquella edición *Madame Arthur* (AGA 1970b, 1970i), *El príncipe y la huerfanita* (AGA 1970d, 1970h) y *Tiempo con Elena* (AGA 1970c, 1970g). Tras pasar el nuevo filtro de la censura las dos primeras fueron autorizadas para cineclubs y sesiones especiales de carácter minoritario para mayores de 18 años en proyecciones no comerciales, mientras que la última consiguió únicamente la autorización para mayores de 18 años en proyecciones no comerciales. El resto de trabajos presentados a la censura por Baena en aquella ocasión corrieron similar suerte (AGA s.f., 1970e, 1970f, 1970j).

¹³ El crítico Roger Mortimore se hizo eco de estos episodios en un reportaje publicado en *Sight & Sound*, en el que pudo leerse: “The last time [*Historia del suicida y la monjita*] it was shown, in Oviedo, Drove was arrested by the political police and held for a few days. The film remained in police headquarter in Madrid and has probably been destroyed; meanwhile the negative ‘vanished’ from the laboratory. *La Caza de las brujas* (*The Witchhunt*) is regarded by one critic as ‘possibly the grimmest document on moral repression ever filmed in Spain’. The film school not only banned it but confiscated it”. (Mortimore 1980: 157).

¹⁴ Los otros trabajos sometidos a dictamen en aquella ocasión fueron *El encuentro* (Marcos Martínez [Marcos Julián] 1966), *Los preparativos* (Álvaro del Amo 1966), *Melodrama infernal* (Josefina Molina 1969), *Entre la memoria y el sueño* (Antio Lara 1969), *El paraíso ortopédico* (Patricio Guzmán 1968), *Hansel y Gretel* (Manuel Gutiérrez Sánchez [Manuel Gutiérrez Aragón] 1969) y *Can* (Mario Gómez Martín 1969).

¹⁵ Entre ellos, Cerdán y Fernández Labayen citan a Angelino Fons, Gonzalo Sebastián de Erice, Claudio Guerin y José Luis García Sánchez.

¹⁶ Para la conversión de metros de película a minutos hemos seguido el criterio establecido por Cherchi Usai (1999: 173) para paso de 35mm con velocidad de 24 fotogramas por segundo.

¹⁷ Estos fueron *La medusa* (Manuel Marinero 1970) (AGA 1970o); *Podemos estar tranquilos* (Ricardo López-Nuño 1971) (AGA 1971a), *El prisionero* (Roberto Escamilla 1971) (AGA 1971b), *2.70.70.53, último trabajo* (Antonio Betancor 1972) (AGA 1972) y *Los amantes* (Manuel Jiménez Catalán 1973) (AGA 1973)