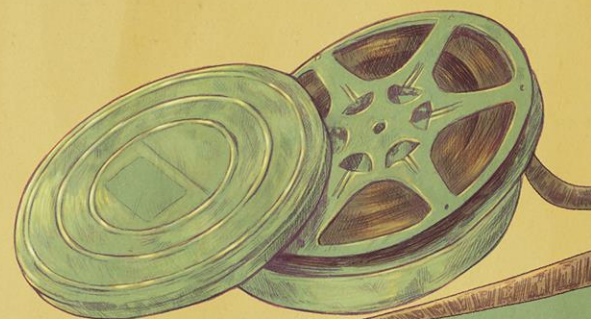


TESIS DOCTORAL

# LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA CINEMATOGRÁFICA EN ESPAÑA

Evolución de la enseñanza del y sobre  
el cine en contextos de aprendizaje  
formal y no formal (1915-1962)



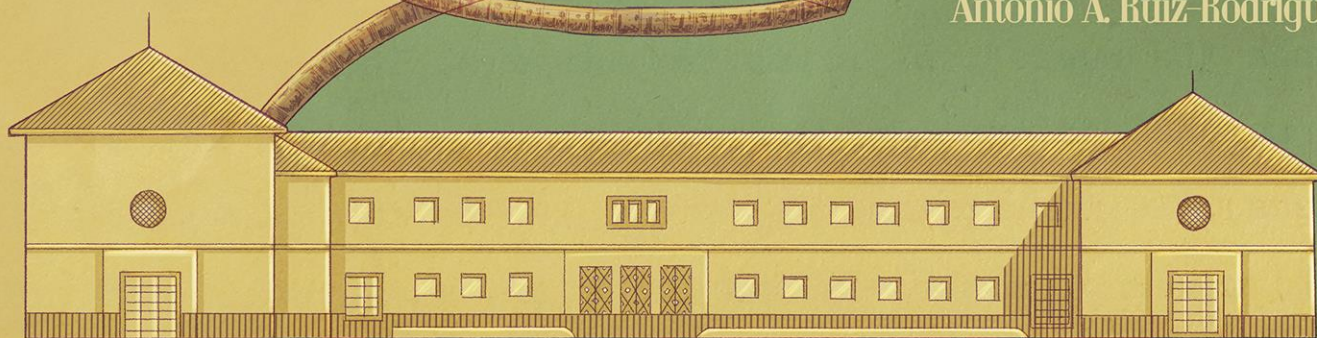
AUTORA

Irene Parrilla-Vallespín

DIRECTORES

Jordi Alberich-Pascual

Antonio A. Ruiz-Rodríguez



Departamento de Información y Comunicación  
Facultad de Comunicación y Documentación



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA



UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES

**La institucionalización de la enseñanza  
cinematográfica en España. Evolución de la  
enseñanza del y sobre el cine en contextos de  
aprendizaje formal y no formal (1915-1962)**



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

AUTOR

**IRENE PARRILLA VALLESPÍN**

DIRECTORES

**JORDI ALBERICH PASCUAL**

**ANTONIO ÁNGEL RUIZ RODRÍGUEZ**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Irene Parrilla Vallespín  
ISBN: 978-84-1117-553-1  
URI: <https://hdl.handle.net/10481/77666>

La presente tesis doctoral ha sido llevada a cabo con financiación  
del programa de *Formación de Profesorado Universitario* (15/02162)  
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España

**IMÁGENES RUY ROGAR**

**AUTOR IRENE PARRILLAVALLESPÍN**





*A Elías,  
que creyó en mí todas las veces que yo no supe hacerlo.  
Por hacer de mi lucha nuestra lucha.  
Por enseñarme tanto.  
Por impulsarme hasta aquí con su valentía.*

*A mis familias:  
a la de mi tierra natal,  
que me hizo quien soy mostrándome  
el camino de la vocación, el sacrificio y la resistencia;  
y a la de acogida,  
que con tanto amor me ha recibido  
y cuya esencia es ahora y será siempre,  
parte insoluble de la mía.*

*A mi tío Rafael,  
cuya inquietud por la fotografía y el cine  
me fue transmitida a través de las palabras de mi padre.  
Nunca pudiste saberlo, pero yo también llegué tarde  
a aquella Escuela de Cinematografía.*

*A mis abuelas,  
por entender mis ausencias y quererme a pesar de ellas.  
Por su legado de arrojo, voluntad y persistencia.  
Vuestro camino siempre habitará en el mío.*





## AGRADECIMIENTOS

Una de las cosas más importantes que he aprendido a lo largo de estos años es que tras cada institución existe un universo distinto en cada espacio y en cada momento. Si bien las instituciones tratan de ser coherentes, más allá de la homogeneidad buscada, su naturaleza resulta ser heterogénea, siendo uno de los motivos esenciales de tal disparidad, la idiosincrasia de los seres humanos que las sostienen.

Yo he tenido el privilegio de encontrar personas con vocación. Creo que para mí esto ha marcado una diferencia, pues la predisposición que emana del amor a lo que se hace tiene, a mi consideración, una fuerza incomparable. Tras la experiencia investigadora y docente no puedo sino sentir admiración por dichas personas: el esfuerzo y el sacrificio es enorme, y en el desarrollo de la tarea no son pocas las complicaciones.

Tal percepción ha sido una de las cosas que ha dejado en mí una lección importante: el ser humano tiende a dar las cosas por sentado, como si estas hubieran de estar ahí necesariamente para nosotros. Por eso es tan importante esta sección del trabajo, porque nada de lo que en estas páginas se desarrolla hubiera sido posible sin aquellas personas que me han apoyado.

De este modo, quiero agradecer en primer lugar a Jordi Alberich y a Antonio Ángel Ruiz el haber creído en mí, pues sin su ayuda no hubiera podido llevar a cabo este proyecto. A ellos les debo mi más sincero agradecimiento por el estribo que ha supuesto su guía, sosteniendo siempre el empuje de esta bóveda de preguntas, retándome a situar aquello que estaba haciendo y, no por último menos importante, empatizando con mis situaciones.

También quiero darles las gracias a mis compañeras de la FPU, María y Andrea, porque compartir con ellas la experiencia transformó enormemente su significado. A pesar del poco tiempo que tuvimos para pasar juntas, el vivido fue para mí de suma importancia.

Gracias también a los compañeros de la docencia, del grupo de investigación *Communicav* y del proyecto de investigación *Narrativas Transmediales II*. A todos, porque los momentos compartidos fueron para mí una inspiración y me ayudaron a crecer; especialmente, gracias a Domingo Sánchez Mesa, Fran Gómez Pérez y a Juan Ángel Jódar Marín. Así mismo, también a los miembros de la sección de *Teorías y Métodos de Investigación en Comunicación* de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación que acudieron al *Seminario Internacional de Epistemología de la Comunicación de la AE-IC*, porque ser partícipe de sus inquietudes fue un antes y un después en mi universo intelectual.

Mi agradecimiento también a Lourdes Odriozola Cuevas y, en general, al equipo de la biblioteca de la Filmoteca Española que tan diligentemente me atendió durante mi estancia en Madrid para la consulta del Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

Y, por último, y absolutamente esencial, mil gracias a Elías, a mis familias y a mis amistades. Por vuestra infinita paciencia conmigo. Por cada uno de los detalles que habéis tenido conmigo para ayudarme a llegar.

## RESUMEN

La presente investigación aborda las enseñanzas *del* cine y *sobre* el cine que entre 1915 y 1962 fueron impartidas en España, tanto en contextos de aprendizaje formal como de aprendizaje no formal, centrándose especialmente en aquellas cuyo enfoque estuvo dirigido a la formación de personas con edad de cursar estudios superiores. Tal objeto de estudio ha sido investigado con el objetivo principal de describir el proceso de institucionalización experimentado por dichas formaciones buscando, específicamente, identificar cuáles de estas enseñanzas emergieron a lo largo del referido periodo y en qué ámbitos, así como determinar qué instituciones y de qué tipo fueron las que estuvieron implicadas en su desarrollo.

La estrategia metodológica que se ha utilizado para el desarrollo de dichos objetivos ha sido el uso de fuentes documentales, habiéndose empleado las técnicas de lectura y documentación para la recogida de datos, así como la construcción de un sistema descriptivo para el análisis de los mismos. De la aplicación de dicha metodología se ha obtenido una descripción histórica de las enseñanzas del y sobre el cine emergidas durante el periodo, así como una caracterización de estas por medio de su ordenación en una tipología sistemática completa.

Los resultados alcanzados ponen de manifiesto que en la segunda década del siglo XX se inició en España, un proceso de institucionalización de las enseñanzas del cine y sobre el cine mediante su establecimiento en contextos de aprendizaje formal y no formal, cristalizando poco a poco a lo largo del periodo analizado la idea de que dichas formaciones se mostraban necesarias para el desarrollo industrial y cultural del país; y emergiendo, en el último tercio del mismo, la primera institución en el país dedicada exclusivamente a la enseñanza cinematográfica: el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

## PALABRAS CLAVE

Institucionalización, enseñanza cinematográfica, enseñanza del cine, enseñanza sobre el cine, aprendizaje formal y aprendizaje no formal.



# ÍNDICE

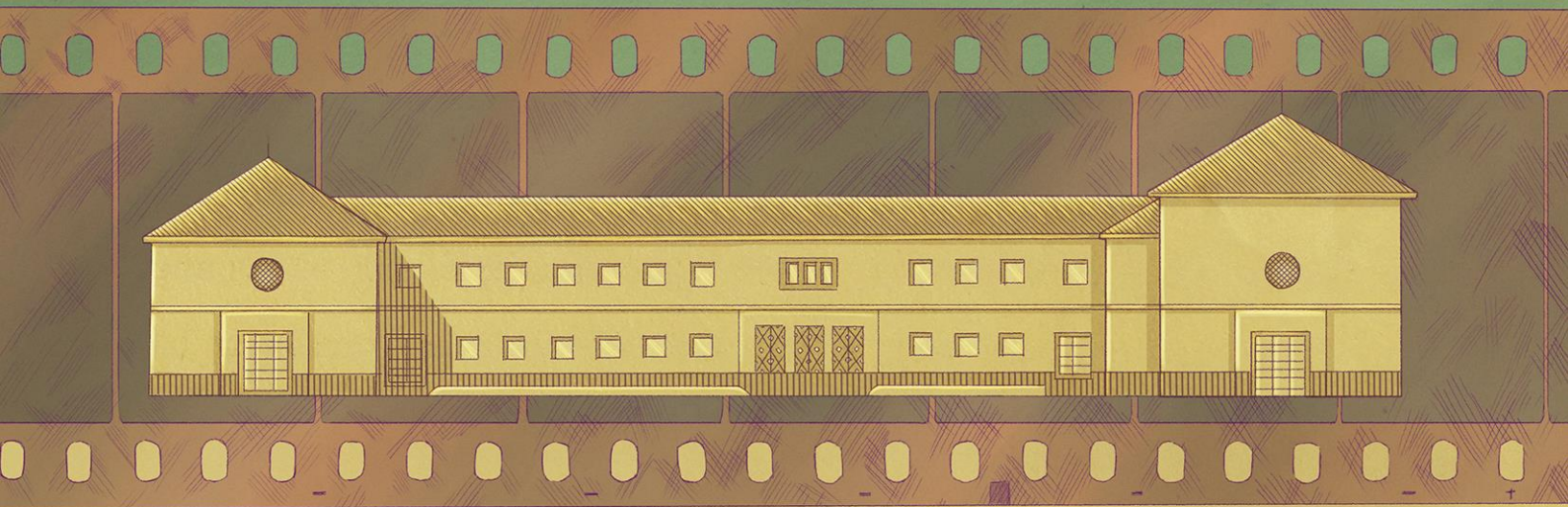
RESUMEN.....	11
ÍNDICE .....	13
1. INTRODUCCIÓN .....	19
1.1. Preámbulo a la investigación .....	19
1.1. Justificación de la investigación.....	20
1.3. Estructura de la investigación.....	26
2. ESTADO DEL CONOCIMIENTO .....	31
2.1.1. El conocimiento internacional sobre la enseñanza cinematográfica en el mundo .....	37
2.1.1.1. Los orígenes de la enseñanza cinematográfica como objeto de estudio (1910-1945).....	37
2.1.1.2. La consolidación de la enseñanza cinematográfica como objeto de estudio (1945-1980).....	42
2.1.1.3. El objeto de estudio de la enseñanza cinematográfica en el marco de la multiplicidad mediática (1980-2021).....	54
2.1.2. El conocimiento nacional sobre la enseñanza cinematográfica en España.....	62
2.1.2.1. Los orígenes de la enseñanza cinematográfica como objeto de estudio (1900-1946).....	62
2.1.2.2. El desarrollo de la enseñanza cinematográfica como objeto de estudio (1947-1971).....	68
2.1.2.3. El establecimiento de la enseñanza cinematográfica como objeto de estudio académico (1971-2021).....	75
3. MARCO CONCEPTUAL. LA ENSEÑANZA CINEMATOGRAFICA .....	95

3.1. Universo conceptual (indeterminado) relativo a la «enseñanza cinematográfica» .....	95
3.2. Determinación del universo conceptual relativo a la «enseñanza cinematográfica» .....	103
3.2.1. Categorización de los conceptos relacionados al tema .....	103
3.2.2. Selección de los términos más habituales por idioma.....	110
3.2.3. Definiciones de los términos más utilizados y/o más pertinentes.....	121
3.1.4. Acotación final de los términos considerados más pertinentes .....	134
4. EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN. LA ENSEÑANZA DEL Y SOBRE EL CINE.....	141
4.1. Delimitación conceptual del objeto de estudio.....	141
4.2. Delimitación espacio-temporal del objeto de estudio.....	143
4.3. Preguntas y objetivos de investigación.....	144
5. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	149
5.1. Fundamentos metodológicos .....	149
5.1.1. Estrategia de investigación.....	149
5.1.1. Técnica de recogida de datos .....	150
5.1.3. Técnica de análisis de datos .....	153
5.2. Justificación de la metodología escogida.....	154
6. RESULTADOS .....	161
6.1. 1915-1930. Las primeras academias para la formación de actores.....	161
6.2. 1931-1946. Los primeros cursillos y asignaturas en el marco de la enseñanza superior .....	169
6.2.1. Los primeros cursillos universitarios de cinematografía.....	169
6.2.2. Las primeras asignaturas de cinematografía incorporadas en enseñanzas superiores.....	179

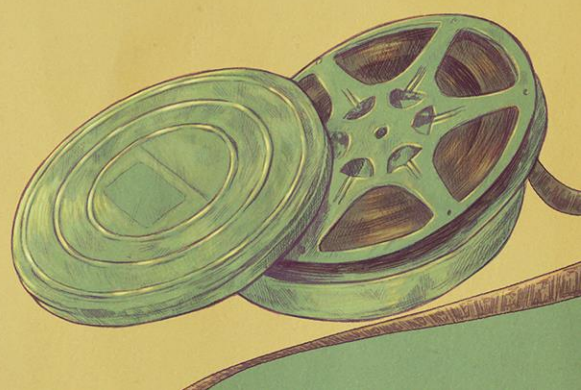
6.3. 1947-1962. El primer centro oficial de enseñanza cinematográfica, la generalización de los cursillos y el estancamiento y reactivación de la creación de asignaturas universitarias.....	183
6.3.1. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas .....	184
6.3.2. La generalización de los cursillos.....	267
6.3.3. La parálisis y la remergencia de las asignaturas universitarias.....	289
7. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.....	297
7.1. Propuesta de tipología sistemática en función de los tipos de enseñanza y de los ámbitos de aprendizaje .....	297
7.2. La evolución de la enseñanza del y sobre el cine en contextos de aprendizaje formal y no formal (1915-1962) .....	303
7.3. El proceso de institucionalización de las enseñanzas cinematográficas en España.....	312
8. BIBLIOGRAFÍA .....	317
9. ANEXOS.....	355
9.1. Informe acerca de la conveniencia de que se declare oficial la academia cinematográfica de barcelona, sistema italo-americano.....	355
9.2. Oficio enviado por el director del IIEC al jefe del sindicato nacional del espectáculo (1951) .....	357
9.3. Oficio enviado por el director del IIEC al director general de Cinematografía y Teatro (1953) .....	359
9.4. Anteproyecto de decreto para reorganización del IIEC (1957) .....	361
9.5. Informe-resumen para la DGCT sobre la cuestión sindical (1956) .....	372
9.6. Oficio enviado por la dirección al ministro de Información y Turismo y al director general de Cinematografía y Teatro (1957) .....	377







# 1 INTRODUCCIÓN





# 1. INTRODUCCIÓN

«The education of film-makers is too important to the future of civilization to be left to chance. Creative intelligence needs to be coupled with a sense of responsibility and ethical concern. This is becoming a major concern of governments, universities, schools and people, young and old alike, in a world increasingly influenced, shaped and mirrored by the films it makes and sees. Film offers a kind of universal mother tongue, constitutes a creative challenge that is rich in social promise. [...]. Film education, like any other kind of education, is an act of faith in the future». (UNESCO, 1975, p. 32)

## 1.1. PREÁMBULO A LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación se centra en las enseñanzas del cine y las enseñanzas sobre el cine impartidas en España, en contextos de aprendizaje formal y no formal, a lo largo del periodo transcurrido entre 1915 y 1962. Concretamente, el mismo aborda aquellas formaciones dirigidas a personas con edad de cursar estudios superiores, tanto en el ámbito del sistema educativo como fuera de él —empero, no en el marco informal—, habiéndose de entender por enseñanza *del* cine la transmisión del conocimiento teórico-práctico de la cinematografía dirigido a su aplicación práctica; y, por enseñanza *sobre* el cine, la transmisión del conocimiento teórico-práctico de la cinematografía dirigido a su aplicación intelectual.

Tal objeto de estudio ha sido investigado con el objetivo principal de describir el proceso de institucionalización que tales formaciones experimentaron, durante sus primeros casi cincuenta años de desarrollo, en los contextos de aprendizaje que se han referido. Un fin que ha tratado de llevarse a cabo mediante la consecución de dos objetivos específicos, los cuales han sido: identificar las enseñanzas del y sobre el cine impartidas en España en el periodo transcurrido entre 1915 y 1962, así como los ámbitos de aprendizaje en las que las mismas se produjeron; y determinar las instituciones que impartieron enseñanzas del y sobre el cine en España en el periodo transcurrido entre 1915 y 1962, así como la tipología a las que las mismas correspondieron.

La estrategia metodológica seleccionada para el desarrollo de dichos objetivos, de entre aquellas disponibles en el abanico de métodos de la investigación social cualitativa, ha

sido el uso de fuentes documentales (Valles, 1999, p. 98; Cea D’Ancona, 2001, p. 95; Corbetta, 2007, p. 375). Así mismo, en el marco de esta, se emplearon las técnicas de lectura y documentación para la recogida de datos, así como uno de los procedimientos descritos por Barton y Lazarsfeld (1961) para el análisis de los materiales cualitativos: a saber, la construcción de sistemas descriptivos y, más concretamente, la elaboración de una tipología sistemática completa (en Valles, 1999, págs. 358 y 361).

Una metodología que ha sido imprescindible para la contestación a las preguntas de investigación que han motivado el trabajo, así como para la consecución del carácter exploratorio y descriptivo con el que este ha sido diseñado, siendo necesario además hacer manifiesta la intención más general y holista que con su elaboración se ha tenido. Y es que, con el desarrollo de la descripción y tipificación de las enseñanzas cinematográficas que aquí se ha hecho, también se ha buscado ofrecer el paso preliminar que se hace necesario para que, en algún momento futuro, la explicación sociológica pueda llegar a ser acometida, pues ninguna explicación sobre el fenómeno puede ser llevada a cabo, si de manera previa no se cuenta con la descripción en la que tal tarea necesita apoyarse.

## **1.1. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN**

Como se señaló en otra parte (Parrilla Vallespín, 2020) la enseñanza del y sobre «es una cuestión pertinente en el contexto de una sociedad en la que la ficción audiovisual ha sido, y continúa siendo, una pieza esencial de la cultura que la construye», siendo necesario tener muy presente al respecto que,

a lo largo del desarrollo del medio cinematográfico en España –y al igual que en otros países de la Europa Continental–, la enseñanza cinematográfica ha sido parte constituyente de «las medidas de carácter orgánico establecidas para ejecutar la política de fomento» del cine (Vallés-Copeiro-del-Villar, 1992, p. 26, 28). (p. 13)

La evolución que, en general, ha venido experimentando durante las últimas décadas la enseñanza del y sobre el cine en los estudios universitarios —concretamente, en los de Comunicación Audiovisual, pero también en los de Historia del Arte o en los de Bellas Artes— ofrece una impresión favorable, ya que su tendencia parece sugerir un lento pero



gradual desarrollo. Sin embargo, y a pesar de que tal trayectoria manifiesta el crecimiento del interés por el objeto, su grado de elaboración parece ser todavía bastante excepcional y disperso, si bien se requiere al respecto de una metainvestigación que ayude observar empíricamente hasta qué punto dicha afirmación es cierta —pues es a través de este tipo de estudio que se conocen los «autores, temas, métodos, [y] objetivos de la investigación» (Caffarel Serra, 2018a, p. 3)—.

De este modo, el primer aspecto que justifica la elaboración del estudio que aquí se expone es el de colaborar al crecimiento de la investigación existente sobre la enseñanza del y sobre en cine, en razón de que estas formaciones se hallan todavía, en lo que a investigación académica se refiere, tan solo en su primera fase de desarrollo —una etapa que, de alguna manera, podría asemejarse con la «fase de expansión» que caracteriza la evolución de una disciplina; a saber, con ese periodo en el cual el patrimonio de partida es enriquecido por la producción de contribuciones (Dogan y Pahre en Giménez, 2004, p. 269)—.

Ahora bien, la investigación de la enseñanza del y sobre el cine se encuentra enmarcada, como cualquier trabajo, en un contexto que supedita su orientación. En este caso, como se ha señalado, tal marco está conformado por los, al menos, tres campos desde los que esta se desarrolla, siendo lo ideal que dicha investigación pudiera ser observada desde todos ellos. No obstante, en razón de que el presente trabajo se ha elaborado desde el ámbito de los estudios de comunicación y a causa de que es este el escenario que aquí se conoce, lo que desde estas páginas puede ofrecerse es tan solo la visión del asunto en relación a los estudios mencionados.

De esta forma, lo primero que cabe referir es que aquellas cuestiones que limitan el desarrollo de la investigación española en comunicación parecen suponer también, para el crecimiento del estudio de la enseñanza del y sobre el cine, una dificultad; ya que, como tendrá oportunidad de verse en el estado del conocimiento, dicho objeto es, *de facto*, parte del campo comunicativo. Y es que, tales formaciones —a pesar de no estar habitualmente reconocidas en la agenda de los estudios de comunicación— son «por la sola fuerza de los hechos» (RAE) —a saber, por haber sido en buena medida investigadas desde departamentos de comunicación— una parte integrante de estos.

Evidentemente, la medida en la que la investigación sobre las enseñanzas del y sobre el cine se ve afectada por las circunstancias del campo es algo que no puede señalarse aquí, pues también en este caso, habría que desarrollar investigación empírica que detectara la impresión de dicho condicionamiento. A pesar de ello, el objeto de estudio que aquí se trabaja no ha podido ser una excepción de lo acontecido desde la década de los ochenta hasta ahora, debiendo de haberse notado en su desarrollo el «impacto notabilísimo» que los criterios de valoración de la «cultura de la evaluación» han venido teniendo en «la orientación de la investigación científica en España» (Martínez-Nicolás, 2020, p. 388).

Si bien no es momento de desarrollar aquí este aspecto, sí que es necesario resaltar ahora, para lo que en este apartado incumbe, una de esas consecuencias «múltiples y de [...] extraordinaria diversificación» que los estudios españoles en comunicación vienen experimentando durante las últimas décadas (Saperas-Lapiedra, 2016, p. 39). Concretamente, habría de atenderse al hecho de que esta investigación, podría estar

desatendiendo sus dimensiones *institucional* (empresas, mercados, profesiones, políticas públicas, etc.) y social (audiencias, recepción, efectos e influencia de la comunicación), en una deriva *contenidista* que no parece sino acelerarse desde mediados de los 2000. (Martínez-Nicolás, 2020, p. 404)

Tal circunstancia, se entiende aquí, ha provocado la creación de un clima complicado para el desarrollo de la investigación sobre la enseñanza del y sobre el cine, ya que esta es precisamente relativa a esa dimensión institucional que Martínez Nicolás refiere. Ello, parece ser, no colabora al crecimiento de un objeto de estudio que ya de por sí sugiere tener cierto carácter de expósito. Si bien las prácticas de los investigadores han venido colocándolo en el marco de los departamentos de comunicación —así como en el contexto de los de Historia del Arte y Bellas Artes, como ya se dijo—, el mismo no parece acabar por ser reconocido *de iure* al interior de la investigación en comunicación. Tal situación, sumada a los condicionamientos de la cultura de la evaluación que se han venido refiriendo, parecen estar empujando al objeto, a pesar del interés que parece que sobre el mismo existe, a un «espacio no man's land» (Parrilla Vallespín, 2022).

Así pues, por la necesidad que la investigación sobre la enseñanza del y sobre el cine manifiesta de encontrar su lugar y, más concretamente, de que la misma sea reconocida

no solo *de facto* sino también por derecho —un punto al que solo es posible llegar mediante el espolero de una práctica investigativa contextualizada disciplinariamente y, de manera fundamental, a través del desarrollo de una metainvestigación que identifique y reflexione sobre su papel en el campo—; así como por la imperiosa necesidad que existe de que el aspecto institucional de la comunicación no siga decayendo —cuestión que requiere el desarrollo de trabajos que orienten y fomenten el abordaje de lo institucional en el ámbito de una investigación social sobre comunicación (Parrilla Vallespín, 2019)— es por lo que estudios de este tipo se hallan justificadas en el contexto de la investigación social contemporánea.

Tal cuestión —la del abordaje de lo institucional—, conduce a señalar la última de las circunstancias importantes que deben referirse al respecto de la investigación del aquí objeto de estudio. Y es que, si bien todo lo que sigue es una inferencia, se entiende que algo de todo ello sobrevuela el problema del decaimiento de la dimensión institucional y el del propio desarrollo de la investigación de la enseñanza del y sobre el cine. Concretamente, se trata de la percepción que de dichos asuntos parece tenerse en el ámbito de la investigación española en comunicación.

Y es que, parece existir la posibilidad de que el objeto institucional esté siendo usualmente percibido como uno al que sólo puede mirarse desde una perspectiva estrictamente humanística. Una aprehensión limitada del asunto que se estrecha aún más si, por alguna pregunta de investigación, el objeto institucional conduce a mirar al pasado, lo cual es usual si se tiene en cuenta que «las instituciones siempre tienen una historia, de la cual son productos» (Berger & Luckmann, 1968, p. 74).

Tal discernimiento, unido a la promoción que la aprobación de la Ley de Reforma Universitaria de 1982 hizo de «las ciencias sociales como ámbito de referencia de la investigación comunicativa (Saperas Lapiedra, 2016, p. 35-36) y sumado a la prevalencia de la antinomia en el universo simbólico contemporáneo (Parrilla Vallespín, 2022, pp. 181-191) parece haber producido una cierta reserva al desarrollo de investigaciones sobre objetos institucionales, en razón de que las mismas muchas de las veces requieren para su investigación del empleo de la estrategia del uso de fuentes documentales.



Y es que, como se verá afirmado en la justificación de la metodología, a pesar de que se entiende aquí superada la «objeción frecuente contra el uso de materiales históricos por investigadores sociales» (Mills, 1961), en el caso de la investigación española en comunicación, quizás dicha réplica pueda haberse reactivado, en razón de que en esta se viene detectando un

detrimento de la investigación apoyada en el análisis de fuentes documentales (archivos históricos, cuerpos de doctrina legislativa o legal, códigos éticos, informes políticos o empresariales, etc.), que hasta inicios de los 2000 había sido el procedimiento dominante para generar datos empíricos en la investigación comunicativa española. (Martínez-Nicolás, 2020, p. 405)

Y es que, como se señaló en otra parte (Parrilla Vallespín, 2019), quizás «no sería desventurada la asociación entre el decrecimiento del uso de la técnica documental registrado en el estudio de Martínez Nicolás et al. (2019), con la disminución de la atención recibida por el objeto de estudio institucional» —identificada por los autores en el mismo estudio (Martínez Nicolás et al., 2019, p. 54)—, derivándose de ello la posibilidad de que una preminencia en determinadas técnicas de investigación empírica guarde relación con una mayor atención hacia determinados objetos de estudio (p. 276)<sup>1</sup>.

Todo ello invita a pensar que: a) la estrategia del uso de fuentes documentales está siendo aprehendida como un método únicamente humanístico del cual no debe hacerse uso en los estudios de comunicación por ser su ámbito de referencia, como recién se ha referido, las ciencias sociales; b) que derivado de tal decisión metodológica se ha venido produciendo el referido abandono de la dimensión institucional, reduciéndose con ello la capacidad explicativa de la disciplina; y c) que tal desatención del señalado ámbito está limitando la investigación española sobre las enseñanzas del y sobre el cine.

Un conjunto de cuestiones en las que el desarrollo de este trabajo encuentra su justificación, ya que la misma se ha elaborado tratando de poder llegar a ser una muestra

---

<sup>1</sup> Como señalan Caffarel Serra et al. (2021), «cualquier perfil que se persiga obtener de tendencias metodológicas, nunca es independiente de cuáles sean los objetivos de investigación y la elección de objetos de estudio (p. 23).

—en la medida de lo que le ha sido posible— de que existe, en el marco de la investigación española de comunicación, un camino hacia la construcción de unos estudios sobre la enseñanza del y sobre el cine realizados desde la perspectiva de las ciencias sociales y a través de la metodología de estas<sup>2</sup>; queriendo de alguna manera poner de manifiesto en el seno de este campo —más allá de se halla conseguido o no lograr—, que no ha de tenerse miedo al estudio diacrónico de las instituciones, que el examen de las mismas es necesario para entender lo actual, y que el problema no está en el uso de la estrategia documental y del método histórico sino en aquello que se hace con los resultados que se obtiene de su empleo. Y es que,

A no ser que se suponga una teoría transhistórica de la naturaleza de la historia, o que el hombre en sociedad es una entidad no histórica, no puede suponerse que ninguna ciencia social trascienda a la historia. Toda sociología digna de ese nombre es «sociología histórica». Es, según la excelente frase de Paul Sweezy, el intento de escribir «la historia presente». (Mills, 1961)

---

<sup>2</sup> En un estudio realizado por Caffarel Serra, Ortega Mohedano y Gaitán Moya (2018b) acerca de «la investigación sobre las prácticas y metodologías de investigación en comunicación» —el cual se circunscribe «a toda la muestra de proyectos de investigación competitivos nacionales financiados y tesis doctorales defendidas y realizados entre el 1 de enero de 2007 al 31 de octubre de 2014»— se señala la necesidad de «renovar los objetos de estudio y aventurar la exploración fuera de la zona de confort de metodologías “«tradicionales” y objetos “conocidos” por aquellos renovados y ubicados en las fronteras del conocimiento con otras áreas de estudio transversales, en la exploración de objetos renovados con métodos tradicionales y renovados, en la interdisciplinariedad» (págs. 62 y 69). Una observación, se entiende aquí, pertinente para enmarcar la oportunidad que puede suponer comenzar a considerar *de iure* la enseñanza de la cinematografía como parte de los estudios de comunicación, en la comprensión razonada de que su investigación no es una aventura nostálgica, sino una herramienta necesaria para la comprensión del papel que la misma tiene en España y, en consecuencia, para la adaptación y el desarrollo de los modelos pedagógicos que más positivos puedan para al fomento de la cinematografía española.

### 1.3. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

El contenido de esta investigación se encuentra dividido en ocho capítulos, los cuales se suman a la presente Introducción. De este modo, el epígrafe que a continuación podrá leerse es el apartado «2. Estado del conocimiento». Una sección donde se ha llevado a cabo una aproximación al acervo de saberes existente, tanto a nivel nacional como internacional, desde que este comenzara a desarrollarse en las primeras décadas del siglo XX hasta su estado de elaboración en la actualidad.

Tras este, se hallará el capítulo «3. Marco conceptual». Un apartado donde podrá encontrarse una exploración terminológica acerca del tema de estudio que engloba a la enseñanza del y sobre el cine. En esta se ha intentado organizar el universo conceptual (indeterminado) de la enseñanza cinematográfica, mediante su clasificación a través de una serie de categorías, tratando de reducirlo, a continuación, por medio de la búsqueda —a través de *Google N-Gram Viewer*— de aquellos conceptos con más uso; y seleccionándose, para terminar, los que se han considerado más pertinentes, según lo haya aconsejado la relación entre el grado de su utilización y el contenido de su definición.

Una vez clarificada tal cuestión, se encontrará el capítulo «4. El problema de investigación» donde el objeto de estudio de este trabajo ha sido delimitado conceptual, espacial y temporalmente. De tal modo, lo que en el mismo podrá leerse enunciado, como centro de interés de la investigación, son las enseñanzas españolas del y sobre el cine, cuya impartición haya sido dirigida a personas con edad de cursar estudios superiores y las cuales se hayan producido tanto en contextos de aprendizaje formal como no formal, durante el periodo acaecido entre 1915 y 1962. Así mismo, en el mismo también podrán encontrarse recogidas aquellas preguntas y objetivos de investigación que han guiado el desarrollo de este estudio.

Seguidamente, se hallará abordado el diseño de investigación donde podrá verse especificada la metodología que se ha utilizado en este trabajo. Y es que, concretamente, en el capítulo «5. Diseño de la investigación», se encuentra expuesto el uso de la estrategia de fuentes documentales como metodología seleccionada para llevar a cabo los objetivos del estudio, siendo explicitadas también en este tanto las técnicas de

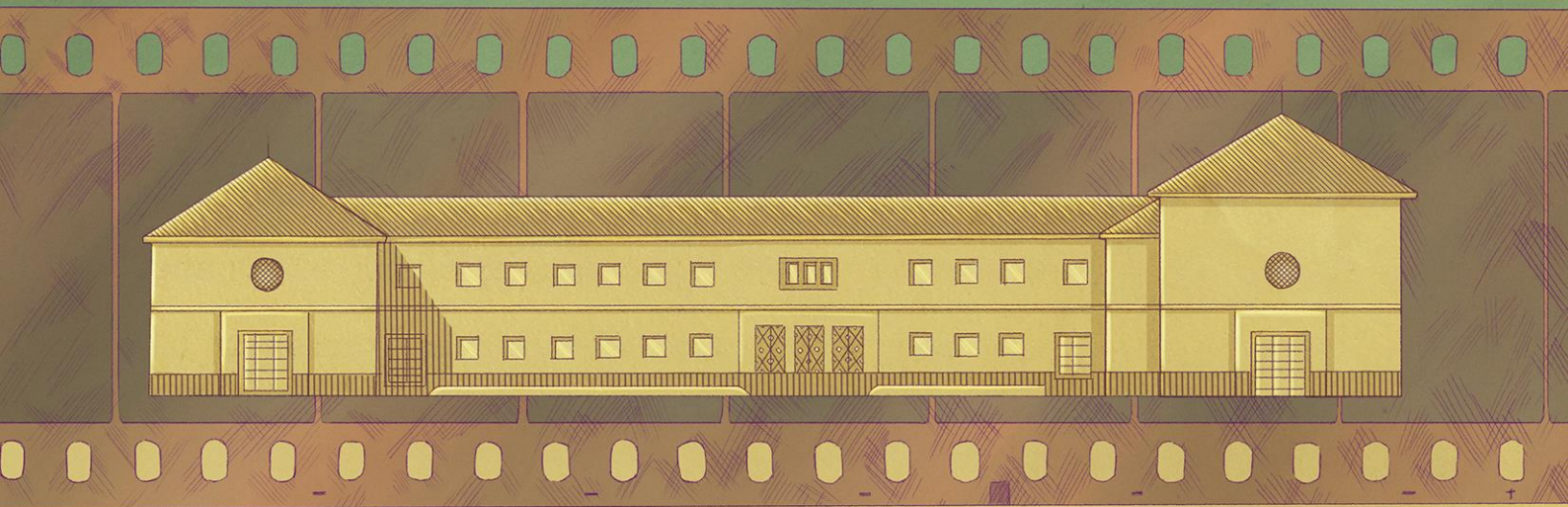
recogida de datos como las de análisis de los mismos. Además, en el mismo podrá accederse también a la lectura de aquel conjunto de cuestiones que han motivado la selección de la metodología escogida.

Ulteriormente, lo que se encontrará es el cuerpo de la tesis. A saber, el capítulo «6. Resultados» donde se verá recogido una parte del producto de haber aplicado la estrategia metodológica que anteriormente se ha referido. Una sección donde ha sido desarrollado el recorrido histórico de la enseñanza del y sobre el cine en España, en los términos enunciados en el problema de investigación, habiendo sido dividido el mismo en tres apartados fundamentales, los cuales corresponden a los tres periodos que se han identificado en la evolución de este tipo de formaciones.

Para finalizar, si bien seguido por los capítulos «8. Bibliografía» y «9. Anexos», podrá hacerse lectura del apartado «7. Discusión y Conclusiones», el cual también ha sido dividido en tres epígrafes. En el primero se encontrará, aplicada a los resultados, la categorización que en el marco conceptual se empleó para el ordenamiento terminológico, pudiéndose así mismo hallar en este la propuesta que, una vez comprobada su idoneidad, se ha realizado de una tipología sistemática diseñada para la clasificación de las enseñanzas del y sobre el cine. En el segundo, podrá leerse la discusión que sobre los resultados obtenidos se ha realizado, girando la misma en torno a las preguntas específicas que guiaron la investigación. Y, por último, se hallará expuesta la conclusión final, cuyo redactado ha sido centrado en la contestación de la pregunta general que ha motivado el presente estudio.







# 2 ESTADO DEL CONOCIMIENTO





## 2. ESTADO DEL CONOCIMIENTO

El objeto de estudio de la enseñanza cinematográfica se halla todavía en un estado muy indefinido, a pesar de que, evidentemente, el mismo ha tenido mayor o menor atención según el contexto del que se hable. Si bien, como tendrá oportunidad de verse, algunas de las últimas actividades de investigación comienzan a hacer cambiar las tornas de la situación, el asunto todavía invita a ser denominado como uno sin «genealogía», pues la imagen de sus «orígenes y precedentes» (RAE) está aún, en buena parte, por construir. Sirva de referencia el comentario realizado por Hoyt (2009) con motivo de su *review* acerca de «the most sweeping work of disciplinary historicism yet»<sup>3</sup>: a saber, la monografía *Inventing Film Studies* (Grieverson & Wasson, 2008) sobre la cual el autor señala

The editors acknowledge up front that the book's "scope is limited to Anglo film study, primarily focusing on the United States and the United Kingdom" (xxix). *We will have to wait for histories of how non-Anglo nations and cultures initially approached the study of film* [énfasis agregado]. (p. 187)

En razón de esta falta de una mayor perspectiva histórica —no solo del objeto de estudio, sino del conocimiento producido sobre el objeto de estudio— se plantea en esta investigación la necesidad de desarrollar un estado del arte más amplio de lo que sería preciso si los estudios sobre el mismo se hallaran en un estado más avanzado, ya que no sólo se trata de resultados de investigación —como se señala, se insiste, tanto en lo relativo al objeto como en lo que respecta al conocimiento del mismo— si no de darle un lugar a la cuestión, uno que solo puede dibujarse mediante el mantenimiento de un

---

<sup>3</sup> La cual, se entiende aquí, es la obra que realmente marca una diferencia importante, en lo que a construcción de genealogía de los estudios de cine se refiere, entre el ámbito anglosajón y el hispanoparlante: gracias a ella, así como algunos trabajos más, su campo se encuentra más cerca de entender por qué su estado de cosas es hoy el que es. Así mismo y, en consecuencia, también gracias a ella los estudios de cine españoles puede estar más cerca de comprenderse, ya que el desarrollo de aquellos ha guardado mucha relación con los que aquí se han llevado a cabo.



visión amplia. En coherencia con ello el estado de la cuestión que aquí se presenta aborda dos niveles de conocimiento, los cuales son expuestos a continuación en orden inverso al que más adelante se desarrolla.

El primero de ellos acomete el conjunto de aspectos que han sido designados como objeto de estudio específico de esta investigación: a saber, el mismo aproxima el conocimiento nacional existente en relación a las enseñanzas españolas *del y sobre* el cine dirigidas a personas con edad de cursar estudios superiores, si bien este no se restringe a los estudios enfocados en la primera mitad del siglo XX si no que incluye cualquier texto relativo a la enseñanza cinematográfica española. El segundo se centra en un objeto similar al delimitado para esta investigación, pero con un enfoque más dilatado; concretamente, este intenta acercar *parte* del conocimiento internacional desarrollado acerca de las enseñanzas superiores *del y sobre* del cine en cualquier momento y en cualquier lugar del mundo que esta haya acontecido.

Empero, ¿qué implica abordar el conocimiento de las enseñanzas *del y sobre* el cine dirigidas a personas con edad de cursar estudios superiores? Para contestar a esta pregunta se retoman dos de los conceptos referidos en el capítulo anterior: «film education» / «film literacy»; pues, si bien estos hacen referencia a una dimensión que ha quedado fuera de los límites de la investigación, en su conjunto son útiles para la extrapolación de la distinción que los mismos expresan a la dimensión que aquí se estudia: la que separa el proceso educativo del resultado de dicho proceso. Y es que dicha diferenciación puede ser aplicada a la enseñanza cinematográfica como manera por la que identificar aquellos aspectos que conforman el objeto. De este modo, apoyándose en ello, pueden diferenciarse las películas realizadas en el contexto de la formación cinematográfica, entendidas estas como producto del proceso educativo de la enseñanza *del* cine, de las investigaciones desarrolladas en el marco de los estudios de cine, percibidas estas como el resultado del proceso educativo de las enseñanzas *sobre* el cine.

Partiendo de dicha observación, puede decirse que el conocimiento que se incluye en este estado del arte es, por tanto, aquel que hace referencia tanto al proceso educativo de la enseñanza cinematográfica como a los resultados de la misma. De este modo, lo que se refiere en este epígrafe son, por un lado, trabajos que han abordado cualquiera de los

aspectos relativos al proceso educativo: qué (contenidos, programas), cuándo, dónde (instituciones), quiénes (directores, profesores, alumnos...), cómo (instalaciones, materiales, enfoques didácticos) y por qué (motivo) se producen estas enseñanzas — habiéndose de entender recogidos en dicha selección aquellos estudios que hayan investigado el desarrollo histórico de cualquiera de estos aspectos, incluyéndose entre estos aquellos trabajos históricos sobre el desarrollo de la materia en sí misma—. Y, por otro, los estudios que se hayan centrado en cualquiera de las cuestiones relacionadas con los resultados de la enseñanza cinematográfica incluyéndose entre estos tanto los trabajos sobre las producciones fílmicas realizadas en el contexto de enseñanza, como los que abordan las investigaciones realizadas por los alumnos en el entorno académico. No obstante, queda aún una cuestión por matizar y es ¿qué se entiende en el contexto de esta investigación por estado de la cuestión, estado del arte, estado del conocimiento o antecedentes? Como señala Esquivel Corella (2013), aunque «pudiera imaginarse que existe un acuerdo en lo que corresponde a definir lo que es el conocimiento alrededor de un objeto, a nuestro entender comprendido como “estado de la cuestión”, la revisión bibliográfica especializada da limitadas cuentas de una convención» (p. 66). En orden a disponer una definición a partir de la contrastación entre las diversas enunciaciones realizadas por otros investigadores dicho autor refiere que por «estado de la cuestión» puede entenderse

el análisis crítico de un acervo de conocimiento impelido especialmente por la investigación existente alrededor del objeto de estudio, lo que a su vez propicia articularlo con una argumentación que se entretaja con los intereses de quien diseña la pesquisa, teniendo como meta final la obtención de una coherente y consistente propuesta para trascender el saber existente (avanzar de lo conocido a lo desconocido). (Esquivel Corella, 2013, p. 68)

En coherencia con ello, también aquí se entiende que el estado de la cuestión no es un aspecto tan consensuado como pueda parecer, probablemente porque el tipo de solución que se plantee para el mismo está en estrecha relación con el tipo de investigación que se esté proyectando, motivo por el cual es difícil que exista una sola concepción del mismo. Al hilo de esto, se entiende que uno de los factores que puede influir en cómo se

planteen los antecedentes de un objeto de estudio es, valga la redundancia, el estado en el que tal estado de conocimiento se halle.

En este caso, como se viene señalando, el objeto de estudio se encuentra muy poco definido implicando la situación la ya referida necesidad de tratar, en la medida de lo posible, de no limitar la imagen que sobre este aquí se construye, ya que es precisamente en esta fase en la que debe quedar clara la amplitud dimensional que el objeto posee. Por ello, el ancho de la mirada se ha aplicado no solo a los niveles espaciales y temporales con los que se observa la producción del conocimiento sobre la enseñanza cinematográfica sino, también, en cuanto a valoración de documentos se refiere: a saber, se ha tratado de no limitar el acervo de conocimiento exclusivamente a las referencias que, desde el punto de vista del presente, pudieran ser consideradas como conocimiento científico.

Esta manera de plantearlo es la que ha parecido aconsejar la relación existente entre los cambios acaecidos en el universo de la revista científica durante el siglo XX y el desarrollo de la materia cinematográfica —cuya institucionalización como disciplina autónoma no devino en el contexto internacional hasta la década de los sesenta—. Concretamente, tal amplitud ha parecido ser el mejor de los *modus operandi* en vista de que las condiciones socioculturales de la primera mitad de dicho siglo han sido lo suficientemente divergentes de las de la segunda como para considerar la no aplicación a la selección de un criterio estándar. Como señala Polan (2007),

In this respect, for all its exalting the moment in heroic garb, the discourse of film studies' disciplinary emergence in the 1960s is not inaccurate. To the extent that we can define the concretization of a discipline by such signs as the rise of professional societies, the legitimation of some critical practices (and a concomitant delegitimation of others, deemed to be less scholarly, rigorous, or scientific), the regularization of practices of credentialization (the granting of degrees and diplomas, for instance), the garnering of academic respect through the publication of books that become standard points of reference, the crystallization of networks of dialogue and interchange among credentialed practitioners through such venues as conferences, the perfection of channels for the dissemination of disciplinary research in the form of scholarly journals, and so on, then the 1960s are indeed the period when film studies as an academic field did begin to take on disciplinary solidity and regularity. But the very extent to which the discipline's

solidification has traditionally been rendered in heroic terms means that earlier efforts in the teaching of film have been downplayed. Starting in the 1960s and 1970s, academic writing on the study of film tended, as if by necessity of self-justification, to view the decisive contributions of the past as deriving either from figures outside academia or from within the university world but outside anything so field specific as film studies. The assumption appeared to be that there may have been people examining film in earlier periods but they did not do so in any memorable fashion within a specifically academic context. For modern film studies to be imagined heroically as an achieved professional discipline, the figures who came before had concomitantly to be imagined as nonprofessionals in the area. (p. 5)

En consecuencia, se han incluido en este epígrafe aquellas aproximaciones realizadas al objeto en monografías y revistas académicas (*journals*); así como, según lo recomendara el contexto histórico que se estuviera analizado, algunos textos de libros y de revistas (*magazines*) tanto de tipo generalista<sup>4</sup> como de tipo especializado<sup>5</sup>. De este modo, lo que

---

<sup>4</sup> Según Nieto Ferrando (2019), las revistas del «modelo generalista» —un modelo de prensa que predominó «desde los orígenes de la prensa cinematográfica hasta comienzos de los años sesenta» recuperándose, parcialmente, a partir de «la primera mitad de los años ochenta»—, «se caracterizan por contener en sus páginas textos de cariz informativo, cinéfilo, crítico, analítico e incluso teórico», abordando a la par «cualquier aspecto del cine o de la cinematografía» —si bien con una preponderancia importante de «el tratamiento de las estrellas»— (pág. 242).

<sup>5</sup> Las revistas del «modelo especializado» son aquellas publicaciones que no tienen carácter misceláneo, como las generalistas, sino que se hayan centradas en algún/nos temas en concreto. Ese modelo «aparece prácticamente con el nacimiento de la prensa cinematográfica, pero hasta principios de los años sesenta está eclipsado por el generalista». Sin embargo, se aprecian dos momentos importantes antes de que este último «desapareciera temporalmente» en los cuales se produjo aun aumento considerable del número de sus publicaciones. El primero, es la década de los treinta, en la cual además de atender a las estrellas cinematográficas aparecen revistas centradas en aspectos concretos como «la moral y la religión», «la educación a través del cine», «el cine no profesional» o «la promoción del cine español» pero cuya publicación se remite pocos números con una difusión, además, muy limitada. Y el segundo es la década de los cincuenta, momento en el que estas publicaciones ponen «en jaque al modelo generalista» mostrando

se va a encontrar en este capítulo es un acercamiento al acervo de conocimiento en el que se hace énfasis en aquel saber «impelido *especialmente* por la investigación existente» pero no configurado, *unilateralmente*, por el mismo; ya que si esta cuestión se presentara de otra forma —a saber, como hemos señalado, en torno a los estándares que hoy son requisito de todo conocimiento científico—, el objeto de estudio quedaría mutilado. De tal forma, el resultado ofrecería tan solo la imagen de lo acaecido a partir de un punto en concreto y los motivos de por qué el mismo está en el lugar en el que hoy está quedarían invisibilizados.

Por último, cabe decir que, si bien se entiende que el fin último del camino es poder llegar a un estado de cosas en el que, por fin, pueda hacerse un «análisis crítico de un acervo de conocimiento», se considera también que no era este el momento de hacerlo —o, al menos, de hacerlo hasta el punto que se entiende que es necesario—. Dicho de otro modo, a causa de la situación en el que se encuentra el objeto de estudio se ha entendido que la prioridad de la presente investigación no debía ser la valoración de la producción del conocimiento desarrollado mediante un análisis crítico del contenido de las referencias expuestas, sino la de ofrecer una visión lo más amplia posible —a pesar de que, claro está, eso ya haya supuesto una evaluación inherente a la subjetividad de quien escribe—. Así pues, se entiende que mediante esta forma de proceder se ha podido ofrecer un resultado que pone de manifiesto de manera suficiente el hecho de que, efectivamente, la enseñanza cinematográfica ha sido y sigue siendo un objeto de conocimiento que, más allá del reconocimiento que el mismo haya podido o no tener en las agendas de investigación de los estudios de cine y de comunicación, ha estado en el

---

«mayor continuidad» y en las cuales se identifica: una herencia de «los principios y líneas editoriales» de revistas precedentes, un interés fundamental por las películas y un desarrollo que «toma su modelo de las revistas culturales, con artículos más extensos y un menor peso del aparato gráfico, para más tarde recuperar en parte los elaborados diseños más propios de la prensa generalista, pero sin desbancar al predominio del texto escrito sobre la imagen —lo que suele ser frecuente en la prensa generalista y en la dedicada a las estrellas—» (Nieto Ferrando, 2019, pág. 244).

interés de muchos implicados en la investigación cinematográfica, así como en algunos de los protagonistas de la propia industria de la cinematografía.

## **2.1.1. EL CONOCIMIENTO INTERNACIONAL SOBRE LA ENSEÑANZA CINEMATOGRÁFICA EN EL MUNDO**

### **2.1.1.1. LOS ORÍGENES DE LA ENSEÑANZA CINEMATOGRÁFICA COMO OBJETO DE ESTUDIO (1910-1945)**

Este es, sin duda, el periodo histórico sobre el que menos información se tiene. Tal ausencia de datos es tan importante que podría haberse considerado el no hacer mención al mismo. Sin embargo, por todo lo expresado en la introducción, se entiende que el papel de este trabajo ha de ser, además del de tratar de responder preguntas, el de plantear hipótesis, aunque estas no vayan a ser confirmadas o refutadas aquí, pues se entiende que en este es una cuestión prioritaria la de tratar de mantener una visión de conjunto, que aun plena de interrogantes, pueda —precisamente por ello— fomentar el desarrollo de futuras investigaciones.

De este modo, lo que en este epígrafe se enuncia es una hipótesis cuya formulación ha venido espoléada por la observación de una serie de cuestiones, las cuales son el motivo de que a continuación esta sea presentada mediante su división en varias inferencias. La primera de ellas es que, desde el comienzo del siglo XX hasta la finalización de la Segunda Guerra Mundial, los textos teóricos y críticos relativos a la enseñanza cinematográfica elaborados en el ámbito internacional hubieron de producirse con un carácter de cierta excepcionalidad<sup>6</sup>. Primero, porque es a lo largo de estas primeras

---

<sup>6</sup> Una de las informaciones que impulsa a inferir esto, y que se añade a las que más adelante se refieren, es el caso de la investigación de la enseñanza cinematográfica desarrollada durante la antigua Unión Soviética —pionera en la instauración de la primera escuela de cine del mundo— acerca de la cual señala Miller (2007), «has also received relatively little treatment and the research that has been done has often had an informative and descriptive historical character, providing little analysis» (p. 462).

décadas, concretamente en el periodo de entreguerras, cuando empieza proliferar «an intellectual film culture, manifest in experimental and avant-garde moving the image production, specialist film clubs and societies, and the outpouring of theoretical and critical writings» (Petrie & Stoneman, 2014, p. 19). Segundo, porque es también en este momento que comienzan a emerger a nivel mundial las primeras formaciones: a un lado del Atlántico, en Eurasia, surge el modelo de escuela nacional, basado en los ya existentes conservatorios de música, danza e interpretación<sup>7</sup>; y, al otro lado, en Estados Unidos, comienza la enseñanza enmarcada en los estudios universitarios a través de la creación de departamentos específicamente enfocados en el medio<sup>8</sup> (Petrie & Stoneman, 2014, p. 3).

La segunda de las conjeturas es que tales textos debieron darse con más probabilidad en los países que a lo largo de esta etapa establecieron —o proyectaron establecer— instituciones de enseñanza cinematográfica, ya que los problemas de la puesta en marcha de estos centros, la necesidad de legitimación para su mantenimiento y la respuesta social producida ante su creación, parecen haber sido el motor de su desarrollo. Y, por último, la tercera de las suposiciones: que si bien tales escritos no

---

<sup>7</sup> En 1919 se fundó el Vserossiyskiy Gosoudarstvenni Institut Kinematographii o All-Union State Institute of Cinematography (VGIK) en la Rusia soviética (Moscú); en 1935, el Centro Sperimentale di Cinematografía en la Italia fascista (Roma); y, en 1943, el Institute des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) en la Francia ocupada por los alemanes (París) (Petrie & Stoneman, 2014, p. 16,18 y 23). No obstante, atiéndase al hecho de que el VGIK y el IDHEC no se llamaron inicialmente así, pues se desarrollaron a partir de precedentes institucionales: revítese la obra de Petrie y Stoneman (2014) para más detalles.

<sup>8</sup> El primer departamento de cinematografía de Estados Unidos fue creado en la University of Southern California (Los Ángeles) en el año 1932 (Petrie & Stoneman, 2014, p. 3). No obstante, debe tenerse en cuenta que su carácter universitario no implicaba unas enseñanzas únicamente teóricas. Los primeros pasos de la institucionalización de la enseñanza cinematográfica en Estados Unidos pueden hallarse en la obra de Grieveson y Wasson (2008). Así mismo, más detalles sobre el desarrollo de la enseñanza cinematográfica de este país se ofrecen, además de en la anterior, en Polan (2007), Petrie y Stoneman (2014) y Medrano García (1981).

hubieron de producirse en el marco de unos estudios de cine autónomos —por no existir estos aún como disciplina independiente—, las mismas hubieron de llevarse a cabo en alguno de los contextos de producción que a este periodo se les atribuyen a los textos cinematográficos, a saber: desde ámbitos académicos ya institucionalizados —y, por lo general, relativos al campo de las ciencias sociales— y/o desde entornos profesionales y culturales —ya que, como señala Casetti (1994), antes de la Segunda Guerra Mundial «el discurso sobre el nuevo medio parecía abierto a todos», pudiendo encontrar entre sus participantes tanto a filósofos, psicólogos y sociólogos como a directores, escritores, críticos y musicólogos (p. 10)<sup>9</sup>—. Ello debiendo tener en cuenta, no obstante, que el desarrollo de tales referencias, dentro de su índole relativamente inusual, podría haber sido más probable en los referidos entornos profesionales/culturales que en los universitarios, ya que entre los temas abordados por las disciplinas académicas que en este periodo se ocuparon del medio cinematográfico no parece haber figurado la cuestión de la enseñanza superior *del y sobre* el cine<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ejemplos de los primeros pueden ser: Hugo Munsterberg o Rudolf Arnheim y sus aportaciones desde la psicología y la filosofía (Casetti, 1994, p. 18, 110); Walter Benjamin, desde la filosofía; así como Herbert Blumer, desde la sociología (Kuhn & Westwell, 2012). Y de los segundos: el dramaturgo y periodista Ricciotto Canudo; el poeta Vachel Lindsay; el poeta, dramaturgo, crítico de cine y guionista Béla Balázs; los realizadores Dziga Vertov y Sergei Mikhailovitch Eisenstein; la periodista, crítica y realizadora Germaine A. Dulac... (Alsina Thevenet & Romaguera i Ramió, 1989). En palabras de Petrie y Stoneman (2014): «The first major wave of serious intellectual engagement with film occurred during the 1920s and 1930s and was dominated by individuals who were simultaneously pushing the boundaries of film-making as practitioners. Their number included Sergei Eisenstein and Vsevolod Pudovkin in the Soviet Union; Jean Epstein, Germaine Dulac and Marcel L'Herbier in France; John Grierson and Paul Rotha in Britain; and Béla Balázs in Hungary. Significantly, some of these individuals – notably Eisenstein, L'Herbier and Balázs – also played a key role in the development of film schools in their respective countries» (p. 6).

<sup>10</sup> En el caso de la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del y sobre* el cine, la cuestión es posiblemente bastante distinta pues, seguramente, los precedentes de investigaciones sobre esta



Por último, cabe decir que estas dos últimas presunciones se realizan en base a la observación de dos circunstancias concretas identificadas en un par de casos acaecidos en este periodo. La primera de ellas es la existencia de una estrecha conexión entre la creación o desarrollo de una escuela de cine y la puesta en marcha de una revista especializada en cinematografía. Es el caso de Italia donde se desarrolló la publicación de *Bianco e Nero* (1937-2022)<sup>11</sup>, la cual fue creada como revista del Centro Sperimentale di Cinematografia (1935); así como el de España, en donde se editó *Cine Experimental* (1944-1946): una publicación que, si bien no fue la revista oficial del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (1947) una vez que fue este establecido, sí que resultó ser uno de los medios a través de cual el centro fue proyectado.

La segunda de las circunstancias referidas es que, también en ambos casos, la conexión entre la escuela de cine y la publicación correspondiente dio lugar a la producción temprana de algunos textos sobre la enseñanza cinematográfica. De manera similar al caso de *Cinema Experimental* —cuyas vicisitudes serán detalladas en el epígrafe correspondiente (2.1.2.)—, a lo largo de este periodo la revista *Bianco e Nero*<sup>12</sup> publicó, además de contenidos de interés histórico para el estudio de la entidad en cuestión,

---

dimensión en el ámbito universitario emergieron bastante antes que los relativos a los estudios sobre la dimensión «EPES».

<sup>11</sup> Sobre este revista señala Petrie y Stoneman (2014): «In 1937 the school also began publication of a journal, *Bianco e Nero*, under the editorship of Chiarini. In 1949 Mario Verdone praised the significant contribution made by this publication to the development of Italian film culture, with contributors including international luminaries Georges Sadoul, Rudolf Arnheim and Béla Balázs, alongside significant local intellectuals such as Benedetto Croce and Ugo Spirito. The Centro's publications also included translations of Pudovkin and Eisenstein, as well as writings by Italian cineastes Umberto Barbaro, Francesco Pasinieti and Chiarini – a group which for Verdone constituted nothing less than 'the nucleus of Italian film culture'. So despite being a national institution within the Italian Fascist state, the Centro Sperimentale di Cinematografia became a forum for progressive cultural fermentation» (p. 23).

<sup>12</sup> *Bianco e Nero. Quaderni Mensili del Centro Sperimentale di Cinematografia* (1937-1941) y *Bianco e Nero. Rassegna di Arte Critica e Tecnica del Film* (1941-).

algunos textos en relación al objeto. Concretamente, dicha revista imprimió unos artículos cuyos temas fueron el estudio del cine como medio de expresión (Cavalcanti, 1938); la formación del actor cinematográfico (Chiarini, 1938); la didáctica del cine (Chiarini, 1937; Mastrostefano, 1941); así como el planteamiento para la construcción de los estudios de sonido, salas anexas y equipamiento técnico de una escuela de cinematografía —en este caso, claro está, del CSC concretamente— (Ucello, 1941).

Evidentemente, a partir de la existencia de esta actividad editorial y de la que se describirá más adelante en relación al caso español, no es posible establecer ninguna generalización: las circunstancias socioculturales de un país son diversas y no necesariamente pueden ser extrapoladas a las de otros y menos con tan poca información<sup>13</sup>. No obstante, los datos que por el momento se tienen son los que son y, a partir de ellos, simplemente se aventura que, quizás, otros ejemplos se produjeran en otros lugares con alguna similitud. Por ello, estas inferencias habrían de entenderse como un mero y posible punto de partida para otras investigaciones interesadas por la cuestión, teniendo en cuenta que: a) si bien son pocos los centros de enseñanza cinematográfica existentes en el mundo en estas fechas y menos aún, probablemente, los que tuvieran su propia publicación, tanto dichos centros como sus precedentes institucionales podrían estar conectados mediante individuos concretos con determinadas publicaciones; y b) que al interior de este periodo pueden hallarse, como en el caso español, antecedentes de instituciones desarrolladas entre 1945 y 1950 —las cuales, como se verá a continuación, fueron numerosas— y que entre dichos precedentes quizás pudiera existir alguna conexión con alguna publicación cinematográfica.

---

<sup>13</sup> Téngase en cuenta que, como podrá verse en el marco metodológico, esta investigación parte de la base de que la meta final de la investigación sobre la enseñanza cinematográfica (*del y sobre* el cine) es la de llegar al desarrollo de una sociología histórica del objeto. Hasta que aquello pueda llegar —pues primero habrá de construirse la historia de la misma— el método principal será el histórico. No obstante, entiéndase el tipo de afirmación hecha en el texto como un guiño a lo que se espera que algún día se consiga: el paso de la visión del objeto desde la singularidad histórica a la búsqueda de patrones sociales mediante la referida disciplina.

### 2.1.1.2. LA CONSOLIDACIÓN DE LA ENSEÑANZA CINEMATOGRÁFICA COMO OBJETO DE ESTUDIO (1945-1980)

Tras la crisis producida por la Segunda Guerra Mundial, emergió la necesidad de reconstruir y consolidar las cinematografías nacionales. Síntoma de ello fue la relevancia que la enseñanza cinematográfica comenzó a tomar en el mundo<sup>14</sup>. Una importancia que se materializó tanto en la aparición de una gran cantidad de nuevas instituciones formativas (escuelas de cine y departamentos universitarios)<sup>15</sup> como en el desarrollo de

---

<sup>14</sup> Como señalaba Wagner (1957) a finales de la década de los cincuenta: «The idea of professional training in the whole field of audiovisual communications gaining momentum. If mass communication is the means by which societies are brought together or kept apart, then the education of the mass communicator is of paramount importance. It would seem that we should begin to study the nature and development of the “story tellers of the mass media,” as Reisman calls them. The time has come to be concerned with who says what to whom» (p. 393).

<sup>15</sup> «Following the model of VGIK, the Communist states of Eastern Europe proved particularly active in establishing film schools as part of a wider nationalization of their respective cinema industries, beginning with the Hungarian Academy of Dramatic and Film Art in Budapest in 1945 and followed by the Czechoslovak Film and TV School of the Academy of Performing Arts (FAMU) in 1946, the Polish National Higher School of Film, Television and Theatre in 1948 – the same year in which the Bulgarian National Academy for Theatre and Film Arts and the Yugoslavian School for Film Acting and Directing (merged two years later into the Academy of Theatre Arts) were also established, the Romanian Institute of Cinematographic Arts in Bucharest in 1950, and finally the East German Film Academy – subsequently renamed after filmmaker Konrad Wolf – established in Babelsberg, home of the famous Ufa studios, outside Berlin in 1954. In Western Europe institutions set up in this period included the Spanish Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas in 1947, the Greek Hellenic Film School in 1948 and the Vienna Film Academy in Austria in 1951. But the major spread of film schools in the West actually constitutes a third wave of development, beginning in the low countries with the establishment of the Dutch Film and Television Academy in Amsterdam in 1958, followed by the Belgian Institute national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion (INSAS) in Brussels in 1962. Scandinavia was next to join the club, with the Swedish Film School in Stockholm in 1964 and the National Film School of Denmark in Copenhagen in 1966. Around the

estudios dedicados a analizar la expansión y el rol de las mismas. Por ello, acceder a trabajos elaborados durante este periodo es relativamente más asequible que en la etapa anterior, pudiéndose identificar en estas fechas aportaciones producidas desde dos enfoques distintos. Por un lado, estudios publicados en revistas, tesis y monografías de un ámbito territorial determinado —no excluyendo ello la intención de algunos de ellos de abordar lo extranjero— y, por otro, los editados con un formato similar, si bien en el seno de organizaciones con compromiso internacional —en este caso, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y el *Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision* (CILECT)—.

A pesar de que no es posible aquí enumerar una muestra de trabajos que pueda resultar representativa de la actividad desarrollada a lo largo de esta etapa en los principales ámbitos nacionales, sí que puede aproximarse el caso de Estados Unidos —el cual, a pesar de no ser extrapolable a las circunstancias euroasiáticas por las especiales condiciones socioculturales que en el mismo se han dado<sup>16</sup> es, precisamente por ello, un caso importante de ser analizado—. Y es que, durante estas fechas, fue publicada en este país una intensa producción de textos sobre la enseñanza cinematográfica, tanto estadounidense como extranjera, cuyo crecimiento exponencial puso de manifiesto no sólo la preocupación creciente de algunos académicos y profesionales estadounidenses

---

same time in federal West Germany film schools started to appear in the various Länder, beginning in 1966 with the Deutsche Film und Fernseh-Akademie Berlin (DFFB) and followed in 1967 by the Institut für Film und Fernsehen (IFF) in Munich. Finally, in keeping with its semi-detached relationship to the continent, Britain was to be the last major European film-production nation to join the club when it finally established a National Film School in 1970» (Petrie & Stoneman, 2014, p. 18).

<sup>16</sup> Una tónica común en la bibliografía sobre enseñanza cinematográfica es la identificación de diferencias entre el modelo estadounidense y el europeo en lo relativo al modelo desarrollado por cada uno de ellos (como ya se ha señalado, universidades los primeros, conservatorios los segundos) y la relación que dicha característica tiene con el nivel de desarrollo industrial en los dos ámbitos.

sobre el tema sino, también, la de aquellos autores extranjeros que en dichas publicaciones participaron<sup>17</sup>.

Así pues, en el lado de los libros y monografías se editó una tesis doctoral, en el marco de la *University of Southern California*<sup>18</sup>, en cuyo contenido se desarrolló un panorama comparativo de las diferentes instituciones de enseñanza cinematográfica existentes en Estados Unidos, así como de aquellas establecidas en otros países, incluyéndose entre estas últimas el español Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) (Rawlinson, 1961). Así mismo, se imprimió: un estudio de la *University Film Foundation*<sup>19</sup> sobre el estado general de las competencias y del potencial de las unidades de producción cinematográfica de algunos de los colegios y universidades estadounidenses de la década de los sesenta (Williams & Snyder, 1963); un trabajo sobre los estudios de cine desarrollados en el marco de la enseñanza superior estadounidense resultado de una investigación presentada a una conferencia organizada por *Dartmouth College* en colaboración con el *American Council on Education* (Stewart, 1966); un informe de centros de enseñanza y archivos de cine ubicados en Europa, África, Oriente Medio, Asia, Oceanía, Latinoamérica y Norteamérica (*UFA Monographs*) realizado cooperativamente por la *University Film Association* (UFA) y el CILECT (Rose, 1974); y una guía de centros de enseñanza de cine y televisión estadounidenses desarrollada por el *American Film Institute* (AFI, 1978).

En lo que respecta a publicaciones periódicas, se publicaron trabajos editados por algunas de las revistas especializadas del momento entre las cuales destacan, por su

---

<sup>17</sup> A este respecto ha de tenerse en cuenta que tal conjunción de intereses no parece que resultara en su mayoría casual, sino que al parecer provino, como se desarrollará más adelante, de la participación de muchos de estos autores en las redes internacionales que durante este periodo se forjaron.

<sup>18</sup> Faculty of the Graduate School University of Southern California. Degree Master of Arts (Cinema).

<sup>19</sup> Fundada en el año 1957 «to serve as the business and legal arm» de la *University Film Producers Association* (Huie, 1986, p. 24).

mayor atención al tema: *Hollywood Quarterly*<sup>20</sup>, editada por la *University of California Press*; *Audio Visual Communication Review*<sup>21</sup> de la editorial *Springer*; *The Journal of the Society of Cinematologists*<sup>22</sup> publicada por la *University of Texas Press* en nombre de la *Society for Cinema & Media Studies*<sup>23</sup>; pero, sobre todo, por ser la más productiva al respecto de lo que aquí se estudia, *Journal of the University Film Producers Association*<sup>24</sup> (JUFPA), publicada por la *University of Illinois Press* en nombre de la *University Film & Video Association*<sup>25</sup>. Entre los números de estas, así como entre los editados por otras, aparecieron durante este periodo una serie de artículos que, centrados principalmente en el territorio estadounidense, buscaron: identificar las instituciones de enseñanza cinematográfica existentes en el país en el momento de su edición (Frayne, 1946; Morrison, 1950; Whitehill, 1951<sup>26</sup>; Sogge et al., 1955; Ellis, 1957; Wedberg, 1957; MacCann, 1961; Williams, 1962; Tyo, 1962a; Tyo, 1962b); describir la naturaleza de sus formaciones refiriendo aspectos como su historia, sus problemas y sus necesidades

---

<sup>20</sup> *Hollywood Quarterly* (1945-1951); *The Quarterly of Film Radio and Television* (1951-1957); y *Film Quarterly* (1958-2018).

<sup>21</sup> *Audio Visual Communication Review* (1953-1963); *AV Communication Review* (1964-1977); *Educational Communication and Technology* (1978-1988); *Journal of Instructional Development* 1977-1988); y *Educational Technology Research and Development* (1989-2018).

<sup>22</sup> *The Journal of the Society of Cinematologists* (1961-1964); *Cinema Journal* (1966-2018); *Journal of Cinema and Media Studies* (2018-).

<sup>23</sup> *Society of Cinematologists* (SoC) (1958); *Society for Cinema Studies* (SCS) (1969); *Society for Cinema and Media Studies* (SCMS) (2003).

<sup>24</sup> *Journal of the University Film Producers Association* (JUFPA) (1949-1967); *Journal of the University Film Association* (JUFA) (1968-1981); *Journal of the University Film and Video Association* (JUFVA) (1982-1983); y *Journal of Film and Video* (JFV) (1984-2021).

<sup>25</sup> *University Film Producers Association* (1947-1967); *University Film Association* (1968-1971); *University Film and Video Association* (UFVA) (1971-2022) (Huie, 1986).

<sup>26</sup> *Quarterly Journal of Speech* es una publicación inglesa; no obstante, publica para la entidad estadounidense *National Communication Association*.

(Wagner, 1961; Wagner, 1964; Goggin, 1964; Kuiper, 1964; Kantor, 1964; Mercer, 1964; Rose, 1969); reflexionar sobre la producción fílmica realizada en el marco de dichas enseñanzas (Tiffany, 1958; Burgess, 1966; Stenholm, 1972; Klinge & Landen, 1972; Goulding, 1972<sup>27</sup>); y abordar la producción investigativa —tesis y tesinas— sobre cine desarrollada en las universidades estadounidenses (Fielding, 1968; Fielding, 1969; Fielding, 1972; Fielding, 1974).

Así mismo, se publicaron estudios focalizados en instituciones estadounidenses relacionadas con la enseñanza cinematográfica tales como el *American Film Institute* (Paine, 1966; MacCann, 1968; Peck, 1968); el *Institute of Photography* de Santa Barbara (Whipple, 1961); la *Television-Radio-Film Division* del *Department of Speech and Dramatic Art* de la *University of Iowa* (Fielding, 1967); el *Motion Picture Division of the Theater Arts Department* de la *UCLA* (Young, 1964); el *Motion Picture Production Division* de la *University of Minnesota* (Cain, 1955); el *Audio-Visual Center* de la *Indiana University* (monográfico del *JUFPA*, Vol. 10, No. 3, 1958); el departamento de cinematografía de la *University of Southern California* (monográfico del *JUFPA*, Vol. 11, No. 2, 1959); el departamento de radio, televisión y cine de la *School of Communications and Theater* (Fielding, 1970a); los estudios de cine en el *Slade Film Department* del londinense *University College* (Bawden, 1971); y la *School of Photographic Arts and Sciences* del *Rochester Institute of Technology* (Williams, 1972).

Por otro lado, se imprimieron otra serie de artículos que abordaron la enseñanza cinematográfica impartida en otros países. De este modo, fueron editados trabajos que estudiaban las formaciones impartidas: en Francia y, más concretamente, en el *Institut des Hautes Etudes Cinematographiques* (IDHEC) (Boyer, 1946; Tessonneau & Ferguson, 1957); en la Unión Soviética, específicamente, en el *All-Union State Institute of Cinematography* (V.G.I.K.) (Leyda, 1946); en Italia, en el *Centro Sperimentale de Cinematografia* (Verdone, 1949; Rauch, 1957); en Alemania, especialmente en el *Deutsches Institut Fur Film Und Fernsehen* (DIFF) (Hauff, 1957); en Japón, en el departamento de

---

<sup>27</sup> Estos últimos pertenecientes a un número especial del *Journal of the University Film Association* (Vol. 24, No. 1/2, 1972) dedicado a la cuestión de la producción fílmica universitaria.



Cine de la *Nihon University* (Anderson, 1958); en América Central y en América del Sur (Wagner, 1957b; Wagner & Knudsen, 1959); en Europa, tratando las diferentes escuelas de cine entonces establecidas e incluyéndose entre ellas el ya mencionado IIEC (Wagner, 1957a); en Reino Unido (Robinson, 1962); a nivel mundial, estudiando igualmente las diferentes escuelas de cine existentes y siendo incluido aquí también el IIEC (Rawlinson, 1962); en la República de Corea (MacCann, 1964); en Checoslovaquia, particularmente, en su Academia de Artes (Daniel et al., 1968); en Suiza y Dinamarca (Goulding, 1973); y en la India, en el *Film and Television Institute* (Murari, 1965; Rose, 1973). Por último, se publicaron también estudios sobre las distintas etapas del CILECT (Williams, 1970; Fielding, 1970b).

Pasando ahora a la producción de estudios realizados por organismos con compromiso internacional es necesario destacar, en primer lugar, el papel que como organismo comprometido con el desarrollo económico y cultural de las naciones tuvo la UNESCO durante este periodo en la creación de un espacio común de debate sobre la enseñanza cinematográfica. Entre las iniciativas desarrolladas por esta entidad estuvo, primero, la publicación de *La formation professionnelle des techniciens du film* (1951); un estudio que fue encargado a Jean Lods, cofundador del IDHEC, y en cuyo contenido se describió la relación existente entre la industria cinematográfica y la formación fílmica mediante la explicación de la situación de tales aspectos en los países practicantes de este tipo de instrucción, incluyéndose entre ellos el caso español (IIEC).

Querríamos demostrar a quien nos lea que la creación y la organización de una enseñanza superior del cine ha llegado a ser una necesidad en nuestros días, y que la renovación de los técnicos y realizadores de films debe hacerse fuera de toda improvisación y sin fiarse de la casualidad. [...] El cine no es solamente una industria, un arte o un comercio; es realmente una nueva manera de pensar y de actuar. ¿No es más eficaz la pantalla, en lo que atañe a su influjo en las masas internacionales, que un discurso político? [...] Gracias a la amplia difusión de las películas, un éxito cinematográfico afecta a la minoría internacional y compromete directamente al prestigio del país productor. Con esto queda dicho, una vez más, que la calidad de la producción cinematográfica afecta al país entero (Lods, 1951, p. 9-10).



Tras la publicación de dicha monografía, la UNESCO continuó con su interés por el fomento de la enseñanza cinematográfica a través de la solicitud y divulgación de más investigaciones sobre el tema. Tales trabajos devinieron de encargos dirigidos a ser editados en formato monográfico por la organización, así como de la celebración de mesas redondas organizadas por la entidad a las que se invitaron a expertos de diversas partes del mundo. De este modo se dieron, por un lado, una serie de trabajos publicados por el departamento de comunicación de masas de la UNESCO —concretamente, en la serie *Reports and Papers on Mass Communication*<sup>28</sup>— en los que se abordó: la problemática afrontada por los técnicos fílmicos del sudeste asiático a finales de los cincuenta (Khandpur, 1960); el enfoque que habría de tener una instrucción fílmica dirigida a la producción de un cine al servicio de la enseñanza, la educación y el desarrollo comunitario (Hopkinson, 1971); y el modo en que podían clasificarse las enseñanzas cinematográficas, así como un directorio de las escuelas de cine activas en el mundo en la década de los setenta, incluyéndose entre estas, la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) establecida en España a principios de la década de los sesenta (International Film and Television Council, 1973).

Por otro lado, como resultado de las ya referidas mesas redondas, se registraron un conjunto de informes y actas de congresos recopilados en el archivo de la UNESCO. De esta forma, con motivo de la celebración del *Meeting on Development of Information Media in South East Asia*<sup>29</sup> (Bangkok, enero de 1960) se desarrolló el informe que dio lugar a la recién mencionada publicación sobre la cuestión de la instrucción fílmica en el sudeste asiático (Khandpur, 1959). A continuación, con ocasión del *Rome Round Table Meeting* (Roma, abril de 1966) organizado en colaboración con el *European Centre for Education*, fueron llevados a cabo estudios relacionados con la enseñanza cinematográfica abordándose: la formación de cine impartida, entre otros niveles formativos, en las universidades francesas (Georgin, 1966); los tipos de enseñanza de la historia, la estética

---

<sup>28</sup> Cuyo primer número fue publicado en el mes de mayo de 1952.

<sup>29</sup> Cuyo objetivo consistió en la preparación de un programa de desarrollo de medios de la información en el sudeste asiático (UNESCO, 1960, p. 3).

y la técnica del cine, así como de la televisión, en la enseñanza superior belga (Ravar, 1966); el planteamiento de la enseñanza de la historia y la estética fotográfica como requisito fundamental para el desarrollo de una enseñanza del cine y la televisión a nivel universitario (Sonthonnax, 1966); el film, y la televisión, en el contexto de las grandes escuelas de Checoslovaquia (Urban, 1966); la enseñanza del cine en las instituciones católicas de enseñanza superior en el mundo (Bachy, 1966); la enseñanza cinematográfica ofrecida en universidades y escuelas superiores de formación profesional de todo el mundo, así como la propuesta de un proyecto de colaboración entre ambas para el desarrollo de una educación visual (Tessonneau, 1966)<sup>30</sup>; la enseñanza de la apreciación fílmica a nivel universitario en la India (Bahadur, 1966); la educación visual en las universidades de Reino Unido (Dickinson & Brown, 1966); la enseñanza cinematográfica a nivel universitario en Japón (Okada, 1966); la enseñanza cinematográfica en las universidades italianas (Sala, 1966); la enseñanza de la historia, la estética y la técnica del cine en la *University of Minnesota* (Amberg, 1966); la educación fílmica y televisiva en la costa este de los Estados Unidos (Gray, 1966); y la enseñanza de la teoría y la historia del cine y la televisión en las universidades e institutos de la Unión Soviética (Weissfeld, 1966).

Más adelante, en el marco del proyecto para la educación de los cineastas contemplado por la UNESCO en su decimosexta Conferencia General<sup>31</sup>, se celebró el *Meeting of Experts on the Education of the Film-Maker for Tomorrow's Cinema* (Belgrado, mayo de 1972). Un evento en el cual se reunieron directores, educadores, críticos y autores de cine y televisión con el objetivo de «to analyse existing programmes, current trends in film

---

<sup>30</sup> Un informe que dos años más tarde fue reproducido con el permiso de la UNESCO en la XIII reunión del *Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision* (CILECT) en «Le Jeune cinéma à l'école : Essai sur l'organisation des Ecoles supérieures de cinéma et de télévision et sur leur collaboration avec les Universités pour une éducation audiovisuelle» (Tessonneau, 1968).

<sup>31</sup> En la cual se aprobó una resolución «to promote new types of art education intended to develop individual creativity and to assist in the training of creative artists» (UNESCO, 1972, p. 1).

education, and to make suggestions for a curriculum adapted to the needs of contemporary society, taking into account the factors likely to determine the future role and function of the film-maker» (UNESCO, 1972, p. 4). Producto de ello fueron elaborados informes sobre la formación de los cineastas y, más concretamente, acerca de la desarrollada en: Francia (Lenne, 1972); la Unión Soviética (Zdan, 1972); los Estados Unidos (Stevens, 1972); Bélgica (Ravar, 1972); México (González Casanova, 1972); Reino Unido (Lucas, 1972); Japón (Togawa, 1972); India (Bahadur, 1972) y África (Balogun, 1972). Además, como colofón de tal acontecimiento fue publicada la monografía *The education of the film-maker: an international view* (UNESCO, 1975) en la cual se recogieron las aportaciones allí presentadas y donde fueron incluidos, como prólogo, los comentarios que, a modo de resumen de dicha reunión, había realizado unos años antes, en otro artículo, Robert W. Wagner (1972).

Continuando con la producción de estudios realizados por organizaciones involucradas internacionalmente cabe señalar, en segundo lugar, la actividad desarrollada por el ya mencionado *Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision* (CILECT)<sup>32</sup>, en razón del compromiso de dicha entidad con el desarrollo y la promoción de «los más altos estándares de educación, investigación y formación para cine, televisión y medios vinculados mediante el establecimiento y la creación de foros mundiales y regionales para el intercambio de las mejores prácticas en materia artística, pedagógica, metodológica y administrativa para todos sus miembros» (CILECT, 2022). Un fin que el CILECT estuvo y ha estado persiguiendo, desde que fuera fundado en 1954 a iniciativa del IDHEC, mediante el desarrollo de diversas actividades, siendo una de las principales la puesta en marcha de diversos congresos, conferencias, simposios, jornadas y

---

<sup>32</sup> Denominada en inglés International Liaison Center of Schools of Cinema and Television.

seminarios<sup>33</sup> y destacando entre las mismas lo que durante este periodo fue llamado, en francés, *Rencontre internationale des écoles de cinéma et de télévision*<sup>34</sup>.

Si bien no se ha podido acceder a las actas de dichos eventos<sup>35</sup>, sí que se tiene constancia de que, al menos algunas de estas, hubieron de ser publicadas en el *CILECT Bulletin* — más tarde, *CILECT News*— como es el caso de las correspondientes al *17th Annual Conference of CILECT* cuya divulgación se realizó en el No. 7 de dicha publicación (UFA, 1974). Además, se tiene registro de la existencia de publicaciones recopilatorias de las comunicaciones de algunas de las ediciones y cuyos temas se reflejan en los siguientes títulos: *L'enseignement de la réalisation : cinéma et télévision* (CILECT, 1958) del *Vème Rencontre internationale des écoles de cinéma et de télévision* (Cannes, 1958); *La Prise de vues dans la formation professionnelle de cinéma et de télévision* (CILECT, 1965) del *VIIe Rencontre internationale des écoles de cinéma et de télévision* (Lodz, mayo de 1960); *Le Montage de cinéma et de télévision et la formation professionnelle* (CILECT, 1965) del *Xe Rencontre internationale des écoles de cinéma et de télévision* (Viena, mayo de 1963); el ya citado *Le Jeune cinéma à l'école* (Tessonneau, 1968) que, además de ser presentado en el *Rome Round Table Meeting*, fue expuesto en el *XIIIe Congrès du CILECT* (Praga, septiembre de 1966); y *The Influence of the world cinema heritage on the education and training of film/television directors and communications* (Lyons et al., 1979) del *XIXth Congress and General Assembly of CILECT* (Washington, D.C., 1978)<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Así como la producción del *CILECT Bulletin* del que en esta época solo se produjeron copias limitadas. Un ejemplo de su contenido, el cual pone de manifiesto la actividad de investigación que en esta fue volcado, es un anuncio sobre la disponibilidad de ejemplares del No. 2 y 3 del mismo por parte de la UFA (JUFA, 1972, p. 118).

<sup>34</sup> En inglés, *International Congress of Schools of Cinema and Television*.

<sup>35</sup> Al parecer la biblioteca de la *Cinémathèque française* tiene algunas de tales actas entre sus fondos a nombre de CILECT - Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision.

<sup>36</sup> Una edición en la que, con motivo del congreso, tuvo lugar el *International Rostrum of Student Films*; un evento patrocinado por la UNESCO «with a view to discovering new talents and making cinematographic experiments widely-known» («Front Matter», 1978, p. 40).

Así mismo, cabe mencionar que esta organización también fue responsable, junto con la ya mencionada *University Film Association* (UFA), de la publicación de un listado de centros de formación en cine y televisión activos en setenta y cinco países del mundo durante el primer quinquenio de la década de los setenta (Rose et al., 1974). Una cooperación que sirve aquí para sacar a colación lo que desde este estudio se considera como otra reseña ineludible: a saber, la relación existente entre la UFPA/UFA/UFVA y el CILECT, desde que esta última fuera fundada a mediados de la década de los cincuenta. Y es que hay que tener en cuenta, primero, que gran parte de la producción hallada en el ámbito estadounidense —la más arriba mencionada— fue producida, en razón de sus objetivos, por la UFPA<sup>37</sup>; lo cual pone de manifiesto el importante papel que la misma tuvo en la divulgación de la investigación de la enseñanza cinematográfica tanto norteamericana como extranjera. Segundo, ha de tenerse presente que dicha producción sobre la enseñanza de cine fuera de los Estados Unidos fue desarrollada, en buena medida, como resultado de la afiliación acordada por esta entidad y el CILECT en el año 1955<sup>38</sup>; ya que, como la propia UFVA afirmó en la década de los ochenta, «the

---

<sup>37</sup> Unos objetivos que, a excepción de algunas modificaciones realizadas a lo largo del siglo XX en relación a la inclusión del ámbito del video y de la televisión como fines de la institución, siguen prácticamente inalterables desde que fueron publicados por el *JUFPA* en la década de los sesenta (UFPA, 1964, p. 21). Dichos propósitos son: «1. To further and develop the potentialities of the motion picture and television media for purposes of instruction and communication throughout the world; 2. to encourage film and video production at the various educational institutions; 3. to encourage and assist those members in recognized educational institutions engaged in the teaching of the arts and sciences of motion picture and television production techniques, history, criticism and related subjects; 4. to serve as a central source of information on film and video instruction and production by educational institutions; 5. to provide means for the sharing of ideas on the various activities involved in teaching film and video courses and in the production and distribution of motion pictures and other recorded materials» (<http://ufva.org/>).

<sup>38</sup> Un inicio de colaboración que ha sido explicada por la UFVA de la siguiente manera: «Although credit for creating CILECT goes to French film educators at IDHEC, it is to UFPA's credit that CILECT invited the organization to attend the first meeting to represent film education in the U.S. No one from the U FPA was able to make the trip to Cannes that first year, but beginning in 1955,

longest-lasting and most consistent international activity has been through membership in CILECT» (Huie, 1986, p. 36)<sup>39</sup>.

Es por ello que, durante esta etapa, fueron producidos por miembros de la UFPA artículos en los que fue abordada la membresía estadounidense en el CILECT. Además de los trabajos más arriba mencionados en los que fue atendida la historia del CILECT, se elaboraron también reseñas sobre algunos de los congresos internacionales organizados por la entidad. De este modo se publicaron, en la revista de la asociación, reseñas elaboradas con motivo del: *3th International Congress of Schools of Cinema and Television* (Cannes, 1956), el cual se realizó aprovechando el *Internacional Film Festival* de Cannes —y al que Carlos Fernández Cuenca acudió en representación del IIEC— (Wagner, 1956); la reunión de trabajo del CILECT realizada durante el *Venice Film Festival* (Venecia, 1956) —a la que también asistió representación española— (Williams, 1956); el *11th Congress of CILECT* (Budapest, 1964), *12th Congress* (Moscú, 1965), *13th Congress* (Praga, 1966) y *14th Congress* (Madrid, 1967)<sup>40</sup> (Goggin, 1970); así como el *17th Annual Conference of CILECT* (Tokyo, 1974) (UFA, 1974). Además, en la misma revista también fueron publicados algunos de los trabajos presentados a algunas de las ediciones de los congresos internacionales. Así, pueden encontrarse los estudios presentados al: *17th Congress of CILECT* (Tokyo, 1974) en representación de Estados Unidos (Wagner & Rose,

---

when Don Williams and Herb Farmer went to Cannes armed with a paper by John Mahon and films from several universities, the Association has sent delegates to every subsequent CILECT Congress» (Huie, 1986, p. 36).

<sup>39</sup> No obstante, no deben perderse de vista tampoco los congresos anuales que esta asociación desarrolló a lo largo de este periodo como el evento *Conference and Workshop on Film/Video as an Artistic, Professional, and Academic Discipline* (1978).

<sup>40</sup> Cuyos temas fueron: «New trends in cinema and television and the corresponding problems of professional training» (Budapest); «The role of the classical cinematographic heritage in the training of students in professional cinema and television educational institutes» (Moscú); y «The pursuit of a pedagogic structure for teaching cinematography and television» (Praga y Madrid) (Goggin, 1970, p. 104).

1974); *18th Congress of CILECT* (México, 1976)<sup>41</sup> tanto en representación de México (González Casanova, 1977) como de Estados Unidos (Rose & Wagner, 1977); y, finalmente, el conjunto de las comunicaciones presentadas al *19th Congress of CILECT* (Washington, 1978) (Lyons, 1979).

### **2.1.1.3. EL OBJETO DE ESTUDIO DE LA ENSEÑANZA CINEMATOGRAFICA EN EL MARCO DE LA MULTIPLICIDAD MEDIÁTICA (1980-2021)**

Alterando un poco el orden de la exposición anterior, se comienza la descripción de este periodo enfocando primero las organizaciones con compromiso internacional. Atendiendo la actividad de la UNESCO en primer lugar, deben ser señaladas algunas cuestiones relativas a la actividad editorial del organismo en la de la década de los setenta para una mejor comprensión de su tratamiento del tema en la década de los ochenta. Así pues, cabe comenzar señalando que, paralelamente a la publicación del anteriormente citado *The education of the film-maker: an international view* (UNESCO, 1975), fue impreso también por la UNESCO el estudio *Mass communication: teaching and studies at universities. A world-wide survey on the role of universities in the study of the mass media and mass communication* (Katzen et al., 1975)<sup>42</sup>. Un trabajo que se realizó «at a time of renewed interest of the role and functioning of mass communication» (p. 6) y en el que algunas enseñanzas cinematográficas fueron abordadas en el marco de los planes de estudio universitarios dedicados a los medios de comunicación. Si bien parece ser que hasta el momento la UNESCO había estado separando temáticamente la producción que abordaba la enseñanza cinematográfica de aquella que atendía a la aplicación de la cinematografía a otros medios de comunicación —división que en su archivo digital se refleja en la diferenciación de unos contenidos y otros mediante las etiquetas «formación

---

<sup>41</sup> Con el asunto «The Role of Film and Television Schools in Preserving and Disseminating National Cultural Identity».

<sup>42</sup> Si bien ambos fueron publicados el mismo año, el segundo es resultado de una reunión anterior al *Meeting of Experts on Education of the Film-maker for Tomorrow's Cinema* (Belgrado, 1972) ya que esta fue celebrada en Montreal en 1969 (Katzen et al., 1975).

de cineastas»/«formación de personal de comunicación»—, el trabajo *Mass communication: teaching and studies at universities* aparenta ser la primera ocasión en la que dichas enseñanzas fueron estudiadas en el marco de los *mass media studies*. Es por ello que este informe, en el cual se analiza «the role of universities all over the world in teaching and research on mass media as social institutions and mass communication as a social process», refiere la inclusión de:

(a) the professional training of journalists, broadcasters, producers, *directors* and other media practitioners; (b) the teaching of mass communications or special aspects of it (e.g. the press, television, radio, *the cinema*, etc.) in university departments or specialized institutes; (c) systematic appreciation and criticism of the output of *any of the mass media*, in university departments; (d) research into any of the *mass media* or into *mass communications*. (Katzen et al., 1975, p. 8)

Y es que, incluso el propio *The education of the film-maker: an international view* había sugerido también, a pesar de enfoque todavía especializado, la proposición de un cambio de perspectiva; concretamente, uno que permitiera el abordaje de la cuestión de manera adaptada a la situación tecnológica y social de la década de los setenta. Es por ello que en el resumen llevado a cabo en 1972 por Wagner sobre los puntos abordados en la reunión que dio lugar a este libro —la ya señalada convocatoria *Meeting of Experts on Education of the Film-maker for Tomorrow's Cinema* (Belgrado, 1972)—, se refiere:

The media serve a multitude of functions in society ranging from storage and retrieval of raw information, through education, dramatic experiences and forms of personal creative expression. This fact, plus the proliferation of forms, resulted in a search for a suitable descriptive term to substitute for "film-maker." Such terms, none of which met with universal approval, included "cineaste," "realisateur," "film-creator," "photo-electronic designer," and others. Whatever such a person comes to be called, however, there was a general agreement that: "The film-maker will still be at the centre of tomorrow's complex cinematographic or television output. *Although his medium may no longer be exclusively film*, he will plan, organize, direct and edit that sequence of time and space which will subsequently be reproduced thousands of times, to be seen for many years to come, in the form of cinema or video programmes, by large numbers of children, young people and adults in all parts of the world. (p. 45)



Probablemente a causa de esta inmersión de lo cinematográfico en el seno del conjunto general de los medios de comunicación, los coetáneos y posteriores estudios de la UNESCO que abordaron la enseñanza cinematográfica a nivel global, lo hicieron en la línea del *Mass communication: teaching and studies at universities*; a saber, en el marco de una mirada más generalista y bajo la etiqueta de «formación de personal en comunicación». Ese fue el caso del también contemporáneo trabajo *La Formation des professionnels de la communication* (UNESCO, 1975)<sup>43</sup>; así como del posterior texto *La formation en communication audiovisuelle : situation présente et orientations possibles* (Cloutier et al., 1987)<sup>44</sup> cuya publicación sobrevino ya en el periodo que aquí se atiende. En consecuencia, a causa de este cambio de perspectiva, tras la publicación *The education of*

---

<sup>43</sup> En el cual la enseñanza de los profesionales de la comunicación queda entendida como «le processus planifié qui consiste à inculquer les attitudes et à transmettre les connaissances nécessaires à une véritable circulation des idées au sein du grand public, au partage de l'information et au transfert du savoir» y en el que dicha formación se comprende dirigida «aux personnes qui créent et transmettent les messages - professionnels de l'audiovisuel, journalistes, réalisateurs de films et autres spécialistes des media» (UNESCO, 1975, p. 9).

<sup>44</sup> En el cual se señala : «Etant donné l'extrême variété des activités qui se rapportent au domaine de la communication qui, en outre, connaît aujourd'hui un essor spectaculaire avec l'arrivée de ce que l'on a appelé les "nouvelles technologies de la communication", la formation dans ce secteur doit répondre aux besoins d'un grand nombre de spécialistes dans des branches très nombreuses. Au niveau des médias de masse, des cinéastes, des journalistes de presse, de radio et de télévision, des cadres administratifs et de gestion et des techniciens d'opération et de maintenance, doivent être formés. Les télécommunications ont besoin d'ingénieurs, de techniciens et de personnel d'entretien des réseaux. Les bibliothécaires, les documentalistas, les archivistes, les spécialistes d'édition font aussi partie du processus de la communication. La télémediatique, née du mariage des télécommunications des médias et d'informatique a, quant à elle, ouvert la porte à l'émergence de nouveaux métiers et en a modifié d'anciens. Il n'y a pas que la communication médiatée (c'est-à-dire celle qui s'exerce à travers les médias), mais la communication interpersonnelle, la communication institutionnelle, la communication pour le développement, intéressent aussi pratiquement tout le monde soit à titre personnel, soit à titre professionnel» (Cloutier et al., 1987, pp. 1-2).

*the film-maker: an international view* la etiqueta de «formación de cineastas», si bien siguió en uso, acabó por quedar reservada para su aplicación a una pequeña porción de textos centrados en el ámbito local<sup>45</sup>.

No obstante, la producción generada por la UNESCO a partir de la década de los noventa tampoco sugiere una continuación del interés por estudios similares a *La formation en communication audiovisuelle : situation présente et orientations possibles*; a saber, por los estudios comparativos de escala mundial centrados en la «formación del personal en comunicación». Más bien, su producción sugiere un giro de la atención hacia la alfabetización mediática (cuyos trabajos se hayan catalogados con la etiqueta «educación sobre medios de comunicación» y cuyo interés parece emerger en la institución en la década de los sesenta), así como hacia la «alfabetización informacional» (clasificada con el mismo nombre). En otras palabras, podría decirse que la prioridad que para la UNESCO todavía tenía la enseñanza cinematográfica superior a principios del periodo —aun cuando esta estuviera ya diluida en la urgencia atribuida a la enseñanza mediática— pasó a un plano diferente a partir de la década de los noventa; pues, a partir de entonces, esta no solo quedó inmersa entre la enseñanza de los otros medios sino, también, en la prioridad por los niveles iniciales de tales formaciones.

En lo que respecta al CILECT, sin embargo, cabe señalar lo que a lo largo de este periodo parece ser la continuación de lo que venía siendo su actividad habitual tanto en lo relativo a la organización de congresos periódicos como al desarrollo de su producción editorial. De este modo, además del *CILECT News* (su ya señalado boletín), la institución siguió auspiciando la edición publicaciones relativas a sus encuentros entre las cuales puede mencionarse: *Bridging the gap: a report on the development of film and television training for the developing countries* (Camre et al., 1982) resultado de un proyecto de investigación conducido por el Danish National Film School aprobado en el *21st Congress*

---

<sup>45</sup> Exceptuando de las referencias aquellos informes del organismo relativos a sus misiones de desarrollo realizados durante esta etapa, los artículos que pueden citarse son dos; concretamente, dos que se hayan centrados, de manera divulgativa, en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (Valette & UNESCO, 2012; Fernández & UNESCO, 2013).

of CILECT (Sidney, 1982); *The CILECT Congress* (Appleton Gil & Australian Film and Television School, 1983) producto también del citado congreso; *The future of cinema and televisión* (CILECT & University of Southern California, 1988) del *CILECT Congress* (Los Ángeles, 1988); o *Beyond the theory of practice* (Sharma et al., 2004) del *CILECT Congress* (Cardiff, 2003).

Además, la entidad promocionó también la publicación de otro tipo de libros. Concretamente, uno en el que se aborda su historia institucional, *CILECT, 50 years: a history* (Breitrose et al., 2004); así como uno cuyo contenido, innovador en lo que a su actividad habitual se refiere, fue dividido en dos volúmenes. El primero de ellos, *The 21st Century Film, TV & Media School: Challenges, Clashes, Changes* (Mourão et al., 2016) centrado en «to capture the contemporary passions, anxieties and celebrations of its members» y en el que se abordan las complejidades de la enseñanza cinematográfica y mediática de la era contemporánea. Y el segundo, *The 21st century film, TV & media school: directing the future* (Mourão et al., 2019) dirigido, como el anterior, al fomento de mejores prácticas en materia de enseñanza fílmica y mediática, si bien mediante un enfoque más específico: el de «the teaching and learning of the art and technique of film directing itself».

Por otro lado, volviendo de nuevo la mirada a las publicaciones realizadas en ámbitos territoriales concretos se pasa ahora a atender, como se ha venido haciendo, a la producción publicada en Estados Unidos; un país en el que la actividad investigativa sobre enseñanza cinematográfica continuó desarrollándose durante este periodo tanto en formato de monografía como de publicación periódica. Así pues, en lo que respecta a los primeros, cabe señalar la publicación de: una traducción de un capítulo de libro acerca de la docencia impartida en el VGIK durante finales de la década de los veinte y principios de los treinta (Eisenstein, 1982); un estudio sobre el desarrollo y la naturaleza del movimiento filmológico francés a mediados del siglo XX (Lowry, 1985); un trabajo sobre la historia del cine como objeto de estudio: sus asuntos, sus problemas y sus enfoques (Allen & Gomery, 1985); dos guías sobre los programas de cine y televisión estadounidenses existentes en la década de los noventa (Pintoff, 1994; Kelly & Edgar, 1997); una tesis doctoral centrada en compartir una «vision for a holistic film arts curriculum and for a comprehensive creative learning experience» (Lee, 2001); una

traducción de un estudio sobre la quinta generación de directores de la Beijing Film Academy (Ni, 2002); una investigación histórica sobre los inicios de los estudios de cine en Estados Unidos entre los años 1915 y 1935 (Polan, 2007); otra investigación histórica, esta producto de una obra colectiva, sobre el desarrollo de los estudios de cine estadounidenses y británicos en distintos periodos del siglo XX (Grieverson & Wasson, 2008); una colección de trabajos que reflexionan sobre la relación entre la teoría y la práctica cinematográfica y en la potenciación de ambas como herramienta para el fomento de un cine que transgreda los esquemas hollywoodienses (Myer & Nichols, 2012); así como dos libros, también colectivos, en cuyo contenido se aborda la formación cinematográfica de las escuelas de cine de Nigeria, Palestina, Qatar, Estados Unidos, las Indias Occidentales y América del sur (Hort, 2016a), así como de las de Europa, Asia y Australia (Hort, 2016b).

En lo que respecta a la producción de estudios en publicaciones periódicas estadounidenses, cabe destacar el papel que durante este periodo tuvieron tres de las revistas anteriormente mencionadas, a saber, *Journal of the University Film Association*<sup>46</sup>, *Cinema Journal*<sup>47</sup> y *Film Quarterly*<sup>48</sup>; así como, también, otra de más reciente creación: *Film Criticism*<sup>49</sup> publicada por Allegheny College. En estas, así como en algunas otras, se publicaron durante este periodo artículos centrados en cuestiones relacionadas tanto con la enseñanza cinematográfica estadounidense como con la extranjera. Los temas tratados al respecto de las formaciones impartidas en Estados Unidos fueron los siguientes: la formación en materia de escritura de guion dirigida a escritores y directores en las

---

<sup>46</sup> *Journal of the University Film Producers Association (JUFPA) (1949-1967); Journal of the University Film Association (JUFA) (1968-1981); Journal of the University Film and Video Association (JUFVA) (1982-1983); y Journal of Film and Video (JFV) (1984-2021).*

<sup>47</sup> *The Journal of the Society of Cinematologists (1961-1964); Cinema Journal (1966-2018); Journal of Cinema and Media Studies (2018-).*

<sup>48</sup> *Hollywood Quarterly (1945-1951); The Quarterly of Film Radio and Television (1951-1957); y Film Quarterly (1958-2018).*

<sup>49</sup> *Film Criticism (1976-2015).*

instituciones educativas estadounidenses (Kanin & Wagner, 1980)<sup>50</sup>; el enfoque llevado a cabo por la escuela de cine de la University of Southern California (Farber, 1984); el curso de Entertainment Law del Radio-Tv-Film Department of Texas Christian University (Timmer, 2006); el programa Carolina Collaborations creado con el fin «to combine the talents and resources of multiple schools and communities in the production of several large-scale narrative film projects» (Edwards, 2009); el impacto de las leyes del copyright en la enseñanza del cine, la televisión y los estudios mediáticos (Johnson, 1980; Fisher & Harlow, 2006); las investigaciones sobre cine — tesis y tesinas — realizadas en universidades americanas (Fielding, 1982b; Fielding, 1985); la necesidad de una enseñanza cinematográfica integral, tanto teórica como práctica, en el contexto de una emergente formación mediática (Shepard, 1985; Tomasulo, 1997; Hershfield & McCarthy, 1997; Tomasulo, 1997; Mamber, 1997; Tropiano, 1997); así como diferentes aspectos de la pedagogía de la enseñanza cinematográfica (Fehlman, 1994; Welsch, 1997; Lev & Iordanova, 1999; Hamel, 2012).

Los aspectos abordados en lo relativo a las enseñanzas cinematográficas ofrecidas fuera del territorio estadounidense fueron los siguientes: los estudios de guion impartidos en la Den Danske Filmskole o Escuela de Cine Danesa (Camre et al., 1980); la formación ofertada en la Filmakademie Wien o Academia de Cine de Viena (Smejda, 1980); la enseñanza cinematográfica llevada a cabo en China (Wagner, 1980; Small & Yujun, 1981); las investigaciones sobre cine realizadas en los estudios de posgrado universidades extranjeras (Fielding, 1982a<sup>51</sup>; Fielding, 1986); la enseñanza de la cinematografía en Sudáfrica (Tomaselli, 1982); la institución y la formación impartida en el IDHEC (Andrew, 1983); la formación desarrollada en la N.Y.U Film School (Arkush, 1983); las enseñanzas de La Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba (West, 1987); la enseñanza cinematográfica llevada a cabo en la Perestroika rusa así como los planteamientos de su renovación (Drobashenko & Sadchikov, 1992); la enseñanza en la Hochschule für Film und Fernsehen o Facultad de Cine y Televisión de Babelsberg

---

<sup>50</sup> Presentado al *XXth Congress of CILECT* (Edimburgo, 1980).

<sup>51</sup> Entre las cuales se incluyen tesis doctorales españolas.

(Neumann, 1992); las enseñanzas impartidas en Malasia (Hooper, 1996); el papel de las escuelas de cine de la Europa Occidental (D'Amico, 2003); y las enseñanzas ofrecidas por el Centro de Capacitación Cinematográfica de México (Smith, 2015).

Por último, y a pesar de que no sea posible en el marco de esta investigación ampliar la mirada a otros territorios en razón de la extensión que tomaría este estado de cuestión, sí que merece la pena señalar algunas monografías y capítulos de libro cuya publicación fue realizada en Europa. Así pues, en lo relativo a Reino Unido cabe destacar: un trabajo en el que los estudios de cine son mapeados a nivel internacional y puestos en relación con otras disciplinas que han influido en su desarrollo ofreciendo, además, una reflexión sobre los paradigmas y debates dominantes del campo (Donald & Renov, 2008); una investigación sobre los esfuerzos de los activistas de la Society for Education in Film and Television y sobre la relación de dicha institución con el British Film Institute's Education Department (Bolas, 2009); un estudio acerca de la historia, el impacto y la importancia de la formación cinematográfica en Gran Bretaña, Europa y los Estados Unidos (Petrie & Stoneman, 2014); dos capítulos de libro sobre la enseñanza cinematográfica en el (V)GIK en distintos periodos (Miller, 2014; Salazkina, 2016); y otro sobre los programas nórdicos de formación cinematográfica (Hjort, 2016). Así mismo, cabe reseñar, al respecto de Italia, un trabajo sobre el Centro Sperimentale di Cinematografia (1930-2017) (Baldi, 2018); y, al de Francia, una tesina de máster sobre la Escuela Oficial de Cine de Madrid desarrollada en la École normale supérieure lettres et sciences humaines (Marcaillou, 2008). Por último, han de señalarse también unas investigaciones, que si bien tienen formato de artículo y no monografía —pues, por resumir la cuestión, es lo único que en este último párrafo se ha agregado— se incorporan aquí por ser, al parecer, los únicos estudios publicados en España sobre la enseñanza cinematográfica de otros países, concretamente, de: Reino Unido (William-Evans, 2007); Francia (Seguín-Vergara, 2007); Holanda (Feenstra, 2007); e Italia (Lariccia, 2007).

## 2.1.2. EL CONOCIMIENTO NACIONAL SOBRE LA ENSEÑANZA CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA

### 2.1.2.1. LOS ORÍGENES DE LA ENSEÑANZA CINEMATOGRAFICA COMO OBJETO DE ESTUDIO (1900-1946)

En el epígrafe correspondiente a este mismo periodo del ámbito internacional se refirió una hipótesis al respecto de la producción de textos teóricos y críticos elaborados fuera de las fronteras españolas en relación a la enseñanza cinematográfica. Al respecto de la misma fueron señaladas, concretamente, tres inferencias: primero, que dichas formaciones hubieron de producirse con cierta excepcionalidad, en razón del carácter incipiente que la enseñanza cinematográfica todavía presentaba en esta etapa. Segundo, que parecía más probable que, dentro de tal carácter relativamente inusual, la existencia de dichos textos se produjera con mayor probabilidad en aquellos países en los que se hubiera establecido o estuviera por establecerse alguna institución de enseñanza del y sobre el cine: y, tercero, que tales referencias fueran más susceptibles de aparecer, dentro de su excepcionalidad, en los entornos profesionales y culturales que en los ámbitos académicos ya institucionalizados.

Por último, se señaló que estas dos últimas suposiciones emergían en parte de la observación de dos circunstancias concretas identificadas en un par de casos acaecidos en este periodo —el italiano y el español— siendo tales situaciones: a) la existencia de una estrecha conexión entre la creación o desarrollo de la escuela cinematográfica y la puesta en marcha de una revista especializada en cinematografía —el CSC y *Bianco e Nero* en el caso italiano, y el IIEC y *Cine Experimental* en el español—; y b) la producción temprana de algunos textos sobre la enseñanza cinematográfica como consecuencia de la relación escuela-revista, refiriéndose en dicho epígrafe aquellos artículos que sobre dicha cuestión habían sido hallados en la publicación italiana. De este modo, y como se adelantó anteriormente, sería ahora el momento de atender a lo que en este periodo ocurrió en España y, por tanto, de referir aquellos textos que, en relación a la enseñanza cinematográfica, se publicaron en *Cine Experimental* durante los años de su publicación (1944 y 1946) como prólogo a la creación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en los comienzos del periodo posterior (1947).

No obstante, en el caso español se cuenta con algo más de información, lo cual permite tener una perspectiva más amplia que la correspondiente a este periodo en el ámbito extranjero. Es por ello, que a este respecto es posible referir algunas pinceladas sobre la producción de conocimiento relativo al objeto de estudio en fechas precedentes a la publicación de *Cine Experimental*. Concretamente, de la actividad acaecida en España entre la década de los años diez y mediados de la década de los años treinta. Y es que, nacido ya el cinematógrafo comenzaron a proliferar, en la segunda década del siglo, las primeras publicaciones sobre cinematografía. Unas revistas en las que empezó a emerger, en forma de artículos de opinión, columnas o críticas, el debate sobre la cuestión de la enseñanza cinematográfica como consecuencia, en buena parte, de las pequeñas iniciativas formativas llevadas a cabo durante este periodo<sup>52</sup>. Entre tales publicaciones destacaron, por su mayor énfasis en el tema, las publicaciones de *Mundo Cinematográfico. Edición popular (1917-1921)*, *Mundo Cinematográfico (1913-1921)*, *Arte y Cinematografía (1910-1936)* y *El cine: Revista popular ilustrada (1912-1935)*; así como *Popular Film (1926-1937)* y *Film Selectos (1930-1937)*<sup>53</sup>.

De este modo, entre los textos de dichos magazines fueron publicados una serie de contenidos en las que fueron abordadas las siguientes cuestiones: la propuesta de una academia de proyeccionistas para la obtención de una titulación de obligada adquisición para el ejercicio de profesión (*Película, 1912*); la proposición de una escuela de dirección,

---

<sup>52</sup> Como podrá verse en los resultados de esta investigación: las primeras academias para la formación de actores, así como los primeros cursillos y asignaturas incorporadas al marco de la enseñanza superior.

<sup>53</sup> Hay que tener en cuenta, al respecto de esta primera etapa de las publicaciones periódicas generalistas de cine, que la misma «está caracterizada por la presencia de textos analíticos y reflexivos, si bien menos numerosos que los informativos y los cinéfilos, capaces de tratar cuestiones técnicas, estéticas o ideológicas en relación con el cine y la cinematografía equiparables en muchos casos a las que protagonizan la prensa especializada»; y que, con dicho modo de operar, tales revistas pretendían «contentar a todo tipo de lectores, incluido el profesional del cine» apreciando en las algunas de ellas, además, la voluntad «de intervenir en el cine y en la cinematografía» (Nieto Ferrando, 2019, pág. 242).



así como de un programa de enseñanza para la misma (De Togores, 1916); la crítica a la anterior propuesta, en especial, al programa académico planteado (M.T.D, 1916); la discusión sobre aquellos sectores más culpables de la crisis de la industria cinematográfica barcelonesa y el papel de la enseñanza de la interpretación cinematográfica en dicha crisis (Osés, 1917); la emergencia de las academias cinematográficas, el concepto de la misma y la percepción de las establecidas en Barcelona como ineficaces en razón de un equipo humano y técnico valorado como insuficiente (Ruíz Margarit, 1917; Ruíz Margarit, 1918); la necesidad para el desarrollo de la industria cinematográfica de centros académicos específicos para el aprendizaje de la interpretación de cine, así como la eficacia de la academia cinematográfica «Italo-Americana» de Petri y Aguiló (Osés, 1918); las dificultades de ingreso al mercado laboral por parte de los alumnos de las academias, en una hipotética consideración de que algunos de ellos estuvieran eficientemente formados, tanto por hallarse este copado ya de personal como por la desconfianza de los empresarios productores (Ruíz Margarit, 1918); la valoración de que el mejor aprendizaje para un actor cinematográfico es el que se aprende en un rodaje (Ruíz Margarit, 1920); la inexistencia de regulación adecuada de las academias cinematográficas y la crítica a tal situación (Ruíz Margarit, 1920); la incapacidad de los profesores de las academias para ser docentes por su presunta poca experiencia profesional, así como la inutilidad de los aprendizajes aportados por los mismos en el contexto de una industria ya prácticamente inexistente (Ojo de gato, 1921); el «timo de la academia» y la necesidad de una «escuela única y profesional, con reglamento propio» (Alsina, 1931a; Alsina, 1931b); la propuesta de: a) la creación de un «Institut de Cultura Cinematográfica» para el estudio teórico del film, b) la colaboración de españoles con técnicos extranjeros para el adiestramiento de los mismos y c) la creación de un conservatorio de arte cinematográfico para la formación de actores (Díaz Plaja, 1931)<sup>54</sup>; la importancia de la entrada del cine en la universidad realizada mediante

---

<sup>54</sup> Un texto que Díaz-Plaja presentó poco después al *Congreso Hispanoamericano de Cinematografía* que fue celebrado en Madrid entre el 2 y el 12 de octubre de 1931 (Minguet i Batllori, 1995, p. 105; Herrera Navarro, 2001, p. 140).

la celebración de un curso de cinematografía en la Facultad de Letras barcelonesa y la necesidad del planteamiento de las funciones que, a partir de dicho momento, habría de tener la cinematografía en el programa académico (Conde, 1932); la presentación de «Elementos expresivos del cinema», la tesis doctoral de Gonzalo Menéndez Pidal, y la trascendencia de la misma por ser la primera investigación de esta materia en el seno de la universidad (LGM, 1932)<sup>55</sup>; la opinión de Castellón Díaz sobre la implantación de una escuela de cine similar al VGIK en España y su entendimiento de que dicha instauración en este país sería «inútil», a causa de «nuestras condiciones actuales y, sobre todo, por nuestro carácter» (Ysérn, 1933); la utilidad, para los aspirantes a actores cinematográficos, de la enseñanza ofrecida por el Conservatorio de Arte Dramático — aun considerándose esta «peligrosamente atrasada» incluso «desde el punto de vista teatral» — en complementación con la instrucción particular ofrecida por la Université cinégraphique francesa (Jorgefélice, 1936a); la utilidad, para los aspirantes a escenaristas, de la formación general aportada por los estudios de las Facultades de Letras en complementación con la formación técnica impartida por la Escuela Técnica de Fotografía y Cinematografía o la Universidad Cinegráfica y Radiofónica — ambas francesas — (Jorgefélice, 1936b); y el provecho, para los aspirantes a realizadores, de la formación general sobre estudios literarios de las facultades de letras en complementación con los estudios estéticos y plásticos de las Escuelas de Bellas Artes junto a la formación técnica de los centros franceses anteriormente citados (Jorgefélice, 1936c; Jorgefélice, 1936d).

---

<sup>55</sup> Si bien señala Redondo Neira (2007): «Sobre la incorporación del cine a la actividad académica universitaria habría que anotar la iniciada y nunca concluida tesis doctoral de Gonzalo Menéndez Pidal, a pesar de lo que escribió Luis Gómez Mesa en *Nuestro Cinema*, donde informaba del éxito de su novedad y de su lectura. Según testimonio del propio Menéndez Pidal, la tesis había sido sugerida por Pedro Salinas y abordaba las relaciones de la literatura, la pintura y, sobre todo, la música, con las imágenes en movimiento» (p. 8). Por otro lado, cabe señalar que dicha tesis aparece en el listado de investigaciones realizado a principios de la década de los ochenta por Raymond Fielding (1982a, p. 52).

Con la llegada de mediados de los años treinta llegó también, en 1936, el estallido de la Guerra Civil y, a razón de tal contexto, la actividad alrededor de la polémica enseñanza cinematográfica entró, al parecer, en pausa. No obstante, tras el fin del conflicto bélico el debate acerca de la necesidad o no de esta formación comenzó de nuevo; en este caso motivado, además, en buena medida por la urgencia tanto de reconstrucción nacional como de regeneración cultural cinematográfica. Si bien se requiere más investigación, tal reactivación parece poder afirmarse por quedar esta manifiesta, primero, en las palabras que, casi a mediados de la década de los cuarenta, escribió Serrano de Osma (1944) en torno a «tan debatida cuestión»:

El director de films, ¿debe ser escritor? El hombre que realiza una película, ¿ha de poseer una formación universitaria? ¿Habrá de forjarse en el trabajo diario de un “plató”? ¿Cuál es la mejor escuela para el director de films? Estos y parecidos interrogantes se plantean hoy en la prensa profesional, en el llamado “mundillo del séptimo arte” y en los círculos de simples aficionados, sectores en que especula y polemiza con el ánimo, más o menos desapasionado, de encontrar soluciones eficaces al problema planteado en España por la exigencia de una casi constante renovación de elementos artísticos rectores, la mayoría de los cuales, a la vuelta de pocos años, empobrecen irremisiblemente. (p. 47)

Y, segundo, por hacerse patente tal actividad en los artículos publicados, ahora sí, por la revista *Cine Experimental* entre el año 1944 y 1946; a saber, durante los años precedentes a la inauguración del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (1947)<sup>56</sup>. En dichos contenidos la urgencia y los esfuerzos volcados en la creación de una

---

<sup>56</sup> Así describen López Izquierdo y Aranzubia Cob (2007) el contexto en el que *Cine Experimental* aparece: «Si a lo largo de los tres o cuatro primeros años de vida del régimen franquista no es demasiado complicado encontrar artículos serios sobre cine en revistas especializadas como *Primer Plano* o, en menor medida, *Radiocinema* (y todavía menos complicado en las secciones de cine de algunas de las revistas universitarias patrocinadas por el SEU, como *Haz*, *Tajo* o *Juventud*), a partir de 1943 el panorama cambia de manera radical y lo que antes eran comprometidos y elaborados textos a propósito de los valores artísticos del cine se convierten, de golpe y porrazo, en consultorios femeninos o en arengas vocingleras en favor de un cinema imperial a la manera de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942)» (pp. 64-65).

escuela de cine se hicieron ya muy visibles, siendo de hecho *Cine Experimental* una de las herramientas de proyección de la misma. De este modo, entre las páginas de la publicación se abordó: el conjunto de soluciones dadas al proyecto de construcción del Laboratorio de Investigaciones Cinematográficas en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales (Barrios, 1944); la separación entre las condiciones innatas necesarias en un director y las condiciones necesarias para que dicho director se «realice» —a saber, en una escuela de realizadores— (Serrano de Osma, 1944); la labor de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales en lo que se refiere a enseñanza cinematográfica (De la Madrid, 1945); la «especialización pre-profesional de técnicos y artistas» —es decir, la formación previa de los mismos— como único camino al «alza en los valores poéticos y mecánicos» de la cinematografía española, y el papel del Centro de Investigaciones Cinematográficas de Victoriano López como única entidad centrada en la tarea («Necesidad de una enseñanza profesional cinematográfica», 1946); la premura por una regulación de diversos aspectos de la cinematografía incluyéndose entre ellos la «formación profesional» («Urgente necesidad de una completa legislación cinematográfica», 1946); la urgencia de una «total renovación profesional de los cuadros técnicos fracasados» a través de «elementos sanos, jóvenes y estudiosos del “cine”» (Serrano de Osma, 1946); el proyecto para la creación de una «escuela» que «fomente vocaciones, impulse actividades y facilite medios de investigación» incluyéndose en el texto un programa académico y el presupuesto necesario para la misma (López García, 1946); y la crítica a la emergencia de una escuela de cine en Madrid compuesta por parte de los que habían sido integrantes de la Escuela Cinetécnica de Bellas Artes —creada, según quien escribe, para la satisfacción de «sus bajos apetitos mercantiles»— y la necesidad, ante dicha situación, de la creación de un «centro docente y experimentado, revestido con la solvencia que tan elevada misión requiere» («La cosas como son. Atención a los desaprensivos», 1946). Además, según Aranzubia Cob (2004), en el marco de la intensificación de Serrano de Osma por «promulgar la necesidad de una enseñanza específicamente cinematográfica» fueron publicados también otros textos en los que «se puede percibir [...] una, en ocasiones explícita, llamada de atención sobre la necesidad que el aparato cinematográfico nacional tiene de un centro para formar a sus profesionales» como, por ejemplo, el artículo publicado en *Haz* con el título «Sobre la

cultura cinematográfica española» (Serrano de Osma, 1944a); una revista, esta última, en la que, así mismo, fue entrevistado Victoriano López por el propio Serrano de Osma sobre el precedente directo del IIEC, el Centro de Investigaciones Cinematográficas (Serrano de Osma, 1944b) (p. 68-69).

#### **2.1.2.2. EL DESARROLLO DE LA ENSEÑANZA CINEMATOGRÁFICA COMO OBJETO DE ESTUDIO (1947-1971)**

Una vez inaugurado el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en el año 1947, el panorama relativo a la producción de conocimiento se modificó. Primero, porque la propia existencia del centro cambió los cuestionamientos: ya no se trataba tanto de criticar la falta de oficialidad de las pocas enseñanzas existentes, de apoyar los impulsos que se dirigían hacia una obtención de dicha legitimidad, de proponer proyectos de instituciones docentes o de especular como sería el panorama si un centro estatal de formación existiese. Por el contrario, una vez oficializada la enseñanza, la cuestión pasó a centrarse fundamentalmente en el análisis de la evolución del Instituto —Escuela Oficial de Cinematografía a partir de 1962—, así como a la valoración de la efectividad y la razón de ser de los mismos en función de los resultados obtenidos.

No obstante, aunque estas instituciones fueron al parecer el centro de la reflexión sobre la enseñanza cinematográfica, la producción del conocimiento atendió también a otro aspecto: concretamente, a la introducción del cine en los programas académicos de la universidad —una cuestión cuya incidencia hubo de ser, quizás, algo más amplia de lo que esta investigación ha conseguido reflejar—. Y es que, hay que tener en cuenta que, en el mismo año de inauguración de la EOC, fue creada también la cátedra de «Historia y Estética de la Cinematografía» de la Universidad de Valladolid cuyas actividades se sumaron contemporáneamente —y, al mismo tiempo que se produjo «la primera explosión de estos centros privados»— otras universidades públicas en las cuales comenzaron a impartirse «materias relacionadas con la historia del cine desde [...] [sus] Departamentos de Historia Contemporánea e Historia del Arte» (Rodríguez Merchán, 2007, pág. 15-16).

De esta forma, durante más de una década, la docencia teórica sobre cine —ofrecida por estos centros universitarios— convive con la formación teórico-práctica que se brinda

desde la Escuela Oficial de Cine (EOC) y con la instrucción eminentemente práctica, y más vinculada a la realización televisiva, que se imparte en la Escuela Oficial de Radio y Televisión (EORTV), creada en 1967 y convertida más tarde en el Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV), dependiente del Ente Público RTVE y en otras instituciones que desde los estudios de Formación Profesional imparten módulos de imagen y sonido. (Rodríguez Merchán, 2007, pág. 16).

Ahora bien, la cantidad y cualidad de la producción de conocimiento durante este periodo no solamente evolucionó por el establecimiento de todas estas enseñanzas sino, también, porque el propio medio editorial se transformó paralelamente. Por un lado, comenzaron las monografías sobre cinematografía a ser más comunes que en el periodo anterior dando lugar tal integración a que también la enseñanza cinematográfica encontrara en las mismas su, por lo general pequeño, lugar. Y, por otro lado, las publicaciones periódicas cinematográficas comenzaron a evolucionar hacia un discurso más especializado. Como señala Nieto Ferrando (2019), durante la década de los sesenta se produce en la prensa cinematográfica una crisis del denominado por este autor «modelo generalista» cuyo desarrollo «coincide con una serie de factores importantes»:

Por una parte, el declive del *star system* hollywoodiense, el sistema que arropaba a las estrellas, y la irrupción de las nuevas olas que no necesitan glamurosos actores y actrices, acompañados de una nueva forma de entender el cine que pone el acento en el director y en la película. Estos cambios perjudican a unas revistas que, si bien contenían textos de todo tipo, los más relevantes eran sin duda los dedicados al estrellato. Por otra parte, y a nivel español, comienza a estimularse una producción cinematográfica que eleve su “estatus cultural” con el regreso de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro en 1962. Ello discurre en paralelo al empuje de formas de exhibición alternativas a la sala comercial de estreno, como los cineclubs y las salas de arte y ensayo, lo que crea una audiencia que exige un mayor grado de especialización, también interesada antes en las películas y sus directores que en las estrellas. (pág. 242)

De este modo, en formato monografía se produjeron durante este periodo algunas de las primeras retrospectivas sobre la enseñanza cinematográfica, si bien cada una de ellas con diferente alcance temporal. Ejemplos de ello fueron los siguientes: un estudio histórico en el que se hizo mención a las academias de cinematografía, a los Cursos de Iniciación Cultural Cinematográfica y a la propia creación del Instituto de

Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Cabero, 1949); los discursos de inauguración de los cursos académicos de la EOC de 1962-1963, 1963-1964 y 1964-1965 celebrados en el Palacio de la Música cuyo contenido fue publicado por ser un «fiel retrato una situación presente y fervoroso anuncio de una satisfactoria situación futura» y por representar «la acción palpitante de una política cinematográfica profunda» (García Escudero, 1965); un capítulo de las memorias del organizador del «Primer curs universitari de cinema» celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona en las cuales se reflexionó sobre el papel que las mismas tuvieron en la enseñanza universitaria (Díaz-Plaja, 1966); así como otro capítulo de libro en el que se explicó la relación habida entre la EOC, el llamado «Nuevo Cine Español» y las políticas cinematográficas del momento (García Escudero, 1970).

En el caso de las publicaciones periódicas se reflexionó en torno a la más arriba mencionada relación entre cine y universidad. Si bien como se decía anteriormente, es probable que en esta investigación la producción de conocimiento sobre esta cuestión haya quedado poco representada puede decirse que, al respecto de esta, se desarrolló: una reflexión retrospectiva en torno a la intención que los organizadores del anteriormente mencionado «Primer curs universitari de cinema» tuvieron con la celebración del mismo<sup>57</sup> (Díaz Plaja, 1952); y otra en referencia al anuncio que, a principios de los sesenta, dio el director de la *VI Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos* de Valladolid en relación a las gestiones iniciadas «para llevar el cine a la Universidad»<sup>58</sup> (Martialay, 1961). Así mismo, en tales publicaciones periódicas fue abordado también el IIEC/EOC —ya señalado protagonista de la producción de conocimiento sobre enseñanza cinematográfica durante este periodo— siendo atendida tal cuestión fundamentalmente por las revistas *Film Ideal* (1956-1970) y *Nuestro Cinema*

---

<sup>57</sup> De que «el cine fuera estudiado en función de lo cultural»; a saber, «como elemento caracterizador de la cultura de nuestro tiempo», así «como instrumento de cultura» (Díaz Plaja, 1952).

<sup>58</sup> Refiriéndose a la «Catedra de Cinematografía» que allí se establecería en 1962.

(1961-1971), en razón, probablemente, de que muchos de sus colaboradores eran o habían sido alumnos de la misma (Tubau Comamala, 1979, págs. 504, 721)<sup>59</sup>.

Comenzando por la revista *Film Ideal*<sup>60</sup> cabe señalar que, al respecto del IIEC, está desarrolló los siguientes aspectos: el papel y la proyección futura del centro según José María Cano (Cobos, 1956); la experiencia de ingreso de un aspirante de la convocatoria de 1956 (Un aspirante, 1956); la opinión de que el instituto aún no tenía suficiente justificación de ser en razón de que, tras la salida de Berlanga y Bardem, todavía no se habían producido ninguna película comercial de algún miembro de las últimas promociones (Arilla et al., 1959); la contestación de Saura, a lo anterior, refiriendo que no podían compararse las circunstancias que rodearon a la promoción de Berlanga y Bardem con las de aquellos que acababan de salir del Instituto añadiendo las causas por

---

<sup>59</sup> Los ejemplos son diversos tanto entre los colaboradores como en los responsables de estas revistas. Sin embargo, ha modo de muestra se señalan los siguientes. En lo que respecta a *Film Ideal*: Félix Martialay, cofundador y copropietario de la revista, estudios inacabados en la EOC; Juan Cobos, cofundador y propietario de la revista, estudios inacabados de Dirección en la EOC; Miguel Rubio, miembro del consejo de redacción, estudios inacabados en la EOC; y Fernando Méndez-Leite Serrano, redactor en la última etapa de la revista, título de Dirección de la EOC (Tubau Comamala, 1979, págs. 414, 454, 459 y 524). Y en lo relativo a *Nuestro Cine*: José Monleón, «director efectivo» de la revista desde su fundación hasta su desaparición, estudios inacabados de dirección en la EOC; Jesús García de Dueñas, redactor desde la fundación de la revista hasta su desaparición y miembro de su consejo de redacción, título en Dirección por la EOC en 1968; Román Gubern, corresponsal de la revista desde su fundación hasta enero de 1968, estudios inconclusos de Dirección en la EOC; José Luis Egea, redactor y miembro del consejo de redacción durante la primera etapa de la revista, titulado por la EOC en 1964; Álvaro del Amo, crítico y miembro del consejo en la segunda etapa de la revista, titulado en Dirección por la EOC (Tubau Comamala, 1979, págs. 547, 580, 596 y 622).

<sup>60</sup> En cuyo primer número se refería: «El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas es, sin duda, la esperanza máxima del cine español. Conocedores de su importancia, una de nuestras páginas estará, número tras número, dedicado al Instituto, a sus actividades, a sus hombres, a sus problemas, a sus triunfos...» (Cobos, 1956, pág. 5).



las que ellos aún no habían podido producir ninguna (Saura, 1959); el programa de asignaturas y prácticas al inicio de la década de los sesenta y la identificación de las ventajas e inconvenientes del centro (Eceiza, 1960); la proyección en el Palacio de la Música de las prácticas finales de la última promoción con motivo de la inauguración del XIV curso del Instituto, así como la consideración<sup>61</sup> de que, efectivamente, se atisbaba un «nuevo cine español» (Film Ideal, 1960); la necesidad referida por Sáenz de Heredia de derribar el muro existente entre la comunidad estudiantil y la profesional a través del primer acto de inauguración del curso en el ya mencionado palacio, en razón del interés de ambos por la cinematografía («Unidad entre los hombres de cine», 1960); el éxito de tal apertura, el triunfo que las películas allí presentadas habían tenido previamente en las *Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía*<sup>62</sup>, la función del IIEC<sup>63</sup> y el relato histórico de la entidad (Soria, 1960); la experiencia biográfica y el paso por el IIEC desde el punto de vista de los autores presentados en la ya referida primera inauguración del Instituto en el Palacio<sup>64</sup> (Martín Patino et al., 1960); los directores, los profesores, el número de diplomados y titulados, así como los exalumnos que habían realizado ya trabajos profesionalmente («El IIEC en nombres y cifras», 1960); las *II Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía* (Hernández Marcos, 1961); la valoración de las películas presentadas a San Sebastián por el IIEC (Sebastián de Erice, 1961); los motivos por los que parte de la promoción de Dirección admitida en la convocatoria del

---

<sup>61</sup> A falta de la anteriormente señalada necesidad de la producción de filmes comerciales para la formulación de una opinión definitiva.

<sup>62</sup> Celebradas en el marco del *Festival de San Sebastián*.

<sup>63</sup> La cual era definida por Soria, en base a la que había realizado Heredia en su discurso inaugural del curso del Instituto, como aquella consistente en «preparar los cuadros de relevo que necesita nuestro cine, “en contacto vivo y directo con él; como un órgano más del cuerpo de nuestra cinematografía”».

<sup>64</sup> Basilio Martín Patino, Manuel Picazo, Manuel Summer, José Luis Borau y Francisco Prosper.

año 1961 solicitó acceder al Instituto<sup>65</sup> (Flaquer & Pruneda, 1961); la valoración sobre los resultados de las películas presentadas en el Palacio de la Música en la segunda edición, el planteamiento sobre lo que debía exigírsele al IIEC como centro docente y lo que no<sup>66</sup>, así como la propuesta de algunos cambios en los planes de estudio (Lamet, 1961); y, finalmente, la relación entre el ejercicio de la profesión y el paso por el IIEC contado, de nuevo, desde la experiencia de algunos diplomados del centro<sup>67</sup> (Viloria et al., 1961).

A continuación, en razón de la desaparición del IIEC y de su red denominación como Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), la atención de *Film Ideal* se dirigió hacia las siguientes cuestiones: la valoración de la trayectoria del IIEC y las esperanzas de futuro en la EOC (L., 1962); la historia del IIEC relatada por José María García Escudero («El director general de cine cuenta la historia del IIEC», 1962); la valoración de las prácticas presentadas en el Palacio de la Música con motivo de la inauguración del curso 1962-1963 (Lamet, 1962); los obstáculos y los medios para el ejercicio de la profesión de los diplomados de la escuela, las características que tendría su futuro cine, los ingredientes básicos que podría tener un nuevo cine español, el nivel de capacitación que habían

---

<sup>65</sup> A saber: a) por la posibilidad de hacer prácticas; b) por ser, a excepción de algunos «escasísimos, cine-clubs, el único lugar donde el fenómeno cinematográfico» era planteado «en común desde una perspectiva seria y crítica»; c) por ser en aquel momento «con su aprendizaje, la única plataforma de lanzamiento viable»; y d) por la creencia en la posibilidad de que era posible repetir lo que hacía diez años habían hecho Barden y Berlanga.

<sup>66</sup> «El “genio” no es, no debe ser nunca, nuestra meta, ni el IIEC su vivero. El IIEC se creó para formar nuevas generaciones de profesionales que llegasen al cine con un bagaje intelectual, universitario, superior al que mundillo del cine suele dar a quienes viven en él. El IIEC es un centro docente, un imprescindible motor vocacional y —mucho atención— un enclave de convivencia y diálogo. El IIEC supone la posibilidad de que no todo el que llega a la profesionalidad lo haga por la puerta del “cock-tail”, el halago, la paciencia y el escalafón» (Lamet, 1961, p. 4).

<sup>67</sup> José Luis Viloria, José Luis Borau, Enrique López Eguiluz, Julio Diamante, Miguel Picazo, Florentino Soria, Esteban Madruga, Manuel Summers, Horacio Valcárcel, Basilio Martín Patino, José María Zabalza, Carlos Saura, Jesús Fernández Santos y Francisco Prosper.

adquirido tras la formación, la propuesta de mejoras para la subsanación de las limitaciones de la enseñanza y los proyectos futuros, todo ello desde perspectiva de algunos diplomados<sup>68</sup> (Serrano, 1962); y, por último, la valoración de las prácticas presentadas en el Palacio de la Música con motivo de la inauguración del curso 1963-1964 (Flaquer, 1963; Leirós, 1963; Martínez, 1963; Villegas, 1963; «Los nuevos: Guillermo Ziener. Tiempo negro», 1963; «Los nuevos: Luis E. Torán. Turno de noche», 1963).

En lo que respecta a los textos publicados por la revista *Nuestro Cine* acerca de la enseñanza cinematográfica española —y, fundamentalmente sobre el IIEC/EOC—, cabe decir, en primer lugar, que no se ha podido acceder a todos los que aquí se mencionan. No obstante, gracias a la selección de contenidos realizados por Tubau Comamala (1979) es posible citar algunos de los que no han sido consultados. De este modo, cabe destacar que, en relación al primero, esta publicación atendió a: la participación del centro en las *II Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía* (Erice & San Miguel, 1961); la inauguración del curso 1961-1962, el discurso que Sáenz Heredia dio para dicho evento y la opinión que de la cinematografía y el centro tenían tanto sus diplomados<sup>69</sup> («Escuela Oficial de Cinematografía, nuevo curso», 1961) como sus alumnos («Encuesta: directores del cine español y alumnos de dirección del IIEC», 1961).

Así mismo, en relación a la Escuela Oficial de Cine *Nuestro Cine* abordó: la relación entre la escuela y la profesión (Egea, 1963); el estado del centro durante el curso académico 1963-1964 (San Miguel, 1963); así como durante el curso académico 1964-1965 (García Escudero, 1964); la inauguración del curso 1964-1965 (Fernández Cuenca, 1964); las *V Jornadas de Escuelas de Cinematografía* (Couto, 1965); el estado del centro durante el año 1965 (Artero, 1965; Del Amo, 1965; Fernández-Santos, 1965; Guerín Hill, 1965); la opinión de Basilio Martín Patino y a Víctor Erice sobre el futuro de la institución («NCE 6. ¿Hacia dónde va la escuela de cinematografía?», 1966); el estado del centro en el año 1967 (Guerín Hill, 1967; «La EOC desde dentro», 1967); los titulados del centro y el lugar al que la misma se dirigía (No. 59); la práctica final de Antonio Drove (No. 83); la crisis de

---

<sup>68</sup> Mario Camus, Antonio Mercero, Francisco Regueiro y Manuel López Yubero.

<sup>69</sup> Borau, Patino, Picazo, Diamante, y Viloria.

la escuela (No. 98); y la situación de la misma a través de entrevistas a su director y alumnos (No. 103-104).

Además, cabe señalar la fuerte atención que *Nuestro Cine* atribuyó al llamado «Nuevo Cine Español» (NCE) —producto, en buena medida, del trabajo cinematográfico de algunos de los estudiantes y diplomados del centro—. Un interés que pudo verse manifiesto, por un lado, en el abundante número de monográficos que sobre el mismo realizó la publicación y los cuales fueron: NCE 1 (No. 51); NCE 2 (No. 52); NCE 3 (No. 53); NCE 4 (No. 54); NCE 5 (No. 55); NCE 6 (No. 57); NCE 7 (No. 58); NCE 8 (No. 59); NCE 9 (No. 60); y NCE 9 y 10 (No. 60 y 61). Y, por otro, en los artículos sueltos que la revista publicó sobre la misma cuestión, a saber: la semana de estudios sobre el NCE en el cineclub Pontevedra (P.A., 1967); la prehistoria del NCE (Gubern, 1967); la pregunta sobre si existía realmente un NCE (Lasa, 1967); y las tendencias y estilos que en el mismo podían detectarse (Monleón, 1967).

Además de esto, y a pesar de que esta cuestión no ha podido ser debidamente investigada, debe tenerse en cuenta que el IIEC/EOC, por su membresía en el CILECT, tuvo su participación en los congresos internacionales que anualmente organizaba dicha entidad y que, por ello, esta formuló algunas comunicaciones de cuyo contenido, no obstante, no se tiene de momento constancia.

### **2.1.2.3. EL ESTABLECIMIENTO DE LA ENSEÑANZA CINEMATOGRÁFICA COMO OBJETO DE ESTUDIO ACADÉMICO (1971-2021)**

La característica principal de este periodo es la emergencia de un conocimiento sobre la enseñanza cinematográfica desarrollado en el contexto universitario; un ámbito en el que este asunto no había tenido hasta el momento presencia. En otras cuestiones que pudieran referirse, tal fenómeno se produce a causa de dos cuestiones fundamentales: la primera de ellas, la promulgación durante este periodo de nuevas regulaciones en el sistema universitario cuyo establecimiento ha venido marcando el desarrollo de las disciplinas desde las que este objeto de estudio se investiga (la comunicación, la historia del arte o las bellas artes); y, la segunda, y específicamente en el caso de la comunicación, la asunción por parte de la universidad de las enseñanzas relacionadas con los medios

de comunicación social cuya impartición venía dándose, hasta la fecha, en las Escuelas Profesionales.

Por ello, y con el fin de aportar una mejor comprensión del contexto institucional que espolea la producción del conocimiento que a continuación se refiere, se hace uso para este periodo del esquema de fases institucionales realizado por Saperas Lapiedra (2016) al respecto de los estudios de comunicación. A saber, mediante la división del periodo en tres etapas diferentes: 1) un «primer marco institucional» cuya duración el autor extiende desde la creación de las nuevas Facultades de Ciencias de la Información en 1971 hasta la promulgación de la Ley de Reforma Universitaria en 1982 (p. 33); 2) un «segundo marco institucional» que se inicia con la promulgación de dicha ley y que finaliza con «la aprobación de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) en 2002 y la posterior creación de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI)» (págs. 35, 36 ); y un «tercer marco institucional» que comienza con la creación de dichas agencias (p. 38) y cuyo final —a pesar de finalizar en 2015 por la fecha de publicación del artículo—, se extiende en esta investigación hasta 2021 —por entenderse que, en lo general, las características del periodo restante han venido siendo, si bien con diferencias, similares—.

Ahora bien, a pesar de que dicho contexto es aplicable, en general, a los cambios experimentados por la universidad a lo largo del periodo, este está enfocado, como se ha referido, específicamente a la evolución del marco institucional de los estudios de comunicación por ser estos en los que la presente investigación se encuadra. De este modo, el desarrollo histórico relativo a los estudios de historia del arte y de bellas artes —materias que, como ya se ha señalado, también se han encargado del objeto de estudio— no ha sido aquí incluido. No obstante, ello no implica que no se entienda necesario su desarrollo para la obtención de una comprensión completa de cómo la producción del conocimiento de la enseñanza cinematográfica ha evolucionado a lo largo de este periodo, y se espera que próximas investigaciones puedan completarlo.

### **2.1.2.3.1. La investigación del objeto durante el «primer marco institucional» de los estudios de comunicación (1971-1982)**

Con la llegada de la década de los setenta fue promulgada la Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa<sup>70</sup> por la que se dictaminó que «los estudios de Periodismo y demás medios de comunicación social» —a saber, los impartidos en las Escuelas Oficiales— pasarían a incorporarse a la educación universitaria. Dicha legislación supuso que, poco después, mediante el Decreto 2070/1971<sup>71</sup> se establecieran las Facultades de Ciencias de la Información como centros encargados de «las enseñanzas correspondientes a Periodismo, Cinematografía, Televisión, Radiodifusión y Publicidad»<sup>72</sup> —estipulándose un plazo de cuatro años para la conclusión de las actividades de aquellas Escuelas que estuvieran ubicadas en la misma localidad donde se fuera a establecer una nueva facultad—.

---

<sup>70</sup> España. Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. Boletín Oficial del Estado, 6 de agosto de 1970, núm. 187, págs. 12525-12546.

<sup>71</sup> España. Decreto 2070/1971, de 13 de agosto, por el que se regulan los estudios de Periodismo y demás medios de comunicación social en la Universidad. Boletín Oficial del Estado, 14 de septiembre de 1971, núm. 220, págs. 14944-14945.

<sup>72</sup> Dividiéndose estas, según el artículo segundo de la ley, en tres «Secciones o Ramas»: Periodismo, Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva y Publicidad para las cuales se crearían tres departamentos con el mismo nombre.

En coherencia con ello, y a causa de la creación de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid<sup>73</sup> por Decreto 2478/1971<sup>74</sup>, la Escuela Oficial de Cinematografía finalizó sus actividades en junio de 1976 en correspondencia con la prórroga que le había sido concedida por Orden del Ministerio de Información y Turismo en diciembre del año anterior<sup>75</sup>. De este modo,

Desde esa fecha hasta casi finales de la década de los años ochenta, la citada Facultad [...] monopoliza la enseñanza de las materias relacionadas con el cine y la televisión desde su rama de Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva, un quizá excesivamente pretencioso título para unos estudios que tardan aún varios años en encontrar su auténtica definición y que no satisfacen en absoluto las necesidades de un país en continuo cambio social y político y cuya juventud busca un norte académico y profesional en los nuevos oficios que el mundo audiovisual le ofrece. (Rodríguez Merchán, 2007, pág. 17)

---

<sup>73</sup> La Facultad de Madrid «comenzó su andadura universitaria el 2 de febrero de 1972 en la sede de las Escuelas Oficiales de Cinematografía y de Televisión (hoy Instituto RTVE), en la Dehesa de la Villa. [...]. Tras los comienzos en la Dehesa de la Villa, la sede definitiva de la Facultad se situó en la Avenida Complutense, sobre el arroyo Cantarranas, en un edificio singular de hormigón visto, característico del estilo “brutalista” propio del momento, que se estrenó en el año 1974 y es estandarte de este tipo de arquitectura en España. La gran demanda de las titulaciones hizo insuficiente el espacio de este edificio original, inaugurándose, a espaldas del primero, un segundo edificio en el año 2003» (<https://www.ucm.es/>).

<sup>74</sup> España. Decreto 2478/1971, de 17 de septiembre, de creación de Facultades de Ciencias la Información. Boletín Oficial del Estado, 16 de octubre de 1971, núm. 248, págs. 16658-16658. En esta se estipula que la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid impartiría «las tres ramas de Periodismo, Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva y de Publicidad».

<sup>75</sup> Prórroga de la Escuela Oficial de Cinematografía (31 de diciembre de 1975). ABC, 52. Dicha prórroga fue promulgada para que pudieran «ser realizados y calificados los exámenes y prácticas correspondientes a la convocatoria del 2 de diciembre» de 1975.

No obstante, como señala Martínez Nicolás (2009), la creación de esta nueva facultad, junto a las de Barcelona, Navarra y País Vasco<sup>76</sup>, supuso «el acontecimiento fundamental» (p. 13) para la fragua de «una tradición científica de investigación sobre comunicación en España»; ello, «entre otras razones», porque mediante su establecimiento fue generada «una estructura de oportunidad para la profesionalización académica cuyos mecanismos de acceso y promoción en la carrera universitaria (tesis doctorales, concursos para la provisión de plazas, etc.)» exigían y exigen hoy «de un compromiso decidido con la actividad científica» (Martínez-Nicolás, 2020, p. 386).

En este contexto se publicó el que parece ser el primer documento de carácter científico acerca de la enseñanza cinematográfica española: a saber, una tesis doctoral de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, en la Rama de Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva (Medrano García, 1981), desarrollada con la pretensión de «ofrecer una visión histórica actual —con los necesarios viajes hacia un pasado en verdad inmediato— de la enseñanza de la realización cinematográfica» para, apoyándose en ella, «enfaticar la necesidad de encuadrar la enseñanza del cine en la Universidad» y, más concretamente, en el seno de «una Facultad de Ciencias de la Comunicación» (p. 1).

Un trabajo que se comprende mejor en el contexto de la «pugna soterrada» que se produjo en los cuadros docentes iniciales de la licenciatura en la cual «*practicistas* y *teoricistas*» se enfrentaron «por la definición del papel que correspondería a las recién

---

<sup>76</sup> El Decreto 2478/1971, de 17 de septiembre creó, además la facultad de la Universidad Complutense de Madrid, la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona en la cual se impartirían «inicialmente las enseñanzas correspondientes a la rama de Periodismo»; si bien más tarde, por Decreto 2140/1972, de 20 de julio de 1972, sería autorizada para impartir los estudios correspondientes a la rama de Publicidad. Así mismo, por Decreto 891/1972 de 13 de abril de 1972, le fueron reconocidos efectos civiles a los estudios de la Escuela de Periodismo que ya venían impartándose en la Universidad de Navarra «conforme al artículo quinto del Convenio entre la Santa Sede y el Estado Español» cuyos efectos repercutirían ya en el curso académico 1971-1972; y, por Real Decreto 2344/1981, de 2 de octubre, se creó la Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad del País Vasco.



creadas facultades» (Martínez-Nicolás et al., 2019, p. 43). Concretamente, sobre si estas habrían de estar centradas en «una formación estrictamente instrumental que capacitase para el ejercicio profesional en las empresas» o si, por el contrario, las mismas habrían de «ampliar ese horizonte meramente *profesionalista* para constituir un ámbito científico específicamente orientado al análisis de la comunicación, y en general de la cultura de masas»<sup>77</sup>; un sector, este último, representado por los *teoricistas* en cuyo seno se produjo «una segunda línea de fractura» la cual separó

a aquellos investigadores empeñados en fundamentar una comunicología autónoma, por lo general desvinculada de los enfoques heurísticos y los métodos empíricos de las restantes ciencias sociales, de quienes, con una formación académica de carácter humanístico, exploraban los fenómenos comunicativos desde la óptica de sus respectivas disciplinas (historia, derecho, filosofía, semiótica, etc.). (Martínez-Nicolás et al., 2019, p. 43)<sup>78</sup>.

Así mismo, cabe reseñar otra tesis doctoral: una que fue desarrollada en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona cuyo estudio gira entorno a la producción editorial realizada por las revistas *Film Ideal* y *Nuestro Cine* (Tubau Comamala, 1979). Una investigación que, si bien no se encarga de la cuestión de la enseñanza

---

<sup>77</sup> Un conflicto emergido en gran medida por haberse iniciado las actividades de tales facultades, en palabras de Caffarel Serra (2018a), «sin un horizonte claro» (p. 293).

<sup>78</sup> Una cuestión que también es referida por Saperas Lapiedra (2016) de la siguiente manera. «En los años de la Transición democrática, estas facultades centrarán su atención en la formación de los nuevos profesionales de la comunicación, consolidarán rápidamente su estatus universitario y, sobre todo, su reconocimiento social al servir y estar estrechamente unidas a dos de los actores esenciales en el proceso de construcción de la democracia: el periodismo y los nuevos medios de comunicación. Pero también, estas facultades, recién creadas y dotadas de medios materiales e institucionales muy escasos, iniciarán la definición del campo disciplinar mediante un arduo y complejo debate entre aquellos académicos que consideraban la formación profesional como el objetivo de los nuevos centros universitarios y aquellos otros, mayoritariamente surgidos de las primeras promociones de licenciados, que consideraban imprescindible la formación de la disciplina y el inicio de la investigación sobre medios y sistema comunicativo» (p. 34).

cinematográfica, sí que entronca con la misma por el hecho de que, como ya se ha tenido oportunidad de comentar, una buena parte de los responsables y colaboradores de las referidas publicaciones estuvo relacionado de alguna manera con la institución del IIEC/EOC, motivo por el cual esta publicación es de importante trascendencia para el estudio de la enseñanza cinematográfica.

#### **2.1.2.3.2. La investigación del objeto durante el «segundo marco institucional» de los estudios de comunicación (1982-2002)**

La aprobación en 1982 de la Ley de Reforma Universitaria (LRU)<sup>79</sup> constituyó una cuestión decisiva para el desarrollo de la investigación sobre comunicación en España tanto por las nuevas posibilidades que esta otorgó al fomento de la actividad investigadora como por el papel que la mismo adjudicó a dicha actividad como «elemento crucial para la proyección académica y el prestigio profesional de los universitarios» (Saperas Lapiedra, 2016, p. 35).

Una promulgación cuya aplicación en las facultades de Ciencias de la Información fue perentoria por cuanto esta supuso el desarrollo de tres tipos de reforma: a) la de los planes de estudio iniciada en 1984 y a partir de los cuales «se procedió a iniciar un proceso de constitución de tres titulaciones autónomas» el cual culminó en el año 1991 —momento en el que fueron aprobadas las licenciaturas de Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad y Relaciones Públicas<sup>80</sup>—; b) la consideración de la

---

<sup>79</sup> España. Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria. *Boletín Oficial del Estado*, 1 de septiembre de 1983, núm. 209, págs. 24034-24042.

<sup>80</sup> España. Real Decreto 1428/1991, de 30 de agosto, por el que se establece el título universitario oficial de Licenciado en Periodismo y las directrices generales propias de los planes de estudios conducentes a la obtención de aquél. *Boletín Oficial del Estado*, 10 de octubre de 1991, núm. 243, págs. 32902-32904; España. Real Decreto 1427/1991, de 30 de agosto, por el que se establece el título universitario oficial de Licenciado en Comunicación Audiovisual y las directrices generales propias de los planes de estudios conducentes a la obtención de aquél. *Boletín Oficial del Estado*, 10 de octubre de 1991, núm. 243, págs. 32901-32902; y España. Real Decreto 1386/1991, de 30 de agosto, por el que se establece el título universitario oficial de Licenciado en Publicidad y

investigación comunicativa, por primera vez, como una prioridad en estos centros universitarios; y c) la introducción, por parte de los nuevos planes de estudio, de «una clara novedad»: la promoción de «las ciencias sociales como ámbito de referencia de la investigación comunicativa» constituyéndose esta como «campo disciplinar específico en el conjunto de las teorías sociales» y siendo consecuencia de ello «el cambio en la denominación de los centros universitarios, ahora facultades de Ciencias de la Comunicación» (Saperas Lapiedra, 2016, p. 35-36)<sup>81</sup>.

---

Relaciones Públicas y las directrices generales propias de los planes de estudio conducentes a la obtención de aquél. *Boletín Oficial del Estado*, 30 de septiembre de 1991, núm. 234, págs. 31775-31777.

<sup>81</sup> En palabras de Martínez-Nicolás (2020): «Como quiera que sea, lo cierto es que quizá no se haya valorado adecuadamente el impacto que la autonomización de las titulaciones ha tenido sobre el sistema de la investigación comunicativa en España en el último cuarto de siglo. Aun con la implantación de tres especialidades, las primeras facultades de Ciencias de la Información –y esa identificación era ya bien significativa– fueron centros básicamente orientados a la formación de periodistas, generando una comunidad científica mayoritariamente atenta a este ámbito mediático, en un momento, además, en que los estertores de la dictadura franquista y la transición hacia la democracia en España revalorizaba el papel social del periodismo y los medios informativos, y, por tanto, el interés y la urgencia de su análisis (Martínez Nicolás, Saperas y Carrasco, 2017). No deja de ser sintomático a este respecto que a la hora de segmentar el campo disciplinar en “áreas de conocimiento” se decidiese singularizar la de “Periodismo” y agrupar “lo restante” en una segunda, indicando la posición algo subsidiaria que en el imaginario académico de la época probablemente tenían los ámbitos de la publicidad y la comunicación audiovisual, por no hablar de unas relaciones públicas oficialmente desaparecidas hasta la reforma de las titulaciones en 1991. La implantación de licenciaturas autónomas tiene la relevancia simbólica de situar la diversidad interna del campo en un mismo nivel de reconocimiento institucional –y de ahí la sustitución del apelativo de Ciencias de la Información por el de Ciencias de la Comunicación en las facultades a partir de ese momento–, y esa decisión tendrá efectos académicos inmediatos al potenciar la profesionalización universitaria y la actividad científica en unos nichos especializados (la publicidad, las relaciones públicas y la

El éxito de la reforma fue inmediato. Profesionalmente su éxito fue innegable por cuanto consiguieron ser aceptadas como un factor de referencia en la formación de los profesionales de la comunicación en España, siendo su presencia extraordinariamente mayoritaria en los profesionales del periodismo, de la producción y realización audiovisuales, en los profesionales de la publicidad y, de forma indiscutible, en las relaciones públicas y la comunicación empresarial. En cuanto a la investigación, la reforma fue decisiva para su desarrollo inmediato por cuanto vinculó su estructura y organización a las nuevas titulaciones. Estas serán decisivas para discutir el campo disciplinar, definir los límites de cada especialidad, ordenar los objetos de estudio y establecer áreas de conocimiento. (Saperas Lapiedra, 2016, p. 37)

Así pues, en medio de este proceso de transformación de la licenciatura aparecieron las primeras publicaciones centradas en el IIEC/EOC, las cuales trataron de aprehender la evolución de dichas instituciones, en razón de que el recuerdo de las mismas se hallaba aún vívido en la memoria colectiva, así como por la urgencia que existía por registrar un pasado que estaba a punto de perderse. Tales publicaciones fueron, en primer lugar, una tesis doctoral desarrollada en la, todavía por poco, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I (Blanco Mallada, 1990) cuyo objetivo fue «prestar una contribución a la historia del cine español, en tanto que en este centro» se formaron «gran parte de los futuros profesionales del país, y en tanto que dentro de él se concentraron la mayor parte de las tensiones y las contradicciones» de la industria y del ámbito cinematográfico (p. VII). Una investigación que ha sido pieza clave de todas las que, al mismo respecto, se han desarrollado después.

En segundo lugar, fue publicado un libro de la Filmoteca Española en el que también se desarrolla la historia del centro (Alberich, 1999) —cuyo prólogo señala, el hecho de que a final del siglo XX la historia del IIEC/EOC estaba aún por escribir—, siendo tal investigación el contexto de los materiales que en la misma se aportan, a saber: por un lado, los testimonios de aquellos alumnos que se animaron a escribir «sin cuestionario

---

comunicación audiovisual) que venían siendo preteridos en la investigación comunicativa española hasta entonces» (pp. 387-388).

previo, sobre sus recuerdos y experiencias académicas»; y, por otro, los datos que la filmoteca conservaba y conserva sobre las prácticas de la escuela (Llinás, 1999). Un estudio que, si bien no es realizado dentro del contexto académico, es un trabajo de investigación fundamental para el espoleo de la enseñanza cinematográfica como objeto de estudio.

Así mismo, debe ser mencionada una tesina de fin de carrera, cuyo desarrollo se dio entre la publicación de las dos anteriores referencias, y cuyo objeto fue la historia de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid desde 1901 hasta 1972 (Valbuena Vázquez, 1996). Un trabajo que, si bien no se halla centrado en la enseñanza cinematográfica, necesariamente hace referencia a ella por: haber sido dicho centro una pieza central en la integración de la cinematografía como materia técnica en la universidad, por ser la primera institución educativa con instalaciones para la producción cinematográfica y por ser el lugar que acogió al IIEC durante sus primeros años de desarrollo.

Además, cabe mencionar la publicación de otra tesis doctoral desarrollada en el Departamento de Historia Contemporánea de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid (Pozo Arenas, 1982) en la que, si bien de nuevo la enseñanza cinematográfica no es abordada de manera central —ya que la misma trata la historia del cine nacional desde sus inicios hasta 1970 desde una perspectiva económica<sup>82</sup>— sí que atiende a la misma mediante la dedicación de un capítulo al IIEC y otro, de mayor alcance, a las Conversaciones de Salamanca —así como por la información contenida en las entrevistas anexas al contenido principal—<sup>83</sup>. Y, por último, en lo que respecta a monografías, ha de referirse también un capítulo de libro relativo a la Escuela Oficial de Cinematografía en la que esta es observada como parte de las

---

<sup>82</sup> Con el fin de observar «como el cine realizado en España ha dependido en cierto modo de una política económica y legislativa incongruente y hasta incompetente por parte sistema o por la falta de realismo de muchos productores» (Pozo Arenas, 1982, p. 11).

<sup>83</sup> Estas solo disponibles (completas) en la tesis doctoral y no en el libro que se publicó de ella.

medidas de la política de fomento del cine español a lo largo del siglo XX (Vallés Copeiro del Villar, 1992).

Finalmente, deben señalarse también algunos artículos impresos en publicaciones periódicas en cuyo contenido se abordó: el papel de Guillermo Díaz-Plaja como introductor del cine en la Universidad de Barcelona mediante el «Primer Curs Universitari de Cinema» a principios de la década de los treinta (Caparrós Lera, 1985); la enseñanza de la Historia del Cine en la universidad española y el informe de las instituciones en las que esta fue impartida durante la década de los ochenta (Caparrós Lera, 1986); así como el desarrollo de la enseñanza de la Historia del Cine en la Universidad de Barcelona refiriéndose, además, los principales campos de investigación que allí fueron desplegados (Porter i Moix, 1995).

#### **2.1.2.3.3. La investigación del objeto durante el «tercer marco institucional» de los estudios de comunicación (2002-)**

La creación de las agencias de evaluación en España (ANECA y CNEAI<sup>84</sup>) ha constituido la novedad «más determinante» de este nuevo contexto «totalmente novedoso en la universidad española y acorde con los criterios de la reforma del espacio europeo de enseñanza superior (EEES)» mediante el cual fue establecido un «nuevo tipo de estándar universitario internacional» (pp. 38-39) a partir del año 1999. La otra pieza fundamental en esta etapa fue la promulgación realizada en diciembre de 2001 de la Ley Orgánica de Universidades (LOU) como sustituto de la anteriormente vigente LRU obligando dicha nueva legislación al personal docente contratado a la obtención de una evaluación positiva por parte de la ANECA (Martínez-Nicolás, 2020, p. 389) funcionando, por tanto, dicha ley como pieza de conexión entre el sistema universitario y la regulación por parte de dichas agencias.

---

<sup>84</sup> Las cuales están «destinadas preferentemente a la evaluación de la calidad científica y académica y a los sistemas de cálculo de la producción científica a partir de la producción, gestión y objetivación de resultados a partir de criterios establecidos por la administración pública» (Saperas Lapiedra, 2016, p. 38)

El establecimiento de este nuevo marco —a saber, la «implantación de este modelo de orden europeo, [...] adaptado a las tradicionales estructuras administrativas españolas»— ha tenido para la investigación en comunicación consecuencias «múltiples y de una extraordinaria diversificación» (Saperas-Lapiedra, 2016, p. 39).

La introducción de agencias de calificación era una acción necesaria que permitía establecer la internacionalización de la investigación y el incremento de su competitividad como objetivos básicos irrenunciables. Pero su presencia probablemente no ha sido neutral y ha priorizado ciertas modalidades de investigación más susceptibles de adaptarse a ciertos criterios de cálculo y de gestión administrativa. (Saperas-Lapiedra, 2016, p. 39).

Y es que, tras lo que Martínez-Nicolás (2020) identifica como punto de arranque de la «cultura de la evaluación en España» en 1983 —con el establecimiento de la LRU— emerge, con la nueva ley de 2001 (LOU), una nueva etapa en dicha cultura: la del «reforzamiento» constituyendo esta un «verdadero punto de inflexión en el afianzamiento» de la misma, en razón del «impacto notabilísimo» que sus criterios de valoración tienen sobre «la orientación de la investigación científica en España» y siendo la novedad principal introducida por la misma el cambio de entendimiento al respecto del «rendimiento científico» —concepto sobre el cual la cultura de la evaluación pivota—: a saber, explicándose que a partir de entonces dicho rendimiento dejaría «de ser un *incentivo* para convertirse en un *requisito* insoslayable para el desarrollo de la carrera académica» (págs. 389 y 388).

En consecuencia, durante las últimas décadas vienen generándose estudios que investigan cuáles son, concretamente, los efectos que dicha cultura de la evaluación ha tenido sobre la investigación en comunicación en España a lo largo de las fases por las que esta ha pasado —la de «implantación (1983-1989)», la de «reforzamiento (2001)» y la de «generalización (2008)»— (Martínez-Nicolás, 2020, p. 388). Entre los cambios positivos que a la misma puede adjudicársele destaca, para lo que aquí quiere exponerse, lo siguiente. Y es que, más allá de que «el periodismo ha continuado siendo el ámbito mediático o profesional predominante en la investigación comunicativa española» entre los años 1990-2014, a partir fundamentalmente del año 2005 se ha producido un «declive progresivo de la posición predominante del periodismo» en los estudios de

comunicación en España y una «consolidación paulatina» en su desarrollo del «interés por los restantes ámbitos mediático/profesionales» (Martínez-Nicolás et al., 2019, pp. 53-56).

No obstante, si observamos esos intereses a partir de los elementos del proceso de comunicación (emisores, contenidos, audiencias, efectos, etc.) atendidos por los investigadores, comprobamos que la actividad científica en este campo [...] [ha] estado tradicionalmente escorada hacia el análisis de la dimensión *discursiva* de la comunicación (contenidos), muy por encima del esfuerzo dedicado a sus dimensiones *institucional* (empresas, profesionales, políticas públicas, etc.) y *social* (audiencias, usuarios, efectos e influencia de los medios, etc.). (Martínez-Nicolás et al., 2019, p. 54).

Este paulatino desinterés por la dimensión institucional en los estudios de comunicación en España parece perjudicar de forma directa a un objeto de investigación como es el de la enseñanza cinematográfica. La referida preferencia por el ámbito mediático/profesional del periodismo en estos estudios, sumado al «sesgo *contenidista*» que se identifica en los mismos —el cual «sorprendentemente [...] permanece prácticamente inalterado en los últimos 15 años»— (Martínez-Nicolás et al., 2019, p. 55) ya de por sí es una situación poco favorable para el desarrollo de la investigación sobre el objeto de estudio de la enseñanza cinematográfica. Pero es que, además, el hecho de que, dentro de la dimensión institucional, las cuestiones referidas a «empresas e instituciones (organización, funcionamiento, mercados, políticas públicas, etc.)» hayan constituido, entre los años 1990-2014, tan solo el 16,1% de la producción total y de que, añadido a ello, la trayectoria de este haya sido, desde la última década del siglo XX, esencialmente decreciente (Martínez-Nicolás et al., 2019, p. 55) pone en una circunstancia aún menos favorable al desarrollo de la investigación del aquí objeto de estudio.

Así mismo, tal situación no sólo se muestra poco propicia para la enseñanza cinematográfica en específico, sino que tampoco lo es para la investigación de la docencia universitaria relacionada con los medios de comunicación social. Como señalan Martínez-Nicolás et al. (2019), es cierto que entre los años 2005 y 2009 se observa un pequeño repunte del estudio de la misma (p. 55). El desarrollo de este estado de la cuestión ha llevado a observar que la adaptación de la universidad española al EEES



produjo, como así lo señalan los estudios centrados en la atemperación española al Plan Bolonia (Alberich Pascual, Guarinos y Mañas, 2009; Rodrigo-Alsina & Lazcano-Peña, 2014), una tendencia a la publicación de artículos interesados por la propia enseñanza de comunicación como objeto de estudio, fijándose estos, especialmente, en cuestiones de metodología aplicada (como Romeo, Yepes-Baldó, Sánchez, Buset, García, González, Gustems, Martín, Bosch, Berger & Aguilar, 2014). Sin embargo, como también refieren Martínez-Nicolás et al. (2019), este repunte del objeto de estudio de la docencia universitaria constituye tan solo «un interés sin continuidad, motivado por la adaptación de las titulaciones de comunicación» al EEES (p. 55-56) y no suponen, por tanto, una consolidación de la atención dirigida al mismo.

No obstante, y a pesar de que el nuevo marco institucional sobre la orientación de la investigación en comunicación está teniendo algunos efectos que no son positivos para el desarrollo de este objeto de estudio en el marco de dicha disciplina, la evolución en general de los estudios universitarios en relación a la cinematografía —en los estudios de Comunicación Audiovisual, pero también en los Historia del Arte o en los de Bellas Artes— ha dado impulso a su desarrollo. Síntoma de su progreso es, por ejemplo, la publicación de algunos números monográficos por parte de algunas revistas académicas. Es el caso del No. 9 del Vol. XV (2007) de la revista *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación* del Grupo Comunicar cuyo tema principal es «La enseñanza del cine en la era multipantallas» y acerca del cual cabe destacar el estudio de Rodríguez Merchán (2007) en el que se «trata de ofrecer una perspectiva histórica de la enseñanza superior del cine en España, desde sus orígenes en los años cuarenta» hasta el segundo quinquenio de la primera década de este siglo.

Junto a este trabajo —y junto aquellos que hacen referencia a algunas de las enseñanzas ofrecidas en el extranjero<sup>85</sup>— fueron publicados también estudios dedicados a los siguientes aspectos: la, «en general, lamentable situación de la enseñanza del cine español en la universidad» [historia del cine] en contraposición con la emergencia de

---

<sup>85</sup> Las cuales fueron mencionadas en el epígrafe correspondiente al conocimiento internacional de la enseñanza cinematográfica extranjera.

«un periodo de profunda renovación historiográfica de frutos ya bien solventes» (Castro-de-Paz, 2007); «la naturaleza del análisis fílmico», mediante la descripción de sus principales riesgos, en razón de ser esta una «actividad habitual en el ámbito de la enseñanza del cine» (Zunzunegui-Díez, 2007); el «análisis formal –que no formalista– de las películas» como medio introductor de «la problemática del sujeto en la obra» y como reivindicador de «unos valores humanistas cuya ausencia resulta devastadora en la llamada sociedad de la información» (Company-Ramón, 2007); «el uso de las metodologías de los estudios culturales por los docentes e investigadores españoles» las cuales «todavía resultan periféricas en los estudios de cine en España» (Palacio-Arranz, 2007); «los problemas que supone en una sociedad como la actual –fundamentalmente educada en la cultura visual– impartir docencia de una materia como “Narrativa audiovisual”» (Gómez-Tarín, 2007); la necesidad de afinar instrumentos específicos para el análisis del «humorismo cinematográfico español» (Montiel-Mues, 2007); y los efectos de la «sociedad de la información» en los estudios de cine, así como la función de su investigación y enseñanza (Palao-Errando, 2007).

Así mismo, en 2008 la *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual* de la Universidad de la Laguna fue editado otro número especial, este dedicado a las *Jornadas sobre Fotografía, Cine e Historia del Arte* (No. 6). Una publicación en la que, además de un artículo sobre la historia del cine como objeto de estudio de la historia del arte (Pavés Borges, 2008), fueron incluidas una serie de experiencias docentes respectivas a la enseñanza de la Historia del cine —fundamentalmente, desde el ámbito de los estudios de la Historia del Arte— las cuales fueron, concretamente, las de: Valeria Camporesi de la Universidad Autónoma de Madrid, Palmira González López de la Universidad de Barcelona, Xosé Nogueira de la Universidad de Santiago de Compostela, Jesús Rubio Lapaz de la Universidad de Granada, Sandro Machetti de la Universidad de Lleida, Francisco García Gómez de la Universidad de Málaga, Vidal de la Madrid Álvarez de la Universidad de Oviedo, Kepa Sojo de la Universidad del País Vasco, José M. a Folgar de la Calle de la Universidad de Santiago de Compostela y Amparo Martínez Herranz de la Universidad de Zaragoza.

Otro número especial dedicado a la enseñanza cinematográfica ha sido, ya más contemporáneamente, el publicado por *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual*

y *publicitaria* de la Universidad Complutense (Vol. 16, No. 2, 2016) siendo su tema central la Escuela Oficial de Cinematografía. Una publicación en la que se encuentran abordadas las siguientes cuestiones: «la historia de la enseñanza oficial de cine en España» atendiendo, en específico, a las sedes, directores y prácticas de fin de carrera del IIEC/EOC (Blanco Mallada, 2016); la función del IIEC «como punto de encuentro de la cultura cinematográfica nacional entre 1947 y 1955» mediante el análisis de «los discursos, debates e intereses que marcaron la labor del instituto en estos primeros años» (Ramos Arenas, 2016); el papel de la institución, desde finales de los años cuarenta hasta mediados de los años sesenta, como «creador de una escuela de maestros de la luz» y la relación de sus enseñanzas con el Nuevo Cine Español (García Marcos, 2016); la medida en que la práctica de segundo curso de Juan Antonio Bardem, *Paseo por una guerra antigua* (1948-1949), constituyó «un intento pionero de desmontar los relatos oficiales de la Guerra Civil Española y rescatar la memoria de los vencidos» (Pérez, 2016); el valor de «los cuatro cortometrajes y cinco guiones cinematográficos para piezas breves» realizados por Víctor Erice en el IIEC/EOC y la necesidad de que estas sean «analizadas como parte importante de la filmografía de este autor» (Deltell, 2016); «los primeros matices de protesta» de los cortometrajes de Cecilia Bartolomé previos al mediometraje *Margarita y el lobo* (1969) y «la utilización de la expresión musical [en este último] como vehículo del discurso feminista» (García Sahagún, 2016); las primeras experiencias de Fernando Méndez Leite en la EOC (Méndez-Leite, 2016); la conservación y las prácticas del IIEC/EOC (Odriozola Cuevas, 2016); y el fondo documental de la Escuela en la Filmoteca Española (Parés, 2016).

Además de estos números especiales, durante este periodo también han sido publicados algunos artículos sueltos sobre el objeto de estudio en los cuales se ha abordado: la historia de la enseñanza cinematográfica en Cataluña (Maixenchs, 2006); la práctica *Luciano* de Claudio Guerín Hill (1964-1965) en su paso por la EOC utilizando la doble perspectiva del análisis textual y la reconstrucción histórica —sirviendo dicha investigación, así mismo, para «llamar la atención sobre las sinergias (institucionales, profesionales y discursivas)» que llegaron a establecerse entre TVE y el IIEC/EOC— (Aranzubia Cob & Castro de Paz, 2010); la práctica *Boris* (1966) de Juan Antonio Porto — en la que ejerció como director y guionista— y el largometraje *El perro* (1977) de Antonio

Isasi-Isasmendi, en la que Porto fue guionista — todo ello a través del método histórico— (Deltell Escolar, 2014); la trayectoria de Josefina Molina en la EOC como alumna de Dirección (1963-1969) mediante la metodología histórica y el uso del modelo de análisis para las prácticas propuesto por Aranzubia Cob y Castro de Paz (2010), así como el planteado por el propio autor en un trabajo anterior del año 2009 (Deltell Escolar, 2015); y la innovación y los desafíos que supone la adaptación de la asignatura de la imagen audiovisual al entorno online (Aranzubia Cob & Gil Vázquez, 2020).

Así mismo, durante esta etapa se han producido también diversas tesis doctorales. Algunas de ellas, centradas específicamente en la enseñanza cinematográfica como es el caso de la realizada en la Universidad de Barcelona sobre la formación cinematográfica y su calado en Cataluña (Maixenchs Agustí, 2005); o el de la desarrollada en la Facultad de Bellas Artes San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia enfocada en la enseñanza universitaria del cine en España y, más concretamente, en el análisis de la adecuación del modelo pedagógico vigente de las titulaciones de graduado/a en Comunicación Audiovisual y Cine a «las necesidades y demandas formativas requeridas por el sector a los futuros profesionales de esta industria cultural» (López Aliaga, 2019).

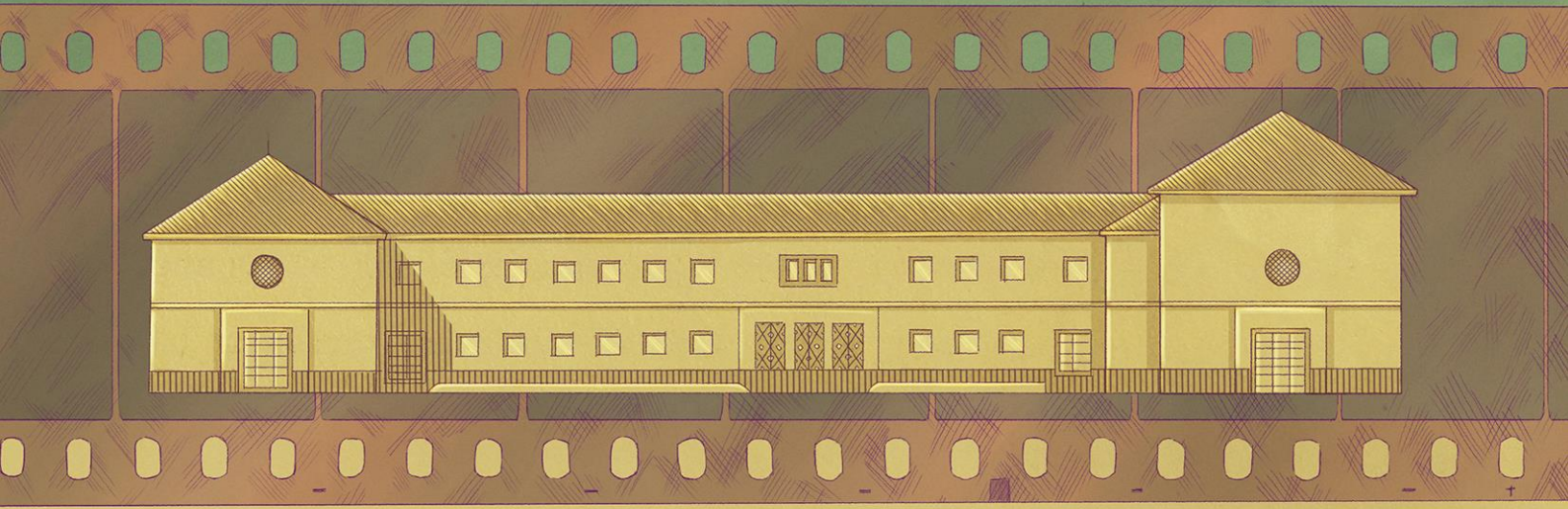
Además, se han desarrollado otras que, a pesar de no hallarse centradas explícitamente en la enseñanza cinematográfica, han sido aquí incluidas por abordar la experiencia de algunas de las personas que estuvieron implicadas en ella —concretamente, a través de su relación con el IIEC/EOC en calidad de profesores o de alumnos— y en las que, de manera habitual, es incluido un epígrafe concreto sobre su actividad en el centro. De este modo, comprendidas en este ámbito puede citarse: un estudio sobre Carlos Serrano de Osma desde el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco (Aranzubia Cob, 2004); una investigación sobre Fernando Colomo desde el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (Lara Martínez, 2011); y un trabajo sobre William Layton desde el Departamento de Filología Española II de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (Carazo Aguilera, 2016).

Por otro lado, se han desarrollado también tesinas de máster relacionadas con la cuestión. En semejanza temática con las anteriores, dos ellas —dirigidas por Deltell Escolar y elaboradas en la Universidad Complutense de Madrid— abordan también a protagonistas de las enseñanzas de la EOC, si bien estas, a diferencia de las tesis doctorales mencionadas, se hallan enfocadas específicamente en el paso de los mismos por la institución atendiendo una de ellas a las prácticas de Luis Cuadrado (García Marcos, 2015) y la otra a las de Iván Zulueta (Manzano Ben, 2016).

Por último, en lo que respecta a la publicación de libros cabe señalar el abordaje de las conversaciones de Salamanca (1955) en un texto en el que se recogen las entrevistas a intérpretes, directores y productores las cuales constituyeron la base de la producción del documental *De Salamanca a ninguna parte* (Chema de la Peña, 2002) (De Julián, 2002). Así como también, dos obras editadas por el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de la Universidad Complutense de Madrid: una centrada en la figura Luis Enrique Torán Peláez —egresado en fotografía y dirección y profesor en la EOC— en la cual se trata su actividad como docente (García Fernández, 2004); y otro sobre el también egresado del centro, Antonio Lara García (García Fernández, 2009). Y, finalmente, una serie de capítulos de libros relativos a la enseñanza cinematográfica en los cuales se ha tratado: la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid (Cano De Gardoqui García, 2011); y la experiencia de Julio Diamante en el IIEC (Diamante, 2021).

Para finalizar, aun estando aún en fase de desarrollo, ha de referirse también el proyecto de investigación *Lugar y significación de las prácticas del IIEC-EOC dentro del cine español del periodo franquista* de Castro de Paz y Aranzubia Cob, seleccionado en la primera edición de las Ayudas Berlanga convocadas por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España en colaboración con la Federación Iberoamericana de Academias de Cine (FIACINE) y las distintas Academias de Cine que la integran; un trabajo cuyo objetivo está consistiendo en «dilucidar cuál es el lugar concreto que las prácticas de la escuela ocupan en el interior de la historia del cine español del periodo franquista» (Academia de cine, 2020).





3

MARCO CONCEPTUAL





# 3. MARCO CONCEPTUAL. LA ENSEÑANZA CINEMATOGRÁFICA

## 3.1. UNIVERSO CONCEPTUAL (INDETERMINADO) RELATIVO A LA «ENSEÑANZA CINEMATOGRÁFICA»

Como se ha venido señalando, a mediados del siglo XX la enseñanza cinematográfica se convirtió en una problemática manifiesta la cual generó distintos tipos de reflexiones dirigidas a la defensa, análisis y planteamiento o replanteamiento de las mismas. Dicha atención ha generado a lo largo del tiempo y la geografía múltiples términos con los que referirse al tema. Si bien podrían referirse otros, algunos de los pueden señalarse son los siguientes. En el ámbito hispanohablante, «formación cinematográfica», «enseñanza cinematográfica», «enseñanza de cine», «enseñanza del cine», «estudios fílmicos», «estudios cinematográficos», «estudios de cine», «filmología», «educación cinematográfica», «educación fílmica», «alfabetización fílmica», «alfabetización cinematográfica» y «literacia cinematográfica». En el angloparlante, menciones a «film training», «filmmaking training», «cinema training», «motion picture training», «motion picture instruction», «film instruction», «film study», «film studies», «study of film», «cinema study», «cinema studies», «screen studies», «screen study», «cinematology», «filmology», «film education», «cinema education», «motion picture education», «screen education», «film teaching», «film literacy», «cineliteracy», «moving image literacy», «screening literacy», «film appreciation», «cinema appreciation», «motion picture appreciation». Y en el ámbito francófono, «formation cinématographique», «enseignement de cinéma», «enseignement du cinéma», «enseignement cinématographique», «études cinématographiques», «études du cinéma», «études de cinéma», «études sur le cinéma», «filmologie», «éducation cinématographique», «éducation au cinéma», «éducation à l'image», «alphabétisation cinématographique» y «littératie cinématographique».

La diversidad terminológica que puede identificarse en cada uno de los idiomas es resultado, en buena medida, de una multiplicidad de maneras de observar el tema de la



enseñanza cinematográfica. No obstante, tal pluralidad no parece estar acompañada de un contexto que comunique los puntos que la conectan. A pesar de que estos conceptos cuentan con unas trayectorias evolutivas, temporales y espaciales, cuya historia brinda coherencia al conjunto del universo conceptual, los sentidos que estas pueden ofrecer parecen hallarse, incluso en los contextos de conocimiento más investigados, en un plano implícito de significado. Los motivos por los que esto se produce son diversos y no es este el lugar para desarrollarlos. No obstante, resultado de tal situación se producen una serie de panoramas conceptuales que pueden ser caracterizados por haber adquirido cierta cualidad de indeterminación de mayor o menor grado según el caso.

De entre aquellos panoramas que pudieran identificarse, dos son los que observamos aquí. El primero de ellos consta de un ambiente aparentemente consensuado en el que, sin embargo, existen diversas diferencias de interpretación y en el que la cualidad de la indeterminación viene producida, no por la existencia de la discrepancia en sí misma, sino por la falta de una cartografía más profunda y detallada del propio panorama<sup>86</sup>. A saber, una circunstancia en la que, si bien parece haber un estándar de significados, existe una pluralidad de entendimientos producida por una diversidad de condicionamientos socioculturales. Una multiplicidad que se hace patente, en este caso, en la coexistencia de personas que entienden determinados conceptos como sinónimos, otras que los interpretan como polisémicos y otras que abogan por significados únicos para términos exclusivos. Especialmente representativo al respecto resultan las discrepancias que suscita en la literatura académica el concepto «literacy», sea cual sea el término que lo acompañe («film literacy», «audiovisual literacy», «media literacy»...). Por ejemplo, si bien en el ámbito de la alfabetización cinematográfica existe cierto consenso sobre la inclusión de «film literacy» como aspecto integrado dentro del genérico «media literacy»<sup>87</sup> (Pérez Tornero & Portalés Oliva, 2019, p. 49; Moya Jorge,

---

<sup>86</sup> Se hacen necesarios más estudios como los desarrollados por Fedorov (2003; 2015) en los que dichas divergencias socioculturales sean puestas de manifiesto.

<sup>87</sup> «Media literacy refers to all the technical, cognitive, social, civic and creative capacities that allow us to access and have a critical understanding of and interact with media. These capacities

2017, p. 126; Reia-Baptista et al., 2014, p. 356; Burn & Reid, 2012, p. 315)<sup>88</sup>, no parece haberlo en la misma medida con su interpretación: ni en cuanto su significado —ya que algunos autores entienden «film literacy» como acción o proceso (Martín & Tyner, 2012, p. 35) y otros como competencia, producto o resultado (Reid, 2018, p. 8-9)<sup>89</sup>— ni tampoco

---

allow us to exercise critical thinking, while participating in the economic, social and cultural aspects of society and playing an active role in the democratic process» (Comisión Europea, 2018 en Reid, 2018, p. 8). Traducido por Pérez Tornero y Portalés Oliva (2019) como las «capacidades técnicas, cognitivas, sociales, cívicas y creativas que permiten a los ciudadanos acceder, tener un entendimiento crítico e interactuar con los medios» entendidos estos «en su concepción más amplia, donde el cine también tendría cabida» (p. 49).

<sup>88</sup> Como señalan Reia-Baptista et al. (2014): «La relación que existe entre educación/literacia cinematográfica y educación/literacia mediática plantea varias preguntas. Una es la relación entre la apreciación crítica y la producción creativa y el cambio, en los últimos años, debido al acceso a equipo de filmación y edición accesible, hacia la última (Burn & Durran, 2007). Otra es la tensión entre el cine (a menudo concebido como una forma de arte) y los medios de comunicación de manera general (a menudo concebidos como entretenimiento e información). Estas relaciones reconocen que los objetivos de la educación mediática y la educación cinematográfica son prácticamente idénticos: fomentar una mayor literacia que incorpore amplia experiencia cultural, apreciación estética, comprensión crítica y producción creativa. Estas relaciones también reconocen que, en una época de ‘convergencia cultural’ y una gran variedad de culturas de producción digital, el involucramiento o compromiso (*engagement*) de los jóvenes con poderosas historias ficticias mediáticas puede incluir libros, cómics, películas, dramas de televisión y videojuegos (Burn, 2009a). En este sentido, la educación cinematográfica puede verse como un subconjunto de educación mediática, aunque estos dos tipos de educación funcionan mejor cuando son impartidos de manera conjunta» (p. 356).

<sup>89</sup> Señala Reid (2018) que «the overall notion of ‘literacy’ is itself not so straightforward, and its use as a metaphor for understanding film does not travel comfortably across national boundaries in Europe. A ‘literacy’ is properly understood as the outcome of a learning process: in learning to read and write, one becomes literate. Narrower definitions of literacy tie the process of becoming literate to the acquisition of written language, which still remains the most socially powerful and sanctioned meaning-making system in most cultures. Certain writers and educators in Europe

en lo relativo a las habilidades que el mismo supone —pues si bien durante los últimos años la posición más asumida es la que adjudica al concepto competencias tanto de lectura como de creación (Reia-Baptista et al., 2014, p. 356)<sup>90</sup> el mayor énfasis en unas u otras varía según el contexto<sup>91</sup>—. Empero, no solo existen diversos significados para

---

are explicitly resistant to the 'literacy' model of film, among them the French theorist and critic Alain Bergala. Bergala argues that to conceive of film as 'language' or 'readable object' reduces and 'tames' the object of the film, negating its 'radical impurity'» (p. 8-9).

<sup>90</sup> Señala Moya Jorge (2017), en el caso concreto de España: «A raíz de los resultados de la investigación, llama la atención el hecho de que se está primando la creación por encima de la pedagogía de la mirada o el trabajo de análisis y visionado. Esta circunstancia parece estar motivada por dos aspectos concretos. En primer lugar, el hecho de proponer talleres de creación evita la proyección de materiales que no siempre se produce de manera legal. Por otro lado, de cara a obtener el beneplácito de las instituciones públicas o el atractivo de los públicos no profesionales, en ocasiones se justifica la necesidad de la alfabetización cinematográfica por la visión instrumental que justifica la formación en las tecnologías de la información, con las que los alumnos entran en contacto en las metodologías que priman la creación. Desde aquí consideramos que una de las líneas que deberían afianzarse en el marco de la alfabetización cinematográfica nacional es la de la pedagogía de la mirada, el análisis crítico y la reflexión en torno a las producciones tanto nacionales como de otras cinematografías, así como el conocimiento y valor del patrimonio fílmico. Si, tal y como afirma la mayoría de las entidades encuestadas, el objetivo final de sus programas es que los asistentes desarrollen una actitud crítica ante los mensajes que reciben de los medios, resulta inevitable pensar estas imágenes desde distintas ópticas y narrativas, con el fin de poder crear dinámicas de resistencia y diálogo consciente. Para ello, inevitablemente, se debe aprender a leer las imágenes, ya sea en paralelo a la creación o previamente a esta fase, pero la segunda sin la primera es complicado que resulte efectiva» (p. 135).

<sup>91</sup> Señala Fedorov (2015) acerca del ámbito de la educación mediática: «los educadores, críticos e investigadores mediáticos occidentales ponen más énfasis en aspectos como la preparación de la audiencia para vivir en una sociedad democrática, el fomento de la capacidad del público para crear y publicar sus propios textos mediáticos, la satisfacción de las diversas necesidades de la audiencia en términos de medios de comunicación, el aprendizaje acerca de la teoría y la historia

«film literacy» sino que, además, es entendido en algunas ocasiones como sinónimo de «film education»<sup>92</sup> y, en otras, utilizado de manera indiscriminada junto los términos «cineliteracy, moving image literacy, screening literacy o visual literacy [...] para hablar de la intersección entre el cine y la educomunicación» (Moya Jorge, 2017, p. 126) si bien existen, por otro lado, autores que, a su vez, los diferencian<sup>93</sup>.

Así mismo, también se observan discrepancias en otra de las alfabetizaciones, la «alfabetización audiovisual» («audiovisual literacy») de la cual el cine forma parte y cuya categoría es entendida, al menos por algunos autores, como «parte esencial de la alfabetización mediática» (Pérez Tornero & Portalés Oliva, 2019, p. 50). En ella pueden identificarse, al menos, las tres posibles interpretaciones que observan Portalés Oliva y Peralta García (2015): la semejante a la de Mercè Oliva que no diferencia entre alfabetización audiovisual y mediática; la similar a la de Jacqueline Sánchez que, aunque de manera implícita, pone de manifiesto la televisión como foco principal; y la análoga a la del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) cuya

---

de los medios de comunicación y cultura mediática, el desarrollo de habilidades de análisis político-ideológico de los diferentes aspectos de los medios de comunicación y cultura mediática, la amplificación de la capacidad de análisis relacionados con la cultura, y contexto social de los textos mediáticos. Por otro lado, los educadores, críticos e investigadores rusos y ucranianos, enfatizan más el desarrollo de habilidades de la audiencia para llevar a cabo un análisis moral, espiritual y psicológico de aspectos de los medios de comunicación y cultura mediática; el desarrollo de una buena percepción estética, del gusto, la comprensión y apreciación de las cualidades artísticas de un texto mediático. Reciben menos atención el fomento de la capacidad del público para crear y publicar sus propios textos mediáticos, la satisfacción de las diversas necesidades de la audiencia en términos de medios de comunicación y aprender acerca de la teoría y la historia de los medios de comunicación y cultura mediática» (p. 113).

<sup>92</sup> Ya se en razón de una indiferenciación consciente del concepto «film literacy» como proceso o como resultado o simplemente por una indiferenciación inconsciente.

<sup>93</sup> Consúltense las diferentes definiciones que Moya Jorge (2017) refiere al respecto de dichos términos.

definición abarca el abanico completo de productos audiovisuales (p. 13)<sup>94</sup>. Por último, también se observan discordancias en el ámbito de la «alfabetización mediática» («media literacy»), dimensión en la que se integran la «alfabetización audiovisual» y la «alfabetización cinematográfica». Tal circunstancia puede verse especialmente manifiesta en *Media Education And Media Literacy: Experts' Opinions* (Fedorov, 2003), artículo donde se advierte que «in Russia as well as in foreign countries we can witness sort of the confusion of the terms of “media education” and “media literacy”» (p.2) y donde queda patente que, por un lado, existen «quite a few differences in theoretical approaches to media education, to distinguishing of the most important aims, objectives, means of introduction into the teaching process, etc.» (Fedorov, 2003, p. 2); y que por otro coexiste, entre los educadores de medios de Norteamérica, Gran Bretaña y Australia, un uso casi indiferenciado entre «media literacy», «media education» y «media studies» (Rother citado en Fedorov, 2003, p. 9).

El segundo panorama de indeterminación es el caracterizado por una ausencia de debate sobre la significación de los conceptos implicados. En este caso, la indiferenciación terminológica no se produce, como en el anterior, por una manifiesta disparidad de interpretaciones acerca de los términos — sobre su monosemia, polisemia o sinonimia —, sino por una falta de puesta en común en lo relativo a qué términos a usar (cuestión que supone un importante problema si se tiene en cuenta la importancia que la indexación tiene para la actividad investigadora, más si cabe en un contexto virtualizado en el que, lo que no es reconocido por el motor de búsqueda, es casi invisible), así como en lo referido a las interpretaciones que de los referidos conceptos se realizan. Ejemplo de ello puede ser la diversidad de fórmulas que existen en el ámbito hispanoparlante

---

<sup>94</sup> «La alfabetización audiovisual persigue la formación de públicos en este campo, con especial énfasis en niños y adolescentes, a fin de lograr una adecuada recepción, interpretación y valoración de las obras cinematográficas y audiovisuales —y de los mensajes audiovisuales en su sentido más amplio—, contribuyendo al mismo tiempo a desarrollar el conocimiento y el pensamiento críticos y a favorecer el más amplio disfrute de aquellas. Para ello, se sirve del cine y el audiovisual, de sus obras y sus procesos creativos, como herramientas pedagógicas de aprendizaje» (ICAA, 2012 citado en Pérez Tornero & Portalés Oliva, 2019, p. 51).

para referir algunas de las facetas de la enseñanza cinematográfica —como ocurre con «estudios cinematográficos», «estudios de cine», «estudios fílmicos» o «estudios sobre cine»—, así como la falta de discusión que existe acerca de la pertinencia o no de cada una de las referidas expresiones —en el caso anterior, los tres primeros términos, pero sobre todo los dos primeros, son utilizados también para la denominación de las empresas productoras de cine y/o de sus instalaciones: ¿cuál de ellos y por qué podría valorarse como más oportuno?—. Muestra de dicha indiferenciación es también la carencia de definiciones que parece existir en nuestro idioma, sobre todo, si hablamos de definiciones escritas originalmente en castellano: la aparente ausencia de una mayor proliferación de explicaciones producidas en el ámbito hispanoparlante y la mayor tendencia a la traducción de las producidas en otros idiomas manifiesta, en consideración de este estudio, una falta de reflexión sobre el tema.

Añadido a estas situaciones de indeterminación de los significados de los términos existen también otras dificultades que incrementan las hasta ahora descritas. Al respecto, dos son especialmente llamativas entre otras que pudieran mencionarse. En primer lugar, cabe señalar las evoluciones experimentadas por algunos de los términos en cada uno de los idiomas. Ejemplos de ello pueden ser, en lengua castellana, la sustitución de la expresión «educación para los medios» por «educación mediática» (Martín & Tyner, 2012, p. 37) y, en inglés, el paso de «film appreciation» a «film literacy»<sup>95</sup>; así como aquellas variantes producidas por un interés de asociación de un campo científico a una identidad nacional concreta, como ocurre con la sucesión temporal y espacial de conceptos: «filmologie», «cinematology» y «film studies»<sup>96</sup>. En segundo lugar, ha de

---

<sup>95</sup> El término «film appreciation» es considerado un antecesor del término que le releva, «film literacy». A pesar de que se promociona su sustitución, como se verá más adelante, parece seguir siendo un concepto muy utilizado.

<sup>96</sup> Los estudios de cine («film studies») emergen como nueva disciplina académica con su propio cuerpo de conocimientos e instituciones académicas en la década de los cincuenta. No obstante, sus orígenes se encuentran en los esfuerzos realizados en Francia por la institucionalización de lo que los franceses denominaron «Filmologie» («Filmologie» en francés, «Filmology» en inglés) entre finales de la década de los cuarenta y a lo largo la década de los cincuenta; y cuyos objetivos

referirse el problema de la traducción de la terminología presentada; complicación de la que vuelve a ser especialmente representativa, en el ámbito hispanoparlante, la expresión «literacy». Derivado precisamente de las discrepancias recién descritas sobre su significado, se generan al respecto toda clase de posiciones. Como puede ser la de Martín y Tyner (2012), los cuales entienden que si bien «literacy» is «the quality or state of being literate» (Merriam-Webster's Collegiate) —o dicho de otro modo es «una competencia, resultado de un proceso como la educación»<sup>97</sup>—, cuando hablamos en español de «alfabetización» lo entendemos «como un proceso, similar al de educar, enseñar o instruir, más que como un resultado» (p. 35)<sup>98</sup>. Otro ejemplo es la postura de Martínez-Arcos, traductor del artículo de Reia-Baptista et al. (2014), el cual propone que el concepto «literacy» sea traducido como «literacia» (neologismo ya usado en el portugués) en vez de como «alfabetización»; entendiendo, por ende, que ni «media literacy» debería ser traducido como «alfabetización en medios» ya que dicha alfabetización constituye un «primer grado de *literacy*», ni «film literacy» como «educación en cine», pues ambos conceptos son diferentes: las actividades educativas son desarrolladas para alcanzar un grado mayor de «film literacy» (p. 355). Ejemplo de

---

se vieron secundados a finales de los cincuenta en Estados Unidos con la creación de la Society of Cinematologists (SOC), si bien con la adopción americana para los mismos del término «Cinematology» («Cinematología») (Kuhn & Westwell, 2012).

<sup>97</sup> Ello en sintonía con la definición de Buckingham (2003) de «educación mediática el cual señala que esta es «el proceso de enseñanza-aprendizaje sobre los medios» siendo «la alfabetización mediática [...] el resultado: el conocimiento y las destrezas que los alumnos adquieren» (citado en Martín y Tyner, 2012, p. 35).

<sup>98</sup> Pues a pesar de que el diccionario de la RAE incluye, como señalan Martín y Tyner (2012), un término más cercano al del «literacy» —el de «alfabetismo» que es definido como «conocimiento básico de la lectura y la escritura»— el que se usa es el de «alfabetización», definido como «acción y efecto de alfabetizar» (p. 35). Desde aquí entendemos que puede tener que ver con el hecho de que el término «alfabetismo» se usa generalmente, según el diccionario, en Argentina, Bolivia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

esta misma problemática puede ser también la que se produce en el ámbito francófono con el concepto «media literacy»; expresión que es habitualmente transcrita, al parecer, como «éducation aux médias» y cuya práctica generalizada provoca posturas como la de Landry y Basque (2015), en cuya opinión «media literacy» habría de traducirse como «littératie médiatique» con el fin de que el proceso educativo no pudiera confundirse con el conocimiento resultante (p. 54).

## **3.2. DETERMINACIÓN DEL UNIVERSO CONCEPTUAL RELATIVO A LA «ENSEÑANZA CINEMATOGRAFICA»**

### **3.2.1. CATEGORIZACIÓN DE LOS CONCEPTOS RELACIONADOS AL TEMA**

Vistas de manera somera algunas de las complicaciones que presenta el universo terminológico de la enseñanza cinematográfica, cabe ahora tratar de clarificar un poco la cuestión. Y es que, a pesar del ambiente de indiferenciación que existe en buena parte de lo que respecta a este tema, tras dicha primera apariencia es posible hallar ámbitos diferenciados del mismo. En este sentido, y pese a que los intentos de distinguir dichos espacios no parecen haber sido profusos, se cuenta para la tarea de clarificarlos con una categoría fundamental. Nos referimos a la realizada en la década de los sesenta por Rémy Tessonneau<sup>99</sup> para el *Projet de collaboration entre les écoles professionnelles de cinéma et les universités pour une éducation visuelle* de la UNESCO (1966) en la cual el autor identifica tres aspectos de la «enseñanza audiovisual» («éducation audio-visuelle»): a) «la enseñanza DEL cine» («l'enseignement DU cinéma»), que apunta principalmente a inculcar unos conocimientos del lenguaje fílmico y del saber hacer técnico en relación, principalmente, con la producción de películas; b) la enseñanza SOBRE el cine («l'enseignement SUR le cinéma»), referida más bien a lo que podría denominarse la «literatura cinematográfica» («littérature cinématographique»), implicando diversas ramas tales como la historia, la estética o la crítica cinematográfica; y c) la enseñanza A

---

<sup>99</sup> El entonces director del Instituto de Estudios Superiores Cinematográficos (IDHEC) y delegado general del Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision.



TRAVÉS del cine («l'enseignement PAR le cinéma»)<sup>100</sup>, que concierne a la utilización del cine en tanto que soporte de una difusión intensiva de conocimientos (1966, p. 1-2).

En la misma línea de la anterior existen también otras aproximaciones que vienen a referir una comprensión del asunto parecida. A pesar de que en el ámbito de la enseñanza cinematográfica los ejemplos parecen ser pocos, los mismos no dejan de ser significativos. Al respecto de ello es posible mencionar el informe *Impact, Relevance and Excellence* (BFI, 2014, p. 3) en el que de manera sino idéntica, sí de forma muy parecida, se hace referencia a enseñar *sobre* el cine, *a través* del cine, identificándose también la enseñanza *del* cine —si bien esta última con otra designación—<sup>101</sup>; pudiéndose referir también el trabajo de Medrano García (1981), en cuyas líneas la autora distingue dos de las categorías de Tessonneau, la enseñanza *del* cine y la enseñanza *sobre* el cine<sup>102</sup>; así como las diversas obras que distinguen entre la enseñanza *sobre* el cine y la enseñanza *a través* del cine (Russell & Waters, 2017, p. 348; Marciniak & Bennett, 2016, p. 45; Hayes Jacobs, 2013)<sup>103</sup>. Así mismo, es posible hallar en el ámbito de la enseñanza mediática distinciones parecidas que separan la enseñanza *a través* de los medios y la enseñanza *sobre* los medios, siendo diversos los estudios que hacen uso o discuten sobre dichos

---

<sup>100</sup> Denominada de manera parecida por Roy (2007): «pédagogie par le cinéma» (p. 338).

<sup>101</sup> «The former notes in its opening that 'we are concerned with learning *about* film, learning *through* film and also learning about – and engaging with – film as a vocation'» (BFI, 2014, citado en Nunn, 2020, p. 195).

<sup>102</sup> Concretamente, al señalar diferencias entre: una formación «de cine/televisión (Filmmaking)» y «cursos sobre cine o televisión (Filmstudy)» (pp. 59-60); entre «estudios sobre las obras fílmicas (investigación)» y la «enseñanza del cine (profesión)» (pp. 142); o al entre «estudios universitarios sobre la cultura del audiovisual» y la «formación técnica de especialistas en las distintas ramas del trabajo cinematográfico» (pp. 158-159).

<sup>103</sup> Unas monografías donde la cuestión es denominada en inglés mediante las expresiones «teaching about film» y «teaching through film».

estratos (Fedorov, 2003, p. 10<sup>104</sup>; Martín & Tyner, 2012, p. 33); e incluso, de manera menos habitual, trabajos que refieren una distinción entre una formación *en* medios, una educación *sobre* medios y una enseñanza *a través* de los medios (Landry & Basque, 2015, p. 49)<sup>105</sup>.

Ahora bien, ¿qué aporta exactamente la categorización de Tessonneau? En primer lugar, podemos decir que identifica potenciales aspectos a estudiar en relación al tema planteado refiriendo la existencia de tres aspectos susceptibles de ser vistos como objetos de estudio dentro del tema de la «enseñanza cinematográfica»; a saber, la investigación académica centrada en: a) la enseñanza *del* cine, o la transmisión del conocimiento teórico-práctico de la cinematografía dirigido a su aplicación práctica; b) la enseñanza *sobre* el cine, o la transmisión del conocimiento teórico-práctico dirigido a su aplicación intelectual; y c) la enseñanza *a través* del cine, o la utilización del medio cinematográfico como herramienta pedagógica para la enseñanza tanto de otras materias como la del propio cine<sup>106</sup>. En segundo lugar, y a pesar de que algunos de los términos presentados pueden hallarse en el contexto de la enseñanza *a través* del cine, la clasificación de Tessonneau permite exponer que la terminología hasta ahora referida corresponde fundamentalmente —salvo, como decimos, algunas excepciones— con las categorías de la enseñanza *del* cine y la enseñanza *sobre* el cine<sup>107</sup>. Esta cuestión puede verse reflejada

---

<sup>104</sup> Específicamente, referido en lengua inglesa como «teaching through media and teaching about media».

<sup>105</sup> Concretamente, una distinción referida en francés mediante el uso de las expresiones «formation aux médias», «éducation par les médias», «enseignement sur les médias»; todo ello puesto en contraposición de lo que define, según estos autores, la «éducation aux médias».

<sup>106</sup> Un objeto de estudio similar al de la enseñanza a través de los medios («teaching through media») en la que la cuestión a investigar son el uso de los medios de comunicación como sistema de transmisión del contenido de la asignatura sin análisis del sistema de administración en sí — a saber, sin análisis del medio ni del mensaje— (Fedorov, 2003, p. 10).

<sup>107</sup> Ejemplo de tales excepciones puede ser el uso que se hace en el campo de la enseñanza cinematográfica del término «educación cinematográfica» no sólo en el contexto de la enseñanza

en la Tabla 1 en la cual se incluyen —en castellano, inglés y francés— los conceptos que se vienen señalando en relación a la enseñanza cinematográfica. No obstante, y aunque los mismos no vayan a ser indagados en este estudio, se han añadido también algunos de los conceptos que guardan relación con la enseñanza audiovisual y la enseñanza mediática en los mismos idiomas señalados, pues tales ámbitos, como ya se ha tenido oportunidad de mencionarse, incluyen en su seno al primero y, por ello, se entiende aquí que pueden ser útiles para futuras investigaciones.

Tabla 1. Organización de la terminología de la enseñanza cinematográfica por ámbitos

	ENSEÑANZA DEL CINE	ENSEÑANZA SOBRE EL CINE
CINE	«formación cinematográfica», «enseñanza cinematográfica», «enseñanza de cine», «enseñanza del cine», «estudios fílmicos», «estudios cinematográficos», «estudios de cine», «filmología», «educación cinematográfica», «educación fílmica», «alfabetización fílmica», «alfabetización cinematográfica», «literacia cinematográfica».	
AUDIO VISUAL	«formación audiovisual», «estudios audiovisuales», «estudios de comunicación», «educación audiovisual», «alfabetización audiovisual», «literacia visual».	
MEDIOS	«formación en medios», «estudios de medios», «educación mediática», «educación para los medios», «alfabetización mediática», «alfabetización mediática e informacional», «alfabetización digital», «literacia mediática», «literacia digital».	
	TEACHING OF FILM	TEACHING ABOUT FILM
CINE	«film training», «filmmaking training», «cinema training», «motion picture training», «motion picture instruction», «film instruction», «film study», «film studies», «study of film», «cinema study», «cinema studies», «screen studies», «screen study», «cinematology», «filmology», «film education», «cinema education», «motion picture education», «screen education», «film teaching», «film literacy», «cineliteracy», «moving image literacy», «screening literacy», «film appreciation», «cinema appreciation», «motion picture appreciation».	

sobre el cine, sino también en el de la enseñanza *a través* del cine; circunstancia que ocurre también en el ámbito de la enseñanza mediática donde «There has also been confusion about teaching through media and teaching about media» (Fedorov, 2003, p. 10).

AUDIO VISUAL	«audiovisual training», «audiovisual studies», «communication studies», «audiovisual education», «visual literacy».	
MEDIOS	«media training», «media studies», «media education», «media studies», «media literacy education», «media literacy», «media and information literacy».	
	ENSEIGNEMENT DU CINÉMA	ENSEIGNEMENT SUR LE CINÉMA
CINE	«formation cinématographique», «enseignement de cinéma», «enseignement du cinéma», «enseignement cinématographique», «études cinématographiques», «études du cinéma», «études de cinéma», «études sur le cinéma», «filmologie», «éducation cinématographique», «éducation au cinema», «éducation à l'image», «alphabétisation cinématographique», «littératie cinématographique».	
AUDIO VISUAL	«formation audiovisuelle», «études audiovisuelles», «études d'audiovisuel», «études de communication», «education à l'image», «éducation audiovisuelle», «alphabétisation audiovisuelle», «littératie audiovisuelle»	
MEDIOS	«formation aux médias», «formation médiatique», «études des médias», «études médiatiques», «education à l'image», «éducation aux médias», «initiation aux médias», «alphabétisation médiatique», «compétence médiatique», «connaissance médiatique», «littératie médiatique»	

Por último, la categorización de Tessonneau supone una buena base sobre la que construir un modelo organizativo más específico mediante el cual detallar las distintas facetas de la enseñanza cinematográfica. Así pues, tomando su clasificación como punto de partida se sugiere, en primer lugar, la integración de dos subcategorías al interior de los aspectos de la enseñanza *del* cine y *sobre* el cine a través de las cuales pueda distinguirse el nivel de especialización ofrecido por cada tipo de enseñanza cinematográfica, a saber: 1) la categoría «EPES», que incluye enseñanzas dirigidas a personas con edad de cursar estudios superiores; y 2) la clase «EPEPS», referida a enseñanzas enfocadas a personas con edad de cursar estudios de primaria y secundaria. En segundo lugar, se propone la incorporación de otras dos subcategorías por medio de las cuales subdividir cada una de las anteriores y a través de las cuales distinguir el «contexto de aprendizaje» en el que se produce dicha enseñanza —entendiendo por

dicha expresión aquellos «ámbitos, donde se sucede la acción de aprender como una práctica» (Martin, 2014 en Foresto, 2020, p. 26)—. Dichas subcategorías son: a) la categoría del aprendizaje formal («AF») y b) la del aprendizaje no formal («ANF»)¹⁰⁸ pudiendo ser estas definidas de la siguiente forma. La primera como aquellos «aprendizajes que se suscitan en el sistema escolar», considerándose también incluidos en dicha concepción de lo *escolar*, «la educación secundaria y la superior (universitaria)» (Foresto, 2020, p. 26). Y la segunda como aquella enseñanza en la que también «hay un horario y hasta puede haber evaluaciones y certificados» siendo, no obstante, «menos estructurada y más flexible» que la anterior, y pudiendo ser «provista por una multiplicidad de agentes, gubernamentales y no gubernamentales, para servir a todas las edades y a todos los niveles educativos» (Ávila, 2007 citado en Foresto, 2020, p. 26); no pudiéndose pasar por alto, además, su carácter «intencional», o dicho de otra forma, el hecho de que «la persona que asiste a estas formas de educación lo hace por razones propias» funcionando la misma como un complemento, apoyo o «fuente de valorización del aprendizaje de las experiencias adquiridas formalmente» (Melnick y Botez, 2014 citado en Foresto, 2020, p. 26). En otras palabras, por medio de todo lo anterior se sugiere el uso de un modelo clasificatorio similar al que se pone de manifiesto en la Tabla 2 y en cuyo contenido pueden verse incluidos —de nuevo en castellano, inglés y francés— los términos que hasta ahora se han referido acerca de la enseñanza cinematográfica¹⁰⁹.

Tabla 2. Propuesta de categorización de la terminología de la enseñanza cinematográfica basada en la clasificación de Tessonneau

		ENSEÑANZA DEL CINE	ENSEÑANZA SOBRE EL CINE
EPES	AF	«formación cinematográfica», «enseñanza cinematográfica», «enseñanza de cine», «enseñanza del cine»	«estudios fílmicos», «estudios cinematográficos», «estudios de cine», «filmología»
	ANF		

¹⁰⁸ Téngase en cuenta la categoría del «aprendizaje informal» que si bien no se aplica en este trabajo se encuentra definida y puede ser mucha utilidad para otras investigaciones.

¹⁰⁹ Y no los relativos a la enseñanza audiovisual y mediática en razón de que, como hemos señalado, estos eran meramente contextuales y no suponen el centro del trabajo.

EPEPS	AF	«educación cinematográfica», «educación fílmica»	
	ANF	«alfabetización fílmica», «alfabetización cinematográfica», «literacia cinematográfica»	
		TEACHING OF FILM	TEACHING ABOUT FILM
EPEPS	AF	«film training», «filmmaking training», «cinema training», «motion picture training», «motion picture instruction», «film instruction»	«film study», «film studies», «study of film», «cinema study», «cinema studies», «screen studies», «screen study», «cinematology», «filmology»
	ANF		
EPEPS	AF	«film education», «cinema education», «motion picture education», «screen education», «film teaching»	
	ANF	«film literacy», «cineliteracy», «moving image literacy», «screening literacy», «film appreciation», «cinema appreciation», «motion picture appreciation»	
		ENSEIGNEMENT DU CINÉMA	ENSEIGNEMENT SUR LE CINÉMA
EPEPS	AF	«formation cinématographique», «enseignement de cinéma», «enseignement du cinéma», «enseignement cinématographique»	«études cinématographiques», «études du cinéma», «études de cinéma», «études sur le cinéma», «filmologie»
	ANF		
EPEPS	AF	«éducation cinématographique», «éducation au cinéma», «éducation à l'image»	
	ANF	«alphabétisation cinématographique», «littératie cinématographique»	

En conclusión, a pesar de la indiferenciación que puede hallarse en el universo conceptual de la enseñanza cinematográfica, es posible establecer una identificación de las distintas dimensiones del tema y, por ende, una asociación entre dichas dimensiones y aquellos términos que, en razón de su mayor uso y/o pertinencia, puedan ser

designados para la definición de las mismas. Esto es, precisamente, lo que se ha hecho en la Tabla 2, en la que los conceptos han sido organizados en función de dichas cualidades. Ahora bien, tal tarea supone tan solo un acercamiento a la cuestión —a saber, un «poner cerca o a menor distancia de lugar o tiempo» (RAE) el universo conceptual de la enseñanza cinematográfica—. Ergo, no habría de desprenderse de dicha catalogación un uso exclusivo de los términos referidos para cada área estipulada, más si cabe después de los comentarios que sobre la indeterminación de este universo terminológico se han hecho anteriormente. Es necesario, claro está, el desarrollo otras investigaciones que se muestren interesadas en la realización de un análisis cuantitativo y cualitativo de la cuestión —a lo largo del tiempo, en los distintos idiomas y en relación a las variantes que de los mismos se han venido produciendo en los distintos países— con el fin de confirmar o desestimar las sugerencias que en esta aproximación se realizan.

No obstante, se ejecutan a continuación algunos pasos más en dirección al hallazgo de cierta clarificación conceptual mediante la cual poder concretar el objeto de estudio de esta investigación. Y se hace, concretamente, a través del desarrollo de los dos siguientes epígrafes en los que, de manera somera: a) se busca la disminución de la cantidad de conceptos a tener en cuenta por medio del cribado de los mismos con la herramienta *Google Books Ngram Viewer*, pues de esta manera podrá tenerse una idea de aquellos que parezcan tener más uso en la actualidad; y b) se definen los conceptos resultantes, excepto en los casos en los que se enuncien otros por no hallar datos suficientemente claros, en razón de que su definición ayudará a distinguir, así como a ver los puntos de solapamiento, entre las diferentes dimensiones referidas.

### **3.2.2. SELECCIÓN DE LOS TÉRMINOS MÁS HABITUALES POR IDIOMA**

Entrando en el terreno de la «culturómica» («culturomics») mediante el uso de la herramienta de *Google Books Ngram Viewer*<sup>110</sup> (Michel et al., 2011) se realiza a continuación una aproximación sobre la evolución histórica de la terminología de la enseñanza cinematográfica que hasta ahora ha venido refiriéndose con el fin hallar

---

<sup>110</sup> <http://books.google.com/ngrams>

aquellos términos que muestren más uso en la actualidad. No obstante, previo a la exposición de los resultados arrojados por esta tarea, deben dejarse claras algunas de las limitaciones que se encuentran presentes en lo que a continuación se expone. En primer lugar, ha de señalarse que la herramienta utilizada únicamente analiza corpus de monografías publicadas entre 1500 y 2019 excluyéndose de su análisis las publicaciones periódicas, pero también aquellos libros de calidad OCR baja (Google Books Ngram Viewer, 2021). En segundo lugar, que si bien el corpus de monografías ha venido siendo actualizado varias veces desde que la herramienta fue creada, en 2011 se señalaba que «The *n*-gram database is drawn from a subset of the full Google Books corpus, consisting of 5,195,769 books, or roughly 4 percent of all the books ever printed» (Hayes, 2011) y en 2012 «8,116,746 books, or over 6% of all books ever published» (Lin et al., 2012, p. 170). Tercero, que, a pesar de la posibilidad de filtraje de los términos que existe en Google Books Ngram Viewer, mediante la opción de la herramienta Ngram Compositions, la polisemia de algunos términos limita, como así lo indican los propios Lin et al. (2012), la utilidad de los datos que este arroja (p. 169). Y cuarto, que con el fin de poder ofrecer todos los datos, Google Books Ngram solo considera «ngrams that occur in at least 40 books» (Google Books Ngram Viewer, 2021) motivo por el cual, cuando las coincidencias son menores que tal número, aparecen en los resultados como inexistentes<sup>111</sup>.

Por otro lado, es necesario referir que los datos que a continuación se presentan son los arrojados por las búsquedas realizadas entre los libros de Google Books Ngram Viewer publicados entre 1890 y 2019; unas fechas que han sido seleccionadas con el fin de abarcar, holgadamente, el periodo histórico del medio cinematográfico. Dichas búsquedas han sido ejecutadas al interior de tres de los corpus que la herramienta ofrece, concretamente: el de monografías escritas en lengua castellana, el de monografías escritas en lengua francesa y el de aquellas escritas en lengua inglesa y publicadas en

---

<sup>111</sup> Es por ello que, cuando Google Books Ngram Viewer no devuelva resultados, se hará uso de los resultados ofrecidos por Google Books, así como por los arrojados por Google Académico, con el fin de esclarecer si el uso del concepto en cuestión es realmente inexistente en las bases de datos o si por el contrario es simplemente que tiene una presencia muy limitada.



cualquier país<sup>112</sup>. Por último, tales operaciones han sido realizadas en coherencia con el modelo anteriormente propuesto (Tabla 2); o, dicho de otro modo, se han realizado las indagaciones, en cada uno de los corpus, de la siguiente manera: primero, el conjunto de términos correspondientes a la enseñanza *del* cine en su categoría EPES; luego, los relativos a la enseñanza *sobre* el cine en su categoría EPES; y, a continuación, los relacionados con la enseñanza *del* y *sobre* el cine en su categoría EPEPS, si bien ha de tenerse en cuenta que las búsquedas de este último han sido divididas, a su vez, en dos grupos (los cuales se hayan distinguidos en la Tabla 2 por una flecha que los separa) entendiéndose que era necesario distinguir aquellos términos que se entienden como proceso de aquellos que se entienden como resultado.

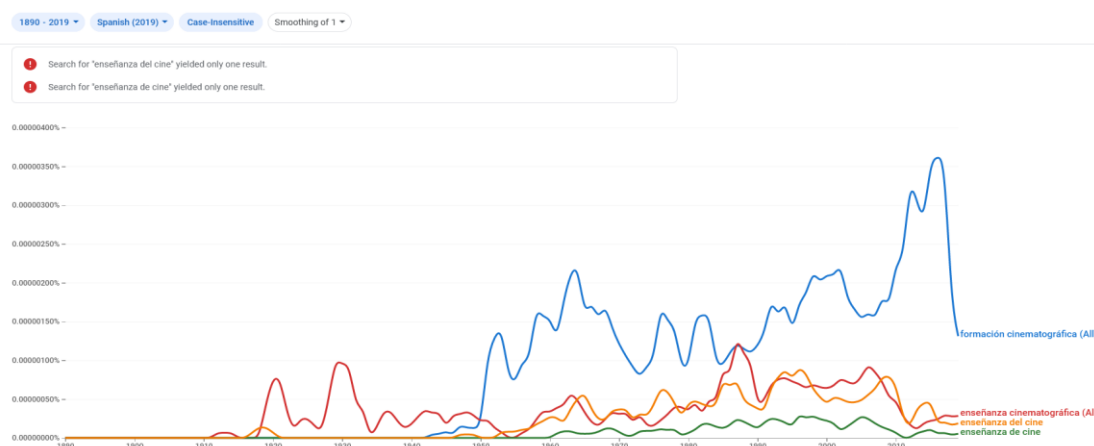
### 3.2.2.1. Corpus de libros escritos en castellano

En la dimensión «EPES» del aspecto enseñanza *del* cine (en el cual pueden hallarse los términos «formación cinematográfica», «enseñanza cinematográfica», «enseñanza de cine» y «enseñanza del cine») encontramos que el primer concepto con cierta presencia es el de «enseñanza cinematográfica» cuyo uso se produce, de manera casi exclusiva, entre la década de los veinte y los cuarenta. A dicho término le sigue el de «formación cinematográfica», el cual releva al anterior en posición de liderazgo a partir de la década de los cincuenta. Casi coetáneamente al ascenso de este último, emergen el resto de conceptos; no obstante, ninguno llegará a tener mayor presencia que cualquiera de los ya descritos (Ilustración 1).

---

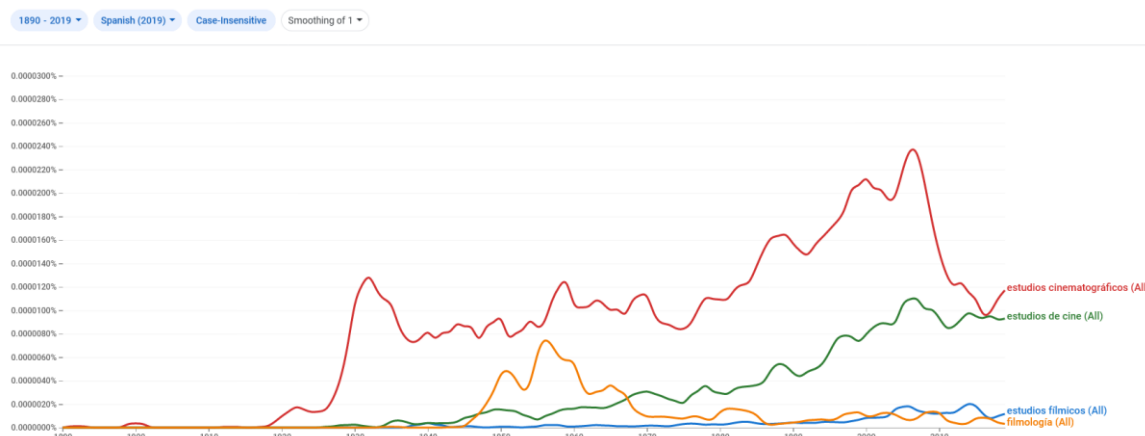
<sup>112</sup> La herramienta también permite realizar búsquedas en libros publicados en Reino Unido y en Estados Unidos, pero para este análisis se ha elegido buscar por idioma y no por país de publicación.

Ilustración 1. Dimensión «EES» del aspecto enseñanza del cine



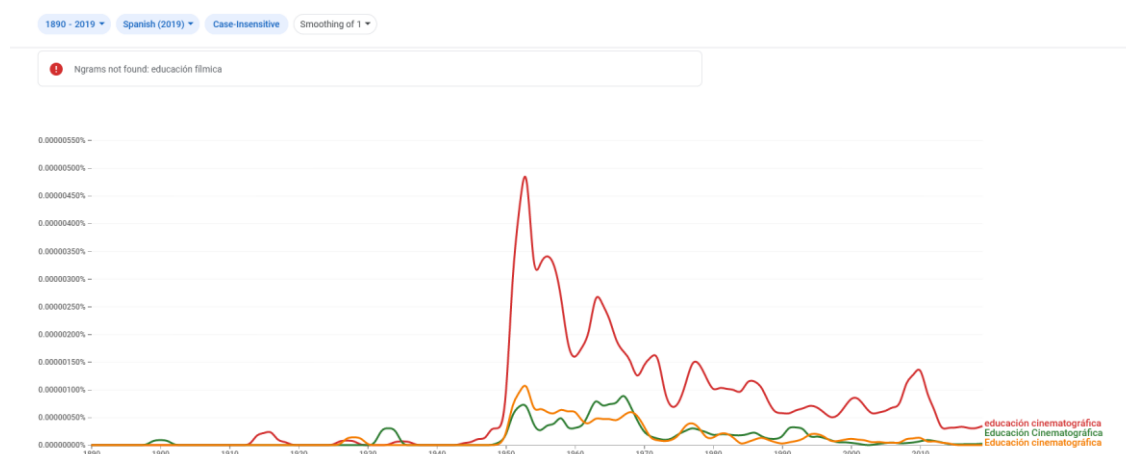
En la dimensión «EPES» del aspecto enseñanza *sobre* cine (en el cual se incluyen los conceptos «estudios fílmicos», «estudios cinematográficos», «estudios de cine» y «filmología») se observa un uso predominante, desde la década de los veinte hasta el año 2019, de la expresión «estudios cinematográficos»; siendo el siguiente término con mayor presencia el de «estudios de cine», el cual ha venido creciendo desde la década de los años treinta pareciendo estar, en los últimos años, a nivel similar que el primero. Si bien los restantes conceptos no superan a los anteriores en ningún momento del periodo analizado, es necesario señalar la presencia manifestada, fundamentalmente entre mediados de los cuarenta y finales de los setenta, por el término «filmología»; así como el uso, mucho más discreto que los anteriores, del concepto «estudios fílmicos» a partir de la década de los ochenta (Ilustración 2).

Ilustración 2. Dimensión «EES» del aspecto enseñanza sobre el cine



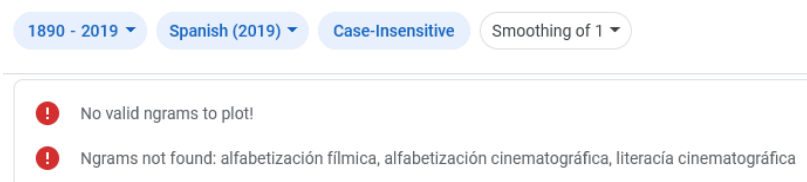
En el primer grupo de la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del y sobre* cine (en el cual incluimos los términos «educación cinematográfica» y «educación fílmica») observamos que si bien el segundo de los conceptos no ofrece resultados; sí que lo hace el de «educación cinematográfica» el cual aparece con fuerza en la década los cincuenta. Ahora bien, la presencia de este término presenta una decadencia progresiva, desde el punto álgido de su aparición hasta el año 2019, manifestando un uso bastante discreto durante los últimos años (Ilustración 3). Así mismo, cabe señalar que «educación fílmica» si devuelve resultados en Google Libros —aproximadamente 59— y en Google Académico —aproximadamente 34—.

Ilustración 3. Grupo 1 dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del y sobre* cine



En el segundo grupo de la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del y sobre* cine (en el que integramos los conceptos «alfabetización fílmica», «alfabetización cinematográfica» y «literacia cinematográfica») ninguna de las expresiones ofrece resultados (Ilustración 4). No obstante, señalar que *Google Books* sí que devuelve resultados con fecha de edición «cualquiera»: para «alfabetización cinematográfica», aproximadamente 171; para «alfabetización fílmica», aproximadamente 61; y para «literacia cinematográfica», aproximadamente 10. También lo hace *Google Académico*: para «alfabetización cinematográfica», aproximadamente 329; para «alfabetización fílmica», aproximadamente 234; y para «literacia cinematográfica», aproximadamente 15.

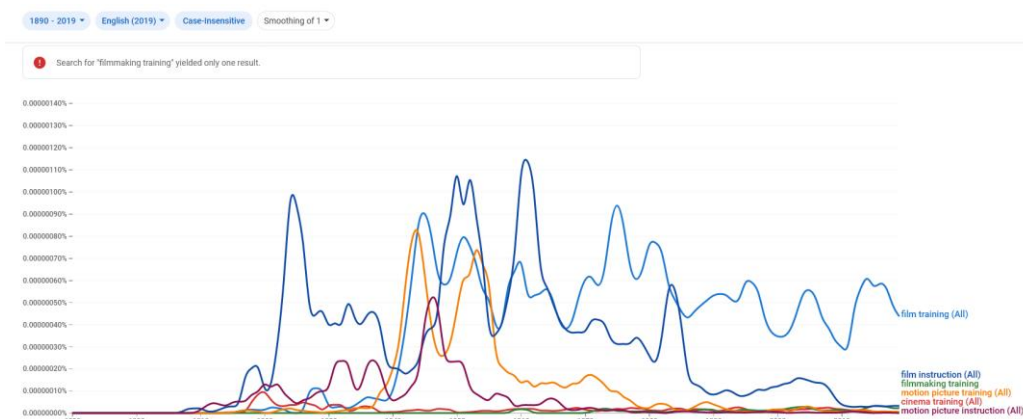
Ilustración 4. Grupo 2 dimensión «EEPS» de la enseñanza del y sobre cine



### 3.2.2.2. Corpus de libros escritos en inglés y publicados en cualquier país

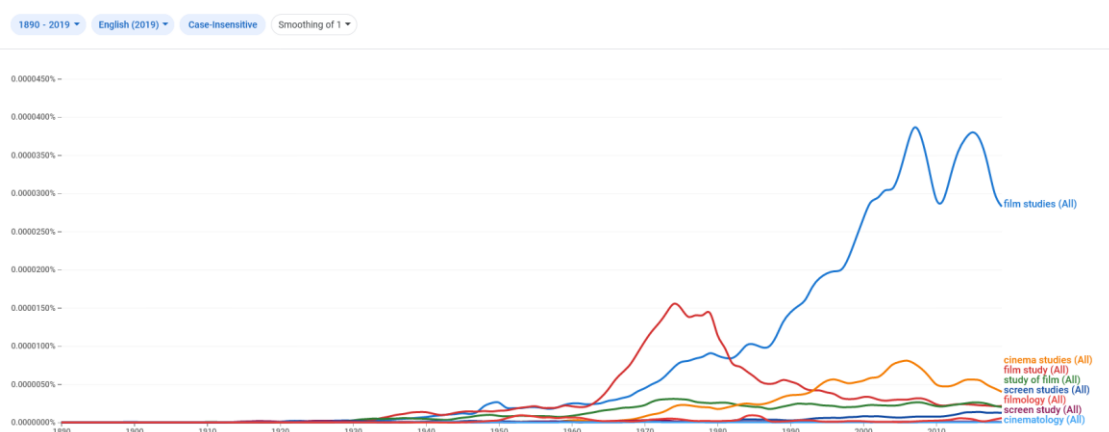
En la dimensión «EPEs» de la enseñanza *del* cine (donde integramos los conceptos «film training», «filmmaking training», «cinema training», «motion picture training», «motion picture instruction» y «film instruction») los términos prevalentes son «film instruction» y «film training». El primero tiene su presencia líder entre mediados de la década de los diez y finales de los treinta, así como desde finales de la década de los cuarenta y finales de los sesenta; y el segundo, que ya había superado al anterior durante el primer quinquenio de los cuarenta, acaba sustituyéndole a partir de finales de los sesenta. Si bien los referidos términos parecen haber sido los de mayor influencia durante el periodo analizado, cabe destacar también el concepto de «motion picture training» el cual, junto a «film training», llegó a superar a «film instruction» en la década de los cuarenta; así como el de «motion picture instruction» que, sin llegar nunca a descollar sobre los anteriores, tuvo presencia sobre todo en la década de los cuarenta y principios de los cincuenta. El resto de los conceptos, a pesar de hallarse manifiestos, no muestran un uso especialmente considerable (Ilustración 5).

Ilustración 5. Dimensión «EES» de la enseñanza del cine



En la dimensión «EPES» de la enseñanza *sobre* el cine (donde englobamos los conceptos «film study», «film studies», «study of film», «cinema study», «cinema studies», «screen study», «screen studies», «cinematology» y «filmology») observamos un incremento general de la presencia de los términos a principios de la década de los treinta, siendo las expresiones más destacadas durante el periodo analizado las de «film study» y «film studies»: la primera, por su presencia prevalente en la década de los sesenta y los setenta; y, la segunda, por su papel sustituto de la anterior a partir de los inicios de la década de los ochenta, así como por la adquisición de un uso mucho mayor que la primera a partir de los noventa. Cabe referir también el rol del concepto «cinema studies», que tras el progresivo desuso de «film study», figura en segundo lugar desde mediados de la década de los noventa. A excepción de «study of film» y de «screen studies», los cuales cuentan con una pequeña presencia fundamentalmente a partir de los setenta, el resto de términos no muestran un uso destacable (Ilustración 6).

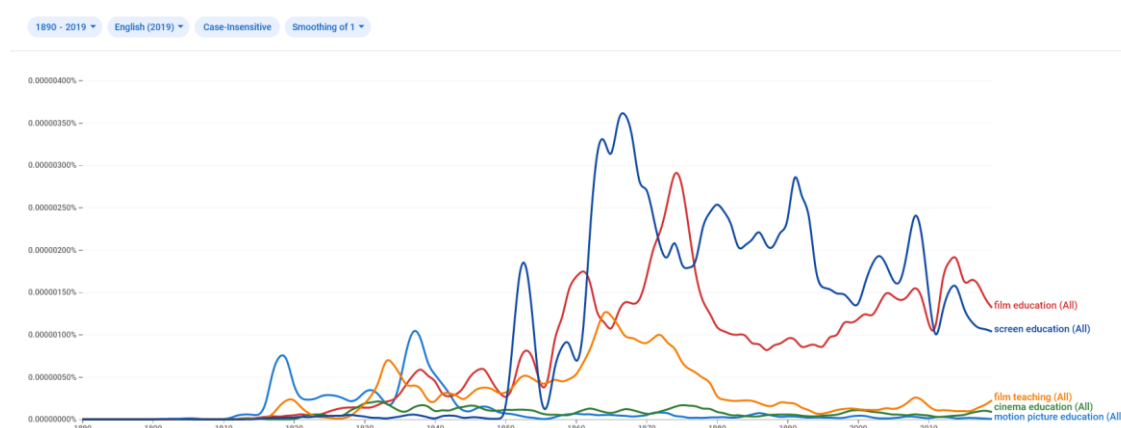
Ilustración 6. Dimensión «EEPS» de la enseñanza sobre cine



En el primer grupo de la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del* y *sobre* el cine (en la cual se integran los conceptos «film education», «cinema education», «motion picture education», «screen education» y «film teaching») los términos predominantes son «screen education» y «film education»: el primero de ellos por su prevalencia en el primer quinquenio de la década de los cincuenta, en la década de los sesenta y principios de los setenta, así como desde finales de los setenta y principios de la década de los años

diez de este siglo<sup>113</sup>; el segundo por su presencia, pequeña pero líder, en la década de los cuarenta, en el segundo quinquenio de los cincuenta, en el primer quinquenio de los setenta, así como desde el año 2010 hasta el 2019. Con una presencia mucho más discreta también son reseñables los términos «film teaching» y «motion picture instruction»: el primero por su papel prevalente en el segundo quinquenio de la década de los años diez, así como entre mediados de los cuarenta y principios de los cincuenta; y el segundo, por haber despuntado en el primer quinquenio de la década de los años treinta y, sobre todo, por tener el tercer puesto en presencia notable en la década de los sesenta y los setenta (Ilustración 7).

Ilustración 7. Grupo 1 de la dimensión «EEPS» de la enseñanza del y sobre el cine

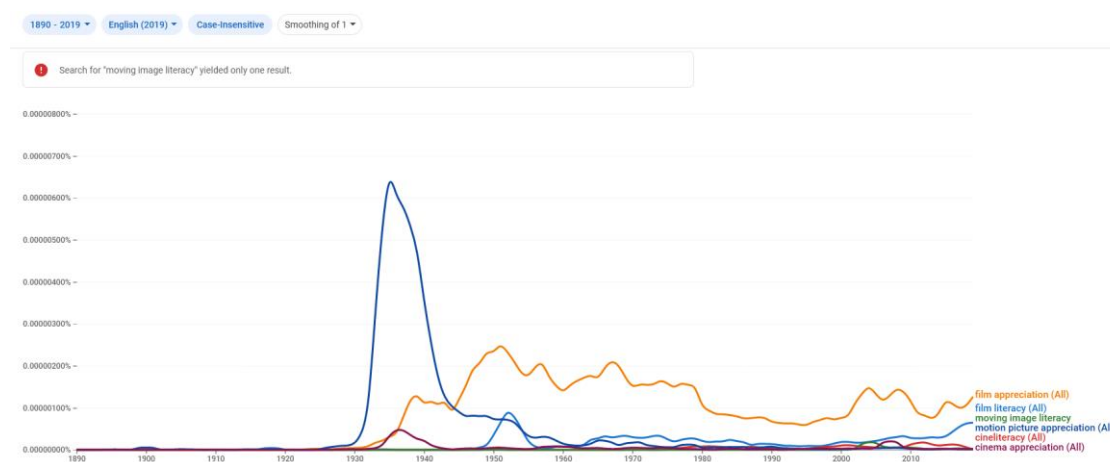


En el segundo grupo de la dimensión «EEPS» de la enseñanza *del y sobre* el cine (donde se incluyen los términos «film literacy», «cineliteracy», «moving image literacy» y «screening literacy», «film appreciation», «cinema appreciation» y «motion picture appreciation») el concepto que mayor uso presenta es «motion picture appreciation» el cual predomina, con una presencia que ninguno de los demás conceptos alcanza en todo

<sup>113</sup> No obstante, téngase en cuenta que, como la búsqueda está realizada con la opción «Case-insensitive» —es decir, que como se obvia si los términos hallados se encuentran escritos con mayúsculas o no— muchos de los resultados relativos a «screen education» han de corresponder a la famosa revista inglesa *Screen Education*, ya que, si se realiza la búsqueda con y sin letras iniciales, puede observarse que la mayoría de los resultados corresponden a términos escritos con dichas mayúsculas.

el periodo, en la década de los treinta. No obstante, tras su abrupta decadencia a principios de la década de los cuarenta, es sustituido por «film appreciation» cuya presencia es la primera en uso durante todo el periodo, aunque bastante por debajo de lo alcanzado por lo anterior. A excepción de «cinema appreciation», con un pequeño pico en el segundo quinquenio de los años treinta, y de «film literacy», que es el segundo término con mayor uso en el año 2019; el resto de términos no tienen prevalencia significativa.

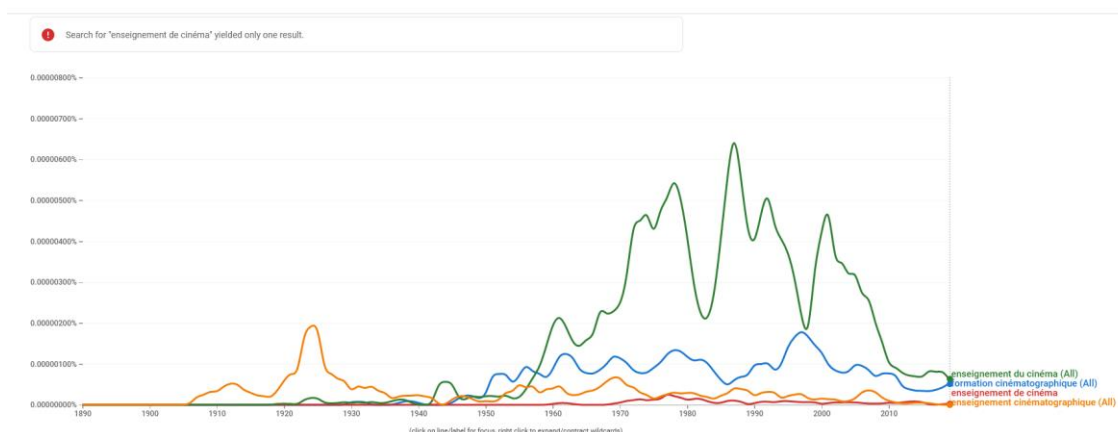
Ilustración 8. Grupo 2 de la dimensión «EEPS» de la enseñanza del y sobre el cine



### 3.2.2.3. Corpus de libros escritos en francés

En la dimensión «EPES» de la enseñanza *del* cine (donde integramos los conceptos «formation cinématographique», «enseignement de cinéma», «enseignement du cinéma», «enseignement cinématographique») observamos que el primer concepto relevante es el de «enseignement cinématographique» el cual tiene una presencia casi exclusiva desde mediados de la primera década de siglo XX hasta principios de los cuarenta. A partir de entonces es «enseignement du cinéma» el que aparece como predominante, con mucha más tasa que el anterior, desde mediados de los cuarenta hasta la actualidad. No obstante, este último muestra un importante decrecimiento desde principios de este siglo, alcanzando el mismo nivel en el año 2019 que el segundo concepto más llamativo desde la década de los cincuenta: el de «formation cinématographique» el cual, además de ocupar tal posición, fue líder en el primer quinquenio de dicha década. (Ilustración 9).

Ilustración 9. Dimensión «EEPS» de la enseñanza del cine

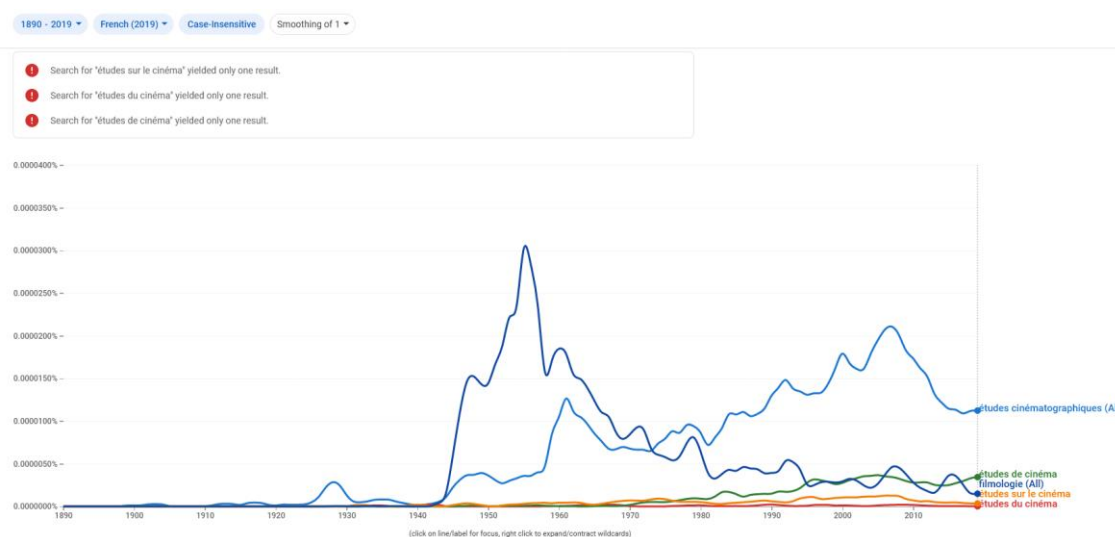


En la dimensión «EPEE» de la enseñanza *sobre* el cine (en la englobamos los conceptos «études cinématographiques», «études du cinéma», «études de cinéma», «études sur le cinéma», «filmologie») son dos los términos que predominan durante el periodo analizado: «filmologie» y «études cinématographiques». Si bien «études cinématographiques» aparece en primer lugar en la cronología, presentando algunos pequeños picos entre las cuatro primeras décadas del siglo XX, es el de «filmologie» el que predomina desde mediados del primer quinquenio de década de los cuarenta, manteniendo tal primera posición hasta los primeros años de los setenta.

Tras la pérdida de popularidad de este último, el concepto «études cinématographiques» se pone en primera posición aumentando su presencia hasta alcanzar su mayor cota, menor no obstante que la del anterior, a finales de la primera década del siglo XXI; a partir de entonces, dicho concepto muestra una tendencia a un menor uso, una propensión que parece dilatarse hasta el año 2019. Con mucha menor presencia, pero también reseñable, es el término «études de cinéma» el cual desde la década de los setenta viene presentado cierto uso y cuya existencia compite, desde los primeros años del siglo XXI, con el de «filmologie» (Ilustración 10).

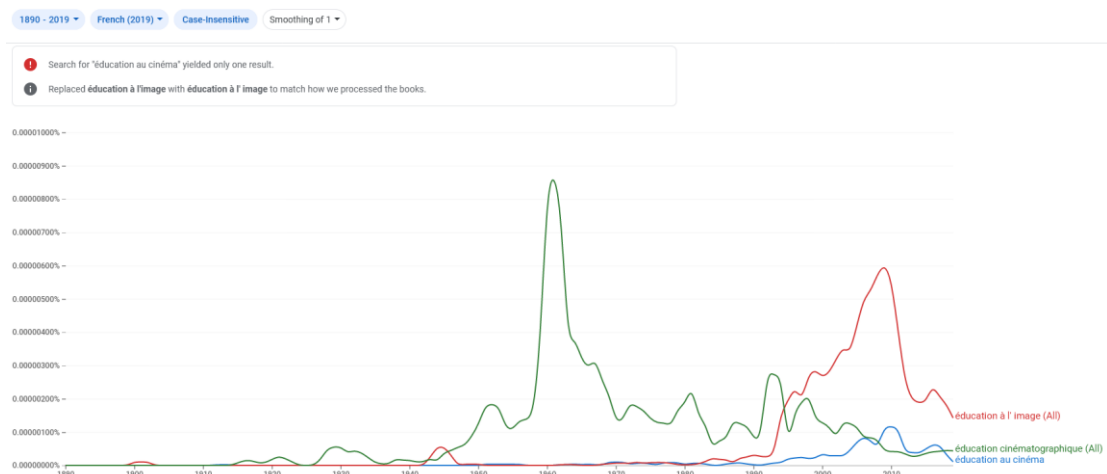


Ilustración 10. Dimensión «EES» de la enseñanza sobre el cine



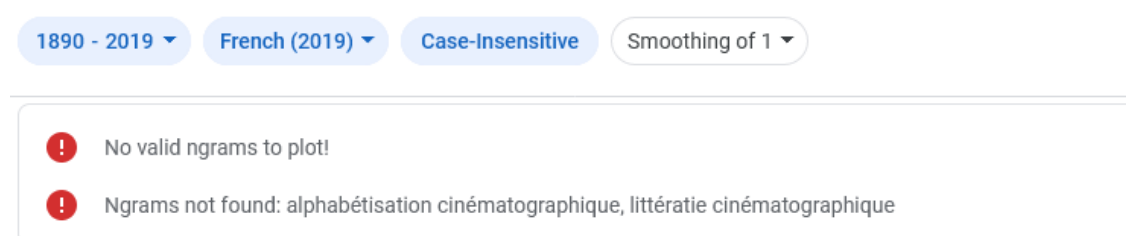
En el primer grupo de la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del y sobre* el cine (en el que integramos los conceptos «éducation cinématographique», «éducation au cinéma» y «éducation à l'image») se observa la presencia, casi exclusiva, del primer término durante desde su emergencia en la década de los años veinte hasta principios de la década de los noventa —siendo notables las cotas alcanzadas por este durante la década de los sesenta—. No obstante, desde mediados de los noventa es el concepto «éducation à l'image» el que presenta mayor uso siendo el más presente hasta el año 2019, si bien presenta un decrecimiento desde que alcanzara su cota más alta en 2010. Así mismo, a pesar de su limitado uso en comparación con los anteriores, coexiste con estos la expresión «éducation au cinéma» desde finales de la década de los noventa (Ilustración 11).

Ilustración 11. Grupo 1 de la dimensión «EEPS» de la enseñanza *del y sobre* el cine



En el segundo grupo de la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del y sobre* el cine (en el que integramos los conceptos («alphabétisation cinématographique» y «littérature cinématographique») ocurre ninguno de los términos arroja resultados (Ilustración 12). En este caso, solo uno de los conceptos ofrece resultados en *Google Books* («alphabétisation cinématographique», aproximadamente, 6; «littérature cinématographique», 0) y ambos los generan en *Google Académico* («alphabétisation cinématographique», 3; «littérature cinématographique», 1); no obstante, como puede verse, son prácticamente inexistentes.

Ilustración 12. Grupo 2 de la dimensión «EPEPS» de la enseñanza del y sobre el cine



### 3.2.3. DEFINICIONES DE LOS TÉRMINOS MÁS UTILIZADOS Y/O MÁS PERTINENTES

Los resultados de las búsquedas realizadas en Google Ngram Viewer, así como los de Google Libros y Google Académico en su caso, ponen de relieve que los conceptos con mayor uso durante los últimos años son: a) en la dimensión «EPES» del aspecto enseñanza *del* cine, «formación cinematográfica», «film training» y «enseignement du cinéma»; b) en la dimensión «EPES» del aspecto enseñanza *sobre* cine «estudios cinematográficos», «film studies» y «études cinématographiques»; y c) en la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del y sobre* cine, «educación cinematográfica», «alfabetización cinematográfica», «film education», «film appreciation» y «éducation à l'image». Ahora bien, como se advertía al principio del epígrafe anterior, dichos resultados deben tomarse tan solo como una aproximación a la cual podría ser recomendable atenerse si ha dicho mayor uso le acompañan otras circunstancias que puedan sugerir su pertinencia. Dicho de otro modo, es necesario poner a prueba tanto dichos resultados como las propias categorías propuestas mediante la contrastación del significado que aquí se les ha otorgado a los términos —al adjudicarles áreas del tema determinadas—

con aquellas definiciones que de los mismos puedan hallarse. Esto significa que, si bien en algunos casos la conjunción del mayor uso de un concepto en correlación con las definiciones halladas parece recomendar, efectivamente, su uso para referirse a la categoría atribuida; en otros, quizás deba valorarse el uso de alternativas en razón de que las mismas puedan llegar a ser más pertinentes que aquella que a la que parezca recurrirse más habitualmente.

Así pues, la primera proposición consiste en que los términos seleccionados por su mayor uso en la actualidad al interior de la dimensión «EPES» del aspecto enseñanza *del* cine («formación cinematográfica», «film training» y «enseignement du cinéma») hacen referencia a la enseñanza de conocimientos encaminados a su aplicación práctica dirigidos a personas con edad de estudiar enseñanzas superiores. Como puede verse en los siguientes ejemplos, esta primera definición encaja con el contexto en el que dichos términos pueden ser vistos: «formación cinematográfica» (Daich, 2018; Casas, 2006; Alberich, 1999), «film training» (Reid, 2018; Petrie & Stoneman, 2014; Donald & Renov, 2008; Hort, 2016a, Hort, 2016b) y «enseignement du cinéma» (Chronique, 2013; Roy, 2007; Douin, 2010). Sin embargo, y a pesar del uso de tales conceptos en los señalados contextos, las definiciones de los mismos no son fáciles de encontrar. Si bien en el ámbito hispanohablante el término «formación cinematográfica» es el concepto que parece ser el más recurrido, en las entradas de los diccionarios de cine consultados dicho significado se encuentra: por «enseñanza cinematográfica» en el caso del *Diccionario de cine español* (Borau, 1998, p. 311-312)<sup>114</sup>; y por «enseñanza del cine» en el de la traducción al español del *Dictionnaire du cinéma* (Passek, 1991, p. 256-257). No obstante, los comentarios realizados en tales entradas, a pesar de ofrecer información interesante, no aportan una definición explícita de los conceptos que desarrollan. De los diccionarios ha de pasarse a las monografías pudiendo citarse la traducción española de la obra de Lods (1951) *La formation professionnelle des techniciens du film*; publicación en la cual el realizador y director adjunto del IDHEC enuncia como objetivo de la «formación

---

<sup>114</sup> Si bien por ejemplo el de Borau (1998) utiliza precisamente «formación cinematográfica» para definir el tipo de enseñanza impartida por el IIEC-EOC (p. 465).

profesional cinematográfica» («formation professionnelle cinématographique») la actividad de «procurar al joven técnico, en las mejores condiciones posibles y en el plazo más corto, las cualidades profesionales más acabadas» refiriendo, además de esto, el «doble papel» que tal formación tiene, tanto para el técnico como para la propia profesión, «de orientación y de calificación personal» (p. 19, 21). En lo relativo al ámbito angloparlante, y a pesar de ser un término con uso bastante frecuente y habitualmente asociado a un contexto de significado como el que aquí se refiere, no se han hallado definiciones explícitas de «film training» ni en diccionarios ni en monografías: hasta donde aquí se ha podido llegar, ha de recurrirse al concepto «film school» para poder encontrar una explicación que, si bien es indirecta, resulta la referencia más denotada que ha podido encontrarse. Una de las definiciones de dicha expresión es la que ofrece *A Dictionary of Film Studies* en el cual se señala que «film school» es «A generic term used to describe an institution that augments the teaching and acquisition of practical skills (including screenwriting, production design, direction, cinematography, acting, and editing) with historical and theoretical approaches» (Kuhn & Westwell, 2020); pudiéndose entender entonces que dicho primer término se refiere a la enseñanza dirigida a la adquisición de habilidades prácticas con enfoques históricos y teóricos. Por último, en el ámbito francófono se ha hallado la más explícita de todas las explicaciones de este grupo, a saber, la ofrecida por el francés Roy (2007) para el término «enseignement du cinéma» y cuya definición refiere, en la misma línea que lo hace Tessonneau (1966)<sup>115</sup>, que esta es la «Formation dans un établissement public ou privé des divers métiers du cinéma: la direction photo, le montage, la réalisation, la production, etc.» siendo el fin de la misma formar «professionnellement les personnes désireuses de travailler dans les milieux du cinéma et de la télévision» —si bien hay que tener en cuenta que dicho autor incluye también en su definición la enseñanza de cine «dans les écoles primaires, secondaires et collégiales, sur tout comme expression

---

<sup>115</sup> El cual, recordarnos, señalaba que «L'enseignement du cinéma vise principalement à inculquer des connaissances de langage filmique et de savoir faire technique essentiellement liées à la production des films» (p. 12).

culturelle», entroncando a partir de este punto de la definición con la dimensión «EPES» del aspecto enseñanza *del y sobre* el cine o con la «éducation à l’image» — (p. 160).

La segunda proposición sugiere que los términos seleccionados por un mayor uso en la actualidad al interior de la dimensión «EPES» del aspecto enseñanza *sobre* el cine («estudios cinematográficos», «film studies» y «études cinématographiques») hacen referencia a la enseñanza de conocimientos encaminados a su aplicación intelectual estando dirigidos estos a personas con edad de estudiar enseñanzas superiores. Dicha proposición puede verse manifiesta, sin perjuicio de poder verse en otros contextos, en los siguientes ejemplos: «estudios cinematográficos» (Horacio, 2020; Calderón, 2012; Garrido, 2003), «film studies» (Hill et al., 2000; Bordwell & Carroll, 2012; Grieveson & Wasson, 2008) y «études cinématographiques» (Mouëllic, 2019; Goudreault, 2019; Ebanda de B’béri, 2013). No obstante, en el caso hispanohablante la única entrada en diccionarios de cine que se ha hallado relativa a este tipo de enseñanzas es la realizada mediante el concepto «estudios de cine» ofrecida por Patten (2002, p. 212-215) en la traducción española de *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (1996); sin embargo, de nuevo la explicación que en ella se aporta no resulta útil para lo que aquí se pretende por no desarrollar una definición concreta<sup>116</sup>. No se han encontrado enunciaciones del campo en monografías en nuestro idioma, a pesar de la diversidad de libros publicados

---

<sup>116</sup> La entrada comienza señalando que «Los estudios de cine no son un tema arcano, pero bien pueden no ser un tema, en la medida que no hay cuerpo de obras que pueda aducirse como fundamento, y aunque existe gran dogmatismo en el análisis de filmes, no hay una línea a la que adherir o contra la cual rebelarse. El término sugiere que hay cuerpo de obras, escritos por teóricos serios. Pero ¿quiénes son? Los soviéticos, Kracauer, Bazin, CAVELL, DELEUZE, tal vez todos decididamente diferentes en sus perspectivas sobre el cine. El hecho crucial es que los mejores realizadores han sido los mejores estudiosos del cine. Aunque hubo valiosos pensadores sobre ARTE, que se considerarán más adelante, los verdaderos estudios de cine han sido llevados a cabo por los directores. Ellos han desarrollado, ampliado, revisado y modificado la realización de películas, y los más sobresalientes supieron exactamente lo que hacían. De allí que los “estudios de cine” bien podrían ser un ensayo sobre películas; sobre cómo los directores con intenciones claras las crearon, aunque no hayan escrito sobre ellas» (Patten, 2002, p. 212).

sobre este tema. Empero, sí que se han hallado definiciones para «film studies» en el ámbito angloparlante: la primera, en *New Oxford American Dictionary* donde dicho término es explicado como «the study of films and filmmaking as an academic subject» (Stevenson & Lindberg, 2015); la segunda, en *A Dictionary of Film Studies* donde Kuhn y Westwell (2012) lo definen como la «Scholarly inquiry into, and academic study of, cinema, film, and films» señalando, en la explicación histórica que del campo ofrecen, el origen de los mismos en la filmología francesa y sus antecedentes en la cinematología americana<sup>117</sup>; y, la tercera, en *A Dictionary of Media & Communication* donde Chandler y Munday (2016) una explicación del concepto como «An academic discipline taking film as its subject and investigating issues such as the processes of film-making, the film text, film genres, and audiences and reception. These may be studied historically or thematically, within or across cultures», si bien ha de tenerse en cuenta que dichos autores añaden que dichos estudios «can be divided into practice-based and theory-based approaches. The former concentrates on vocational training and hands-on practice in the techniques of film-making; the latter is regarded as a discipline within the humanities» relacionando el término, con estos últimos comentarios, también a la dimensión «EPES» de la enseñanza *del* cine. Por último, y aunque de manera indirecta, encontramos también una definición para el concepto «études cinématographiques» en la entrada de «filmologie» («filmología»)<sup>118</sup> del *Dictionnaire général du cinéma: du*

---

<sup>117</sup> Según estos autores los «film studies» (expresión que ellos ponen en relación con «cinema studies», «cinematology» y «screen studies») es un término adoptado en Estados Unidos a partir de la década de los setenta para referirse a lo que desde finales de la década de los cincuenta había sido allí denominado como «Cinematology» («Cinematología»); una materia que a su vez provenía de lo que previamente había sido designado en Francia, desde finales de la década de los cuarenta, como «Filmologie» («Filmology» en inglés, «Filmología» en castellano) (Kuhn & Westwell, 2012).

<sup>118</sup> En la entrada «filmology (filmologie)» de *A Dictionary of Film Studies* se refiere que es «An academic movement established in France in the 1940s with the objective of putting in place a comprehensive and systematic study of cinema, and regarded in some quarters as the beginning of film studies as an institutionalized academic practice. The movement emerged in the wake of

*cinématographe à Internet: art, technique, industrie*, obra en la cual Roy (2007) señala la filmología como término sinónimo de «études cinématographiques» definiéndolo como el «Domaine d'études qui a pour objet le cinéma» y señalando su relación con «trois disciplines différentes: la psycho-physiologie, la sociologie de l'éducation et l'esthétique» (p. 207).

La tercera proposición sugiere que los términos seleccionados por un mayor uso en la actualidad al interior de la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del y sobre cine* («educación cinematográfica», «alfabetización cinematográfica», «film education», «film appreciation» y «éducation à l'image») se refieren a la enseñanza de conocimientos encaminados tanto a su aplicación intelectual como práctica a personas con edad de estudiar enseñanzas primarias y secundarias. El uso de estos conceptos puede verse

---

the 1946 publication of Gilbert Cohen-Séat's 'Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma' (On the principles of a philosophy of cinema), which called for a serious study of film and outlined a methodological framework for such an enterprise. Within two years, the Association pour la Recherche Filmologique (Association for Filmological Research) had been founded; a journal, *La revue internationale de filmologie*, launched; and an Institut de Filmologie formed and officially attached to the University of Paris. In 1961, the Institute moved its base to Italy, where the journal continued publication under the title of *Ricerche sulla Comunicazione* (Communications Research). Filmology's approach to the study of cinema was sociological as much as aesthetic, influencing for example, the work of anthropologist and filmmaker Edgar Morin, one of the pioneers of *cinéma vérité*. However, the idea of considering film as an object of serious study chimed with a broader interest in, and passion for, cinema among philosophers and intellectuals in postwar France—though filmology did draw accusations (from the journal *Cahiers du cinéma* especially) of narrow empiricism. Nonetheless, it is acknowledged that filmology was a formative influence on work by Christian Metz and others on the semiotics of cinema. Because the filmological movement is little-known in Anglo-American film studies, it is rarely given credit for its shaping of film semiotics, nor for its invention of the important distinction between film (the 'filmic fact', denoting texts, sounds, images, and film 'language') and cinema (the 'cinematic fact', denoting cinema as a social and institutional phenomenon)» (Kuhn & Westwell, 2020).

ejemplificado, en este sentido, en los siguientes textos: «educación cinematográfica» (Ambrós Pallarès & Breu Pañella, 2011; Ambrós & Breu, 2007; Peters, 1965) «alfabetización cinematográfica» (Fernández Alonso, 2017; Lima, 2017; Artopoulos, 2011), «film education» (Lynch, 2018; Southern, 2016; Bolas, 2009), «film appreciation» (Southern, 2016; Fleming et al., 2014; Bolas, 2009) y «éducation à l'image» (Henzler, 2018; Lancien, 2017; Campana, 2013). En el caso de esta proposición, comenzaremos por el ámbito angloparlante, abordando en primer lugar el concepto «film appreciation». Un término que, según *A Dictionary of Film Studies*, fue antecesor de «cineliteracy» siendo este último instaurado en la década de los setenta como expresión alternativa para la designación de «The understanding and appreciation of cinema and of the grammar of the moving image; the ability to analyse and evaluate films critically and competently» y popularizándose en la década de los noventa en el contexto de los debates de educación escolar sobre «media and visual literacy» (Kuhn & Westwell, 2012)<sup>119</sup>. No obstante, como ha podido verse, según los resultados arrojados por Google Ngram Viewer el concepto «film appreciation» no ha sido aún sustituido en mayor uso por ningún otro<sup>120</sup> y, en caso de que exista alguno que esté más cerca de hacerlo, ese parece

---

<sup>119</sup> Kuhn y Westwell (2012) describen el desarrollo histórico de «film appreciation» de la siguiente manera: «By the end of the 1930s, the notion of including film appreciation in school curricula had been mooted and occasionally put into practice in the UK, the US, and elsewhere: this venture was prompted by a variety of sometimes contradictory motives, including a social reform agenda (a desire to mitigate the supposedly harmful influence of films on children) and a cultural appreciation agenda (the desire to foster informed responses to films) (see children's films). This idea gained ground in the 1950s: in the UK, for example the British Film Institute (BFI) was actively promoting the teaching of film appreciation in schools, and in 1950 a group of teachers formed themselves into a body called the Society of Film Teachers (later to receive BFI funding and rename itself the Society for Education in Film and Television (SEFT)). A key objective of introducing popular media like film and television into the classroom was to educate children's responses to the sounds and images that were part of their everyday lives—to teach them to discriminate, in other words».

<sup>120</sup> Un mayor uso que se ve confirmado: a) por los resultados de Google Books en los cuales «film appreciation» ofrece, sin delimitación de fecha, aproximadamente 16.800, «film literacy» 2.820 y



ser «film literacy»<sup>121</sup>. Un término que cuya popularidad viene creciendo durante las últimas décadas, probablemente, en razón del fomento que del mismo viene haciendo la Comisión Europea en el marco sus actividades de promoción de los medios de comunicación y el cine; así como a causa del apoyo que dicha entidad viene brindando al «media literacy» desde que el programa MEDIA 2007-2014 se pusiera en marcha. Y es que, hay que tener en cuenta, primero, que a lo largo del desarrollo de dichas políticas el término «'media' effectively served as a synonym for 'film'»; segundo, que a partir de la creación en 2014 del programa Creative Europe<sup>122</sup>, dicho apoyo al «media literacy» se convirtió explícitamente en un enfoque centrado en el «film literacy»; y tercero, que como parte de las estrategias de dicha entidad para el establecimiento de una identidad común en Europa al respecto del «film education»<sup>123</sup>, ambos términos vienen definiéndose por la misma con el fin de llegar a obtener, no sin complicaciones<sup>124</sup>, cierto

---

«cineliteracy» 1.700; y b) por los resultados de Google Académico en el cual se obtienen, sin delimitación de fecha, aproximadamente 3.340 resultados en el caso de «film appreciation», de 1.810 en el de «film literacy», y de 287 en el de «cineliteracy».

<sup>121</sup> Entre los años 2010 y 2021: a) Google Books detecta aproximadamente 3.670 resultados para «film appreciation», 1.010 para «film literacy» y 562 para «cineliteracy»; y b) Google Académico, 1.830 para el primero, 1.230 para el segundo y 155 para el tercero.

<sup>122</sup> Una creación que fue puesta en marcha mediante la fusión de los programas de arte, cultura y medios que hasta el momento había desarrollado la Comisión Europea.

<sup>123</sup> Hay que tener que en cuenta que, como señala Reid (2018), la Comisión Europea tiene un papel central en la creación y circulación de una identidad europea —en la construcción de lo que significa ser europeo— y, especialmente, en lo que respecta a la definición de dicha identidad a través de las artes y la cultura —motivo por el cual dicha entidad viene promocionado desde 1991 los medios de comunicación y el cine a través de los programas MEDIA— (p. 6).

<sup>124</sup> Burn y Reid (2012) ponen de manifiesto dichas complicaciones cuando señalan que «Similarly, we realised that a common, core definition of film literacy, that would satisfy all stakeholders, across all 32 countries, would be impossible to agree upon. Instead, we recognise that like European culture itself, maybe film literacy inheres in a flexible and adaptable set of practices that change depending on context: for mobile devices or cinemas, in Media Studies, History, or

grado de comunalidad en sus significados (Reid, 2018, p. 6-8). Es por ello que una de las explicaciones de «film literacy» que más habitualmente puede verse citada es la que aparece en el informe *Screening literacy. Executive summary* publicado en 2013 como producto de la licitación realizada por la Comisión Europea para la realización del *European-scale Experts' Study on film literacy in Europe* —cuya oferta fue ganada por un consorcio del Reino Unido y otros socios europeos con el liderazgo del British Film Institute<sup>125</sup>— (BFI, 2013, p. 3). Un documento resumen en el que se refiere una definición que al parecer había sido incluida en el informe completo —a saber, «the level of understanding of a film, the ability to be conscious and curious in the choice of films and the competence to critically watch a film and to analyse its content, cinematography and technical aspects»— y en el cual se señala una versión extendida de la misma:

The level of understanding of a film, the ability to be conscious and curious in the choice of films; the competence to critically watch a film and to analyse its content, cinematography and technical aspects; and the ability to manipulate its language and technical resources in creative moving image production (Burn & Reid, 2012, p. 316).

Dicha definición hace alusión al «nivel de comprensión», a la «capacidad», a la «competencia» y a la «habilidad»; es decir, al entendimiento de la alfabetización como producto de una actividad —si bien, como ya se ha señalado, no ha sido esta ni sigue siendo la única manera de entenderlo: según el momento y el contexto, dicho concepto se interpreta tanto como proceso como resultado pudiendo entenderse, desde dicha perspectiva, el término «film literacy» como sinónimo de «film education»—. Ello nos lleva a la cuestión de la definición de este último término, otro concepto tan popular

---

Civics, as universal entitlement, or narrow vocational journey, in all these settings film literacy has something powerful to offer young people» (p. 320).

<sup>125</sup> Hay que tener en cuenta que «UK is widely regarded as a leader in film education in schools. Cineliteracy through education and other activities aimed at promoting a film culture is actively supported by the British Film Institute» (Kuhn & Westwell, 2012).

como diversas son sus interpretaciones<sup>126</sup>. Una de las sugerencias resultado de la comprensión del «film literacy» como producto es la que ofrece el informe *Film: A 21st century literacy re/defining film education* en el cual se señala que «film education is about teaching people a language that allows them to articulate descriptively and theoretically, as well as teaching them practical skills – learning through doing and making» (Available Light Advisory, 2013, p. 9); a saber, que se trata de «enseñar»: del proceso por el que se educa y no de las capacidades que con ello se consigue. Ahora bien, las definiciones referidas hasta ahora de «film education» y «film literacy» incorporan ya esa asunción, a la que también anteriormente se hacía alusión, de integrar dentro de la educación cinematográfica —y, por ende, de las capacidades a adquirir con ella— no sólo el aprendizaje y la capacidad de leer imágenes sino también la aprender y ser capaz de producirlas. Si bien esta es la tendencia actualmente dominante (Reia-Baptista et al., 2014, p. 356), esto no siempre es así: el propio concepto de «film appreciation» —de uso mucho anterior, como señalábamos, al de «film literacy»— fue concebido en la década de los años treinta en relación al desarrollo de audiencias con capacidad de juicio crítico<sup>127</sup>; empero, a comienzos del siglo XXI participantes activos del campo comenzaron a apoyar persistentemente que tanto la definición de alfabetización mediática como la

---

<sup>126</sup> La síntesis ofrecida por Nunn al respecto de los desafíos identificados por los participantes del informe *Film: A 21st century literacy re/defining film education* (Available Light Advisory, 2013) resume bien la cuestión: «According to the attendees of the seminar, the real challenge in contemporary film education lies in defining exactly what it is. The delegates here commented on the difficulty in film of a balance between theory and practice (ibid.: 13), the necessity of distinguishing film as a subject (ibid.: 12), utilizing its unique aspects to dispel the ‘soft option’ stigma, and the difficulties of coordinating this in a climate of limited time, limited funds and a host of different providers, each with their own aims. ‘The breadth of the issue has become really apparent, with the complexity and demands of different providers coming at it from so many angles making it harder to pinpoint an exact definition of film education’ (ibid.: 17)» (Nunn, 2020, p. 196).

<sup>127</sup> La idea de poder «hacer» además de «ver» solo ha podido ser posible a raíz de la democratización de los medios.

de alfabetización fílmica había de integrar tanto la idea de *crear* como de *consumir* medios emergiendo así<sup>128</sup>, por una de las recomendaciones del ya mencionado informe *Screening Literacy. Executive Summary* (BFI, 2013) la definición de «film literacy» antes mencionada (Reid, 2018, p. 8). Por último, es necesario hacer alusión, respecto a lo que aquí interesa mencionar ahora, al perfil de personas al que esta «film education» va dirigida, en razón de que las definiciones expuestas hasta ahora no refieren dicha cuestión: a pesar de que parece existir la intención de que los beneficiarios de esta educación sean del rango de edad más amplio posible, los programas de «film education» que se llevan a cabo están fundamentalmente dedicados a niños y adolescentes<sup>129</sup>. Así lo señala, por ejemplo, el informe *Film: A 21st century literacy re/defining film education* (Available Light Advisory, 2013) cuando dice:

One commonality that fits in with most agendas is a need to be creating paths throughout lifelong learning, education is not short term, but the current film education strategy only goes up to 18 and 19, whereas it should be a life-long element (p. 17).

---

<sup>128</sup> Como señala Nunn «When the BFI became the sole distributor of public film funding in Britain after the dissolution of the UK Film Council in 2012, it was clear that its educational department saw merit in the models its historical co-authored reports had been championing. Subsequent papers composed solely by the BFI continued to advocate for a model of public film education that encompasses making as well as appreciation; indeed, the making of film is considered a key part of this appreciation. More recent reports, like the BFI's film education strategy, *Impact, Relevance and Excellence* (2014c) or the pan-European document (produced by a consortium led by the BFI) *A Framework for Film Education* (BFI, 2015b), are examples» (2020, p. 195).

<sup>129</sup> De igual manera ocurre en el contexto de la educación mediática («film education» o «education aux medias»). Como señalan Landry & Basque (2015), «L'éducation aux médias est habituellement associée à une démarche éducative visant prioritairement les enfants et les adolescents. Si elle n'exclut pas d'emblée une démarche de formation offerte aux adultes, il est généralement assez consensuel, du moins en Occident, que l'éducation aux médias vise d'abord les enfants, les adolescents et les jeunes adultes. Cet apprentissage tire notamment sa légitimité des discours portant sur la protection de l'enfance et l'éducation à la citoyenneté» (p. 50).

En la misma dirección, refiere el documento *Screening literacy. Executive summary* (BFI, 2013)

The defined purpose behind film literacy is: ‘for young people, to provide awareness and knowledge about our film heritage and increasing interest in these films and in recent European films, the ultimate goal being to build a long term audience for European films.’ We would like to extend this purpose to encompass a universal entitlement on behalf of all citizens ‘to be introduced to the fundamentals of the moving image, and to be able to master some of its language.’ (p. 8)

Pudiendo añadir finalmente que, en la misma línea, también la categoría «Audience development & film education» de la última convocatoria del programa MEDIA (2021-2027) de Creative Europe hace referencia a un enfoque similar, cuando refiere que la misma está dirigida a «to stimulate the interest of audiences, in particular young audiences, in European films and audiovisual works» (Comisión Europea)<sup>130</sup>.

En cuanto a la definición de «alfabetización cinematográfica» en el ámbito hispanohablante encontramos, en primer lugar, la aportada por el artículo *Literacia cinematográfica: reflexión sobre los modelos de educación cinematográfica en Europa* (Reia-Baptista et al., 2014) cuyo contenido está basado, fundamentalmente, en el *European-scale Experts’ Study on film literacy in Europe*. En dicho texto se propone la transcripción de «film literacy» como «literacia cinematográfica» en vez de como «alfabetización cinematográfica» y la traducción de la ya referida definición de «film literacy» —la proveniente del informe *Screening literacy. Executive summary* (BFI, 2013)— de la siguiente manera:

Es el nivel de comprensión de una película, la capacidad de ser consciente y curiosos en la selección de películas; la competencia para observar críticamente una película y analizar su contenido, cinematografía y aspectos técnicos; y la habilidad para manipular su lenguaje y recursos técnicos en la producción creativa de la imagen movimiento (Reia-Baptista et al., 2014, p. 357).

---

<sup>130</sup> <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/audience-development-european-audiovisual-content>

Dicho texto también refiere una definición de «educación cinematográfica» cuando señala que, al igual que la «educación mediática», también la «educación cinematográfica» tiene el objetivo de «fomentar una mayor literacia que incorpore amplia experiencia cultural, apreciación estética, comprensión crítica y producción creativa» (Reia-Baptista et al., 2014, p. 356). Otra enunciación, en una línea parecida, es la de Clarembeaux (2010) el cual refiere que

dado el contexto digital en el que viven los jóvenes, una educación cinematográfica tendría que apoyarse en tres polos complementarios e indisolubles: ver, analizar y realizar películas. Educar en cine es, pues, organizar la tensión entre estos tres polos para que se alimenten mutuamente, para que se influyan recíprocamente, con una preocupación constante por aumentar la eficacia y el placer, ya que ambos parámetros han de estar presentes y deben ser reforzados (p. 26)

Por último, queda abordar únicamente la explicación del concepto «éducation à l'image» ya que en el ámbito francófono todo parece apuntar a que no existe una tradición intelectual que separe proceso educativo del producto del proceso educativo<sup>131</sup>. Como ya veníamos advirtiendo, no en todos los tiempos ni en todos los contextos se ha entendido que habían de existir dos conceptos separados para referir ambas cuestiones: quizás sea este uno de ellos. Si bien sería deseable que tal cuestión fuera analizada en el ámbito de nuestro idioma, la cuestión es que el concepto de educación cinematográfica («film education») es referido en Francia con la palabra clave «éducation à l'image» (Pérez Tornero & Portalés Oliva, 2019, p. 50; Henzler, 2018, p. 16); la cual es traducida por Henzler (2018) como «visual literacy education, or, translated literally, 'education towards the image'» (p. 16); siendo posible hallarlo también como «éducation à l'image, au cinéma»; e incluso, en algunas ocasiones, como «éducation à l'image cinématographique» (Boutin, 2010).

Le concept d'éducation à l'image est très jeune et peu clair. Sans doute faut-il le remplacer par celui d'« éducation aux images » qui inclurait toutes les images, du cinéma à la

---

<sup>131</sup> Recuérdese que ninguno de los conceptos de analizados en Google Ngram Viewer devolvió resultados, recogiéndose tan solo algunos, escasísimos, en Google Books y Google Académico.

télévision, de la vidéo surveillance au téléphone portable, des jeux vidéo aux programmes informatiques ? Il semble en tout cas nécessaire de ne plus le restreindre à l'éducation au cinéma. [...]. Il est bien difficile de déterminer l'origine de l'apparition de la terminologie « éducation à l'image », mais c'est sans aucun doute à partir de l'éducation artistique et de l'analyse filmique que se développe, dans les années 80, une réflexion autour du cinéma qui va s'étendre à tous les types d'images animées. Dans un milieu (incluant l'audiovisuel et, désormais, le monde numérique) où le pouvoir est avant tout financier ou politique et, suite au développement sans précédent des canaux de diffusion des images, un autre regard sur toutes les images devenait nécessaire. À partir des années 2000 et en reprenant la dynamique des mouvements d'action culturelle et/ou d'éducation populaire, deux éléments s'imposent : l'éducation à l'image doit concerner la totalité de la population et la pédagogie de l'image animée doit évoluer sans séparer l'apprentissage du « voir » de celui du « faire ». (Campana, 2013, p. 94)

#### 3.1.4. ACOTACIÓN FINAL DE LOS TÉRMINOS CONSIDERADOS MÁS PERTINENTES

Recapitulando, señalábamos más arriba que los conceptos que aparentemente han presentado un mayor uso durante los últimos años son: a) en la dimensión «EPES» del aspecto enseñanza *del* cine, «formación cinematográfica», «film training» y «enseignement du cinéma»; b) en la dimensión «EPES» del aspecto enseñanza *sobre* cine «estudios cinematográficos», «film studies» y «études cinématographiques»; y c) en la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del* y *sobre* cine, «educación cinematográfica», «alfabetización cinematográfica», «film education», «film appreciation» y «éducation à l'image». Empero, tras dicha explicación, señalábamos también una serie de consideraciones sobre las definiciones de tales términos. Unas deferencias que parecen mostrar la necesidad de que la acotación referida quede ligeramente ampliada en el ámbito hispanoparlante — tanto en la dimensión «EPES» del aspecto enseñanza *del* cine como en la misma de la enseñanza *sobre* el cine—; así como en el ámbito angloparlante —en este caso, únicamente en la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del* y *sobre* cine— (Tabla 3).



Tabla 3. Acotación final de la terminología referente a la enseñanza cinematográfica

		ENSEÑANZA DEL CINE	ENSEÑANZA SOBRE EL CINE
EPEPS	AF	«formación cinematográfica», «enseñanza cinematográfica» y «enseñanza de/del cine»	«estudios cinematográficos» y «estudios de cine»
	ANF		
EPEPS	AF	«educación cinematográfica» ↓ «alfabetización cinematográfica»	
	ANF		
		TEACHING OF FILM	TEACHING ABOUT FILM
EPEPS	AF	«film training»	«film studies»
	ANF		
EPEPS	AF	«film education» ↓ «film appreciation» y «film literacy»	
	ANF		
		ENSEIGNEMENT DU CINÉMA	ENSEIGNEMENT SUR LE CINÉMA
EPEPS	AF	«enseignement du cinéma»	«études cinématographiques»
	ANF		
EPEPS	AF	«éducation à l'image»	
	ANF		

En la dimensión «EPEPS» del aspecto enseñanza *del* cine del ámbito hispanoparlante, se trata de tener en cuenta, además del concepto «formación cinematográfica» por su mayor uso y la pertinencia de su significado, los términos «enseñanza cinematográfica» y «enseñanza de/del cine» ya que los diccionarios reflejan que, más allá de la medida de su uso, dichos conceptos tienen un calado evidente. Por tanto, tales expresiones no deberían ser omitidas de la selección que aquí se plantea, fundamentalmente, porque es necesario el fomento de un debate sobre la mayor o menor pertinencia de los mismos.

No obstante, se entiende aquí que, si bien la aparente mayor relación del término «educación» con el ámbito «EPEPS» permite poder hacer uso, por no implicar ambigüedad, de los términos «enseñanza cinematográfica» o «enseñanza de/del cine», quizás el primero sirva mejor a la denominación del tema en general —es decir, para la descripción del conjunto de sus aspectos (enseñanza *del* cine, *sobre* el cine y *a través* del cine)— y, el segundo, a la definición del propio aspecto (la enseñanza *del* cine valga la redundancia) que quedaría referido mediante el concepto «formación cinematográfica». En otras palabras, la «enseñanza cinematográfica» sería el tema en el que se identifica un aspecto, la «enseñanza del cine», el cual es la definición del concepto «formación cinematográfica». La selección de este término como palabra clave para referir la enseñanza *del* cine es una elección que se toma, no solo por el uso más extendido que parece mostrar el concepto, sino en razón de las definiciones que se derivan de los términos «formación» y «enseñanza». Concretamente, según la RAE «formación» es la «1. f. Acción y efecto de formar o formarse»; y «formar» es «1. tr. Dar forma a algo; 2. tr. Hacer que algo empiece a existir; 3. tr. Juntar y congregar personas o cosas, uniéndolas entre sí para que hagan aquellas un cuerpo y estas un todo; 4. tr. Dicho de dos o más personas o cosas: Hacer o componer el todo del cual son partes; y 5. tr. Preparar intelectual, moral o profesionalmente a una persona o a un grupo de personas». Por otro lado, según la RAE «enseñanza» es la «1. f. Acción y efecto de enseñar»; y «enseñar» es «1. tr. Instruir, doctrinar, amaestrar con reglas o preceptos; 2. tr. Dar advertencia, ejemplo o escarmiento que sirva de experiencia y guía para obrar en lo sucesivo; 3. tr. Indicar, dar señas de algo; 4. tr. Mostrar o exponer algo, para que sea visto y apreciado; y 5. tr. Dejar aparecer, dejar ver algo involuntariamente». Desde lo que aquí se considera, se entiende que «formar» no solo alude a un conjunto de cuestiones que expresan en mejor medida lo que es desarrollar el talante de la profesión cinematográfica —desde una perspectiva, no de instruir o adoctrinar sino de dar forma a las condiciones que puedan existir en los individuos—, sino que además esta alude, en su quinta acepción, explícitamente a una preparación intelectual, moral o profesional de una persona o grupo de personas.

En la dimensión «EPEPS» del aspecto enseñanza *sobre* el cine del ámbito hispanoparlante se trata de considerar, además del concepto «estudios cinematográficos», el término

«estudios de cine»; de nuevo, con el fin de fomentar el debate sobre la pertinencia de cada uno de ellos. Ambos términos son, como ya señalábamos, bastante ambiguos en razón de que ambos se utilizan para designar empresas y/o instalaciones de producción cinematográfica<sup>132</sup>. En el *Diccionario politécnico de las lenguas española e inglesa* «film studio» aparece traducido como «estudio de cine» (Beigbeder Atienza, 1997, p. 547) y en *El cine en 100 preguntas* se refiere «estudio de cine» como «conjuntos de edificios o dependencias destinados a la realización de películas cinematográficas» (Esteban Guinea et al., 2019). No obstante, por otro lado, el *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* señala como traducción de «film studies» el concepto «estudios de cine» (Patten, 2002, p. 212-215). Por esto último, y porque subjetivamente nos parece un término menos unilateralmente relacionado con las empresas productoras de cine, se apuesta en esta investigación por el uso de este último. Empero, cabe preguntarse si no podrían asignarse otros que pudieran reducir la ambigüedad y, con ello, asegurar la pertinencia de las indexaciones.

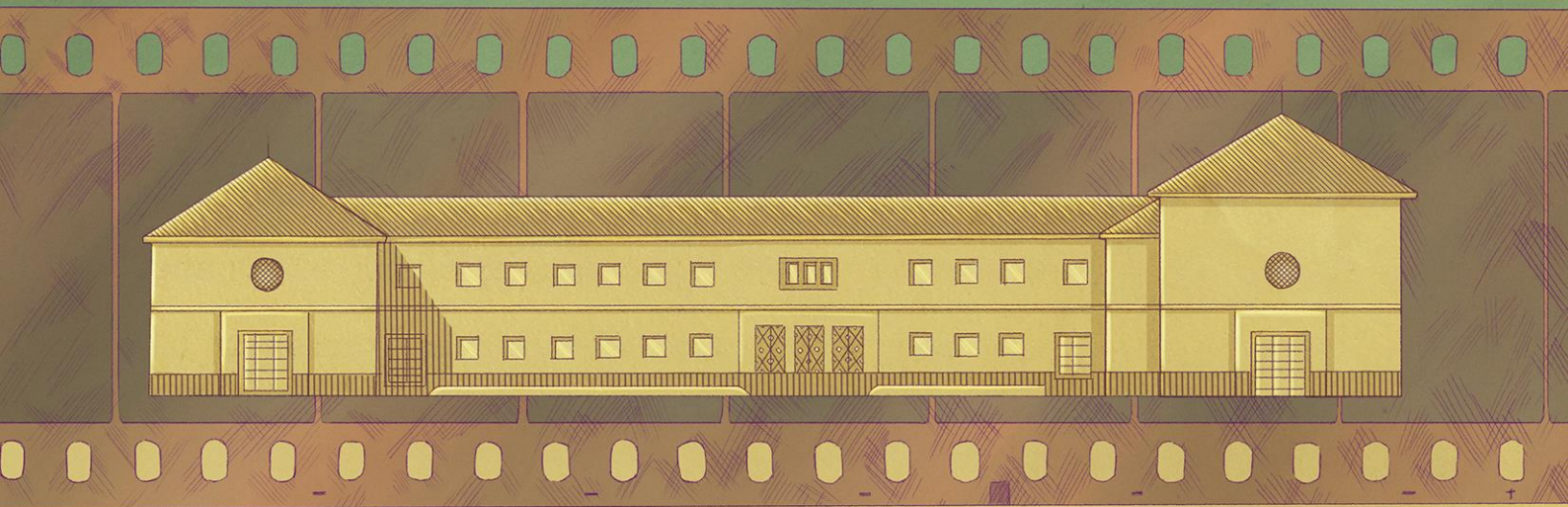
Por último, en la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del y sobre* cine del ámbito angloparlante se añade el concepto «film literacy» a «film appreciation». Si bien este último aparentaba seguir siendo, a pesar de su consideración de obsoleto en algunos contextos académicos, el término con más uso en el año 2019, el mismo atiende a la habilidad de entender y apreciar la cinematografía, así como a la capacidad de saber analizarla, siendo al parecer menor su relación con la más contemporánea idea de saber producirla; es decir, enseñar a «hacer» además de a «ver». Por ello, se considera necesaria la añadidura de «film literacy» ya que la definición de dicho término, al contrario al

---

<sup>132</sup> Un problema que comienza por el hecho de que «estudio», sin compañía de otro término, ya refiere a tales entidades como así lo señala el *Diccionario técnico Akal de cine* al enunciar que tal concepto tiene las siguientes acepciones: «1) Plató en el que se disponen los decorados y se lleva a cabo la filmación y la grabación del sonido durante el rodaje de un [sic] película. Las compañías cinematográficas disponen a menudo de una serie de escenarios insonorizados, equipados especialmente para ensamblar los decorados, disponer las luces, posicionar y mover las cámaras y registrar el diálogo. (2) Véase propiedades del estudio. (3) La propia compañía o corporación que produce las películas» (Konigsberg, 2004, p. 212).

parecer que el otro, si ha venido siendo actualizada durante los últimos años, evolucionando de la idea de enseñar a exclusivamente «ver» a la de enseñar también a «hacer»: de hecho, parece que el término «film appreciation» ha comenzado a ser parte integrante de los elementos que componen «film literacy», es decir, una de las habilidades que pueden ser adquiridas tras recibir una educación cinematográfica. Es más, es solo mediante el término «film literacy» que podemos proponer una categoría conjunta para la dimensión «EPEPS» puesto que, si habláramos solo de «film appreciation», habríamos de subdividirla —como ocurre en la dimensión «EPES»— en dos, una para la enseñanza *del* cine y otra para la enseñanza *sobre* el cine, siendo esta última en la que se incluiría «film appreciation» en razón de que esta incide en la enseñanza *sobre* el cine, y no en la *del* cine. Mientras que «film literacy», al atender tanto a la enseñanza *del* cine como *sobre* el cine permite la realización de dicha categoría única. Ahora bien, ha de tenerse en cuenta que, durante los últimos años también parece estar produciéndose, en algunas circunstancias, la tendencia inversa; a saber, el entendimiento de «film literacy» como sinónimo de haber aprendido exclusivamente a «hacer» y no dedicando tiempo a «ver». Una cuestión que de acabar imponiéndose haría necesario dividir la dimensión «EPEPS» en la enseñanza *del* cine, donde iría «film literacy» y la enseñanza *sobre* el cine, donde se ubicaría «film appreciation».





4

# EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN





## 4. EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN. LA ENSEÑANZA DEL Y SOBRE EL CINE

### 4.1. DELIMITACIÓN CONCEPTUAL DEL OBJETO DE ESTUDIO

Una vez expuestas las consideraciones que aquí se entienden necesarias para el esclarecimiento del universo conceptual del tema de estudio, se está ahora en disposición de realizar la concreción del problema de investigación. En primer lugar cabe decir que, como se habrá venido evidenciando a juzgar por la profundización que en dichos aspectos se ha hecho, el objeto de estudio de esta investigación está compuesto por dos de los, al menos, tres potenciales elementos a estudiar acerca del tema de la enseñanza cinematográfica, a saber por: a) la enseñanza *del* cine (o la transmisión del conocimiento teórico-práctico de la cinematografía dirigido a su aplicación práctica) y b) la enseñanza *sobre* el cine (o transmisión del conocimiento teórico-práctico dirigido a su aplicación intelectual). Dicha selección implica que de tal objeto es omitida, por tanto, la enseñanza *a través* del cine (o la utilización del medio cinematográfico como herramienta pedagógica para la enseñanza tanto de otras materias como la del propio cine) —si bien ha de tenerse presente que la ejecución de tal discriminación es tan solo una separación teórica y que fuera del plano de análisis las tres presentan solapamientos<sup>133</sup>—.

Así mismo, ha de señalarse que el objeto de estudio de esta investigación se centra en la dimensión «EPES» de la enseñanza *del* cine, así como en la dimensión «EPES» de la enseñanza *sobre* el cine, omitiéndose de la investigación la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del y sobre* cine. Esto quiere decir que foco del estudio de esta investigación

---

<sup>133</sup> Si bien suele entenderse que la enseñanza *a través* del cine está enfocada principalmente a la enseñanza de otras materias que no sean la cinematográfica sin reflexión alguna sobre el medio en sí mismo, ¿no habríamos de poder considerar enseñanza *a través* del cine cualquiera de las circunstancias de la enseñanza *del* cine y *sobre* el cine en las que, para ejemplificar una teoría o aprehender una reflexión, se hace uso del medio cinematográfico?

está centrado en las enseñanzas *del* cine dirigidas a personas con edad de cursar estudios superiores y en las enseñanzas *sobre* el cine igualmente dirigidas a personas con edad de cursar estudios superiores<sup>134</sup>, descartándose del mismo las enseñanzas *del* y *sobre* el cine enfocadas a personas con edad de cursar estudios de primaria y secundaria<sup>135</sup>. Por último, ha de referirse que dentro de dicho foco —el relativo a la dimensión «EPES» de la enseñanza *del* cine, así como el relacionado con la dimensión «EPES» de la enseñanza *sobre* el cine—, se incluyen tanto las formaciones impartidas en contextos de aprendizaje formal como las desarrolladas en el marco del aprendizaje no formal, excluyendo del objeto aquellos contextos relativos al aprendizaje informal y centrándose, por tanto, en las enseñanzas *del* y *sobre* el cine impartidas en el sistema escolar, así como en aquellas ofrecidas por entidades gubernamentales y no gubernamentales fuera del sistema escolar.

En definitiva, puede decirse que el objeto de estudio de esta investigación son las enseñanzas *del* cine (o la transmisión del conocimiento teórico-práctico de la cinematografía dirigido a su aplicación práctica) y las enseñanzas *sobre* el cine (o la transmisión del conocimiento teórico-práctico dirigido a su aplicación intelectual) dirigidas a personas con edad de cursar estudios superiores y desarrolladas tanto en

---

<sup>134</sup> Y es que, según la RAE, la «enseñanza superior» es la «enseñanza que comprende los estudios especiales que requiere cada profesión o carrera; p. ej., derecho, medicina, etc.».

<sup>135</sup> De nuevo, tales categorías son válidas solo en plano teórico. Un ejemplo de los solapamientos en este ámbito es la importante relación que ha existido entre el desarrollo la dimensión «EPES» de la enseñanza *del* y *sobre* el cine, y la dimensión «EPEPS» de la enseñanza *del* y *sobre* cine; o, dicho de otro modo, entre «film training»-«film studies» y «film appreciation», pues si se examina su trayectoria histórica podrá verse como el establecimiento de los estudios académicos de nivel superior sobre el medio fílmico («film studies»), así como el de los estudios para la formación técnico-artística de futuros profesionales del cine («film training») guarda estrecha relación con el interés por el desarrollo de unas audiencias orientadas en determinadas direcciones («film appreciation»). Para más información sobre esto consúltese *Scenes of instruction: the beginnings of the U.S. study of film* (Polan, 2007) y *Screen Education: From Film Appreciation to Media Studies* (Bolas, 2009).



contextos de aprendizaje formal como en los de aprendizaje no formal. Una definición del objeto que, en torno a las exploraciones realizadas en el marco elaborado en el capítulo anterior, queda delimitado conceptualmente en última instancia alrededor de los siguientes términos (Tabla 4).

Tabla 4. Síntesis del objeto de estudio y términos asociados al mismo

		ENSEÑANZA DEL CINE	ENSEÑANZA SOBRE EL CINE
EPES	AF	«formación cinematográfica», «enseñanza cinematográfica» y «enseñanza de/del cine»	«estudios cinematográficos» y «estudios de cine»
	ANF		
		TEACHING OF FILM	TEACHING ABOUT FILM
EPES	AF	«film training»	«film studies»
	ANF		
		ENSEIGNEMENT DU CINÉMA	ENSEIGNEMENT SUR LE CINÉMA
EPES	AF	«enseignement du cinéma»	«études cinématographiques»
	ANF		

#### 4.2. DELIMITACIÓN ESPACIO-TEMPORAL DEL OBJETO DE ESTUDIO

Ahora bien, las enseñanzas del y sobre el cine en el contexto de aprendizajes formales y no formales pueden ser estudiadas desde diversas perspectivas espaciales y temporales. Concretamente: a) pueden ser observadas tanto a nivel nacional como internacional; y b) investigadas tanto contemporáneamente como en perspectiva histórica. En este sentido, cabe señalar que en este trabajo las formaciones examinadas son aquellas producidas en cualquier lugar del territorio español, si bien por la relación del desarrollo del objeto con la evolución industrial del cine, las ciudades principalmente atendidas son, salvo contadísimas excepciones, Barcelona y Madrid. Además, debe referirse

también que en enfoque temporal seleccionado ha sido el que atiende al pasado, específicamente, al periodo acaecido entre 1917 y 1962.

### 4.3. PREGUNTAS Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

El desarrollo de esta investigación ha estado motivado por una serie de interrogantes, los cuales se exponen a continuación, siendo la primera la pregunta general y las dos siguientes las específicas y habiéndose de lograr la contestación de estas últimas para obtener la respuesta de la primera.

#### *Pregunta general (PG)*

**PG.** ¿Cuál fue el proceso de institucionalización que experimentaron las enseñanzas del y sobre el cine en contextos de aprendizaje formal y no formal a lo largo del periodo transcurrido entre 1915 y 1962?

#### *Preguntas específicas (PE)*

**PE1.** ¿Qué enseñanzas del y sobre el cine se ofrecieron en España en el periodo transcurrido entre 1915 y 1962? ¿En qué contexto de aprendizaje se produjeron?

**PE2.** ¿Qué instituciones ofrecieron enseñanzas del y sobre el cine en España en el periodo transcurrido entre 1915 y 1962? ¿Qué tipos de entidades fueron?

A tales cuestiones han de añadirse aquellas metas a las que los referidos interrogantes dan lugar. En consecuencia, son enunciados a continuación los objetivos de la investigación, constituyendo los específicos, de manera similar a las preguntas, aquellos niveles de complejidad que deben ser superados para alcanzar la culminación de la finalidad principal.

#### *Objetivo general (OG)*

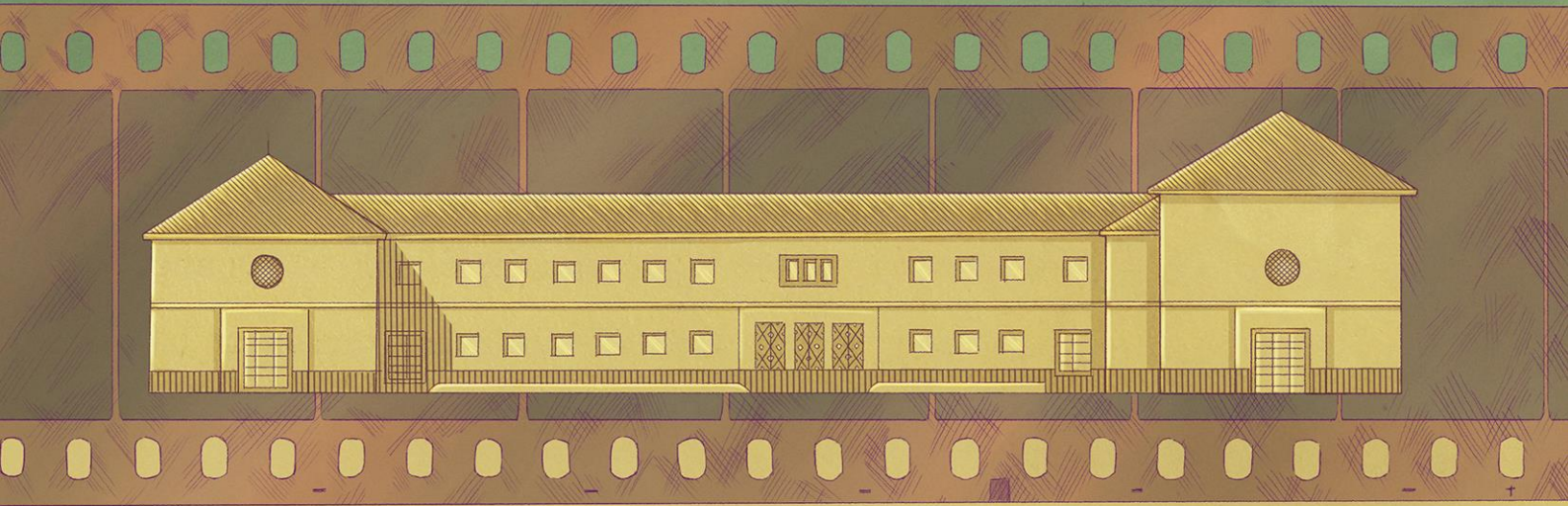
**OG.** Describir el proceso de institucionalización experimentado por las enseñanzas *del y sobre* el cine impartidas en instituciones españolas tanto en contextos de aprendizaje formal como en contextos aprendizaje no forma a lo largo del periodo transcurrido entre 1915 y 1962.

### ***Objetivos específicos (OE)***

***OE1.*** Identificar las enseñanzas *del* y *sobre* el cine impartidas en España en el periodo transcurrido entre 1915 y 1962, así como los contextos de aprendizaje en las que las mismas se produjeron.

***OE2.*** Determinar las instituciones que impartieron enseñanzas *del* y *sobre* el cine en España en el periodo transcurrido entre 1915 y 1962, así como la tipología a las que las mismas correspondieron.





# 5 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN







## 5. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

El diseño de investigación que se ha realizado en este trabajo es de tipo «exploratorio» puesto que su objetivo ha sido la «aproximación a fenómenos poco conocidos, con la finalidad de extraer variables relevantes e hipótesis para comprobarlas en indagaciones posteriores»; así como de tipo «descriptivo», en razón de que la misma ha tratado de describir detalladamente el fenómeno a estudiar para caracterizarlo mediante la extracción de tipologías (Cea D'Ancona, 2001, págs. 108, 109 y 111).

Y es que, al respecto del diseño de investigación que aquí se ha llevado a cabo, debe referirse una cuestión fundamental. A saber, que el mismo ha sido desarrollado con la idea de cumplir una función clara: la de ser una parte del paso previo necesario al desarrollo de futuras investigaciones «explicativas» mediante el aporte de aproximadamente la mitad de la descripción del desarrollo de las enseñanzas españolas del y sobre cine (1915-1962), así como por medio de la aproximación a una tipología sistemática de las mismas. Ello en razón de que ninguna sociología sobre la enseñanza cinematográfica podrá realmente llegar a explicar el fenómeno, si el mismo no ha sido descrito históricamente en primera instancia con el fin de identificar lo que Mills (1961) denomina como «tipos históricos»; un trabajo que, si bien con muchas carencias, es el que ha tratado de iniciarse aquí.

### 5.1. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

#### 5.1.1. ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN

La metodología escogida para el desarrollo de este estudio ha sido la cualitativa. Concretamente, se ha hecho uso de la estrategia metodológica que algunos autores denominan «estudio de fuentes documentales y estadísticas» (Valles, 1999, p. 98; Cea D'Ancona, 2001, p. 95) —o, dicho de otro modo, el «uso de documentos» (Corbetta, 2007, p. 375)—. Un método que, según Valles (1999), puede estar dirigido a la consecución de tres propósitos —el de obtener información, el de justificar y acreditar los análisis e interpretaciones del investigador y el de «acometer reconstrucciones más o menos históricas»— (p. 119) habiéndose aplicado la estrategia en este caso fundamentalmente

con el propósito tercero, si bien los restantes intereses han sido parte también fundamental del objetivo de su uso. Un conjunto de decisiones que ha implicado, en definitiva, el desarrollo de una investigación basada en la evidencia documental cuyo propósito, en este caso, ha sido la elaboración de un enfoque histórico-comparativo en el que apoyar la búsqueda de una serie de tipos de enseñanza.

### 5.1.1. TÉCNICA DE RECOGIDA DE DATOS

La estrategia metodológica escogida ha implicado la aplicación de las llamadas «técnicas de lectura y documentación» (Valles, 1999, p. 109). Estas tácticas han sido utilizadas tanto para el revelamiento documental como para el bibliográfico. En lo relativo al primero, las mismas han sido puestas en marcha con el objetivo de obtener los datos necesarios para la descripción del fenómeno objeto de estudio; concretamente, con el fin de buscar datos sobre la realidad de tipo «secundario», los cuales han de ser aquí entendidos como el «cúmulo de informaciones recogidas o publicadas por diversas instituciones sin propósitos específicos de investigación social, sino con otros fines muy variados, fundamentalmente, proveer de información a los órganos del Estado o al público» — (Almarcha et al. citado en Valles, 1999, pp.121-122). Entre tal tipo de datos se ha atendido, específicamente, a los existentes en aquel tipo de documentación denominada como «literaria» (Almarcha et al. citado en Valles, 1999, p. 122) variando la clase de los documentos escogidos según el caso atendido.

De esta forma, en el proceso de la investigación ha destacado, en primer lugar, el uso de lo que Corbetta (2007) denomina «documentación institucional», la cual ha sido elegida por su capacidad para reflejar «la dimensión institucional» del fenómeno estudiado (págs. 375 y 403). Entre los documentos que en dicha categoría se incluyen, dos subclases han sido los esenciales: a) los legislativos, en razón del asiduo uso que se ha realizado del Boletín Oficial de Estado en el conjunto general de la investigación; y b) los administrativos, a causa del empleo que para la elaboración del tercer periodo de los resultados se ha hecho de actas de reuniones, memorias anuales, reglamentos y proyectos de reglamentos, transcripciones de planes de estudio, informes y correspondencia. En segundo lugar, ha destacado también la utilización tanto de publicaciones periódicas —fundamentalmente de revistas y periódicos— como de libros



de divulgación, ya que estos han sido la piedra angular en el desarrollo de los dos primeros periodos reflejados en los resultados.

El revelamiento de estos documentos se ha realizado mediante su acceso a través de bibliotecas, de algunos de los archivos asociados a estas, así como a través de repositorios digitales. A este respecto, y entre otros que pudieran mencionarse, han sido fundamentales el Archivo de la Escuela de Cine de la Biblioteca de la Filmoteca Española del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura, el Repositorio Digital de la Filmoteca de Cataluña, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, la Biblioteca Digital Memoria de Madrid, la Gaceta del Boletín Oficial del Estado y el Boletín Oficial del Estado.

En lo relativo al revelamiento bibliográfico, las técnicas de lectura y documentación han sido utilizadas para obtener acceso a investigaciones centradas fundamental o tangencialmente en las enseñanzas que aquí se abordan. Una cuestión cuyo desarrollo se ha realizado, más allá de la revisión de la literatura pertinente en toda investigación, para su aplicación en los resultados del estudio. De este modo, las técnicas referidas se han puesto en marcha con el fin de completar la información aquí aportada con datos expuestos por otros investigadores, así como para corroborar o cuestionar otros. En este caso, además de algunas de las bibliotecas antes mencionadas y entre otros que pudieran mencionarse, fue fundamental la Biblioteca de la Facultad de Comunicación y Documentación, algunos de los repositorios digitales que la misma pone a disposición —como Jstor o ProQuest Ebook Central—, TDX (Tesis Doctorals en Xarxa), las librerías especializadas y de segunda mano, así como Google Books y Google Académico.

Tras localizarse y accederse a las fuentes en el proceso de revelamiento documental y bibliográfico, estas fueron procesadas mediante la aplicación de un conjunto de técnicas de sistematización, las cuales consistieron concretamente en: a) la reproducción de la información en los casos que se hacía necesario —a saber, en el de documentos físicos, mediante fotocopia o digitalización con escáner o cámara fotográfica y en el de documentos microfilmados, por medio de su impresión—; b) la sistematización de la

información, almacenando, organizando y preservando los datos revelados en una base de datos informática —concretamente, en Zotero—, así como mediante el archivo de los mismos en carpetas albergadas en disco duro; c) la clasificación y el ordenamiento de los datos —organizando la información, en algunos casos, a partir de una codificación alfanumérica—; d) la localización y recuperación de la información mediante el resumen de contenido de cada unidad de registro y la utilización de palabras clave.

Por último, en el caso del revelamiento documental y como así lo exige la fase heurística del estudio de fuentes, se sometió a crítica la documentación revelada y su información por vía del análisis de: a) la autenticidad de los documentos —no considerándose ninguno falso y entendiéndose las autorías correctamente atribuidas, si bien en algunos casos desconocidas—; b) la veracidad de los contenidos —contrastándose las informaciones en los que existían imprecisiones o en los que la información era parcial tratando de completarla—; c) la significación de la información revelada, por vía de la selección de aquella documentación más significativa para la investigación; y d) la representatividad de los datos obtenidos, tratando de referir siempre hasta qué punto las informaciones resultaban realmente características para la contestación de las preguntas de investigación.

Un conjunto de tareas entre las cuales ha destacado el análisis de la significación de la información, por el elevado número de documentos gestionados a lo largo de la investigación. Especialmente, en lo relativo a la documentación consultada en el Archivo de la Escuela Oficial de Cine de la Filmoteca Española, cuyo abordaje supuso: a) la realización de un listado de las carpetas contenidas en la colección; b) la selección de ochenta y siete carpetas, de entre todas las aparecidas en el listado, por su relación con la dimensión institucional de la Escuela; c) la ordenación de tal selección en una tabla en la que cada carpeta fue clasificada por tema —mixto, actas, actividades, alumnado, asignaturas, contabilidad, correspondencia, convocatorias, difusión y publicaciones— y en la que cada una de ellas fue identificada con un código alfanumérico relativo a la temática identificada, así como a la fecha de su producción —por ejemplo, IM1 (47-52)—; d) la elaboración de un plan de consultas a realizar durante una estancia de un mes en Madrid —la cual fue cofinanciada por el Plan Propio del Universidad de Granada y el Departamento de Información y Comunicación de la Facultad de Comunicación y

Documentación—; e) el acceso a las ochenta y siete carpetas, registrándose por jornada una media de 350 documentos y obteniéndose al final de la estancia la reproducción de aproximadamente 5000 registros documentales; y e) la selección amplia y la descripción en un listado codificado por cada número de fotografía de cada uno de los documentos jerárquicamente más relevantes.

### 5.1.3. TÉCNICA DE ANÁLISIS DE DATOS

El examen de los datos recogidos se ha realizado por medio de uno de los procedimientos identificados por Barton y Lazarsfeld (1961) para el análisis de material cualitativo. A saber, se ha optado por la construcción o aplicación de un sistema descriptivo a los datos recogidos y, más específicamente, por la construcción o aplicación de una tipología sistemática completa cuyo desarrollo, según los referidos autores, puede llevarse a cabo de la siguiente manera: 1) se comienza con un conjunto de *tipos* o *categorías preliminares*; 2) se substraen los atributos básicos de las mismas; y 3) se examinan las combinaciones posibles de dichas propiedades con el fin de «“localizar la serie original de categorías dentro del sistema” multidimensional» de las mismas (en Valles, 1999, págs. 358 y 361). Un proceso cuya naturaleza ha guardado similitud con el que aquí se ha llevado a cabo, pues también aquí se comenzó por la selección de unas categorías preliminares —la enseñanza del cine y la enseñanza sobre el cine—; se continuó con la substracción de sus atributos —los contextos de aprendizaje formal y no formal—; y se finalizó con la combinación de los mismos resultando de ello cuatro tipos —enseñanza del cine formal, enseñanza del cine no formal, enseñanza sobre el cine formal y enseñanza del cine no formal—.

Así mismo, y en lo relativo a como el referido sistema descriptivo fue elaborándose a lo largo de la investigación, cabe decir primero que tanto las categorías preliminares como sus atributos fueron producto del desarrollo del estado del conocimiento y del marco conceptual, apareciendo las mismas, en primera instancia, como manera de clasificar la terminología relacionada con el tema de estudio. Segundo, que una vez desarrollada dicha clasificación se fue consciente de que la misma podía ser susceptible de ser aplicada a los resultados de la investigación, decidiendo poner la misma a prueba a medida que los mismos fueran desarrollándose y siendo la síntesis de tal ensayo la tabla

mostrada en el primer punto de la discusión de los resultados (7.1.). Y, tercero, que tras su aplicación al conjunto de las enseñanzas cinematográficas identificadas y valorándose la misma como categorización preliminar válida —si bien con las carencias inherentes a un ordenamiento exploratorio—, se procedió finalmente a la determinación de la tipología sistemática preliminar siendo sus tipos sintetizados, al igual que en el paso anterior, en el capítulo dedicado a la discusión de los resultados.

## 5.2. JUSTIFICACIÓN DE LA METODOLOGÍA ESCOGIDA

El diseño de investigación aquí realizado parte de la base de que la «objeción frecuente contra el uso de materiales históricos por investigadores sociales» (Mills, 1961) está ya superada. En consecuencia, se entiende que, si alguna falla se ha cometido por el uso de la «estrategia de fuentes documentales y estadísticas» en el marco de una investigación social, esta habrá de ser relativa al modo de proceder con la misma y no al hecho en sí de recurrir a ella. Así se considera que lo demuestra la aparición en manuales de metodología cualitativa de la referida estrategia<sup>136</sup> (Valles, 1999; Corbetta, 2007<sup>137</sup>); así como de aquellos conceptos relativos al método histórico —«investigación no reactiva» (Brewer y Hunter, 1989); «historia» (Yin, 1989; Marshall y Rossman, 1989), «métodos o fuentes del historiador» (Blumer, 1984) o el propio concepto de «método histórico» (Denzin y Lincoln, 1994) (citados en Valles, 1999, pp. 97-98 y Cea D’Ancona, 2001, p. 94)—.

Ello conduce a plantear por qué se empleado la estrategia del uso de fuentes documentales, habiéndose de referirse que la misma ha sido puesta en marcha por la idiosincrasia de las preguntas y objetivos de esta investigación. En lo que respecta a lo primero, cabe señalar para empezar lo evidente, a saber, que «para muchos problemas

---

<sup>136</sup> En la cual, según Valles (1999) y Cea D’Ancona (2001), se subsume el método histórico denominándosele «estudio de fuentes documentales y estadísticas» por encontrarse que la misma es «más netamente sociológica» (Valles, 1999, p. 98).

<sup>137</sup> «Uso de documentos» según Corbetta (2007, p. 375).

[de investigación social] podemos obtener información adecuada *solo* del pasado» (Mills, 1961). Y es que, tan solo al mismo podía recurrirse en un caso como este en el que los interrogantes de investigación inquietan sobre el desarrollo de las enseñanzas del y sobre el cine durante las primeras décadas del siglo XX (1917-1962). Si bien es cierto que algunas de las formaciones abordadas, por ser relativamente menos lejanas, podían haber sido investigadas por medio de la estrategia de la conversación, dos cuestiones fundamentales han hecho tomar la decisión del uso de documentos: la primera de ellas, por un criterio de uniformidad en la recogida de datos —a saber, porque la muestra de entrevistas iba a ser demasiado pequeña como para basarse en ella obligando, de todos modos, al uso documental y quedando entonces las mismas casi como algo anecdótico—; segundo, porque el caso más paradigmático de las enseñanzas cinematográficas españolas, las del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, ya había sido estudiado previamente mediante la conversación —existiendo, además, una serie de entrevistas que tocan el tema a pesar de estar en el marco de otros temas de investigación—; y, tercero, porque se da la circunstancia de que el Archivo de la Escuela Oficial de Cine conservado por la Filmoteca Española es, probablemente, uno de los más prolijos y menos explotados de la historia de las enseñanzas cinematográficas de este país.

En lo que respecta a lo segundo —a saber, al empleo de la estrategia del uso de fuentes documentales en razón de los objetivos de la investigación— cabe señalar lo siguiente. Concretamente, que la meta de explorar y describir el aquí objeto de estudio ha devenido del deseo de alcanzar un fin mayor: el de que la misma sirva de base, como ya se ha señalado, para futuras investigaciones explicativas, en razón de que las mismas necesitan de la previa descripción para su posible explicación. Si bien es cierto que para ello sería necesario la continuación del desarrollo histórico de las enseñanzas cinematográficas, tanto a través de una mayor profundización en los aspectos aquí menos ahondados como por medio de la continuación del mismo a partir del punto en que aquí se dejó (1962) —en los cuales sería importante que continuara buscándose la identificación de los tipos—; lo verdaderamente fundamental es que, a partir de dicho trabajo, llegara un punto en que fuera abordada la explicación sociológica de los cambios producidos en las estructuras características del fenómeno —pudiendo servir de guía

para ello el análisis cualitativo apoyado en la teoría que, basándose en la sociología fenomenológica de Peter Berger y Thomas Luckmann, fue realizado en un estudio sobre el fenómeno de las academias cinematográficas (Parrilla Vallespín et al., 2020) —.

Luckmann Y es que, ha de tenerse muy en cuenta que para comprender el fenómeno de la enseñanza cinematográfica no es suficiente con investigarlo en la contemporaneidad, ya que de tal forma puede alcanzarse la descripción, pero no la explicación; pues, si no se observa «aquello en que estemos interesados en circunstancias muy diversas», la observación queda limitada «a una descripción insulsa» (Mills, 1961). Dicho de otro modo, «constatar que *estamos aquí*, en esta situación concreta, es un ejercicio casi banal si no entendemos *cómo hemos hecho* para haber llegado a tal situación y no a otra distinta» (Martínez Nicolás, 2009, p. 1). En coherencia con ello, se requiere del «gran alcance que sólo puede proporcionar el conocimiento de las variedades históricas de la sociedad humana» (Mills, 1961).

Para ir más allá de eso, debemos estudiar todo el margen disponible de estructuras sociales, incluidas las históricas tanto como las contemporáneas. Si no tomamos en cuenta ese margen, que no abarca, desde luego, todos los casos existentes, nuestros enunciados no pueden ser empíricamente adecuados. No pueden discernirse claramente las regularidades o las relaciones que se pueden advertir entre diferentes características de la sociedad. Los tipos históricos, en suma, son parte muy importante de lo que estamos estudiando, y son también indispensables para las explicaciones que de ello demos. (Mills, 1961)

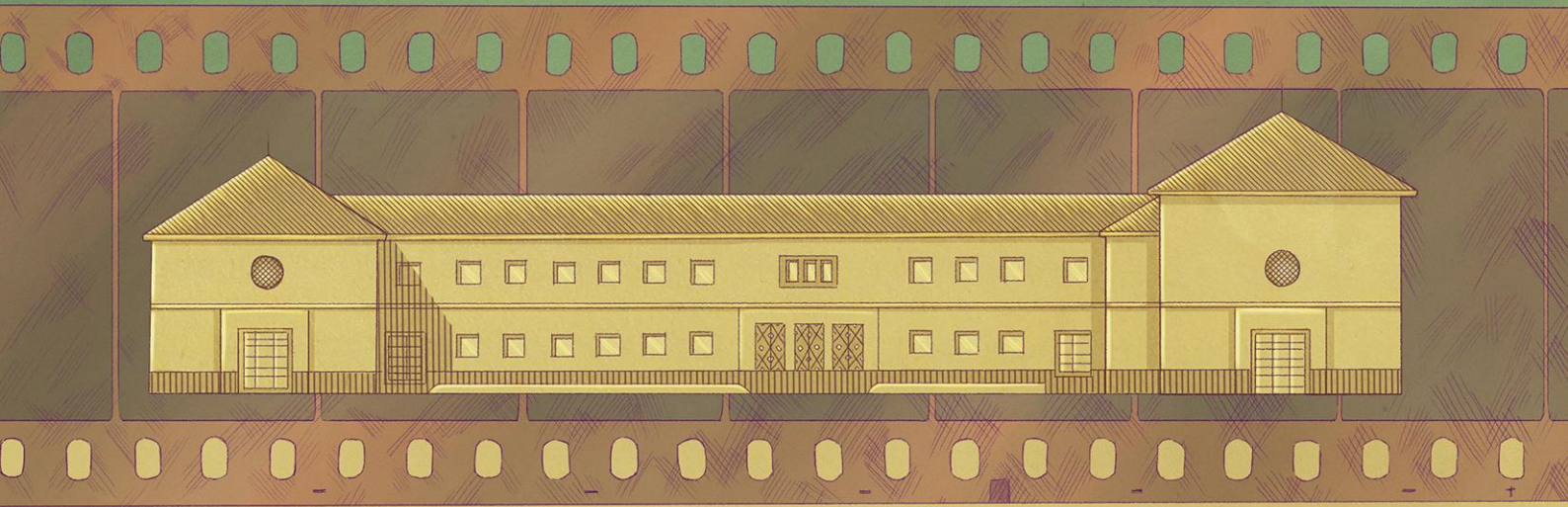
Un enfoque cuya necesidad queda aún más patente si se considera la naturaleza del objeto que se está estudiando; esto es, si se tiene presente la dimensión institucional que las enseñanzas cinematográficas tienen y, en consecuencia, la de las propias instituciones. Y es que dichas entidades

[...] implican historicidad y control. Las tipificaciones recíprocas de acciones se construyen en el curso de una historia compartida: no pueden crearse en un instante. Las instituciones siempre tienen una historia, de la cual son productos. Es imposible comprender adecuadamente qué es una institución, si no se comprende el proceso histórico en que se produjo. (Berger & Luckmann, 1968, p.74)

Así pues, de todo lo referido puede extraerse el requisito que ha constituido para la contestación de las preguntas de esta investigación el uso de las fuentes documentales y el empleo del método histórico que en ellas se subsume; así como el menester que se entiende existe de que las enseñanzas cinematográficas no sean solo descritas sino también explicadas sociológicamente, siendo esta la razón por la que el presente estudio ha tratado de ofrecer una aproximación a la descripción de las mismas mediante una aproximación a la primera parte su desarrollo histórico.







# 6 RESULTADOS





## 6. RESULTADOS

### 6.1. 1915-1930. LAS PRIMERAS ACADEMIAS PARA LA FORMACIÓN DE ACTORES

Las primeras entidades relacionadas con la enseñanza cinematográfica aparecieron como una «fiebre» por la ciudad de Barcelona (González-López, 1984, p. 694) entre 1916<sup>138</sup> y principios de la década de los años veinte, no habiendo constancia de actividad similar en otras provincias hasta ya transcurrido ese periodo. Dicho fenómeno consistió en la emergencia de escuelas dedicadas a la enseñanza de la interpretación cinematográfica; si bien no todas estuvieron dirigidas al mismo tipo de alumnado, pues el mismo dependía del tipo de precursor que las hubiera puesto en marcha.

Así se encontraron, por un lado, las fundadas y dirigidas por actores y a las cuales acudían «los jóvenes deslumbrados por las glorias del cinematógrafo» con el afán de convertirse en buenos intérpretes<sup>139</sup> (González-López, 1984, p. 694). Una tipología de la cual fueron ejemplo las escuelas creadas por los italianos Alfredo Mateldi (o Goffredo Mateldi Belli) y Lorenzo Petri; la «American Cinema School» de Alfonso Roure; la «Academia de Lydia Bottini»<sup>140</sup>, dirigida por la actriz y periodista italiana del mismo nombre; la «Escuela Española de Arte Cinematográfico y Educación de Pose para

---

<sup>138</sup> No obstante, se tiene constancia de la existencia de dos centros en el año 1916 —en Anuncios. (1916, julio 1). *Cine, El: revista popular ilustrada*, V(233), 13 y 15—. Sin embargo, en 1917 la revista «Mundo cinematográfico. Edición Popular» afirmaba desconocerlos, enunciando que «sí de hecho existía [alguna academia] debía de ser tan pequeña su importancia que fuese “como si no existiese”»; en Ecos Mundiales. Creemos que no. (1917, noviembre 3). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, I(21), 4.

<sup>139</sup> Pues hay que tener en cuenta que «fueron los públicos más jóvenes, los que apostaron decididamente por el cine» mientras «iban dejando de lado el teatro por considerarlo una antigualla” (Rey-Reguillo, 2005, pp. 10-11).

<sup>140</sup> Anuncio. (1921, marzo 3). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, (9), 15.

Artistas de Canto»<sup>141</sup>; así como las academias de los intérpretes Bianca Valoris y Ramón Quadreny —en cuyo «Estudio Cirera» impartían clases también el actor Pablo Prous de Vendrell y Ray de Baños<sup>142</sup>— (González-López, 1984, p. 801).

Por otro lado, se hallaron también las establecidas por productoras representativas de la industria cinematográfica del periodo, las cuales fueron puestas en marcha con el fin de formar a los actores que dichas firmas tenían ya en sus plantillas —habiéndose de tener en cuenta que, a la vista de algunos anuncios publicados por alguna de estas, como los que Segre Films realizaba, quizás esto no hubo de ser necesariamente así en todos los casos—. Muestras de ello fueron la perteneciente a la casa Studio Films en activo al menos entre 1918 y 1919 (González-López, 1984, p. 800-801); la «Academia de Pose» abierta por Segre Films en 1917 (González-López, 1984, p. 694) y dirigida por Mateldi<sup>143</sup>; o la «Academia de Hispano Films», conducida por E. Adams con constancia de su actividad en el año 1918<sup>144</sup>; de entre las cuales merece la pena destacar la primera por la constancia que se tiene de los buenos resultados que la misma obtuvo formando a sus artistas —los cuales pudieron verse reflejados en la calidad de la interpretación de las últimas películas producidas por la casa: «Codicicia y Mefisto» en 1918; «El protegido de Satán» y «La dama duende» filmadas a mediados de 1918 y estrenadas en la primavera de 1919 (González-López, 1984, p. 800-801)—.

No obstante, la naturaleza de los fundadores de estas academias (personas físicas o personas jurídicas) y las personas a las que estas iban dirigidas, no fue el único aspecto que diferenció a estas entidades. Existió también otra cuestión que incumbió solo a las primeras y que separó a las que tan solo formaban a sus alumnos —sin perjuicio de que

---

<sup>141</sup> Anuncio. (1920, abril 22). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 17, 14.

<sup>142</sup> Anuncio. (1921, mayo 5). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 18, 12.

<sup>143</sup> Situada, según González López (1984), en la calle Lauria nº. 12 (p. 694); aunque, según datos de esta investigación, a mediados de enero de 1917 hubo de tener ubicación en la calle Rosellón, 281 —en Academia Segre. (1917, enero 13). *Cine, El: revista popular ilustrada*, 261, 12—.

<sup>144</sup> Anuncio. (1918, junio 1). *Cine. Revista Popular Ilustrada*, 332, 11.



alguno de ellos sobresaliera y pudiera ser puesto en contacto con alguna productora—, de las que apostaron por la puesta en marcha de sociedades mediante las que rodar películas interpretadas por sus estudiantes. Entre estas últimas se encontraron tres de las anteriormente mencionadas. La primera de ellas, la fundada por el actor italiano Alfredo Mateldi<sup>145</sup> en 1917<sup>146</sup> —sencillamente denominada como «Academia Cinematográfica»— la cual estuvo asociada con la casa «Estrella Films» desde poco después de su fundación (González-López, 1984, p. 694). Esta firma, constituida por el mismo Mateldi junto a José Usall y Enrique M. Llopis<sup>147</sup>, produjo una serie de películas («Pero el amor venció», 1917; «La mano roja», 1917; «Amor parricida», 1918; «Los aventureros del crimen», 1918; «El bastardo», 1918; «Culpa y expiación», 1918; y «Nobleza del alma», 1918) protagonizadas por Margarita Marín, la alumna aventajada de sus clases, así como por otros de sus estudiantes (González-López, 1984, p. 694). En dichos filmes el propio actor hizo las labores de director artístico y, si lo que la revista *Mundo Cinematográfico. Edición popular* refiere en los anuncios de la productora<sup>148</sup> finalmente se cumplió —pues otros estudios así no lo confirman<sup>149</sup>—, Fructuoso Gelabert hubo de ser el operador de alguna de ellas. Sin embargo, tras producir Mateldi su última película en 1920 («La fuerza de los débiles» con fotografía de José Pons y José Maristany) y en razón de lo que Porter i Moix (1992a) señala con motivo de su comentario sobre el rodaje de «Don Juan Tenorio» (Ricardo Baños, 1921), ambos proyectos debieron ser abandonados por su director, pues su participación en la misma —junto a otras

---

<sup>145</sup> Llegado a España en 1913 para trabajar en la filial «Film de Arte Español» de la casa «Cines» de Roma (González López, 1984, p. 462) y director, en 1917, de la ya mencionada «Academia de Pose» de Segre Films.

<sup>146</sup> Anuncio. (1917, noviembre 17). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 23, 16.

<sup>147</sup> Anuncio. (1917, diciembre 10). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 133, 2.

<sup>148</sup> Anuncio. (1917, diciembre 10). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 133, 2.

<sup>149</sup> González López (1984) tan sólo ubica a Gelabert, entre 1915 y 1923, como operador de las casas «Boreal», «Barcinógrafo», «Segre» y «Gelabert» (p. 522).

personalidades que en la década anterior habían hecho fortuna— sucede «després d'haver fracassat el seu propòsit d'acadèmia» (p. 104).

La segunda entidad a señalar es la «Academia Cinematográfica» creada por el corresponsal italiano Lorenzo Petri junto al actor Francisco Aguiló alrededor de noviembre de 1917 —considerada una de las escuelas más acreditadas del momento (Pérez-Perucha, 1989, p. 54)—, la cual estuvo vinculada desde 1918 a la casa «Internacional Films» igualmente constituida por el periodista (Cabero, 1949, p. 178; González-López, 1984, p. 816; Porter-i-Moix, 1992, p. 151). Esta escuela, reconocible en la ambigüedad de su nombre por el subtítulo que siempre le acompañó, «Sistema Italo-Americano»<sup>150</sup> (llamada, aproximadamente a partir de febrero de 1919, como «Escola Catalana de Cinematografia»<sup>151</sup> y, a partir de mayo de 1919 por su nombre más conocido, «Escuela Nacional de Arte Cinematográfico»<sup>152</sup>) estuvo en activo hasta al menos el año 1922 (Cabero, 1949, p. 77)<sup>153</sup>. Así, a través de dicha «Internacional Films» el director de esta academia produjo en 1919 una única película: «Hidalguía Española» (González-López, 1984, p. 490; Porter-i-Moix, 1992, p. 151) interpretada por María Tarrés (Cabero, 1949, p. 164) —si bien tomando en cuenta lo señalado por otros autores, en vez de una pudieron haber sido dos (Pérez-Perucha, 1989, p. 54; Cabero, 1949, p. 164<sup>154</sup>)—. No obstante, en 1922 la academia de Petri quedó vinculada con la casa «Narciso Films» fundada de nuevo por el italiano, esta vez junto al actor Narciso Puignau, el cual protagonizó junto a los alumnos de Petri dos películas más («El ahijado de los muertos»,

---

<sup>150</sup> Anuncio. (1917, noviembre 10). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 22, 4.

<sup>151</sup> Anuncio. (1919, febrero 6). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 6, 6.

<sup>152</sup> Anuncio. (1919, mayo 29). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 22, 6.

<sup>153</sup> Además de la referencia que hace Cabero (1949) con motivo de la vuelta de Joaquín Carrasco a Barcelona —pues en la escuela de Petri se le realiza una recepción—, existe alguna referencia a su existencia aún en 1922 —en Consultorio de la Unión Ilustrada. Correspondencia. Estrella de cine. (1923, abril 1). *La Unión Ilustrada*, XV(708), 43—.

<sup>154</sup> Según Cabero (1949) previo a esta se habría rodado un argumento de Remedios Villalonga (p. 164).



1922; y «Mi primera aventura» o «Las aventuras de un estudiante», 1922); las cuales fueron probablemente fruto de un concurso de guiones convocado por la productora (González-López, 1984, p. 816; Porter-i-Moix, 1992a, p. 106) y las últimas producidas por este director.

Por último, aunque con una actividad de menos calado es destacable también la «American Cinema School» establecida en 1918<sup>155</sup> y relacionada, a partir de julio de 1919, con una productora creada por Alfonso Roure de nombre «Ibero Films»<sup>156</sup>. Al respecto de la fundación de esta academia y previo a otros comentarios, resulta necesario aclarar que si bien Roure debió haber sido el precursor original de la escuela (Porter-i-Moix, 1992a, p. 106; Crusells, 2008, p. 212; Iribarren-i-Donadeu, 2008, p. 24; Riambau i Möller, 1995), datos apuntan a que en realidad fue «el señor Cabañas, conocido con el seudónimo Ralph Allen»<sup>157</sup> (o Raphlys Allen) el responsable de la misma durante el periodo acaecido entre marzo de 1918 y julio de 1919, siendo sólo a partir del abandono de este cuando Roure pasaría a ser su director. Así lo señala «Mundo cinematográfico. Edición Popular» al afirmar que la «base de la nueva orientación emprendida [la creación y asociación de Ibero Films] ha sido la entrada en la sociedad “American Cinema School” de un popular literato y director artístico cinematográfico, que actúa en el campo del arte mudo bajo el seudónimo de Alf R. Baldo»<sup>158</sup>. Sea como fuere, también debieron formar parte del proyecto, al menos en algunas de sus etapas, el fotógrafo Samuel Sune i Farando y el operador Albert Gasset i Nicolau (Porter-i-Moix, 1992a, p. 106). No obstante, volviendo a la vinculación de esta academia con la que en principio iba a ser su productora de referencia —la señalada «Ibero Films»—, es necesario referir que con la misma no se llegó nunca a producir ninguna película (González-López, 1984, p. 797) sí consiguiéndolo sin embargo mediante su asociación en 1919 con la productora «Reme

---

<sup>155</sup> Anuncio. (1918, marzo 27). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 13, 14, 15, 11.

<sup>156</sup> Anuncio. (1919, julio 10). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 28, 14.

<sup>157</sup> Ecos Mundiales. Separación. (1919, julio 10). *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 28, 14.

<sup>158</sup> Ecos Mundiales. Nueva marca española (1919). *Mundo Cinematográfico. Edición Popular*, nº 28, 13.

Films» —puesta en marcha por Roure con Pons como operador (González-López, 1984, p. 503)— a través de la cual este produjo en 1920 su primera película: «Vida Cruel» (Porter-i-Moix, 1992a, p. 106), protagonizada por los alumnos de su escuela (Crusells, 2008, p. 212) Remedios Villalonga y Federico Llovet (González-López, 1984, p. 333; Cabero, 1949, p. 164). Ese mismo año, la casa «Mediterráneo Films» produjo «El expósito» de Magín Muriá (1920); un film que, si bien no estuvo realizado por una firma asociada a la academia, sí resulta reseñable por la colaboración que en ella tuvieron Roure y Pons<sup>159</sup>, así como por la interpretación de su alumno Llovet (Cabero, 1949, p. 164)<sup>160</sup>. Por último, un nuevo enlace se produjo en 1921 cuando la «American Cinema School» se unió a la nueva casa «Unión de Artistas Cinematográficos»; una productora puesta en marcha ese mismo año por la persona que en esas fechas obtiene la dirección de la academia, un tal Gustavo Suñé Tarando<sup>161</sup> (cuya similitud con el nombre del fotógrafo Samuel Suñé i Farando, socio previo de la academia, sugiere quizás un posible error del redactor de la revista «Cine»). De esta manera, mediante «Unión de Artistas Cinematográficos» la academia produjo la que será la última de sus producciones y posiblemente la última de las películas relacionadas con el fenómeno de las academias cinematográficas de Barcelona: «El lobo» (1921)<sup>162</sup> —una película según la prensa especializada pero un cortometraje según Porter i Moix (1992a, p. 106)—.

Ahora bien, a pesar de que el inicio de la década de los años veinte parece ser el ocaso de la producción fílmica barcelonesa asociada a academias cinematográficas, no parece

---

<sup>159</sup> Ruíz Margarit. (1920, marzo 15). La producción nacional. *Arte y cinematografía*, 223, s/p.

<sup>160</sup> Igualmente, por la participación en ella tanto de Remedios Villalonga como de Federico Llobet cabe mencionar «La mártir», película estrenada en 1921 por «Roxan Films» —fundada por Prudencio Xandri— cuyo operador fue Jorge Rubert. En Noticias. (1930, julio 1). *Arte y Cinematografía*, XXI(351), 42; y en Rómulo. (1924, agosto 1). Roxan Films. *Arte y Cinematografía*, XV(281-282), 26.

<sup>161</sup> Películas españolas. (1921, mayo 14). *Cine*, X(474), 8.

<sup>162</sup> Películas españolas. (1921, mayo 14). *Cine*, X(474), 8.

que lo fuera también para los propios centros en sí mismos, pues en el año 1921 algunas academias como la «Escuela Nacional de Arte Cinematográfico», la «Academia Lydia Bottini», el «Estudio Cirera» y la «American Cinema School» seguían funcionando<sup>163</sup>. Si bien no se tiene constancia de los nombres de los centros que mantuvieron su actividad más allá de estas fechas —a excepción de la «Escuela Nacional de Arte Cinematográfico» referenciada en abril de 1923<sup>164</sup>—, sí que se tiene de la existencia de artículos que sobre las mismas hablan y cuya publicación puede rastrearse hasta principios de la década de los años treinta; motivo por el cual quizás podría entenderse que efectivamente algunos de estos centros continuaron funcionando en Barcelona hasta principios de la década de los años treinta<sup>165</sup>.

De hecho, durante el primer quinquenio de la década de los años veinte emergió también el fenómeno en otras provincias de España —que se tenga constancia, en Valencia, País Vasco y Madrid—, diferenciándose de sus coetáneas barcelonesas por su intención de producir filmes a través de sus entidades. De este modo se establecieron en Valencia, como señala Cabero (1949), tres centros: el «Estudio Film Chiquilín» de Louis Courdecq que comenzó, sin poder finalizarse, la producción de «El tintorerito»; «Mediterráneo

---

<sup>163</sup> El mundo de la cinematografía. Una fiesta. Anuncio Academia Lydia Bottini. (22, enero, 1921). *Cine, El: revista popular ilustrada*, X(458), 8; Anuncio Academia Lydia Bottini. Anuncio Estudio Cirera. (1921, mayo 5). *Mundo Cinematográfico. Edición Popular*, X(18), 10, 12; y Anuncio American Cinema School (Unión de Artistas Cinematográficos). (1921, mayo 14). *Cine*, X(474), 8, 15.

<sup>164</sup> Consultorio de la Unión Ilustrada. Correspondencia. Estrella de cine. (1923, abril 1). *La Unión Ilustrada*, XV(708), 43.

<sup>165</sup> Domínguez, S. (1923). El cine en España. *Cine Revista*, III(96), 7-8; Formartchert, J. G. (1923, febrero 17). Usted tiene la palabra. *Cine Revista*, 072, 2; Correspondencia. (1923, marzo 17). *Cine Revista*, 16; Arte y cinematografía. (1925, mayo 1). Un alerta justo y oportuno. *Arte y cinematografía*, XVI(290), 1; Las academias. (1927, enero 1). *Revista de Oro. Magazine del hogar*, IV(29), 79-80; El timo de las academias. (1927, junio 23). *Cine, El: revista popular ilustrada*, XVI(793), 17; Alsina, J. (1931, agosto 27). La eterna historia. Academias de educación artística. *Arte y cinematografía*, XI(363-364), 2-3; y Alsina, J. (1931, septiembre 26). Academias de Educación Artística. *Films Selectos*, 50, 6,23.

Films» de Ramón Orrico Vidal que trató de llevar a cabo «La extraña» la cual «no pasó de ensayos»; y el «Estudio Santos» de Enrique Santos que no llegó a producir ninguna, al parecer, por la muerte de su director (p. 241). En el País Vasco, según Zunzunegui (1985), existieron otras tres: un par en San Sebastián —la academia «Rinu Lupu» de la que solo conocemos el nombre y la de un tal Kardec, cuyo nombre ignoramos pero de la cual se tiene constancia de la producción del cortometraje «El milagro de San Antonio»— ; así como otra en Bilbao, donde se creó en 1923 la «Academia Cinematográfica Hispania Film» de la mano de Aureliano González y Alejandro Olavarría, a través de la cual el primero produjo «Un drama de Bilbao»<sup>166</sup> y el segundo «Lolita la Huérfana» rodándose más adelante, en 1924, «Eduarne (modista bilbaina)» con la llegada a la entidad de Telesforo Gil del Espinar. Y, finalmente en Madrid tuvo actividad otro más de estos centros: la «Academia de Arte Cinematográfico» —también llamada «Academia de Moderno Arte Cinematográfico»— creada por la actriz Flora Rossini en noviembre de 1923, la cual fue ubicada, en su primer mes, en los «locales que ocupó el teatro Benavente» —en la plaza de Bilbao—<sup>167</sup> para, a continuación, trasladarse a la Avenida de Pi y Margall, 12<sup>168</sup> y permanecer allí, al menos, hasta febrero de 1924<sup>169</sup>. Una academia, esta última, de la que cabe resaltar la producción del cortometraje «La buenaventura de Pitúsín», el cual Rossini realizó en cooperación con el operador Luis R. Alonso a raíz del talento detectado por la actriz en su alumno de cuatro años, Alfredo Hurtado «Pitúsín»; un estreno, que por su gran éxito, catapultó al pequeño actor siendo este contratado a

---

<sup>166</sup> Una película con actores improvisados, dos tomavistas Gaumont traídos apresuradamente de París, película comprada en Francia y [...] una estampadora construida artesanalmente por el propio Olavarría» para el positivado de negativos (Zunzunegui, 1985).

<sup>167</sup> La Academia de Arte Cinematográfico. (1923, noviembre 29). *La Opinión: diario independiente de la mañana*, 4.

<sup>168</sup> Aviso. La academia de Arte Moderno Cinematográfico de Flora Rossini. (1923, diciembre 15). *La Opinión: diario independiente de la mañana*, 4

<sup>169</sup> Guía cinematográfica. Academias. Academia cinematográfica. (1924, febrero 15). *La acción. Diario de la noche*, 3.

posteriori por directores como José Buchs, Benito Perojo, Fernando Delgado, José Martín y Florián Rey, entre otros (Cabero, 1949, p. 224).

## **6.2. 1931-1946. LOS PRIMEROS CURSILLOS Y ASIGNATURAS EN EL MARCO DE LA ENSEÑANZA SUPERIOR**

En la década de los treinta y de los cuarenta, tras el descrito auge de las academias para la formación de actores en las décadas anteriores, emergieron en España nuevas formas de enseñanza cinematográfica. Concretamente, se produjeron dos fenómenos de nuevo cuño a nivel nacional tanto por el formato de las formaciones como el medio en el que se desarrollaron: por un lado, el desarrollo de cursillos de corta duración en el ámbito universitario y, por el otro, la creación de asignaturas integradas en el marco de la enseñanza superior.

Concretamente, en el ámbito de los primeros se dieron: a) el «Primer curs universitari de cinema» celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona en 1932; b) los «Cursos especiales de cinematografía» realizados en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid entre 1942 y 1946; y, c) el «Curso de iniciación cultural cinematográfica» llevado a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid en 1945. Y en el marco de las segundas se establecieron: a) la materia-especialidad de «Técnica cinematográfica» implantada en el plan de estudios de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid entre los años 1932 y 1935; y b) la asignatura de «Cinematografía» establecida en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid en el año 1946.

### **6.2.1. LOS PRIMEROS CURSILLOS UNIVERSITARIOS DE CINEMATOGRAFÍA**

Ahondando ahora en la categoría de los cursillos cabe decir que el primero de ellos, el «Primer curs universitari de cinema» de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, fue celebrado entre el 27 de febrero y el 9 de abril de 1932 por iniciativa del entonces «profesor ayudante» Guillermo Díaz Plaja (Caparrós Lera, 1985, p. 353; Caparrós Lera, 1986, pp. 239-240). Derivado de la necesidad que el mismo observó que el cine fuera estudiado en función de lo cultural —tanto como elemento

caracterizador de la cultura como instrumento de la misma —, organizó Díaz Plaja esta formación con el objetivo de lograr la entrada del cine en la universidad —cuestión que según su concepción debía hacerse mediante el desarrollo cursos (de historia y estética cinematográfica), así como a través de la realización de conferencias (sobre aspectos particulares del séptimo arte y de su relación con la vida contemporánea)—<sup>170</sup>. De este modo, y en el marco de un plan general de cine educativo concebido en tres grados (primera, segunda enseñanza y universidad)<sup>171</sup>, Díaz Plaja planteó esta formación como la sección teórica del último de ellos<sup>172</sup>. Una propuesta bien recibida por Pedro Bosch-Guimpera, decano de la facultad en aquel momento (Díaz-Plaja, 1966, p. 76), cuyo planteamiento fue aprobado por el claustro el día 19 de febrero de 1932<sup>173</sup>. En consecuencia, tuvo lugar la organización de este «Primer curs universitari de cinema» como un conjunto de once clases —el 27 de febrero, la «Posición del Cine en la Teoría del Arte» (Ángel de Apráiz); el 2 de marzo, «Educació i cinema» (Jeroni Moragues)<sup>174</sup>; el 5 de marzo, «Música y cine» (Josep Palau); el 9 de marzo, «La moda y el cine» (María

---

<sup>170</sup> Díaz-Plaja, G. (1931, septiembre 17). El cinema y la universitat. *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, III(137), 4.

<sup>171</sup> El plan, presentado con éxito por el académico al consejero de Cultura de la Generalitat, concebía a) el grado de la enseñanza primaria, compuesto de films documentales o films de dibujos animados; b) el de la segunda enseñanza, de documentales, así como de films de argumento moral o educativo y películas artísticas muy seleccionadas; y c) el de la enseñanza universitaria, por films de vanguardia y de anteguerra (Caparrós Lera, 1985, p. 353; Caparrós Lera, 1986, p. 53).

<sup>172</sup> Noticiero. Un curso de cine en una universidad española (1932, febrero 13). *Films Selectos*, 70, 19.

<sup>173</sup> Noticiero. Un curso de cine en una universidad española. (1932, febrero 13). *Films Selectos*, 70, 19-20.

<sup>174</sup> El curs de cinema a la universitat. (1932, marzo 3). *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, IV(161), 4.

Luz Morales)<sup>175</sup>; el 12 de marzo, «Literatura y cine» (Lluís Montayà); el 16 de marzo, «Pintura i cinema» (Rossend Llates)<sup>176</sup><sup>177</sup>; el 30 de marzo «Cómo se hace un film» (Josep Carner-Ribalta); el 2 de abril «Teatro y cine» (Ángel Valbuena i Prat); y el 6, 8 y 9 de abril, «Estética del Cine» (Guillem Díaz Plaja)<sup>178</sup>— completadas estas con una serie de novedosas proyecciones en el aula —entre ellas, un film educativo de la British Educational<sup>179</sup>, «Romance sentimentale» (S.M. Eiseinstein, 1930), «Historia de un guisante»<sup>180</sup>, «Hallelujah» (King Vidor, 1929)<sup>181</sup> y «Sunrise: A Song of Two Humans» (F.W. Murnau (1927)<sup>182</sup>—.

---

<sup>175</sup> Panorama. El cinema a la universitat. (1932, marzo 10). *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, IV(162), 4.

<sup>176</sup> Panorama. Curs de cinema a la universitat. (1932, marzo 17). *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, IV(163), 4.

<sup>177</sup> Pintura y Cine (José María Junoy).

<sup>178</sup> Panorama. Cinema a la universitat. (1932, marzo 7). *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, IV(166), 4. Tres lecciones que estuvieron basadas en «Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film» (Díaz-Plaja, 1930) «(prólogo de Sebastián Gasch), primer ensayo en España —y por ello, sin duda, prematuro— de una sistemática intelectual ante el hecho cinematográfico» (Díaz-Plaja, 1966, p. 76)-.

<sup>179</sup> Panorama. Proyecció de films al curs de cinema a la universitat. (1932, febrero 25). *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, IV(160), 4.

<sup>180</sup> El curs de cinema a la universitat. (1932, marzo 3). *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, IV(161), 4.

<sup>181</sup> Panorama. Curs de cinema a la universitat. (1932, marzo 17). *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, IV(163), 4.

<sup>182</sup> Panorama. Cinema a la universitat. (1932, marzo 7). *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, IV(166), 4.



Si bien el curso resultó exitoso como así lo demuestran tanto el prontísimo cierre de matrículas por aforo completo — «más de un centenar de inscritos»<sup>183</sup>— como su impacto social<sup>184</sup>; el mismo no volvió a celebrarse. No fue hasta pasada la Guerra Civil que se vieron retomadas este tipo de iniciativas las cuales vieron su renacimiento en la celebración de las segundas formaciones mencionadas arriba: las alentadas por Victoriano López García<sup>185</sup> —ingeniero industrial e ingeniero-jefe de la Sección de Distribución y Laboratorio de la Subcomisión Reguladora del Cinematógrafo— en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid (EEII)<sup>186</sup> entre 1942 y, aproximadamente, 1945. Estos denominados «Cursillos especiales de cinematografía»

---

<sup>183</sup> Díaz Plaja, G. (1952). Planteamiento cultural del cine. *Otro cine*, 1(1), 7.

<sup>184</sup> «[...] el revulsivo que la novedad del acontecimiento comportó fue evidente. Los organismos de orientación cultural y pedagógica se movieron, por primera vez, hacia ese maravilloso instrumento captador del mundo. La Prensa acusó el impacto en largos comentarios. Las Corporaciones públicas ensayaron unos organismos encauzadores de esta nueva y prodigiosa posibilidad espiritual. No se obtuvieron grandes cosas. Pero aquel “Primer cursillo de cine” en nuestra Universidad de Barcelona constituye para nosotros todavía un alegre y orgulloso recuerdo» (Díaz-Plaja, 1966). «El acontecimiento tuvo caracteres explosivos y hubo quien creyó que las piedras venerables del edificio iban a resquebrajarse» en Díaz-Plaja, G. (1952). Planteamiento cultural del cine. *Otro cine*, 1(1), 7.

<sup>185</sup> «La Escuela, que al abordar el problema de tal trascendencia [la del cine] no quería limitarse a la mera creación de unos estudios más o menos acoplados a su plan normal de enseñanza, sino recoger y alentar estas manifestaciones, para encauzarlas, conseguir concentrar la atención de sus alumnos e ingenieros en estas materias, a fin de formar un núcleo de ingenieros especialistas, en sus diversos aspectos, que puedan recoger la industria con plenitud de formación y dirigir las por renovados cauces de progreso y perfección; acogió en seguida las iniciativas del señor López García, estimulándole en su tarea y rodeándole de un grupo inicial de alumnos, promesa de una nueva generación en la industria cinematográfica». En De la Madrid, A. M. (1945). La cinematografía y la Escuela Especial de Ingenieros Industriales. *Cine experimental*, 6, 351-355.

<sup>186</sup> También llamada Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid o Escuela Central de Ingenieros Industriales.

dirigidos a ingenieros, peritos y maestros industriales —realizados en el marco de un conjunto de formaciones industriales encaminadas «a la gran obra de reconstrucción nacional»<sup>187</sup>— estuvieron centrados fundamentalmente en la electroacústica y la sensitometría «aplicables a las funciones industriales del cine» (Alberich, 1999, p. 11) así como a la enseñanza de algunas de las cuestiones fundamentales de la producción fílmica. Si bien no se tiene mucha información al respecto de las diferentes ediciones del curso, sí que puede afirmarse que el contenido de las mismas estuvo en su mayoría basado en las «Lecciones de cinematografía» (1941) publicadas por López García y Luis Marquina Pichot —director de producción de C.I.F.E.S.A—<sup>188</sup>; y también que, la primera de sus celebraciones —la del curso académico 1941-1942— fue impartida, además de por

---

<sup>187</sup> En la edición del curso académico 1941-1942 la cinematografía era ofertada junto con las artes gráficas, la lubricación, la electrotecnia, la aviación, los cementos, la óptica electrónica y la elasticidad de materiales. En España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 1 de mayo de 1942 por la que se concede una subvención a la Escuela de Ingenieros Industriales. *Boletín Oficial del Estado*, 12 de mayo de 1942, núm. 132, pp. 3351.

<sup>188</sup> En la cual se incorporan concretamente dieciséis lecciones de López García y dos más Marquina Pichot. De la Madrid, A. M. (1945). La cinematografía y la Escuela Especial de Ingenieros Industriales. *Cine experimental*, 6, 354. JEM. (1945); Bibliografía. Lecciones sobre cinematografía. *Cine experimental*, 3, 189-190; y Cursos especiales. (1943). *DYNA*, 18(12), 600.

los autores de este libro (dieciséis lecciones López García<sup>189</sup> y una Marquina Pichot<sup>190</sup>) por Antonio Colino López —ingeniero industrial e ingeniero-jefe del Laboratorio de

---

<sup>189</sup> 26 de febrero, sistema de registro gramofónico y fotoacústico, densidad variable y constante, banda de sonido, oscilógrafo de espejo (RCA), galvanómetro de cuerda (Western Electric), Celula Kerr (Tobis-Klangfilm), multitransversal (Laffón); el 27 de febrero, efecto de hendidura en el registro y la proyección, ruido de fondo y formas de corregirlo (Noisless o Klarton), registro simétrico de densidad constante, registro con haces de luces monocromáticas, registro en «push pull», registro estereofónico; el 5 de marzo, sistema de registro electromagnético, sistema de absorción, sistema de piezoeléctrico, sistema de oscilógrafo catódico; el 6 de marzo, proyección, cruz de malta, crono, cabeza de sonido, carbones de baja y alta intensidad, pantalla, células fotoeléctricas de gas y de vacío, efecto fotoemisor, curva de intensidad-tensión, efecto de la presión del gas, sensibilidad dinámica o inercia, sensibilidad al color; el 12 de marzo, células fotorresistentes de selenio, sensibilidad dinámica, sensibilidad al color, otros tipos de células resistentes, células fotovoltaicas; viernes 13 de marzo, registro, mezcladores (Re-Recording), cámaras móviles (Travelling), Grúas, Girafa, Plafoniers, proyectores de arcos y de incandescencia de diversos tipos (soles), lente Fresnel, transparencia (pantalla), «play back», doblaje, motores de arrastre; 20 de marzo, película cinematográfica virgen, películas pancromáticas y ordinarias, diversas clases de películas utilizadas en cinematografía, transparencia y opacidad, densidad óptica o fotográfica, curva de densidad-longarismo exposición, gamma, gamma infinita, curva gamma, tiempo de revelación, velo físico y velo químico, latitud e inercia, rapidez y sensibilidad, filtros de luz, coeficiente del filtro, aberturas de objetivos, aplicaciones; el 26 de marzo, sensitómetros de cuña, de conos cruzados y de Eastman Kodak II b; 27 de marzo, densitómetros, de comparación, fotoeléctricos y de esfera, densidad difusa, densidad intermedia y densidad dirigida, coeficiente Callier, aplicaciones; 9 de abril, cine en colores, síntesis aditiva (tricomía y dicromía), síntesis sustractiva (autocromía, tricomía y dicromía), «bipack», método de dispersión; 10 de abril, cine en relieve, por colores complementarios, por efecto de polarización y por obturador oscilante, pantalla Estanave; 16 de abril, revelado, acción de los reveladores, acción de los álcalis, actividad; 17 de abril, acción del sulfito, acción del bromuro, ejemplos, máquinas, cuidados, reposición de los baños, desensibilizadores, fijado, disolvente, estabilizadores (ácido), ejemplos, máquinas, reposición de los baños; 23 de abril, lavado, eliminación de las impurezas, secado, humedad, armarios, efluvios eléctricos; 24 de abril, positivadoras, continuas y de escamoteo, muescas en las películas o muescas independientes, máquinas que dan luces variables

Marconi— el cual fue responsable de tres sesiones más que completaban las veinte que en dicho curso se ofrecieron<sup>191</sup>.

Al igual que el «Primer curs universitari de cinema», también la primera edición de este curso resultó exitosa como así lo manifestaron «las matrículas verificadas»<sup>192</sup>. No obstante, y a diferencia del de Díaz Plaja, dicho cursillo sí tuvo continuación; concretamente, mediante la creación, aproximadamente en el verano de 1943, de una «Sección de Cinematografía». A través de dicha sección se proyectaron distintas iniciativas que fueron llevadas a cabo con subvención del Ministerio de Educación Nacional entre las cuales estuvieron las posteriores ediciones del curso realizado en 1941-1942: una formación de periodicidad anual incorporada «con carácter voluntario a las enseñanzas de la carrera»<sup>193</sup> y subvencionada hasta en al menos dos ocasiones más

---

para fijar la intensidad de las lámparas de positívado; y 30 de abril, virado, reforzado, debilitadores, contratipos o duplicados, montaje, maviolas. En EEII. Cursos especiales. (1942). *DYNA*, 3, 245-247.

<sup>190</sup> 21 y 22 de mayo, estudios cinematográficos (producción de películas). En EEII. Cursos especiales. (1942). *DYNA*, 3, 245-247.

<sup>191</sup> 1 de mayo, válvulas, diodos, tetrodos, y pentodos, curvas características; 7 de mayo, amplificadores, pasos de resistencia y transformador, pasos con circuito sintonizado; y 6 de marzo, elementos de electroacústica, principales propiedades físicas y fisiológicas del sonido, micrófonos y altavoces y acústica de locales. En EEII. Cursos especiales. (1942). *DYNA*, 3, 245-247.

<sup>192</sup> España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 28 de septiembre de 1943, por la que se concede a la EEII la subvención de 403.535,35 pesetas para la organización de cursos especiales de conferencias. *Boletín Oficial del Estado*, 23 de octubre de 1943, núm. 296, p. 10254

<sup>193</sup> De la Madrid, A. M. (1945). La cinematografía y la Escuela Especial de Ingenieros Industriales. *Cine experimental*, 6, 354.

(1943<sup>194</sup> y 1945)<sup>195</sup>. Sumadas a la continuación de dichas enseñanzas, y en necesario complemento a estas, se produjo también: a) la creación del Laboratorio de Investigaciones Cinematográficas<sup>196</sup> —cuyo establecimiento fue aprobado en noviembre de 1943<sup>197</sup> y dotado de un laboratorio para la realización de «análisis, revelados y ensayos sensitométricos» así como de un plató «con sus zonas anexas de cabinas, camerinos,

---

<sup>194</sup> Edición del curso que fue celebrada a partir del 4 de noviembre del curso académico 1943-1944. En Curso especial de cinematografía en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales. (1943, octubre 28). *ABC*, 12.

<sup>195</sup> España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 28 de septiembre de 1943, por la que se concede a la EEII la subvención de 403.535,35 pesetas para la organización de cursos especiales de conferencias. *Boletín Oficial del Estado*, 23 de octubre de 1943, núm. 296, p. 10254; y España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 13 de julio de 1945 por la que se concede a la Escuela de Ingenieros Industriales la subvención de 250.000 pesetas para la organización de cursillos. *Boletín Oficial del Estado*, 27 de julio de 1945, núm. 208, pp. 668.

<sup>196</sup> Cuya realización, espoleada por López García, se dio en el marco de toda una serie de renovaciones que desde 1941 se estaban llevando a cabo en la EEII por «no reunir las condiciones imprescindibles para las funciones asignadas a este centro docente» —en La Escuela Especial de Ingenieros Industriales: Un centro científico español de alta calidad. (1946). *Revista de Educación*, VI(60)—. Por Orden de 30 de diciembre de 1941 se aprueba un proyecto de continuación de las obras de reforma y ampliación, por Orden de 27 de febrero de 1943 se aprueba un proyecto de cerca, por Orden de 2 de marzo de 1943 se aprueba otro proyecto de obras, por Orden de 22 de noviembre de 1943 se aprueba la construcción de un Laboratorio de alta tensión, por Orden de 11 de noviembre de 1943 se aprueba presupuesto para dotar de material al Laboratorio textil y topográfico...

<sup>197</sup> España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 11 de noviembre de 1943, por la que se aprueba el proyecto de obras de construcción del Laboratorio de Investigaciones Cinematográficas en la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid, por un importe total de 679.050,68 pesetas. *Boletín Oficial del Estado*, 28 de noviembre de 1943, núm. 332, pág. 11442-11443.

etc.»<sup>198</sup>—; b) la publicación de manuales —como las ya referidas «Lecciones de cinematografía» (López García y Marquina Pichot, 1941), o «Técnica de cine en color» (Fernández Encinas, 1946) y «Sensitometría fotográfica aplicada a la cinematografía» (Fernández Encinas, 1949)—; c) la realización de prácticas, concretamente de documentales de temática técnica, mediante la colaboración con «No-Do» —como el de «Una lección de metalurgia» o el realizado con motivo de la Exposición Nacional de la Industria Eléctrica—; y d) la oferta de cuatro becas de 18.000 pesetas<sup>199</sup> —esta vez aportadas por el Ministerio de Industria y Comercio— «a fin de estimular los estudios iniciados en los cursos de cinematografía» orientándose estos hacia «las especialidades de sonido, óptica y cámaras, sensitometría y color»<sup>200</sup>.

Así mismo, y de manera paralela a la que probablemente fue la última edición del curso de la EEII antes de que este se transformara en asignatura optativa, se organizó en la Facultad de Filosofía y Letras (FFL) de Madrid, la tercera formación antes mencionada: el «Curso de Iniciación Cultural Cinematográfica» dirigido por el catedrático Joaquín de Entrambasaguas. Esta actividad, expansión de uno de los cursillos monográficos que el profesor había desarrollado «como ampliación de su Cátedra de Literatura<sup>201</sup> en el curso

---

<sup>198</sup> Para profundizar sobre el modo en que esté fue construido, consultar Barrios, R. (1944). La creación de laboratorio de investigaciones cinematográficas. *Cine experimental*, 1, 14.

<sup>199</sup> Orden de 11 de noviembre de 1941, por la que se establecieron diez becas de diferentes especialidades. En Becas en favor de la formación y del estudio. (1946). *Cine experimental*, 8, 50.

<sup>200</sup> Becas otorgadas a José M. Buzón, Gregorio Marín, José Luis Fernández Encinas y José L. G. del Campo, respectivamente. En De la Madrid, A. M. (1945). La cinematografía y la Escuela Especial de Ingenieros Industriales. *Cine experimental*, 6, 351-355.

<sup>201</sup> Según el BOE (1941, 1946), la Cátedra que Joaquín Entrambasaguas impartiría realmente en esa fecha, es la Cátedra de Lengua Castellana, que fue la que asumió, por Orden de 18 de enero de 1941, al ganar un concurso de traslado dictaminado por el CSIC (venía de la provincia de Murcia). Fue, por Orden de marzo de 1946, por la que se le adjudicó la Cátedra de Historia de la Lengua y la Literatura Española, quedando la otra así extinguida por pertenecer al Plan antiguo.

académico 1942-1943»<sup>202</sup> (Blanco Mallada, 1990, p. 30), se celebró entre febrero y marzo de 1945 en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras, así como en el Salón de Actos de Consejo Superior de Investigaciones Científicas<sup>203</sup>. Sus doce lecciones fueron organizadas en dos ciclos, uno dedicado a la historia del cinematógrafo —6 de febrero, «Valor cultural del cine» (Ernesto Giménez Caballero)<sup>204</sup>; 8 de febrero, «Comentario y proyección de La plaza de Berkéley» (Joaquín de Entrambasaguas); 13 de febrero, «Prehistoria del cine» (Carlos Fernández Cuenca); 16 de febrero, «FloreCIMIENTO del cine mudo» (Luis Gómez Mesa); 20 de febrero, «Desde el sonoro al 1939» (Antonio Román); y 23 de febrero, «El cine actual. Nuevas orientaciones» (Carlos Serrano de Osma)<sup>205</sup>— y otro, a los problemas fundamentales de la técnica y la organización fílmica —27 de febrero, «Problemas de técnica cinematográfica» (Victoriano López García); 2 de marzo, «El cine como negocio. España en las pantallas del mundo» (Serafín Ballesteros); 6 de marzo, «El director, el guionista y el literato» (José Luis Sáenz de Heredia); 9 de marzo, «Divagaciones sobre el color» (Adriano del Valle); 12 de marzo, «El Sindicato y nuestra

---

<sup>202</sup> Eran los llamados «Cursillos fonográficos», unas «clases especiales [de asistencia casi masiva] sobre temas demasiado amplios para poder ser integrados «en el “Programa Oficial”» de la cátedra y cuya temática era generalmente propuesta por el alumnado; siendo, concretamente, el dedicado al «Teatro Español de la Edad de Oro» el cursillo al que se hace referencia, pues tras «exponer en una de sus lecciones [...] las concomitancias y discrepancias» habidas desde el punto de vista audiovisual entre el teatro y la cinematografía, algunos de sus mejores alumnos se le acercaron para proponerle ampliar «aquel tema comparativo, expuesto en poco tiempo de su lección» en unas conferencias que, desde más puntos de vista, relacionaran el cine y la literatura, accediendo finalmente este a su deseo y acordando que «por su interés innegable, tuviera acceso a él, el público que quisiera acudir, mediante una «simbólica matrícula». En Bibliografía de Joaquín de Entrambasaguas.

<sup>203</sup> Aunque en este último tan sólo se sucedieron la conferencia del 8 de febrero y la del 23 de febrero.

<sup>204</sup> Sobre el contenido de esta conferencia consultar Curso de iniciación cinematográfica. (1945). *Cine experimental*, 4, 256.

<sup>205</sup> Sobre el contenido de esta conferencia consultar Aranzubia Cob (2004, p. 64-65).



producción» (Antonio Abad Ojuél); y 15 de marzo, «La política del cine» (Antonio Fraguas Saavedra)—; completándose dichas lecciones con «proyecciones de las cintas más representativas del cine mudo y sonoro»<sup>206</sup>.

A pesar de la «cerril oposición» manifestada por el decano de la facultad en un principio<sup>207</sup>, también este cursillo resultó exitoso. No obstante, no parece que el mismo llegara a repetirse, pues tan siquiera un tercer ciclo que del mismo se había planificado para el curso académico 1945-1946 —y en el que, «con carácter monográfico», se habrían de haber estudiado «las diferentes especialidades, tendencias y estilos de la cinematografía en diversos lugares del mundo»<sup>208</sup>— llegó nunca a celebrarse, o al menos, no parece haber constancia de ello.

### **6.2.2. LAS PRIMERAS ASIGNATURAS DE CINEMATOGRAFÍA INCORPORADAS EN ENSEÑANZAS SUPERIORES**

A este respecto, la primera que debe señalarse es la disciplina de «Técnica cinematográfica» la cual, por Decreto de 22 de marzo de 1934, entró a formar parte del plan de estudios de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid

---

<sup>206</sup> Curso de iniciación cultural cinematográfica en la Facultad de Filosofía y Letras. (1945, febrero 2). *ABC*, 16-17.

<sup>207</sup> El triunfo del «Curso» fue increíble, pese a la cerril oposición del Decano, que lo juzgaba «poco serio» (!), sin comprender su trascendencia, aunque se le convenció de que cediera el local apropiado para celebrarlo, a lo cual accedió, pero bajo la responsabilidad personal de su promotor o «Director», quien, naturalmente, no veía ningún peligro, en desarrollarlo, sino una seria labor, introduciendo en la cultura de la Universidad española, por primera vez, la Cinematografía, como queda dicho. Bibliografía Entrambasaguas.

<sup>208</sup> Curso de Iniciación Cultural Cinematográfica (1945, febrero 1). *Cine experimental*, 3, 179-180; y Curso de iniciación cultural cinematográfica en la Facultad de Filosofía y Letras. (1945, febrero 2). *ABC*, 16-17.

(ESPEG)<sup>209</sup>. Esta asignatura, tan novedosa como la nueva organización de las enseñanzas profesionales en forma de «Estudios-taller»<sup>210</sup>, se estableció mediante el citado texto como una de las «Especialidades» ofertadas junto a «Grabado de medallas», «Grabado calcográfico» y «Restauración de cuadros», pudiéndose acceder a la misma tan solo tras la superación de los tres niveles estipulados (el nivel A de enseñanzas de índole cultural<sup>211</sup>, el nivel B de enseñanzas de prácticas generales<sup>212</sup> y el nivel C de enseñanzas profesionales<sup>213</sup>). Según el texto, la consecución de la misma se llevaría a cabo, como el resto de especialidades, mediante la realización de prácticas «en un estudio, bien en la Escuela, bien fuera de ella, dirigido por un Profesor Especializado» procurando que, «en cuanto fuera posible y de acuerdo con el Ministerio de Hacienda, se realizasen las prácticas [...] en los estudios de cualquiera de las Empresas subvencionadas por el Estado»<sup>214</sup>.

Ahora bien, el cómo esta especialidad se llevó puso en marcha y, de hecho, si esta llegó o no a ser verdaderamente implantada es, por el momento, desconocido. Señala Araño Gisbert (1989) al respecto que la misma «no pudo ponerse en práctica a causa de la

---

<sup>209</sup> España. Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 22 de marzo de 1934, por el que se rigen las bases de las Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado. *Gaceta de Madrid*, 23 de marzo de 1934, núm. 82, pág. 2217-2219.

<sup>210</sup> Concretamente «Estudios-taller» de «artistas de reconocida fama».

<sup>211</sup> «Perspectiva», «Anatomía artística», «Fisiología del movimiento», «Historia de las bellas artes», «Teoría de las artes», «Teoría del color y la armonía», «Historia de la cultura y literatura».

<sup>212</sup> «Dibujo del natural en reposo», «Dibujo del natural en movimiento», «Composición», «Dibujo de ropajes», «Dibujo de estatuas», «Procedimientos pictóricos», «Estudios generales de modelado», «Dibujo de las formas arquitectónicas» y «Elementos de pintura decorativa».

<sup>213</sup> De «Pintura» o «Escultura», para cuyo acceso se requería el aprobado previo en las anteriores (a y b).

<sup>214</sup> España. Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 22 de marzo de 1934, por el que se rigen las bases de las Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado. *Gaceta de Madrid*, 23 de marzo de 1934, núm. 82, pág. 2217-2219.

Guerra Civil» (p. 25). Si bien es cierto que tras el conflicto bélico esta especialización debió ser eliminada del programa<sup>215</sup>, no queda muy claro lo que ocurrió previo al mismo. Ahora bien, son varios datos los que pueden ofrecerse al respecto: a) que por Orden de 30 de abril de 1934 se dispuso, «una vez hecha la distribución por cursos de las asignaturas a cursar», el «cuadro indicador de las asignaturas» que habían de quedar «a cargo de cada catedrático», asignándose para la que se está describiendo un «Catedrático de Técnica cinematográfica» y añadiéndose a ello, tras asociar otras a nombres propios o con el término «vacante», la expresión «sin dotación»<sup>216</sup>; b) que por Decreto de 14 de noviembre de 1935 se consignó en el plan de estudios de la ESPEG la existencia de una disciplina denominada «Escenografía teatral y cinematográfica» dentro del grupo de asignaturas consideradas «Prácticas de las Artes», así como una especialidad llamada «Escenografía (teatral y cinematográfica)» —manteniéndose las anteriores de «Grabado (calcográfico y de medalla)» y la de «Restauración»—<sup>217</sup>; y c) que por Orden de 30 de mayo de 1936 fue cesado Luis Llaneza e Iglesias —refiriéndose, con bastante probabilidad, al actor Luis Julio Llaneza Iglesias<sup>218</sup>— del cargo de «Profesor interino» de

---

<sup>215</sup> Pues la misma no aparece en la reorganización realizada en 1942 de las recién denominadas llamadas Escuelas Nacionales de Bellas Artes. En España. Decreto de 21 de septiembre de 1942 por el que se reorganizan las Escuelas Nacionales de Bellas Artes. *Gaceta de Madrid*, 2 de octubre de 1942, núm. 275, pág. 7792-7794.

<sup>216</sup> España. Orden de 30 de abril de 1934 aprobando el plan indicador de las asignaturas que forman el plan de estudios en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. *Gaceta de Madrid*, 9 de mayo de 1934, núm. 129, pág. 945-946.

<sup>217</sup> España. Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 14 de noviembre de 1935, aprobando el Reglamento de las Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado. *Gaceta de Madrid*, 17 de noviembre de 1935, núm. 321, pág. 1341-1343.

<sup>218</sup> «Actor, violinista y cantante, nacido en Avilés (Asturias) el 8 de noviembre de 1877. Becado por la Diputación de Oviedo, se matricula a la edad de dieciséis años en el Conservatorio de Madrid, donde completa la carrera de violín. Después de haber actuado en el seno de varias orquestas, debuta como cantante con «Las bodas de oro» y, estimulado por el éxito obtenido, decide continuar haciendo uso profesional de su voz de barítono. Estrena «Las golondrinas» en

la especialidad «Técnica Cinematográfica» al cual se le tenía consignado un sueldo anual de 6.000 pesetas<sup>219</sup>.

Fuera como fuera el desarrollo de la anterior, no volvería a verse una asignatura cinematográfica en el contexto de la enseñanza superior hasta pasada la Guerra Civil. Concretamente, la implantada como consecuencia del éxito de los anteriormente descritos «Cursillos especiales de cinematografía» —los cuales, recordamos, se desarrollaron a mediados de los años cuarenta en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales—. Dicha asignatura fue la designada como «Cinematografía», la cual se estableció por Orden de 5 de mayo de 1946 «con carácter regular» en el plan de estudios, sujetándose, en lo relativo a «matrícula, exámenes y demás circunstancias», al mismo régimen que las demás asignaturas y asignándose su docencia a Victoriano López García<sup>220</sup>. No obstante, a causa de una serie de reformas realizadas en 1948 en la carrera

---

el Price con la compañía de Emilio Sagi-Barba y parte con ellos hacia América. Al cabo de un tiempo de permanencia en Argentina, abandona la zarzuela para dedicarse a la comedia; recorre los escenarios de todos los países hispanoamericanos en una larga gira que finaliza en Cuba y se establece en La Habana por espacio de nueve años. Desplazado a Nueva York con el objeto de representar obras de teatro por los centros españoles, acepta una oferta de Pathé para doblar películas al castellano y viaja a Hollywood a comienzos de 1930. Trabaja en las versiones hispanas producidas por Hal Roach, MGM y Paramount, hasta que lo expulsan de los Estados Unidos por carecer de permiso de residencia. Antes de regresar definitivamente a España, interviene en dos de los títulos que filma la Paramount en los estudios europeos de Joinville (Francia) y Elstree (Inglaterra), pero su participación en el cine español queda limitada a breves interpretaciones secundarias en una docena escasa de rodajes. Fallece en Madrid el 7 de abril de 1956». (Hernández Girbal et al., 2020)

<sup>219</sup> España. Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 30 de mayo de 1936, disponiendo que don Luis Llana e Iglesias cese en el cargo de Profesor interino de Técnica cinematográfica de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. *Gaceta de Madrid*, 5 de junio de 1936, núm. 157, pág. 2052.

<sup>220</sup> España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, del 5 de mayo de 1947, por la que se dispone quede incorporada la disciplina de Cinematografía a la Escuela Especial de Ingenieros

de Ingeniero Industrial, dicha asignatura pasó a denominarse «Cinematografía y electroacústica» constituyéndose la misma en ese momento como materia adjudicada al tercer grupo del quinto curso<sup>221</sup>.

### **6.3. 1947-1962. EL PRIMER CENTRO OFICIAL DE ENSEÑANZA CINEMATOGRÁFICA, LA GENERALIZACIÓN DE LOS CURSILLOS Y EL ESTANCAMIENTO Y REACTIVACIÓN DE LA CREACIÓN DE ASIGNATURAS UNIVERSITARIAS**

Tras la emergencia de las formaciones anteriormente descritas se produjo, en este nuevo periodo de entre finales de la década de los cuarenta y principios de los sesenta, una nueva transformación en las enseñanzas cinematográficas españolas. Si la pasada etapa estuvo caracterizada por el desarrollo de los primeros cursillos universitarios de cine y por el establecimiento de las primeras asignaturas cinematográficas en los planes de estudio oficiales de algunas enseñanzas superiores —ambas con un carácter absolutamente pionero y excepcional—, en el presente lapso de tiempo fue característica la generalización de los cursillos, así como el estancamiento y posterior reactivación en el establecimiento de materias cinematográficas universitarias. En consecuencia, la transformación de las enseñanzas cinematográficas durante esta etapa no devino del panorama universitario como había ocurrido en el periodo anterior, sino que emergió en el contexto de la enseñanza profesional y técnica con la creación, en el año 1947, del

---

Industriales, y nombrando encargado de curso don Victoriano López García. *Boletín Oficial del Estado*, 16 de mayo de 1947, núm. 136, pág. 2861. España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, del 14 de octubre de 1947, por la que se prorroga el nombramiento de Encargado de curso para 1947-1948, de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid, a favor de don Victoriano López García. *Boletín Oficial del Estado*, 3 de noviembre de 1947, núm. 307, pág. 5954.

<sup>221</sup> España. Decreto del Ministerio de Educación Nacional, del 28 de mayo de 1948, sobre reforma de estudios de la carrera de Ingeniero Industrial. *Boletín Oficial del Estado*, 12 de junio de 1948, núm. 164, pág. 2444.

primer centro oficial de enseñanza cinematográfica: el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

### 6.3.1. EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATOGRÁFICAS

La primera escuela oficial de cine en España fue ideada por un conjunto de ingenieros, «críticos, cinéfilos, escritores y aspirantes a cineasta» en un bar llamado «La Elipa»<sup>222</sup> (Blanco Mallada, 1990, p. 33; Pozo Arenas, 1982, p. 16); o, referido de otra forma, en el lugar donde se asentaron, tras «un largo periplo por distintos locales madrileños», las tertulias de sus participantes<sup>223</sup> (López Clemente en Aranzubia Cob, 2004, p. 62) y donde

---

<sup>222</sup> Situado en la calle Alcalá, 43 (Blanco Mallada, 1990, p. 33); bajo la Iglesia de San José al comienzo de la Gran Vía (Pozo Arenas, 1982, p.16).

<sup>223</sup> Las cuales fueron Victoriano López García, José Luis Fernández Encinas, Javier Escudero Montoya, Alfredo Mampaso, Luis Gómez Mesa, José Manuel Dorrell, José Fernández Cerezales, Miguel Ángel García Basabe, Pedro Sánchez Diana, Antonio Aguirre, Pío Ballesteros, Aniceto Fernández Armayor, Antonio del Amo Algara, Manuel González Cerezales, Luis Cayón, Augusto Ysern, Álvaro Cunqueiro, Carlos Serrano de Osma y José López Clemente (Aranzubia Cob, 2004, p. 62-63); así como C. Feduchy, Antonio Fraguas Saavedra y José María Elorrieta de Lacy, siendo este último, al parecer, el que puso en contacto a los tertulianos de «La Elipa» con el grupo «que intentaba llevar la enseñanza del cine a la Facultad de Filosofía y Letras» (Blanco Mallada, 1999, p 34). Algunos de ellos eran consagrados críticos «como Luis Gómez Mesa o Álvaro Cunqueiro, otros con cierto nombre en el ámbito de la crítica, como Antonio del Amo y Carlos Serrano de Osma, pero la mayoría, en aquel tiempo, completos desconocidos (José López Clemente, José Manuel Dorrell, Augusto Ysern, Luis Cayón, Pío Ballesteros, Miguel Ángel García Basabe, Pedro Sánchez Diana, Aniceto Fernández Armayor, etc.)» (López Izquierdo & Aranzubia Cob, 2007, p. 66). José López Clemente retrató a la mayoría de los asistentes de la siguiente forma: «Allí nos reuníamos, sin un determinado liderazgo, Victoriano López García, que tenía un cargo en la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía y era profesor de la Escuela de Ingenieros Industriales; sus compañeros de carrera José Luis Fernández Encinas, que sabía todo de la sensitometría de las emulsiones y estudiaba los problemas del cine en color, y Javier Escudero Montoya, que ya dominaba los de la electroacústica; el jurista y profesoral Alfredo Mampaso; el

fue creada también, algunos años antes que el referido centro, la revista *Cinema Experimental*<sup>224</sup> (López Izquierdo & Aranzubia Cob, 2007, p. 66-67; Romaguera i Ramió, 2002; Aranzubia Cob, 2004, p. 69-70; Blanco Mallada, 1990, pp. 33-34).

---

siempre joven Gómez Mesa; Dorrell, el último bohemio, a caballo entre Gran Bretaña y España; el cubano José Fernández, que escribía crónicas virulentas en la revista americana *Cine Mundial*; García Basabe, operador cinematográfico y luego fotógrafo de prensa famoso; el anarquista Pedro Sánchez Diana, que estudiaba chino, no sabemos por qué, a marchas forzadas; el pintor Antonio Aguirre y crítico de cine murciano; Pío Ballesteros a cuya casa nos trasladábamos algunas veces para las sesiones de cine que allí organizábamos y para charlar con Abel Gance cuando vino a Madrid a rodar la película sobre Manolete; el psiquiatra y psicoanalista Aniceto Fernández Armayor, que parecía arrepentido de no haberse consagrado al cine como su amigo Carlos, colgando su batín blanco de médico; Antonio del Amo con sus proyectos cinematográficos, que apuntaban en dirección distinta a la que luego tuvo que sucumbir; Manuel González Cerezales, que caía de tarde en tarde por la tertulia, antes de casarse, y una serie de paisanos de Victoriano López, con su saudade de Mondoñedo, entre los que era el más destacado Luis Cayón, adorador de Chaplin y entusiasta de la revista *Les Cahiers du Cinema*, que él pronunciaba de una manera especial y que luego dirigiría una película, *La costa de la muerte*, y publicaría un libro titulado *Antología del Pensamiento Cinematográfico*; si bien «López Clemente se olvida de nombrar en su lista al crítico cinematográfico, Augusto Ysern y al contertulio ocasional, al tiempo que escritor de renombre, Álvaro Cunqueiro» (Aranzubia Cob, 2004, p. 62-63).

<sup>224</sup> La cual se menciona por las relaciones que pueden trazarse entre el nacimiento del IIEC y el desarrollo de esta publicación. Entre otras cuestiones, porque algunos de los tertulianos participantes en el desarrollo de la revista (López García, Serrano de Osma, Escudero Montoya, Fernández Encinas, Ysern, del Amo, Dorrell, López Clemente, Fernández Cuenca, Fernández Armamayor, Pío Ballesteros y Basabe) tuvieron su papel, después, en la puesta en marcha del instituto. Para más información sobre la naturaleza de esta revista y sobre las relaciones existentes entre la misma y la gestación del IIEC consultar López Izquierdo & Aranzubia Cob (2007, p. 66-67) y Romaguera i Ramió (2002).



Ahora bien, a pesar de que puede entenderse que la concepción del IIEC fuera producto de una puesta en común de ideas entre tertulianos de «La Elipa»<sup>225</sup>; se entiende también que el grado de implicación en el proyecto, por la gran cantidad de asistentes a la misma, fuera también diferente en cada caso. Si bien los pocos datos obtenidos al respecto dificultan la descripción de la puesta en marcha del instituto, sí que pueden hacerse algunas afirmaciones. La más evidente de ellas, que fue López García —junto a Fernández Encinas<sup>226</sup>, según Serrano de Osma (Aranzubia Cob, 2004, p. 69)— quién se ocupó, tras visitar el Centro Sperimentale di Cinematografía, de la redacción del proyecto y de su presentación a las instancias pertinentes (Blanco Mallada, 1990, p. 140; Aranzubia Cob, 2004, p. 69). No obstante, tampoco debería perderse de vista el papel que pudieron desempeñar participantes como Carlos Serrano de Osma y José López Clemente los cuales, según este último<sup>227</sup>, también colaboraron en el desarrollo del proyecto (Romaguera i Ramió, 2002). De hecho, resulta muy necesario destacar a este respecto la redacción y presentación que al Ministerio de Educación Nacional realizaron Serrano de Osma y su colaborador Aniceto Fernández Armayor, en el año 1941, de un

---

<sup>225</sup> Como así lo manifiesta López García cuando refiere: «Nos unía la afición al cine y entre todos creamos en el año 47 el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas» (Pozo Arenas, 1982, p. 76).

<sup>226</sup> Alumno, junto a Javier Escudero Montoya, de Victoriano López García en los «Cursos especiales» de cinematografía de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales y, más tarde, profesor del IIEC al igual que su compañero (Blanco Mallada, 1990, p. 139).

<sup>227</sup> «En la Escuela de Ingenieros se había creado ya una Cátedra, que trataba exclusivamente los aspectos técnicos [...]. En la Peña de La Elipa, en la que participaba asiduamente Victoriano, éste se fue interesando cada vez más por los aspectos artísticos del cine [...] esto nos llevó a plantearnos los temas de la enseñanza y la posible creación de un centro docente, al tiempo que teorizábamos en las páginas de la revista [Cine Experimental]... Por todo ello, en 1947, Victoriano, con la cooperación de Carlos Serrano y mía, y de acuerdo con la Dirección General de Cinematografía, fundó el Instituto, el IIEC» (Romaguera i Ramió, 2002).

«anteproyecto para la creación de un Instituto Español de Cinematografía»<sup>228</sup> (Aranzubia Cob, 2004, p. 67; Soria, 1999, p. 117). Si bien tal proyecto, «impulsado por dos jóvenes prácticamente desconocidos», no tuvo la repercusión necesaria en ese momento para convertirse en realidad (Aranzubia Cob, 2004, p. 68), sí es posible que su desarrollo guardara alguna relación con la conceptualización que del IIEC se realizó más tarde. En otras palabras, si no puede caber duda de la importancia que López García tuvo en la formalización y promoción del instituto —pues además de presentarla a las altas instancias viajó a la escuela italiana, como se ha señalado, para la ideación instituto—, sí podría caberla al respecto de hasta qué punto la participación de Serrano de Osma pudo ser significativa también; pues, como señala Soria, el suyo es «un nombre fundamental, tanto en la génesis como en el desarrollo del mismo» (Soria, 1999, p. 117).

Fuera como fuere, el caso es que la propuesta de creación del IIEC acabó hallando respuesta afirmativa tanto en el caso de la Dirección General de Cinematografía, dirigida entonces por Gabriel García Espina, como en el de la Dirección de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales<sup>229</sup>, al cargo en ese momento de Manuel Soto Redondo (Blanco Mallada, 1990, p. 140). De este modo, se inauguró el centro en el año 1947 valiéndose tanto de los medios técnicos ya instalados en la Escuela Especial de Ingenieros

---

<sup>228</sup> El cual fue quizás espoleado por una de las competencias atribuidas en 1940 al nuevo Departamento de Cinematografía de la Dirección General de Propaganda —creado con el fin «de gobernar la vida cinematográfica de nuestro país y de ayudar a la iniciativa privada en todas sus manifestaciones considerables»—: la de «establecer de propia iniciativa y de acuerdo con los organismos competentes, previa la aprobación superior» las bases fundacionales de un «Instituto Cinematográfico Español, como escuela cinematográfica del Estado». En España. Orden de 21 de febrero de 1940 fijando la competencia y funciones del Departamento de Cinematografía dependiente de la Dirección General de Propaganda. *Boletín Oficial del Estado*, 25 de febrero de 1940, núm.56, pág. 1393.

<sup>229</sup> De la que obtuvo «todo tipo de facilidades» para el establecimiento del centro (Blanco Mallada, 1990, p. 140) siendo el único requisito expuesto por esta que el mismo abordara «los aspectos técnicos, económicos, promoción de actores, etc., la parte artística» de la industria cinematográfica (Pozo Arenas, 1982, p. 16).

Industriales como de los recursos humanos adquiridos en los encuentros de «La Elipa»; llevándose su establecimiento a cabo, concretamente, a través de la creación del Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas (PEDC): un órgano estatal subordinado a la Dirección General de Cinematografía y Teatro del que el IIEC dependería durante su vida institucional.

Sin embargo, tal organismo no guardó las mismas características a lo largo de su existencia entre los años 1947 y 1962<sup>230</sup>. Por ello, pueden identificarse dos subperiodos: a) la etapa del «Primer Patronato» (1947-1951), establecido por Orden de 18 de febrero de 1947 del Ministerio de Educación Nacional para desarrollar y dirigir «las investigaciones y enseñanzas de carácter cinematográfico» en vista de una reconocida necesidad gubernamental de «perfeccionamiento» del medio cinematográfico español<sup>231</sup>; y b) la etapa del «Segundo Patronato» (1951-1962), regulado de nuevo por Orden de 22 de octubre de 1951 del Ministerio de Información y Turismo para responder «más adecuadamente a la nueva etapa de sus trabajos» a través de «la asistencia, legalmente

---

<sup>230</sup> Si bien podría extenderse su existencia asumiendo un «Tercer Patronato» durante el periodo habido entre 1962 y 1976, esto no debería ser considerado así. El motivo: la transformación que del PEDC realizó la Orden de 2 de abril de 1962 por la cual fue cambiada su denominación habitual por la de «Junta de Gobierno» del «Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas» y a través de la cual se realizó, no solo un cambio de nombre, sino también de definición. España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 2 de abril de 1962 por la que se reorganiza 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*, 6 de junio de 1962, núm. 135, pág. 7706-7707.

<sup>231</sup> España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, 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 de 1947, núm. 50, pág. 1206.

establecida, de Organismos e intereses» que no podían estar ausentes en una obra catalogada como «decisiva para el porvenir de la cinematografía nacional»<sup>232</sup>.

Los motivos por los que entendemos que tal distinción merece ser tenida en cuenta son los siguientes. Primero, porque el PEDC ostentó competencias diferentes en cada una de sus ordenaciones: si en el «Primer Patronato» este ejerció tan solo «una labor titular casi simbólica» —siendo su tarea más concreta la de elevar a la aprobación del Ministerio el reglamento regulador de las formaciones a establecer—; en su segunda ordenación, este pasó a desempeñar «prácticamente la dirección del centro»<sup>233</sup> (Alberich, 1999, p. 15-16). Segundo, porque tales competencias se llevaron a cabo mediante grados distintos de representación de la industria cinematográfica, de la investigación y la universidad; pues, si en el «Primer Patronato» el cuadro organizativo<sup>234</sup> careció tanto de vocales que representaran de manera explícita a la industria cinematográfica y a la universidad<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> España. 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*, 28 de octubre 1951, núm. 301, pág. 4842.

<sup>233</sup> A saber, pudiendo «designar al director y al secretario, aprobar los planes de estudio de cada asignatura que el profesor titular debía presentar al Patronato, regular los cambios y sustituciones de profesores y aprobar el gasto en adquisiciones» (Alberich, 1999, p. 15-16).

<sup>234</sup> Presidente: Director general de Cinematografía y Teatro (Gabriel García Espina). Vicepresidente 1º: Director general de Enseñanza Profesional y Técnica (Ramón Ferreiro Rodríguez); Vicepresidente 2º: Director de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales (Manuel Soto Redondo). Vocales: Abelardo M. de Lamadrid, Victoriano López García, Joaquín de Entrambasaguas, Fernando Fernández de Córdoba, Ezequiel de Selgas, José Luis Sáenz de Heredia, Vicente Salgado, Vicente Casanova, Joaquín Romero Marchén, José de la Cueva. Secretario general: Secretario general de Cinematografía y Teatro (Guillermo de Reyna Medina).

<sup>235</sup> Los nombres de José Luis Sáenz de Heredia, Fernando Fernández de Córdoba, Joaquín Romero Marchent, Vicente Salgado Blanco, Ezequiel Selgas Marín y Vicente Casanova Giner, José de la Cueva y Orejuela y Joaquín de Entrambasaguas (director, actor, escritor, propietario de estudios CEA y propietario de estudios CIFESA, guionista y catedrático respectivamente) aparecen, como puede verse en la nota anterior sin mención ninguna a sus ámbitos laborales.

como de cargos representantes de los sindicatos implicados y de las instituciones de investigación; en el segundo, dichos sectores —industria, universidad e investigación— quedaron explícitamente representados<sup>236</sup>. Tercero, porque ambas formas de patronato fueron subordinadas a carteras distintas en cada una de sus ordenaciones: si durante el «Primer Patronato» la Dirección General de Cinematografía y Teatro de la que dependía el PEDC perteneció al Ministerio de Educación Nacional, durante el segundo la misma quedó bajo la jurisdicción del recién creado Ministerio de Industria y Turismo<sup>237</sup>. Y cuarto, porque cada ordenación finalizó su periodo con dos hitos distintos: si el «Primer

---

<sup>236</sup> Presidente: Director general de Cinematografía y Teatro (José María García Escudero). Vicepresidentes primero y segundo: Director general de Enseñanza Técnica (Armando Durán Miranda) y Director general de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid (Manuel Soto Redondo). Vocales: Director de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Barcelona (Patricio Palomar Collado); Subdirector de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid (Adelardo Martínez de Lamadrid); Secretario general de Cinematografía y Teatro (Joaquín Argamasilla de la Cerda); un representante del Patronato “Juan de la Cierva” (Juan María Torroja Miret) y otro del Departamento de Filmología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; un representante del Sindicato Nacional de Espectáculo (Manuel Casanova Carrera) y otro del Sindicato Español Universitario (Ignacio García López); un representante de los Directores cinematográficos (José Antonio Nieves Conde); un representante de los actores (Jesús Tordesillas Fernández); un representante de los escritores (Joaquín Romero Marchent); dos representantes de los estudios (Vicente Salgado Blanco) y demás ramas de la industria cinematográfica (Ezequiel Selgas Marín); un representante de los guionistas (Carlos Blanco Hernández) y otro de la Universidad (Facultad de Filosofía y Letras, Jesús Pabón y Suárez de Urbina). Director del IIEC (Victoriano López García), con voz y voto y todos los derechos y deberes de los Vocales del mismo. Secretario: Secretario Técnico del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Manuel Andrés Zabala).

<sup>237</sup> Ya que por Decreto-Ley de 19 de julio de 1951, se transfieren los servicios dependientes de la Subsecretaría de Educación Popular (antes del Ministerio de Educación Nacional) al ente de nueva creación, el Ministerio de Información y Turismo. En España. Decreto de 19 de julio de 1951 por el que se reorganiza la Administración General del Estado. *Boletín Oficial del Estado*, 24 de febrero de 1952, núm. 55, pág. 851.

Patronato» llegó a su fin poco después de haberse publicado el decreto de creación del Diploma de Cinematografía del Ministerio de Educación Nacional<sup>238</sup>; su segunda ordenación lo hizo con la promulgación, un par de años antes, de una orden con la que se expresó el carácter de preferencia que la Dirección General de Radio y Televisión adjudicaría, «sin perjuicio» de admisión de «solicitudes de técnicos profesionales ajenos» al IIEC, «a los especialistas procedentes del Instituto» a efectos de cubrir las plazas que «dentro de los cuadros técnicos de las emisoras de TV» pudieran producirse<sup>239</sup>. En razón de la utilidad de la distinción realizada se exponen a continuación, haciendo uso de ella, los detalles fundamentales de la trayectoria del IIEC.

### **6.3.1. El IIEC en el «Primer Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas» (1947-1951)**

Como recién se ha señalado, el IIEC dependió en su primera etapa de lo que aquí se ha denominado «Primer Patronato»; es decir, de aquel primer organismo tutelar cuya actividad fue supeditada durante este periodo, de menor a mayor jerarquía, a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, a la Subsecretaría de Educación Popular y al Ministerio de Educación Nacional<sup>240</sup>. Si bien dicho organismo fue instaurado por la ya mencionada Orden de 18 de febrero de 1947 con la que se fundó el patronato, no ocurrió de igual manera con el instituto cuya inauguración se produjo sin que ninguna legislación diera cuenta de su estructura orgánica. Fueron las órdenes de 24 de febrero

---

<sup>238</sup> España. Decreto del Ministerio de Educación Nacional, de 18 de mayo de 1951 por la que se crea el Diploma de Cinematografía. *Boletín Oficial del Estado*, 7 de junio de 1951, núm. 158, pág. 2748.

<sup>239</sup> «Anexo Sexto». Comunicado de la Dirección General de Cinematografía y Teatro al Presidente de la Asociación de Diplomados de Instituto de Investigaciones (Blanco Mallada, 1990, p. 224).

<sup>240</sup> Téngase en cuenta que la Subsecretaría de Educación Popular, anteriormente denominada Vicesecretaría de Educación Popular, había pasado a depender por Decreto-Ley de 27 de julio de 1945 al Ministerio de Educación Nacional con cuatro Direcciones Generales al cargo: la de Prensa, la de Propaganda, la de Radiodifusión, y la de Cinematografía y Teatro (Guaita, 1968, p. 25).

de 1947<sup>241</sup> —por la cual se nombraba director del centro a Victoriano López García— y de 26 de febrero de 1947<sup>242</sup> —con la que se aprobaba el programa y reglamento del mismo— las que hicieron oficial su existencia; siendo concretamente esta última la que estableció de manera clara la relación entre PEDC e IIEC al señalar en su último artículo la facultad otorgada al primero «para ejercer la alta dirección y gobierno» del segundo.

Por otro lado, en lo relativo a la ubicación del centro durante este periodo, cabe decir que a lo largo del «Primer Patronato» el IIEC desarrolló sus actividades, como ya se adelantado, en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales; concretamente, en el Palacio de la Industria y de las Artes del madrileño barrio «Altos del Hipódromo»—. Una opción que pudo materializarse, primero, por el papel docente que López García realizó en dicha escuela desde el año 1941 —como profesor de los mencionados cursos de cinematografía para ingenieros—; y, segundo, por las instalaciones con las que dicha escuela contaba desde el año 1946: a saber, las del también ya mencionado Laboratorio de Cinematografía<sup>243</sup>.

---

<sup>241</sup> España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 24 de febrero de 1947 por la que se nombra Director del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas a don Victoriano López García. *Boletín Oficial del Estado*, 28 de febrero de 1947, núm. 59, pág. 1431.

<sup>242</sup> España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, 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. *Boletín Oficial del Estado*, 2 de marzo de 1947, núm. 61, pág. 1508-1512.

<sup>243</sup> Tras la aprobación de sus obras iniciales con un presupuesto de 679.050,68 pesetas en noviembre de 1943, recibió el capital para su acondicionamiento por Orden de 31 de mayo de 1944 (concretamente, 341.161,07 pesetas para instalación de calefacción, ascensores, cortinas de oscurecimiento, aislamiento sonoro e instalaciones eléctricas). No obstante, con motivo de la creación del IIEC se le otorgaron, por Orden de 31 de diciembre de 1947, otras 472.375, 33 pesetas con el fin de dotarlo de los materiales necesarios para su funcionamiento.



### 6.3.1.1. Sobre los planes docentes

Como se venía adelantando, el primer plan de estudios que se diseñó para el IIEC fue oficializado a través de la Orden de 26 de febrero de 1947. En dicho texto se postuló, primero, que las enseñanzas se dirigirían a «aquellos elementos que por su disposición natural y su cultura» fueran susceptibles de desempeñar papeles principales y puestos directivos en la cinematografía nacional —requiriéndoseles a estos, claro está, una serie de requisitos para su ingreso<sup>244</sup>—. Segundo, que el programa de estudios constaría de dos años de duración: un primer año preparatorio para la adquisición de una sólida base teórico-práctica así como para la identificación de las cualidades y disposiciones de los interesados; y un segundo año de especialización dedicado a la realización de ejercicios prácticos y a la aplicación de las técnicas relativas a cada una de las secciones integrantes del programa —a saber, «Producción», «Realización Artística», «Escenotecnia», «Interpretación», «Acústica», «Óptica y Cámaras» y «Sensitometría»—<sup>245</sup>. Y tercero, que en el primer año se cursarían las clases correspondientes a la sección elegida por el

---

<sup>244</sup> Si bien no se reproducen dichas cuestiones en el texto por su extensión, resulta de interés identificar los cambios que se plantearon en dichas convocatorias (sobre la edad mínima, sobre el género, sobre la titulación requerida, sobre las tasas de matrícula y sobre la documentación exigida), siendo sobre todo llamativo: la modificación de la convocatoria de 1949 por la que se igualaba la edad mínima solicitada a hombres y mujeres, ambos a 17 años (pues el acceso a los hombres había sido denegado a menores de 20 años en convocatorias anteriores); la modificación de 1948 respecto a la libertad de acceso a la mujer a todas las especialidades (limitada a Interpretación y Escenotecnia en la de 1947); la novedosa exigencia de titulación mínima en la convocatoria de 1949 respecto a las anteriores (pues en ellas no se requería ninguna) —así como su suavización en la convocatoria de 1950—; y, finalmente, la supresión del requerimiento de una certificación negativa de antecedentes penales y del certificado médico en la convocatoria de 1948.

<sup>245</sup> «Producción», organización de la producción; «Realización Artística», asistencia y ayuda a la labor de dirección, guion, composición artística; «Escenotecnia», escenografía, decoración, vestuario, moblaje, maquetas; «Interpretación», actrices, actores; «Acústica», registro de sonido y especialidades anexas; «Óptica y Cámaras», conocimiento y manejo de la cámara, iluminación, trucos; y «Sensitometría», métodos sensitométricos y técnica de laboratorios.

alumno —a excepción de «Realización Artística», que se desarrollaría únicamente en el segundo año<sup>246</sup>— recibiendo también las lecciones derivadas de la asignatura «Cultura General»; cursando, durante el curso siguiente únicamente las clases, esta vez de manera exclusiva, de la especialidad elegida<sup>247</sup>. No obstante, y como se ha señalado, este fue el primer plan «diseñado» ya que a lo largo de este periodo el mismo fue modificado en

---

<sup>246</sup> «La sección de Realización Artística encuentra su desenvolvimiento efectivo en el segundo año; por ello los aspirantes no serán admitidos directamente, sino aquellos alumnos que durante el primer año hayan demostrado, cada uno en su correspondiente sección, la capacidad, cultura y sensibilidad necesaria».

<sup>247</sup> Los contenidos de dicho plan —señalados aquí entre paréntesis— de las asignaturas propuestas —entre corchetes— fueron los siguientes. De impartición común: «Cultura General» (Técnica y Estética del Cine, Historia del Cine y sus medios de expresión, Función Social del Cine, Historia del Arte, Historia de la Literatura, Historia de la Música). De impartición sólo para cada una de las secciones: 1) «Producción»: Curso 1º (Organización de la producción, Idiomas, Contabilidad, Guion cinematográfico y su técnica, Realización de guiones, Mercados, Publicidad, Legislación), Curso 2º (prácticas); 2) «Realización Artística»: 2º curso (Tratamiento del guion cinematográfico, Guion, Montaje, Ayuda a la dirección artística); 3) «Escenotecnia»: Curso 1º (Escenografía cinematográfica, Materiales y construcción, Trucos y maquetas, Vestuario, Moblaje y ornamentación, Maquillaje), Curso 2º (Prácticas materiales y construcción, Prácticas trucos y maquetas); 4) «Interpretación»: Curso 1º (Dicción, Modales, Expresión y mímica, Recitación, Teoría del actor cinematográfico y medios expresivos del cine, Educación física en general y Teoría del lenguaje), Curso 2º (Dicción, Prácticas y perfeccionamiento Interpretación cinematográfica); 5) «Acústica»: Curso 1º (Teoría, Aplicación práctica de registro de sonido, Doblaje y mezclas, Música, Sensitometría, Elementos de Escenotecnia, Fonética experimental), Curso 2º (Aplicaciones prácticas de registro de sonido, Músicas); 6) «Óptica y Cámaras»: Curso 1º (Teoría, Aplicaciones prácticas con la cámara, Maquillaje, Fotografía, Elementos de Escenotecnia), Curso 2º (Aplicaciones prácticas con la cámara); y 7) «Sensitometría»: Curso 1º (Teoría, Aplicaciones prácticas con el sensitómetro y densitómetro, Fotografía, Aplicaciones de los métodos sensitométricos, Operaciones complementarias, Laboratorios), Curso 2º (Aplicaciones de los métodos sensitométricos, Operaciones complementarias, Laboratorios).

función de las necesidades emergentes. Es por ello que se desarrolla a continuación, curso por curso, las transformaciones que el plan original fue experimentando.

De este modo, para el curso académico 1947-1948 —en el que, por ser el año inaugural, solo se impartió el primero de los cursos—: a) se fijó un programa semanal de dos sesiones específicas de la sección en la que el alumno hubiera ingresado, así como de otras cuatro de «cultura general» —dos de «Historia de la literatura» y otras dos de «Historia del arte»—<sup>248</sup>; y b) se añadió, una vez iniciado el curso y en vista de su total necesidad, otra asignatura de «cultura general», a saber, «Historia de la cinematografía»<sup>249</sup>.

Para el año académico 1948-1949 en el que comenzó a impartirse, además del primero, el segundo curso<sup>250</sup>: a) se agregó la asignatura «Introducción a la filmología» común a

---

<sup>248</sup> Se desdoblaba por tanto la asignatura de «Cultura General», como ya dejaba entrever el plan de la Orden de 26 de febrero de 1947, en dos. En Zabala, M. A. (24, noviembre, 1947). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/8)*. Archivo de la EOC.

<sup>249</sup> Lo cual subdividía «Cultura General» en tres asignaturas. En Zabala, M. A. (11, diciembre, 1947). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/8)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>250</sup> Para los cuales, los contenidos fueron, en el caso de las asignaturas generales: a) «Historia del Arte», carácter práctico, «asesoramiento artístico de todas las películas que se realicen en el Instituto, proyectando, prácticamente, los trabajos relacionados con dicho asesoramiento»; b) «Historia de la literatura», «realización de trabajos monográficos sobre temas del programa, lectura y ejercicios prácticos con examen y crítica de guiones y confrontación de estos con las películas correspondientes una vez realizadas» así como clases de «fonética»; c) «Historia del cine», «continuación del programa establecido para la totalidad de los cursos». En el caso de las asignaturas específicas: a) «Producción», «curso de carácter práctico sobre: Estudio y organización de las películas que se realicen en el Instituto» así como «Ampliación de los conocimientos de primer curso y estudio de constitución y funcionamiento de “Empresas comerciales”»; «Escenotecnia», «Curso práctico de proyección y realización de escenarios y decorados para las películas que se rueden por el Instituto, así como también de otros elegidos sobre guiones de películas de producción privada»; «Realización artística», «Curso eminentemente práctico» sobre realización de películas, concretamente: sobre un tema original,

todas las secciones de segundo —convirtiéndose esta, poco después de ser inaugurada la docencia, obligatoria únicamente para los alumnos de «Realización artística» y de «Producción»<sup>251</sup>—; b) se desdobló la asignatura de «Interpretación» en dos disciplinas, «Dicción» y «Teoría del Actor Cinematográfico»; c) se incorporó de manera oficial —pues como se ha señalado en la práctica ya había sido implantada en el curso anterior— la asignatura «Historia del cine»; y d) se suprimió el apartado 12 de la Orden del 26 de febrero que limitó, en un principio, la admisión de las mujeres a las Secciones de Interpretación y Escenotecnia<sup>252</sup>. Además, se acordó: a) el establecimiento de otra nueva asignatura denominada «Color» cuyo seguimiento solo sería obligatorio para los alumnos de segundo año de «Óptica y Cámaras»; b) que las clases de «Fonética» pertenecientes al programa de la asignatura de «Historia de la literatura» se

---

de una adaptación de una obra española, sobre un motivo histórico y sobre un tema cultural; «Electroacústica», «Continuación de las clases teóricas iniciadas» en el primer curso así como «trabajos eminentemente prácticos sobre aspectos técnicos relacionados con la realización de las películas que se rodarán en el Instituto»; «Sensitometría», «Prácticas [...] con intervención directa, de acuerdo con su cometido, en la realización de las películas que se rueden»; «Óptica y cámaras», «Estudios sobre cine en color y rodaje de las películas que se realicen en el instituto»; «Interpretación», «Ampliación de las enseñanzas iniciadas en el curso anterior e interpretación artística en las películas que se realicen». «Los programas de clases del primer curso de cada especialidad seguirán un orden análogo al año pasado, si bien y en todo lo posible se procurará alternar la enseñanza fundamentalmente teórica con lecciones prácticas». En Zabala, M. A. (16, junio, 1948). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/7) [Papel]. Archivo de la EOC. También aparecen definidos en IIEC. (junio, 1948). *Informe. Sobre las actividades del IIEC, durante el curso 1947-1948 y sobre su situación económica actual* (ADM/25/10) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>251</sup> Zabala, M. A. (26, noviembre [sic], 1948). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/7). Archivo de la EOC.

<sup>252</sup> Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 21 de octubre de 1948 por la que se establecen determinadas modificaciones en el plan de estudios del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. *Boletín Oficial del Estado*, 28 de noviembre de 1948, núm. 333, p. 3364.

consideraran sólo obligatorias para «Interpretación», «Electroacústica» y «Realización artística»; y, por último, c) que las clases de «Sensitometría» fueran obligatorias para los alumnos de primero y segundo de «Electroacústica»<sup>253</sup>.

Para el curso académico 1949-1950: a) se añadió «un año de ejercicios prácticos» al programa de todas las secciones resultando de ello un programa de tres años de formación para todas las especialidades<sup>254</sup>; b) se renombró la asignatura de «Historia de la literatura» como «Filmoliteratura» por ser este «término más de acuerdo con su visión y su finalidad docente»<sup>255</sup>; c) la asignatura «Introducción a la filmología» pasó a llamarse «Filmología» —manteniéndose su obligatoriedad para las secciones de «Realización artística» y «Producción» en su segundo año— creándose, asimismo, la de «Tecnología cinematográfica» —una «Filmología» de nivel básico obligatoria para todas las secciones de primero—<sup>256</sup>; d) se estableció «Color» como disciplina obligatoria tanto para los alumnos de segundo y tercer año de «Electroacústica» como para los de segundo de

---

<sup>253</sup> Zabala, M. A. (1948). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/7)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>254</sup> Una modificación que venía previéndose desde el 26 de noviembre de 1948, momento en el que se acordó por el claustro «completar las enseñanzas técnicas cinematográficas [...] con un año de ejercicios prácticos, independientemente de los dos previstos en el reglamento»; consistiendo tales ejercicios «en la realización de trabajos desarrollados por iniciativa del alumno» y siendo los medios necesarios para los mismos provistos por el instituto. En Zabala, M. A. (26, noviembre [sic], 1948). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/7)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>255</sup> IIEC. (1950). *Memoria. Sobre las actividades del IIEC, durante el curso 1949-1950 (ADM/25/6)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>256</sup> IIEC. (1950). *Memoria. Sobre las actividades del IIEC, durante el curso 1949-1950 (ADM/25/6)* [Papel]. Archivo de la EOC; IIEC. (1949). *Horario 1949-1950 (ADM/25/6)* [Papel]. Archivo de la EOC; Zabala, M. A. (28, enero, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/6)* [Papel]. Archivo de la EOC.

«Sensitometría»<sup>257</sup>; y e) las clases primer año de «Sensitometría» pasaron a ser de asistencia obligada para los alumnos de primer año de «Óptica y Cámaras» y de «Electroacústica»<sup>258</sup>.

Finalmente, para el curso 1950-1951: a) se estableció una reválida tras la aprobación del tercer curso consistente tanto en el desarrollo de un «proyecto completo de realización cinematográfica según las especialidad del alumno» como en la «realización práctica de una parte [...] del proyecto presentado»; b) se renombró la asignatura «Historia del cine» que pasó a ser denominada como «Historia del cine y sus medios de expresión»<sup>259</sup>; c) se introdujo la asignatura de «Caracterología» en la sección de «Realización artística», así como la de «Derecho cinematográfico» en la de «Producción»<sup>260</sup>; y e) la asignatura «Filmoliteratura», hasta el momento común para todas las secciones de primero y segundo, pasó a ser obligatoria únicamente para las secciones de «Realización artística», «Producción» y «Escenotecnia»<sup>261</sup>.

Todo lo anterior dio lugar a que el periodo del IIEC durante el «Primer Patronato» llegara a su fin con un plan de estudios compuesto por tres años (el primero para la preparación teórica, científica, artística y técnica; el segundo, para la intensificación de la formación técnica y la iniciación de ejercicios prácticos; y el tercero para el

---

<sup>257</sup> No obstante, el informe general del curso 1949-1950 refiere que «esta modalidad [...] realiza las prácticas en colaboración con la sección de Óptica y Cámaras».

<sup>258</sup> IIEC. (1949). *Horario 1949-1950* (ADM/25/6) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>259</sup> Zabala, M. A. (07, julio, 1950). *Acta del claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/5) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>260</sup> «Caracterología», aquella «ciencia» sobre «la correlación adecuada entre la acción y el carácter, la tipificación, la mímica, gástica, etc.»; «Derecho cinematográfico», materia sobre «los conocimientos jurídicos» relativos a «los problemas económicos de la industria cinematográfica». En IIEC. «Memoria. Sobre las actividades IIEC durante el curso 1949-1950». Papel. EEII. Madrid, 3 de noviembre de 1950. ADM/25/6. Archivo de la EOC.

<sup>261</sup> Zabala, M. A. (18, diciembre, 1950). *Acta del claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/5) [Papel]. Archivo de la EOC.

perfeccionamiento de la formación práctica del alumno) así como de una reválida final (considerada, sin embargo, parte del tercer curso pero a realizar a partir de un cuarto año de dedicación)<sup>262</sup>. Un plan docente cuya parte práctica quedaría definida, a partir de diciembre de 1949, como un conjunto de ejercicios prácticos organizados de la siguiente manera: a) en segundo curso, los alumnos habrían de realizar «una o varias películas argumentales de tema libre y rodaje de secuencias diversas impuestas por los profesores de “Realización Artística”»; b) en tercer curso, «una o varias películas sobre tema libre [...] elegidos, previa la oportuna selección, entre los que fueren propuestos por los alumnos del citado año de “Realización Artística” y “Producción”»<sup>263</sup>; y c) en la reválida, «una película argumental sobre tema de libre elección»<sup>264</sup>.

Ahora bien, dicho tercer año y su reválida tuvieron su propio proceso de negociación para llegar a ser finalmente establecidos en la manera en que se ha descrito. En primer lugar, en noviembre de 1948 el claustro aprobó la añadidura de un tercer curso académico sumado a los dos planteados originalmente<sup>265</sup>. Poco después, en enero de 1949, el PEDC resolvió sobre dicha propuesta, «no en el sentido de aumentar en un año mas la duración de los mismos, sino de exigir a cada alumno como realización de fin de carrera, una vez aprobado el segundo año de su especialidad, un trabajo relacionado con ésta»<sup>266</sup>. Posteriormente, y previo al mes de octubre de ese mismo año, dicha resolución

---

<sup>262</sup> IIEC. (1950). *Memoria. Sobre las actividades del IIEC, durante el curso 1949-1950* (ADM/25/6) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>263</sup> Decidiéndose que «si la escasa calidad de los temas presentados aconsejase su desestimación, se realizarían dichos ejercicios prácticos escolares sobre temas elegidos e impuestos por el mismo Claustro».

<sup>264</sup> Zabala, M. A. (23, diciembre, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/6) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>265</sup> Zabala, M. A. (26, noviembre, 1948). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/7). Archivo de la EOC.

<sup>266</sup> Zabala, M. A. (28, enero, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/6) [Papel]. Archivo de la EOC.



fue reconsiderada por parte del PEDC mediante la aprobación, no sólo de la reválida, sino también del tercer curso<sup>267</sup>.

Establecido ya el esquema básico de la formación se procedió, en marzo de 1950, al estudio de las condiciones que regularían las reválidas<sup>268</sup> —producidas por primera vez, como se ha señalado, en el curso 1950-1951—; acordándose por el claustro la necesidad de que los alumnos tuvieran aprobado el tercer curso para poder optar a la realización de la misma<sup>269</sup>, así como que no fuera preciso el pago de «matrícula ninguna por parte de los alumnos» por considerarse la prueba como «parte integrante y complementaria del tercer año de cada especialidad»<sup>270</sup>. Oído el claustro por el PDEC, procedió este en octubre de 1950 a establecer las normas para la realización de las reválidas resolviendo la misma que: a) la prueba constaría, por un lado, de «la presentación de un proyecto completo de realización cinematográfica según la especialidad del alumno» así como de «la realización práctica de una parte [...] del proyecto presentado», a designar por un tribunal; b) que para su desarrollo los alumnos contarían con «absoluta libertad para la elección de los temas» debiendo incluir en esta parte tanto el guion cinematográfico como cualquier elemento anexo necesario para la práctica; c) que el ejercicio se desarrollaría «sin plazo prefijado y una vez aprobado el tercer curso» no pudiendo, sin embargo, presentar el proyecto más que una vez al año —durante las épocas del año escolar determinadas por la dirección del IIEC—; y d) que si en todas ellas el alumno fuera suspendido perdería este «todo derecho ulterior»<sup>271</sup>.

---

<sup>267</sup> A pesar de no contar con las actas en las que esto se produjo, así lo evidencia la ya mencionada impartición del tercer curso en el curso académico 1949-1950.

<sup>268</sup> Zabala, M. A. (4, marzo, 1950). *Acta de claustro de profesores del IIEC*. Archivo de la EOC

<sup>269</sup> Zabala, M. A. (15, marzo, 1950). *Acta de claustro de profesores del IIEC*. Archivo de la EOC.

<sup>270</sup> Zabala, M. A. (12, septiembre, 1950). *Acta de claustro de profesores del IIEC*. Archivo de la EOC.

<sup>271</sup> Zabala, M. A. (10, octubre, 1950). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/5)* [Papel]. Archivo de la EOC.

### 6.3.1.2. Sobre los reglamentos

Si bien el primer reglamento del IIEC fue, como ya se ha adelantado, el que se estipuló en la Orden de 26 de diciembre de 1947; dicho texto tan solo aludió a cuestiones relativas a las enseñanzas del centro y a los alumnos que las cursarían, provocando la ausencia de referencias a cuestiones fundamentales — como la personalidad jurídica de la institución o la estructura orgánica del misma<sup>272</sup>— una necesidad urgente de que otros textos lo completaran. Es por ello que, tras la publicación de la citada orden, se produjeron distintas iniciativas dirigidas a la mejora de la definición legal del centro mediante la producción de reglamentos aprobados como decretos o como órdenes ministeriales<sup>273</sup>;

---

<sup>272</sup> Sobre esto tan solo una mención hizo la Orden: la ya mencionada explicitación de la dependencia del IIEC del PEDC, concretada en el último artículo del texto.

<sup>273</sup> Si bien dichas normas publicadas en el BOE con rango de orden ministerial o de decreto constituían reglamentos de régimen interno aprobados por el ministerio oportuno —firmados por el ministro o el director general correspondiente, en el caso del primero, y por Francisco Franco acompañado del ministro pertinente, en el caso del segundo—, quizás sería posible decir que existía en aquel momento cierta confusión terminológica sobre la categorización de los textos. Por un lado, en algunas ocasiones se diferenciaba entre las disposiciones enfocadas a la constitución legal del centro (más habitualmente dirigidas a ser publicadas mediante decreto) de aquellas relativas a los reglamentos académicos (más dirigidas a ser aprobadas por órdenes ministeriales), lo cual resulta realmente ambiguo si se considera que aquellas cuestiones referidas en los textos enfocados a la definición legal del IIEC no dejaban de ser aspectos que se trataban y siguen tratándose en los reglamentos institucionales. Por otro, a veces parecía realizarse una diferenciación entre los reglamentos a publicar en el BOE (normas más generales) de los que se consideraban de régimen interno (normas más específicas no publicables), lo cual también resulta ambiguo porque algunas de las cuestiones que se desarrollaban en los dirigidos a ser publicados eran muy específicas —si bien es cierto que este estudio no ha tenido ocasión de analizar algún caso de los que el IIEC consideraba no publicables—. Por todo lo anterior se han incluido en este epígrafe —así como en el correspondiente al «Segundo Patronato»— todos los textos normativos hallados, fuera cual fuera la consideración otorgada en aquel momento, por entenderse aquí que todos ellos constituían reglamentos académicos de régimen interno los cuales, eso sí, se diferenciaban: a) por su mayor o menor grado de desarrollo; b) por su énfasis en unas u otras

no significando esto, sin embargo, que todos ellos llegaran a materializarse mediante el establecimiento de su vigencia.

La primera de dichas iniciativas se produjo en octubre de 1948 cuando el PEDC aprobó, «previa introducción en el mismo de determinadas modificaciones y ampliaciones», «el anteproyecto para la creación definitiva del Instituto». Concretamente, un proyecto que había sido redactado, con el previo beneplácito del ministro de Educación Nacional, por la Dirección General de Cinematografía y Teatro tras las conversaciones mantenidas por el PEDC con el secretario del Patronato de Juan de la Cierva, Lora Tamayo<sup>274</sup>, y en cuyo desarrollo se había concluido la «imprescindible necesidad» de la «definitiva creación del Instituto mediante Decreto» para la «eficaz normalización» de «su vida docente, científica y técnica»<sup>275</sup>. No obstante, no es posible concretar aquí, sin embargo, si dicha legislación llegó finalmente o no a oficializarse, pues la última información que sobre esta se tiene es la de su elevación al ministro «para su tramitación correspondiente» tras ser aprobado con modificaciones por el patronato<sup>276</sup>; ignorándose, por tanto, si la misma fue finalmente aprobada. Cuestiones como que dicha norma no haya podido encontrarse en el Boletín Oficial del Estado —habiendo de tener en cuenta la flexibilidad que en esta

---

cuestiones relativas a aquellas que se abordan dentro de este tipo de normas —como por ejemplo, más enfatización en la estructura orgánica o más en los departamentos de la institución—; y c) por si se dirigían a ser publicados o no, fueran cuales fueran los motivos de tal decisión.

<sup>274</sup> Ha de tenerse en cuenta que, en noviembre de 1947, López García envió oficio a Lora Tamayo «con objeto de informarle sobre las actividades» del centro «en su sección de investigación, a fin de estudiar su incorporación como centro coordinado de ese Patronato Juan de la Cierva» en razón de que «poder desarrollar eficazmente dicha labor investigadora» requerían «medios necesarios con que poder adquirir la maquinaria precisa, así como para poder atender a la retribución imprescindible para aquellas personas dedicados a estos trabajos». En López García, V. (11, noviembre, 1947). *Carta a Lora Tamayo para la coordinación del IIEC con el Patronato Juan de la Cierva* (ADM/18/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>275</sup> Zabala, M. A. (14, octubre, 1948). *Acta del PEDC* (ADM/24/7) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>276</sup> Zabala, M. A. (14, octubre, 1948). *Acta del PEDC* (ADM/24/7) [Papel]. Archivo de la EOC.

época se daba en relación a la publicación de las legislaciones— pero, sobre todo, el hecho de que la misma no aparezca mencionada en documentación posterior<sup>277</sup>, hacen pensar que quizás finalmente no llegara a instaurarse —asunto que pudo deberse, a lo mejor, a algún tipo de choque de intereses institucionales relacionados con el papel de Patronato de Juan de la Cierva en la gestión del IIEC<sup>278</sup>—. Fuera como fuere, y más allá

---

<sup>277</sup> Por ejemplo, en la Memoria de actividades de 1949-1950 se refiere que la normativa previa al reglamento de 11 de mayo de 1949 fue la fundacional.

<sup>278</sup> Ha de tenerse en cuenta que las diferentes versiones de este documento —las mecanografiadas sobre papel oficial de la Dirección General de Cinematografía y Teatro— muestran modificaciones que dan pie a pensar tal hipótesis. En la primera de ellas se señala: a) que el IIEC estaría coordinado, «para su patrocinio y alta inspección», con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas mediante el Patronato Juan de la Cierva Codorníu; b) que su régimen sería «autónomo, con plenas facultades, tanto a efectos administrativos como a los económicos y técnicos» —exceptuándose de ello «la disposición de sus bienes inmuebles o material útil», cuya facultad quedaba reservada al Ministerio de Educación Nacional—; c) que dispondría de la asignación a consignar en los presupuestos Generales del Estado, de las aportaciones que a su favor establecieran otros organismos oficiales enlazados de algún modo al instituto, de las subvenciones que pudieran serle concedidas por entidades privadas de carácter cinematográfico, de los ingresos procedentes de los informes técnicos emitidos por dicho organismo a petición de otros de carácter oficial o privado así como de los procedentes de derechos de examen, matrícula, prácticas y otros análogos; d) que sus funciones girarían en torno a tres ejes: la investigación, la experimentación y la docencia; e) que se estaría regido por su director «el cual, al igual que todo personal de la misma» habría de ser «nombrado y separado libremente por el Ministerio de Educación Nacional a propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro» después de oír esta al Consejo Superior de Investigaciones Científicas y al Patronato Juan de la Cierva; f) que con ella quedarían ratificado todo cuanto había sido estipulado en las órdenes fundacionales; y g) que se facultaba al ministro de Educación Nacional para dictaminar las órdenes oportunas para la interpretación o ejecución del decreto, así como las complementarias del mismo y en especial «para aprobar el Reglamento de régimen interior» del IIEC. En la segunda, sin embargo, se alteraron algunas líneas del texto, siendo llamativo sobre todo —más que los tachados, probablemente producidos por la revisión del PEDC del texto original de la Dirección General de Cinematografía y Teatro— la nota anexa al documento en la cual el artículo 4º se modificaba

de las pesquisas sobre las competencias a atribuir a entes exteriores al IIEC, no cabe duda de que parte del contenido de dicho anteproyecto no fue desechado, ya que las diferentes versiones halladas del mismo manifiestan una concepción del IIEC que más tarde se hizo efectiva; concretamente, la de su división en tres secciones representantes de las tres misiones a este encomendadas: a) la de investigación, b) la de experimentación y c) la de docencia<sup>279</sup>.

---

estipulando que el IIEC dependería «de un Patronato designado por Ministerio de Educación Nacional» y que estaría regido por su director el cual, al igual que el resto del personal del centro, sería designado por el Ministerio de Educación Nacional, a propuesta del Patronato — exceptuándose de ello el dedicado «a funciones de carácter técnico», ya fueran de investigación o docencia, cuya designación sería determinada en la forma el Patronato Juan de la Cierva estipulase—. IIEC. (1948). *Proyecto Decreto de régimen orgánico del IIEC (1948)* (ADM/18/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>279</sup> Cuyas tareas eran definidas en dicho anteproyecto de la siguiente manera. Para la primera: a) «la investigación pura de las ciencias técnicas dentro del campo de la cinematografía»; b) «la realización de estudios e investigaciones al servicio de los organismos técnicos estatales y de la industria privada para coadyuvar a la creación en España de industrias encaminadas a la fabricación de maquinaria cinematográfica y para la fabricación de película virgen»; c) «la realización de estudios y ensayos a petición de organismos oficiales o de la industria privada»; d) «la determinación de aquellos temas concretos de investigación sobre fotoquímica, óptica, mecánica de precisión y electroacústica» encomendados estos a los Institutos del Patronato Juan de la Cierva o de Alfonso el Sabio; y c) «la publicación de monografías de carácter técnico, económico e industrial» que pudieran ser de orientación a los diversos sectores de la cinematografía española». La segunda, «la realización de películas de índole pedagógico y científico, así como el estudio y desarrollo en sus distintos aspectos» (microcinematografía, cinematografía lenta e intermitente, cinematografía ultrarrápida, radiocinematografía, cinematografía astronómica, cinematografía con iluminaciones especiales —de rayos infrarrojos, luz ultravioleta o polarizada—, endoscopia cinematográfica, cinematografía estereoscópica, cinematografía submarina, técnica de gráficos animados y cinematografía en color). Y la tercera, el «desarrollo de cursos de enseñanzas [...] de acuerdo con lo dispuesto en la O.M. de 26 de febrero de 1947».

Algún tiempo después se puso en marcha la creación del que acabaría por denominarse «Reglamento de 11 de mayo de 1949». Su desarrollo, propuesto en enero de dicho año<sup>280</sup>, fue llevado a cabo por una comisión designada en el mes de febrero<sup>281</sup>; siendo aprobado este, por parte del claustro, en marzo de 1949<sup>282</sup> y, por el PEDC, en mayo de ese mismo año<sup>283</sup>. Si bien de nuevo este estudio no tiene registro en actas de su definitiva aprobación por parte del Ministerio de Educación Nacional, ni tampoco de su ulterior publicación en el BOE —habiendo constancia, sin embargo, de que tales tareas se refirieron como pendientes a partir del día 19 de ese mes de mayo de 1949<sup>284</sup>—; sí que puede afirmarse que dicho reglamento se hizo efectivo. Primero, porque existen diversas menciones al

---

<sup>280</sup> Zabala, M. A. (28, enero, 1949). *Acta de claustro de profesores IIEC (ADM/24/6)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>281</sup> Concretamente formada por Fernández Encinas, Vizoso Mozo, Gutiérrez Maesso, Baena (delegado del SEU) y Zabala. Zabala, M. A. (21, febrero, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/6)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>282</sup> Zabala, M. A. (21, marzo, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/6)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>283</sup> Zabala, M. A. (19, mayo, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/6)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>284</sup> Zabala, M. A. (19, mayo, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/6)* [Papel]. Archivo de la EOC.

mismo en documentación posterior<sup>285</sup>; y segundo, porque este se encuentra en el archivo de la escuela<sup>286</sup>.

A pesar de que, por error de registro, este no ha podido reproducirse en el presente estudio, es posible referir<sup>287</sup> que en el mismo fueron abordados: a) la plena personalidad jurídica del instituto y su autonomía económica (si bien con necesaria autorización del PEDC para algunas operaciones); b) los departamentos del mismo en razón de sus

---

<sup>285</sup> Se ha registrado mención a la cuestión en la Memoria de actividades de 1949-1950 en cuyo texto se dice: «el normal desenvolvimiento del Instituto exigía una inteligente regulación de sus funciones. El Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas, como Organismo superior de aquel, dictó al comenzar el curso 1.949-1950 el Reglamento que había de sustituir al defectuoso régimen fundacional hasta entonces vigente». En IIEC. (3, noviembre, 1950). *Memoria. Sobre las actividades del IIEC, durante el curso 1949-1950* (ADM/25/6) [Papel]. Archivo de la EOC. Y, también, en diversas actas de reunión: Zabala, M. A. (22, octubre, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC*. Archivo de la EOC; Zabala, M. A. (23, mayo, 1951). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/4) [Papel]. Archivo de la EOC; y Zabala, M. A. (31, octubre, 1957). *Acta de claustro de profesores IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>286</sup> Concretamente, debe hallarse en la misma carpeta en la que se encontró la propuesta de modificaciones al mismo que se realizó en 1951: ADM/18/1. 1 de 1.

<sup>287</sup> Gracias al documento de modificaciones realizado en 1951 en el cual se señalan que cuestiones se mantenían, cuales se modificaban y cuales se integraban como novedad respecto de este reglamento de 1949. En IIEC. (junio, 1951). *Modificaciones al Reglamento de 11 de mayo de 1949 que el claustro del IIEC eleva para su estudio y consideración al PEDC* (ADM/18/1) [Papel]. Archivo de la EOC.



fin<sup>288</sup> (de enseñanzas, experiencias<sup>289</sup> e investigaciones) así como su gobierno (gestionado por la dirección libremente designada por el Ministerio de Educación Nacional a propuesta del PEDC, asesorado por los jefes de los distintos departamentos<sup>290</sup> y asistido por un secretario, todos ellos nombrados a propuesta del director por el patronato); c) las enseñanzas del mismo (normas de ingreso y plan de estudios); d) las cuestiones relativas al personal docente; e) las cuestiones relativas al alumnado (matriculación, obligaciones, premios, pensiones y viajes de fin de carrera); f) aquellas

---

<sup>288</sup> Como se mencionó anteriormente dicho reglamento ratificó el planteamiento que anteriormente se venía considerando sobre esta cuestión, definiéndose en este caso las funciones del centro de la siguiente manera: a) la de «la investigación dentro de campo de la cinematografía en sus diversos aspectos y la publicación de monografías [...], adelantos y perfeccionamientos [...] de las industrias relacionadas con las investigaciones y experiencias cinematográficas»; la de la experimentación mediante «la realización de películas científicas, culturales docentes» así como de aquellas otras que por su índole tuvieran relación con los fines del centro; y la docente, es decir, la de la «enseñanza de las ciencias y las artes cinematográficas, facultando a sus alumnos para desempeñar los puestos directivos de cualquier rama de la cinematografía española» — otorgando a tal efecto el título de Diplomado en Ciencias y Artes Cinematográficas—; y por último, como complemento a las anteriores, la de «impulsar el progreso técnico y artístico cinematográfico difundiendo, promoviendo, patrocinando y coadyuvando a todas cuantas obras sean convenientes a estos fines». En IIEC. (3, noviembre, 1950). *Memoria. Sobre las actividades del IIEC, durante el curso 1949-1950* (ADM/25/6) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>289</sup> Sección que fue puesta en marcha de noviembre de 1949. En Zabala, M. A. (3, noviembre, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC*. Archivo de la EOC.

<sup>290</sup> Algunos meses más tarde del establecimiento de este reglamento se designó encargado del departamento de Experiencias del IIEC a Carlos Menéndez Pidal; en España. Orden de 18 de octubre de 1949 por la que se designa a don Carlos Menéndez Pidal encargado de la Sección de Experiencias del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. *Boletín Oficial del Estado*, 31 de octubre de 1949, núm. 304, pp. 4560. Dicha designación se realizó de nuevo al año siguiente; en España. Orden de 26 de octubre de 1950 por la que nombra encargado de la Sección de Experiencias del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas a don Carlos Menéndez Pidal. *Boletín Oficial del Estado*, 31 de octubre de 1949, núm. 304, pp. 4560.

relacionadas con las prácticas y pruebas de los mismos; g) los medios económicos de subvención; y g) aquellas cuestiones relacionadas con la filmoteca, la biblioteca y las publicaciones.

Transcurrido algo menos de un año después de su aprobación, en febrero de 1951, devino la iniciativa de revisar dicho reglamento «por la necesidad de ampliar y modificar el mismo de acuerdo con las Disposiciones posteriores a su publicación»<sup>291</sup>, designándose para su desarrollo una comisión en el mes de abril<sup>292</sup> —la cual revisaría el reglamento completo a excepción de lo relativo a la sección de «Realización Artística»<sup>293</sup>—. No obstante, tras una prolongada discusión sobre el mismo, y en vista de «la propuesta de modificación de la estructura del Instituto presentada por el Sr. Camón

---

<sup>291</sup> Zabala, M. (23, febrero, 1951). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/4)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>292</sup> Presidida por López García y formada por del Valle, Fernández Cuenca, Encinas, Abad Ojuel, así como el secretario que suscribe. Zabala, M. A. (27, abril, 1951). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/4)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>293</sup> La cual, por requerir «profundas modificaciones», fue encomendada a Serrano de Osma al que se le encargó la realización de «un minucioso informe» sobre aquellas cuestiones que a su juicio habrían de «introducirse en la citada Especialidad» así como las disciplinas que estimara hubieran de integrarla y de las normas docentes a las que la misma habría de ajustarse.

Aznar»<sup>294</sup> se consideró, en el mes de mayo<sup>295</sup>, la necesidad de «una nueva y más detenida ponderación del reglamento y del Plan de Estudios previsto particularmente en cuanto se refiere a la especialidad de Realización Artística»<sup>296</sup>. Producto de lo anterior, se sometió a estudio a principios de junio las ponencias presentadas por los profesores de «Realización Artística» y «Producción», acordándose modificar la misma de tal manera que esta propusiera la constitución de dos Secciones («Realización Artística» y «Producción Cinematográfica») y seis especialidades («Cámaras», «Escenotecnia», «Electroacústica», «Sensitometría», «Interpretación» y «Guiones Cinematográficos») <sup>297</sup>. En reunión del claustro celebrada días después, tras la aceptación por parte del claustro del plan docente para la nueva especialidad de «Guiones Cinematográficos» propuesto Entrambasaguas Peña y oídas las distintas propuestas del profesorado para las distintas secciones y especialidades acordadas —es decir, tras la aprobación definitiva de un nuevo plan de estudios para el nuevo reglamento—, se acordó la elevación al PEDC de

---

<sup>294</sup> Si bien no puede confirmarse, cabe tener en cuenta la posible relación que dicha propuesta pudo tener con la que meses antes, en octubre de 1950, había realizado el mismo Camón Aznar y cuyo contenido fue, precisamente, la del «reajuste de las enseñanzas» del Instituto, «de acuerdo con lo dispuesto por el Patronato» en una reunión anterior —de la cual no han podido recuperarse las actas—. Para el desarrollo de esta se designó unos días después, tras «un minucioso estudio» por parte del claustro «de los actuales planes docentes de cada especialidad y de la conveniencia de reajustar los mismos», una ponencia para el estudio de «las características y posibles modificaciones de cada Sección» la cual se constituyó con el propio Camón Aznar, Fernández Encinas, Serrano de Osma y Valle Iturriaga, así como con Zabala como secretario de la misma. En Zabala, M. A. (10 y 13, octubre, 1950). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/5) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>295</sup> Zabala, M. A. (23, mayo, 1951). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/4) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>296</sup> Encomendándose, esta vez el estudio correspondiente «a los profesores de la citada especialidad».

<sup>297</sup> Zabala, M. A. (7, junio, 1951). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/4) [Papel]. Archivo de la EOC.

la nueva redacción para su definitiva aprobación si así se considerase<sup>298</sup>. No obstante, el aprobado dicho proyecto<sup>299</sup> no acabaría de llegar, pues en el mes de septiembre su visto bueno continuaría pendiente<sup>300</sup>; estimándose conveniente por el ya formado «Segundo Patronato», durante el mes de diciembre, la continuación de la vigencia del plan y reglamento anterior hasta que las actividades de estudio de la nueva reestructuración que estos estaban planteando llegaran a su fin.

### 6.3.1.3. Sobre el profesorado

La plantilla docente del IIEC durante este periodo se caracterizó por estar en buena parte conformada de personas relacionadas al nacimiento de la institución, algunas cuyos nombres ya fueron referidos en el epígrafe en el que se trató la cuestión. De este modo parte del profesorado adjunto, pero sobre todo el profesorado encargado, fue conformado: a) con algunos de los asistentes a las tertulias de «La Elipa» (el propio Victoriano López García, Francisco Javier Escudero Montoya, José Luis Fernández Encinas, Carlos Serrano de Osma, José María Elorrieta de Lacy, Joaquín de Entrambasaguas Peña, Ángel García Basabe, Luis Martínez Feduchy-Ruiz<sup>301</sup>, Antonio del Amo Algara y Antonio Fraguas Saavedra); b) de las relaciones de algunos de dichos asistentes con aquellos otros que participaron en el «Curso de Iniciación Cultural Cinematográfica» y que, a diferencia de otros que sí lo hicieron<sup>302</sup>, no acudieron a las

---

<sup>298</sup> Zabala, M. A. (11, junio, 1951). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/4) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>299</sup> IIEC. (junio, 1951). *Modificaciones al Reglamento de 11 de mayo de 1949 que el claustro del IIEC eleva para su estudio y consideración al PEDC* (ADM/18/1) [Papel]. Archivo de del EOC.

<sup>300</sup> Zabala, M. A. (20, septiembre, 1951). *Acta de claustro de profesores IIEC* (ADM/24/4) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>301</sup> Feduchy-Ruiz solicitó la renuncia a su cargo, la cual fue aceptada por el Ministerio de Educación Nacional en su Orden de 20 de octubre, en la que se nombra como sustituto a Fernando Moreno Barberán.

<sup>302</sup> Entrambasaguas, López García y Serrano de las Osma.

tertulias (Carlos Fernández Cuenca y Antonio Abad Ojuel); c) de profesorado de la Escuela Espacial de Ingenieros Industriales que, aun no habiendo participado en las tertulias, tenían relación con López García (Luis Marquina Pichot, Alberto Laffon Campos); d) de alumnos que pasaron a ser parte del profesorado adjunto (José Gutiérrez Maesso); e) de conocidos de López García (entre otros ya nombrados, José Camón Aznar, Fernando Fernández de Córdoba)<sup>303</sup>, así como de relaciones que aquí se desconocen y que probablemente respondan a la recomendación de algún miembro del PDEC o del propio IIEC (Fray Mauricio de Begoña, Ángel Vizoco Mozo, Enrique Alarcón Sánchez Jarnavacas, Enrique Gómez Bascuas, Bernardino Rubio Muñoz, Pablo Cabañas Martín, Enrique Pardo Canalis, José Luis Valle Iturriaga, José Luís Pinillos Díaz, Luis Escobar Kirpatrick y Cecilio Paniagua).

El método para la designación oficial de dicho profesorado fue, desde el principio, la orden ministerial dictaminada al inicio de cada curso. La primera de ellas fue la Orden de 30 de septiembre de 1947<sup>304</sup> por la cual se estableció la plantilla docente para el primer curso de la primera promoción<sup>305</sup> —dividida esta en «profesores encargados» y «profesores adjuntos»— cuyos nombramientos fueron entregados por Guillermo de Reyna, secretario general del PDEC y de la Dirección General de Cinematografía, en

---

<sup>303</sup> En la entrevista a López García (Blanco Mallada, 1990, p. 140).

<sup>304</sup> España. Orden de 30 de septiembre de 1947 sobre nombramiento de Profesorado para el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. *Boletín Oficial del Estado*, 10 de octubre de 1947, núm. 283, pp. 5589-5590.

<sup>305</sup> Profesorado encargado: «Óptica y Cámaras», Victoriano López García; «Producción», Luis Marquina Pichot; «Realización Artística», Carlos Serrano de Osma; «Escenotecnia», Luis Martínez Feduchy-Ruiz; «Interpretación», Fernando Fernández de Córdoba; «Electroacústica», Francisco Escudero Montoya; «Sensitometría», José Luis Fernández Encinas; «Lengua y Literatura», Joaquín de Entrambasaguas Peña; e «Historia de las Artes», José Camón Aznar. Profesorado adjunto: «Realización Artística», José María Elorrieta de Lacy; e «Interpretación», Enrique Gómez Bascuas. Secretario del IIEC a Manuel Andrés Zabala.

reunión de claustro de octubre de 1947<sup>306</sup>. A dichas designaciones le fue añadida otra una vez iniciado el curso y «con carácter provisional y honorífico», la de Carlos Fernández Cuenca, a quien se le adjudicó la docencia de «Historia del cine»<sup>307</sup> — asignatura que como ya se comentó más arriba fue incorporada en el plan docente sobre la marcha—; así como las relativas a «los auxiliares de las asignaturas de Historia del Arte, Historia de la Literatura y Producción [...] cuyos nombramientos, honoríficos y provisionales también» se adjudicaron a Pablo Cabañas Martín, Enrique Pardo Canalís y Ángel Vizoso Mozo<sup>308</sup>.

La segunda de ellas fue la Orden de 22 de noviembre de 1948<sup>309</sup> por la cual se designó al profesorado del curso 1948-1949<sup>310</sup>. En esta se mantuvo la plantilla de profesores

---

<sup>306</sup> Zabala, M. A. (8, octubre, 1947). *Acta de claustro de profesores del IIEC* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>307</sup> Zabala, M. A. (11, diciembre, 1947). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/8) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>308</sup> IIEC. (junio, 1948). *Memoria. Sobre las actividades del IIEC, durante el curso 1947-1948 y sobre su situación económica actual* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>309</sup> España. Orden de 22 de noviembre de 1948 por la que se designa para el presente año académico, el profesorado del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. *Boletín Oficial del Estado*, 28 de noviembre de 1948, núm.333, pág. 5365

<sup>310</sup> «Óptica y Cámaras», Victoriano López García; «Producción», Luis Marquina Pichot; «Realización Artística», Carlos Serrano de Osma; «Escenotecnia», Luis Martínez Feduchy-Ruiz; «Dicción», Fernando Fernández de Córdoba; «Electroacústica», Francisco Escudero Montoya; «Sensitometría», José Luis Fernández Encinas; «Lengua y Literatura», Joaquín de Entrambasaguas Peña; «Historia de las Artes», José Camón Aznar; «Historia del Cine», Carlos Fernández Cuenca; e «Introducción a la Filmología», Fray Mauricio de Begoña. Profesorado adjunto: «Óptica y Cámaras», Ángel García Basabe; «Producción», Ángel Vizoso Mozo; «Realización Artística», Antonio del Amo; «Escenotecnia», Enrique Alarcón Sánchez Jarnavacas; «Dicción», Enrique Gómez Bascuas; «Electroacústica», Alberto Laffon Campos; «Sensitometría», Bernardino Rubio Muñoz; «Lengua y Literatura», Pablo Cabañas Martín; «Historia de las Artes», Enrique Pardo Canalís; «Historia del Cine», José María Elorrieta de Lacy; e «Introducción a la Filmología», José Gutierrez Maeso.

encargados del año anterior y se formalizó el aumento de la plantilla de profesorado adjunto como consecuencia de dos solicitudes realizadas por parte de la dirección y el claustro al PEDC: a) la de elevar «a definitivos, con carácter de adjuntos, los nombramientos de los profesores auxiliares provisionalmente acordados» en el curso anterior<sup>311</sup>; y b) la de la creación de plazas de profesores adjuntos para aquellas secciones y asignaturas que no los tuvieran a fin de que con su colaboración pudiesen estos hacer frente a los dos cursos simultáneos que por cada asignatura se impartirían en ese año<sup>312</sup> (razón por la cual instó el director, en el mes de septiembre, a la realización de una propuesta de designación por parte de los docentes encargados de curso para sus correspondientes asignaturas)<sup>313</sup>.

Así mismo, en dicho curso se produjeron también algunas cuestiones que fueron aprobadas por el PDEC previo a la publicación de la orden pero que quedaron fuera su contenido, a saber: a) la adjudicación a José María Elorrieta de una «auxiliaría dependiente» de la asignatura de «Historia del Cine» consistente en «la creación, desarrollo y dirección de la Cineteca del Instituto y el manteamiento de relaciones de este con otros centros nacionales y extranjeros»; y b) la designación de Juan de Orduña para la nueva asignatura «Teoría del actor cinematográfico y medios expresivos del cine» —resultado, como ya se señaló, de la división de «Interpretación» en esta asignatura y la de «Dicción»<sup>314</sup>— cuya aprobación, junto con las demás, por parte del

---

<sup>311</sup> IIEC. (junio, 1948). *Informe. Sobre las actividades del IIEC, durante el curso 1947-1948 y sobre su situación económica actual* (ADM/25/10) [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

<sup>312</sup> Zabala, M. A. (16, junio, 1948). *Acta de claustro de profesores IIEC* (ADM/24/7) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>313</sup> No obstante, no queda claro que los establecidos fueran propuestos por los referidos. Zabala, M. A. (23, septiembre, 1948). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/7) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>314</sup> Zabala, M. A. (14, octubre, 1948). *Acta del PEDC* (ADM/24/7) [Papel]. Archivo de la EOC. No obstante, el orden del día enviado a los asistentes de la reunión de manera previa a esta señalaba a Conchita Montes como propuesta para la misma.

Ministerio de Educación Nacional fue comunicada a mediados del mes de octubre<sup>315</sup> no llegando, sin embargo, a realizarse por la existencia de conflictos del mismo en lo relativo al cumplimiento de su cargo<sup>316</sup>; motivo por el cual, en enero de 1949, se acordó con el patronato la designación de Antonio del Amo como profesor de «Teoría del actor cinematográfico» en sustitución de Juan de Orduña, «cuyo nombramiento fue oportunamente desestimado»<sup>317</sup>.

La tercera fue la Orden de 18 de octubre de 1949<sup>318</sup> por la que se nombró al profesorado del curso académico 1949-1950<sup>319</sup>. De nuevo, en esta se mantuvo la plantilla de

---

<sup>315</sup> Zabala, M. A. (18, octubre, 1948). *Acta de claustro de profesores del IIEC* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>316</sup> López García, V. (17, noviembre, 1948). *Oficio 251 informando del incumplimiento de las obligaciones como docente de Juan de Orduña* (ADM/25/10) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>317</sup> Zabala, M. A. (28, enero, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/6) [Papel]. Archivo de la EOC; reunión en la que se aprueba también la designación de Manuel Carlos Roca como administrador.

<sup>318</sup> España. Orden de 18 de octubre de 1949 por la que se designa el profesorado del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. *Boletín Oficial del Estado*, 31 de octubre de 1949, núm.304, pp. 4560-4561.

<sup>319</sup> Profesores encargados de curso: «Óptica y Cámaras», Victoriano López García; «Producción», Luis Marquina Pichot; «Realización Artística», Carlos Serrano de Osma; «Escenotecnia», Luis Martínez Feduchy-Ruiz; «Dicción», Fernando Fernández de Córdoba; «Prácticas escénicas y Teoría del actor», Antonio del Amo Algara; «Electroacústica», Francisco Escudero Montoya; «Sensitometría», José Luis Fernández Encinas; «Lengua y Literatura», Joaquín de Entrambasaguas Peña; «Historia de las Artes», José Camón Aznar; «Historia del Cine», Carlos Fernández Cuenca; e «Introducción a la Filmología», Fray Mauricio de Begoña. Profesorado adjunto: «Óptica y Cámaras», Cecilio Paniagua; «Producción», Antonio Fraguas Saavedra; «Realización Artística», Antonio Abad Ojuel; «Escenotecnia», Enrique Alarcón Sánchez Jarnavacas; «Dicción», Enrique Gómez Bascuas; «Electroacústica», Alberto Laffon Campos; «Sensitometría», Bernardino Rubio Muñoz; «Lengua y Literatura», Pablo Cabañas Martín; «Historia de las Artes», Enrique Pardo Canalis; e «Historia del Cine», José María Elorrieta de



profesorado encargado del anterior, añadiéndose a la misma la novedad de una nueva categoría, la de «Profesores especiales, Directores de curso» para la sección de «Realización Artística». Así mismo, se produjo la continuación, aunque con cambios en algunos de los nombres, de la adjudicación de plazas de profesorado adjunto exceptuándose las relativas a las asignaturas «Introducción a la filmología»<sup>320</sup> y «Prácticas escénicas y teoría del actor» que quedaron sin designar. Además, una vez ya iniciado el curso, se produjo el nombramiento de José María Elorrieta de Lazy «para que accidentalmente» y en tanto se estimara conveniente colaborara «con los profesores de Dicción y Teoría del Actor, en el desarrollo de las clases correspondientes a la Especialidad»<sup>321</sup>.

La cuarta fue la Orden de 26 de octubre de 1950<sup>322</sup> por la quedó designado el profesorado para el curso académico 1950-1951<sup>323</sup>. En esta los nombramientos aparecieron

---

Lacy. Aparecía una novedad, el nombramiento de «Profesores especiales, Directores de curso» para la sección de «Realización Artística», puestos adjudicados a Rafael Gil y José López Rubio, cuya presencia en el claustro se confirma en Zabala, M. A. (22, octubre, 1949). *Acta de claustro de profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

<sup>320</sup> Quizás porque José Gutiérrez Maesso, adjunto de la asignatura durante el pasado curso había renunciado a su puesto para poder continuar sus estudios en la sección de «Realización artística». IIEC. (1950). *Acuerdos actas de claustro de profesores 47-50* (ADM/18/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>321</sup> Zabala, M. A. (24, noviembre, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC*. Archivo de la EOC.

<sup>322</sup> España. Orden de 26 de octubre de 1950 por la que se nombra el profesorado del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas durante el presente año académico. *Boletín Oficial del Estado*, 2 de noviembre de 1950, núm.306, pág. 5097.

<sup>323</sup> Profesores titulares: «Óptica y Cámaras», Victoriano López García; «Producción», Luis Marquina Pichot; «Legislación cinematográfica», José Luis del Valles Iturriaga; «Realización Artística», Carlos Serrano de Osma; «Caracterología», José Luis Pinillos Díaz; «Escenotecnia», Luis Martínez Feduchy-Ruiz; «Dicción», Fernando Fernández de Córdoba; «Prácticas escénicas y Teoría del actor», Luis Escobar Kirpatrick; «Electroacústica», Francisco Escudero Montoya; «Sensitometría», José Luis Fernández Encinas; «Lengua y Literatura», Joaquín de

clasificados en «profesores titulares» y «profesores auxiliares» —desapareciendo la novedad del curso anterior de «Profesores especiales, Directores de curso»— respondiendo ello a la decisión que se había tomado al final del curso anterior, a saber, la de que la plantilla del IIEC se catalogara en: a) «Profesores Titulares» encargados de «la dirección general de la Sección» a su cargo y de la redacción del programa de la asignatura; b) «Profesores Especiales de Asignaturas Adjuntas» «con autonomía para el desarrollo didáctico» de la materia encomendada; y c) «Profesores Auxiliares» encargados de «sustituir y auxiliar» tanto a los referidos profesores titulares como a los «Ayudantes»<sup>324</sup> —alumnos encargados de ayudar a los profesores citados—<sup>325</sup>. De este modo, en dicha orden se mantuvieron las designaciones de años anteriores para los profesores titulares; disminuyendo, sin embargo, los nombramientos de «profesores auxiliares» —los cuales se produjeron en cinco de las once asignaturas del curso<sup>326</sup>—.

---

Entrambasaguas Peña; «Historia de las Artes», José Camón Aznar; «Historia del Cine y sus medios de expresión», Carlos Fernández Cuenca; e «Introducción a la Filmología», Fray Mauricio de Begoña. Profesores auxiliares: «Escenotecnia», Enrique Alarcón Sánchez Jarnavacas; «Prácticas escénicas y teoría del actor», José Antonio del Amo Algara; «Electroacústica», Alberto Laffon Campos; «Sensitometría», Bernardino Rubio Muñoz; y «Filmoliteratura», Antonio Abad Ojuel.

<sup>324</sup> En julio de 1950, acordó el PDEC «como determinación de carácter general la de facultar a los profesores encargados de especialidades y asignaturas generales para designar ayudantes de las mismas entre los alumnos más destacados de la asignatura o especialidad correspondiente» estipulando, no obstante, que estos ayudantes no serían susceptibles de disfrutar «a ningún efecto de las prerrogativas del profesorado» ni percibirían «remuneración ninguna por el ejercicio de dicha función». En Zabala, M. A. (7, julio, 1950). *Acta del Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas*. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

<sup>325</sup> IIEC. (3, noviembre, 1950). *Memoria. Sobre las actividades IIEC, durante el curso 1949-1950* (ADM/25/6) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>326</sup> En realidad, catorce asignaturas con las nuevas incluidas en este curso. No obstante, como se señaló en el epígrafe de planes docentes varias de ellas (Caracterología, Legislación cinematográfica, o Dicción) se entendían como pertenecientes a alguna de las secciones principales.

Ello en razón, primero, de la solicitud realizada por López García al PEDC de autorizar a su dirección «para el nombramiento de profesores encargados o auxiliares, sin pasar por el B.O.E, con objeto de estudiar debidamente la labor de los mismos y poder tomar, en todo momento, cualquier decisión, sobre su actuación» —proponiendo para el curso citado, mediante este método de designación, el nombramiento de los auxiliares de «Cámaras», «Realización artística», «Producción» y «Literatura (Guion)»—<sup>327</sup>. Segundo, a causa de la recomendación del mismo sobre la idoneidad de prescindir de nombramiento para la plaza de profesor auxiliar de Historia del Arte dado el carácter de la asignatura<sup>328</sup>. Y, tercero (probablemente), por la posibilidad ya citada de que los profesores titulares designaran alumnos ayudantes para sus asignaturas.

Por último, cabe mencionar algunas cuestiones que si bien fueron aprobadas por el PDEC en septiembre de 1950 no llegaron finalmente establecerse, a saber: a) el nombramiento de Fernando Íbero para una asignatura que finalmente no llegó a impartirse, la de «Comercio Exterior y Economía Política Comercial Cinematográfica»; y b) la designación de Antonio del Amo como profesor titular de «Prácticas escénicas y teoría del actor», vacante que finalmente fue atribuida a Luis Escobar Kirpatrick, adjudicándole a del Amo la de profesor adjunto<sup>329</sup>.

---

<sup>327</sup> Proponiéndose en este caso las siguientes designaciones: «Cámaras», Alberto Carles Blat; «Realización artística», José Gutiérrez Maesso; «Producción», Miguel Ángel Martín Proharán; y «Literatura (Guión)», Paulino Garagorri; las cuales, menos la última que fue finalmente atribuida a Antonio Abad Ojuel (concretamente para encargarse de la parte de la asignatura de Filmoliteratura correspondiente a «Guión») fueron de hecho materializadas por la aparición de dichos alumnos «Ayudantes» como invitados a dos reuniones de claustro celebradas con motivo de la reestructuración del plan docente impulsada en el año 1951. En Zabala, M. A. (7 y 11, junio, 1951). *Acta de claustro de profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (ADM/24/4) [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

<sup>328</sup> IIEC. (julio, 1950). *Informe general sobre la marcha docente del IIEC durante el curso 1949-1950* (ADM/25/6) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>329</sup> Zabala, M. A. (7, julio, 1950). *Acta del PEDC*. Archivo de la EOC.

### 6.3.1.3. Sobre la titulación y la sindicación

A pesar de que las órdenes de 19 de febrero de 1947 y de 26 de febrero de 1947 — mediante las cuales se oficializó el PEDC y el reglamento del IIEC— hicieron alusión al establecimiento de unas enseñanzas dirigidas a la formación de «elementos [...] inclinados a una vocación cinematográfica» que pudieran «desempeñar [...] papeles principales y puestos directivos en cualquier rama de la cinematografía nacional»; en ninguno de ambos textos se hizo referencia alguna a la titulación que certificaría tal aptitud. Sería pasado algún tiempo, en una reunión del claustro de profesores de febrero de 1949 —previa indirecta mención del tema en otra celebrada el mes anterior<sup>330</sup>— cuando se produjeron las que probablemente fueron las primeras consideraciones sobre la necesidad de estudiar «la cuestión de los títulos» que habrían de «adjudicarse a los alumnos» una vez hubieran «terminado y aprobado» sus estudios<sup>331</sup>.

En razón de ello, y al menos desde marzo de 1949, comenzó a hacerse referencia a la titulación que recibirían dichos alumnos mediante su denominación primera, la de «Diplomado en Ciencias y Artes Cinematográficas»<sup>332</sup>. Sin embargo dos años después, cuando la titulación fue aprobada por el Ministerio de Educación Nacional mediante Decreto de 18 de mayo de 1951, la misma quedó finalmente establecida como «Diploma

---

<sup>330</sup> «Así mismo informa el Director que el Patronato acordó aprobar la propuesta sometida a su estudio por la Dirección del Instituto en relación a la ampliación los estudios que se siguen en cada especialidad de curso en este Centro si bien no en el sentido de aumentar en un año mas la duración de los mismos, sino de exigir a cada alumno como realización de fin de carrera, una vez aprobado el segundo año de su especialidad, un trabajo relacionado con ésta y a cuya satisfactoria ejecución [...] quedaría condicionada la aprobación final de ésta y la concesión del título profesional correspondiente». En Zabala, M. A. (28, enero, 1949). *Acta de claustro de profesores IIEC* (ADM/24/6) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>331</sup> Zabala, M. A. (21, febrero, 1949). *Acta de claustro de profesores del IIEC*. Archivo de la EOC.

<sup>332</sup> Zabala, M. A. (4, marzo, 1949). *Oficio 273 a José Mayoral Morales informando sobre la titulación ofertada por el IIEC* (ADM/14/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

en Cinematografía»<sup>333</sup>; ratificándose dicha legislación tan solo unos pocos meses antes de que la «primera promoción de técnicos cinematográficos» (1947-1951)<sup>334</sup> — como así se los denominó en la memoria de actividades de 1949-1950<sup>335</sup> — finalizara su programa de estudios; cuyo plan, por cierto, integraba ya para estas fechas tanto los tres años de carrera como la reválida final.

### 6.3.2. El IIEC durante el «Segundo Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas» (1951-1962)

A principios de los cincuenta la organización de la Administración Central del Estado, estipulada por la Ley de 8 de agosto de 1939, se vio modificada mediante el Decreto-Ley de 19 de julio de 1951<sup>336</sup>. Mediante dicha legislación se ordenó, entre otras cuestiones, la transferencia de los servicios hasta entonces dependientes de la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional —entre ellos, los de la Dirección general de Cinematografía y Teatro— al recién creado Ministerio de

---

<sup>333</sup> España. Decreto de 18 de mayo de 1951 por el que se crea el Diploma de Cinematografía. *Boletín Oficial del Estado*, 7 de junio de 1951, núm.158, pág. 2748.

<sup>334</sup> Una primera promoción que contó con un total de diecinueve titulados, los cuales fueron: a) en «Realización», Luis García Berlanga y José Gutiérrez Maesso; b) en «Producción», Miguel Ángel Martín Proharam, José María Ruiz de Azúa, Cristóbal Márquez Labajo, Miguel Cuartero Larrea, Rafael Ortega León y Fernando Iglesias Pérez; c) en «Óptica y Cámaras», Alberto Carles Blat y Juan Julio Baena Álvarez; d) en «Escenotecnia», José Aldudo Gámez y Julio García Lafuente; e) en «Sensitometría», Mario Rodríguez Aragón y Fabian Vicente del Valle; f) en «Electroacústica», Santiago Lozano Rico, José Luis Barranco Álvarez, Rafael Segura Vega y Luis Esteban Carrasco; y g) en «Interpretación», Ofelia Gosálvez Otero. En Zabala, M. A. (4, diciembre, 1951). *Acta del PEDC* (ADM/24/4) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>335</sup> IIEC. (3, noviembre, 1950). *Memoria. Sobre las actividades del IIEC, durante el curso 1949-1950* (ADM/25/6) [Papel]. Archivo de la EOC. Es probable que también a él se refiriera el Reglamento de 11 de mayo de 1949.

<sup>336</sup> España. Decreto de 19 de julio de 1951 por el que se reorganiza la Administración General del Estado. *Boletín Oficial del Estado*, 20 de julio de 1951, núm. 201, pág. 3446.

Información y Turismo<sup>337</sup>. Si bien en septiembre de dicho año la dirección del IIEC respondía a la consulta de los «diversos miembros del claustro» sobre la situación en que quedaba el Instituto tras las referidas «modificaciones y nueva estructuración administrativa», no tener constancia de «noticia oficial» sobre ninguna afectación<sup>338</sup>; poco tiempo después, por Orden de 22 de octubre de 1951 del Ministerio de Información y Turismo y «a propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro», se produjo la reorganización del PDEC.

Bajo dicha nueva estructura, aquí llamada «Segundo Patronato», se produjeron en el IIEC —a imagen y semejanza de lo ocurrido en la Dirección General de Cinematografía y Teatro durante este periodo<sup>339</sup>— diversos cambios de nombramientos en el cargo de la dirección. De este modo, tres directores ocuparon el rol durante dicho periodo: primero, Victoriano López García que continuó su mandato, tras dirigir el centro durante todo el «Primero Patronato», hasta que ser cesado el 30 de septiembre de 1955<sup>340</sup>; a continuación,

---

<sup>337</sup> Nombrándose su ministro a Gabriel Arias Salgado. España. Decreto de 18 de agosto de 1951 por el que se nombra Ministro de Información y Turismo a Gabriel Arias Salgado. *Boletín Oficial del Estado*, 20 de julio de 1951, núm. 201, pág. 3448.

<sup>338</sup> Zabala, M. A. (20, septiembre, 1951). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/4)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>339</sup> José María García Escudero (del 18 de agosto de 1951 al 29 de febrero de 1952); Joaquín Argamasilla de la Cerda y Elío (del 29 de febrero de 1952 al 25 de febrero de 1955); Manuel Torres López (del 25 de febrero de 1955 al 27 de abril de 1956); José Muñoz Fontán (del 27 de abril de 1956 al 31 de mayo de 1961); y Jesús Suevos Fernández (del 31 de mayo de 1961 al 20 de julio de 1962).

<sup>340</sup> Un cese cuyos motivos siguen siendo aún poco claros: «Estuve en la iniciación, en la puesta en marcha y después me desvinculé. Primero porque tenía mucho trabajo y luego porque me hicieron una pequeña faena. Después de poner todo el entusiasmo en este montaje me enteré por un amigo de que yo no era el Director. Lo lógico es que me lo digan a mí. A mí me parece lógico que un cargo le nombran a uno y le desnombran. Pero que me lo dijera la persona correspondiente: “Mira, vamos a dar otro rumbo”, o lo que sea. Yo sé por qué fue aquello». P. - ¿Por qué fue?. V.L.G. – Una cosa de tipo pequeño. Yo había estado en un asunto en la UNESCO

José María Cano Lechuga, que fue director desde el cese de López García hasta el 4 de marzo 1959<sup>341</sup>; y por último, José Luis Sáenz de Heredia, que ocupó el cargo desde el 14

---

en Tánger, una cosa de televisión y cine, y hablé de la colaboración entre todas las naciones en el campo cinematográfico y cultural. Y eso sentó mal, porque existían los buenos y los malos, y había que estar con los buenos. Me parece bien que me quitaran, pero me enteré cuando todo estaba hecho. Eso no me gustó y dije que la cátedra la diera otra persona (Pozo Arenas, 1982: 76). Dicha reunión —a la que también acudió José Valdelomar— fue la celebrada por la UNESCO en el Marchán de Tánger, en el palacio de la Asamblea Legislativa Internacional; y se caracterizó, concretamente, por ser la primera de la organización en que diversos especialistas —directores, productores, técnicos y educadores— del cine y la televisión, al servicio de la enseñanza y la cultura, se reunían para el desarrollo de una cooperación internacional. El espíritu de la misma quedó resumido por las palabras de Mac Lean, el jefe de la División de Información Visual de la Unesco, cuando señaló que «el vacío espiritual del mundo puede ser llenado con estos dos poderosos medios difusores». En Colón, A. (25, septiembre, 1955). ABC en el norte de África. La UNESCO en Tánger. ABC, 13.

<sup>341</sup> Que llegó al cargo, recomendado las superioridades, para la sustitución de López García y que fue cesado a causa de la huelga convocada por alumnos del IIEC en 1959 con el objetivo de su dimisión. Florentino Soria señala al respecto: «Yo creo que con Cano Lechuga pretendieron tener allí una especie de cancerbero que vigilara un poco las extralimitaciones. Entonces, [...] fue cuando surgió las crisis con la huelga que parece ser que fue la primera huelga que hubo en los estamentos docentes españoles y la salida de la huelga fue llevada inteligentemente por parte de los alumnos que comprendieron que lo que había que llevar allí era una persona de confianza de las autoridades cinematográficas, que fuera un profesional respetado por la industria y que por sus condiciones humanas dejara tomar libertad a los alumnos» (Blanco Mallada, 1990, p. 132-133).

de marzo de 1959<sup>342</sup> hasta el 21 de octubre de 1963<sup>343</sup> (Blanco Mallada, 1990, p. 39). Además de dichos directores, por solicitud de último de ellos, se incluyó en el

---

<sup>342</sup> Señala Sáenz de Heredia sobre su toma del mismo: «hubo simplemente que vinieron a mi despacho de la calle Santa Teresa un grupo de alumnos, me parece que estaba Enciso, Angelino Fons, Julio Diamante, quizá Patino... 8 o 10 que vinieron a decirme que por favor me hiciera cargo de la Dirección. Yo les dije que era un lobo solitario y que jamás me había ocupado de ser nada, y que no quería... que yo no sabía hacer esos trabajos. Entonces acertaron a decirme una palabra que... me dijeron que aceptara porque estaban decepcionados. La edad en que estos chicos estaban es muy expuesta para decir la palabra decepción porque hace daño al que la oye si el que la oye es humano. Porque estar decepcionado a los ocho años, o estar decepcionado a los setenta... ya que se le va a hacer. Pero a la edad en está abriendo y rompiendo la flor, la palabra decepción hace daño al que la oye, a mí me hizo daño, ¡vaya!... aquello fue lo que me decidió... sí dependía de mí una hornada así de jóvenes expectantes, y anhelantes, amantes de la profesión que yo militaba, sí yo podía evitar su decepción haría. Accedí y Muñoz Fontán —me parece que era entonces Director General de Cinematografía— me llamó puesto que le dijeron que aceptaba en principio. Le dije: “bueno yo acepto, pero tengo que poner algunas condiciones porque sino vamos a perder otra vez el tiempo» (Blanco Mallada, 1990, p. 8-9). Dichas condiciones fueron: 1) muestra oficial a la profesión de algunos de los ejercicios de los alumnos —para lo que consiguió el cine Capitol de manera gratuita e invitó a profesionales consagrados del momento—; 2) local para el centro —cuestión que más adelante se detalla—; 3) sueldo del profesorado —concretamente, sueldo base con gratificación de horas impartidas y constatadas—; 4) revisión de normas de selección de los alumnos; y 5) nombramiento de un subdirector (Blanco Mallada, 1990, p. 9-13).

<sup>343</sup> Señala Sáenz de Heredia «me fui, porque me cansé mucho de aquello. Y no por nada, sino solo por una serie de malos estilos, de cosas desagradables, principalmente entre los alumnos, también entre algunas publicaciones... verdaderamente era un poco injusto y un poco triste el ver que las cosas que uno hacía con tanto cariño y con tanta ilusión, y por las que yo no cobraba sueldo... además [...] yo estaba en muy buen momento profesional, y no hacía más que quitarme tiempo para dirigir películas y dije: esto ya es un poco estúpido. Me hartaron, la verdad, me hartaron y me fui. Por otra parte, además de esta sensación de amargura y decepción yo tenía el criterio de que se estaba haciendo una escuela un poco tonta y que no podríamos hacerla mejor como no se cambiase en algo, porque era muy poco lo que se podía aprender [...] aunque el esfuerzo era



organigrama del instituto el cargo de subdirector cuya responsabilidad se otorgó, en esta primera ocasión, a Florentino Soria Heredia<sup>344</sup> (Blanco Mallada, 1990, p. 39-40).

---

titánico, porque costaba más dinero a Estado hacer un director cinematográfico que un oficial de la Armada. Era más caro, mucho más caro. [...] Por otra parte me parecía también injusto que tuviesen mucho más acceso a la profesión los chicos de Madrid que los de Segovia y los de Canarias [...] yo proponía seguir el mismo sistema que Centro Experimental de Roma [...]: hacer unas oposiciones anualmente a todas las especialidades del centro. [...]. Eso y el mal enfoque se le dio en la Escuela... En la última sesión del Palacio de la Música me pidió Fernández Cuenca que asistiera; yo no lo veía muy bien porque estaba bastante resentido con el alumnado que me parecía se había politizado mucho... yo no había politizado nada, ni he politizado nada nunca, ni para trabajar. Lo he hecho todo completamente fuera de la política, aunque tengo mis ideas políticas, pero nunca los he llevado a su extremo, ni mucho menos como los llevan ahora. El maquillador que yo tenía era sobrino de Andrés Nin, Eduardo Lafuente, mi jefe de producción, era hermano del jefe de un Cuerpo del Ejército. Me pareció muy feo que algunos alumnos incluso se matriculasen en la Escuela para dar algaradas por la calle y refugiarse como estudiantes más que como algarareros que eran. Una de las veces fui a ver a García Escudero y le dije que yo así no seguía, que a esos alumnos había que formarles un expediente y expulsarles. Tuvo miedo García Escudero, dijo: no, no queremos problemas de ese tipo. Yo le dije que aquellos no eran estudiantes, aquellos a los que yo me refería no eran estudiantes, salían a la calle, tiraban piedras y luego se refugiaban allí porque era como el derecho de la Iglesia. Como yo estaba en ese ambiente no me gustaba ir a la última sesión pero fui. García Escudero me pidió en su intervención que subiera a hablar; bueno, me parecía muy feo estando allí no subir y empecé el camino. Yo no he oído en toda mi vida un pateo más grande, unos silbidos... nunca, nunca. Me dieron ganas de decir cosas, pero... acepté aquello, no dije nada y se acabó, claro» (Blanco Mallada, 1990, p. 12-14).

<sup>344</sup> Y cuyo nombramiento, al igual que el de Sáenz de Heredia, fue propuesto por los alumnos. Al respecto, señala Basilio Martín Patino: «fuimos a ver a Sáenz de Heredia a preguntarle si aceptaría el puesto. Él se sorprendió enormemente porque nadie le había hecho la proposición y dijo que sí con la condición únicamente de que pusiéramos un subdirector que fuera de la Escuela. Entonces volvimos a reunirnos y acordamos que ese subdirector fuera Florentino Soria [...] era profesor de guión y era un hombre muy metido en la Administración también. Me parece que

De igual manera, tampoco las ubicaciones del Instituto se mantuvieron continuas durante el «Segundo Patronato»; pues, tras el cese de López García, las relaciones entre la Escuela Especial de Ingenieros Industriales y el IIEC comenzaron a complicarse. Dichas dificultades dieron lugar a que, para el curso académico 1958-1959, el Instituto quedara sin instalaciones<sup>345</sup> a pesar de que, desde un par de años antes, la dirección del IIEC había estado reclamando la necesidad de infraestructuras propias<sup>346</sup>. Como

---

Sáenz de Heredia lo conocía y lo aceptó. Fueron los que realmente acabaron con aquel estado de cosas» (Blanco Mallada, 1990, p. 164-165).

<sup>345</sup> En diciembre de 1957, Cano Lechuga informó al claustro de que las autoridades de la EEII habían enviado una comunicación a la Dirección del Instituto notificándole que, «por ineludibles necesidades» se veía obligada a disponer de los locales que en su recinto ocupaba el Instituto, motivo por el cual no podrían ser usadas por los mismos a partir del próximo curso. Así mismo, informó el director de haber comunicado «a las autoridades del Ministro de Información y Turismo sobre la decisión adoptada por las de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, destacando el gran problema que supone para el Instituto, y la necesidad de que con la urgencia necesaria» se procediera «a arbitrar los recursos para resolver el mismo». Zabala, M. A. (23, diciembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>346</sup> En octubre de 1956, Cano Lechuga informaba al claustro de estar realizando las gestiones necesarias para «la adquisición de un solar» en que se construiría «el nuevo edificio del Instituto»; en noviembre del mismo año, de «que, formulada a la Superioridad la oportuna petición» se estaban realizando ya «las gestiones administrativas previas a tal fin»; en febrero de 1957, de que seguía «gestionándose la adquisición de terreno adecuado para la construcción del nuevo edificio»; en octubre del mismo año, de que se habían «realizado las gestiones para solucionar tan costosa y difícil cuestión, bien mediante la construcción de un edificio o mediante el acondicionamiento de otros propiedad del Ministerio de Información y Turismo» no pudiendo «anticipar datos más concretos sobre la fecha y forma» en que quedaría resuelto el problema. En vista de que el problema no se solucionaba, en noviembre de 1957, la dirección y el claustro enviaron un oficio al ministro de Información y Turismo y al director general de Cinematografía y Teatro, solicitando «Edificio propio y adecuado a las necesidades del I.I.E.C., en el plazo de un año a ser posible, y para ello que se estudie entre otras diversas fórmulas que podrían encontrarse, la propuesta, si es viable, de adquisición de los antiguos Estudios Roptence». En Zabala, M. A.

paliativo tal problema se consiguió que durante el curso 1958-1959 se realizaran reuniones, una vez a la semana, en la sala de proyecciones de la F.A.E (Fomento de las Artes)<sup>347</sup>. Una situación que se mantuvo hasta la llegada de Sáenz de Heredia quien alquiló, como solución temporal, los Estudios Cine Arte<sup>348</sup> en los cuales fue inaugurado el curso 1959-1960<sup>349</sup>. Durante su estancia en estos, el IIEC compartió las instalaciones con una empresa de grabación de discos, invirtiéndose la mayor parte de su subvención en el alquiler de los mismos (García Escudero, 1965, p. 12). Ahora bien, la duración de su permanencia en los estudios y la fecha exacta de su traslado a la siguiente ubicación,

---

(15, octubre, 1956; 15, noviembre, 1956; 9, febrero, 1957; 31, octubre, 1957; 28, noviembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>347</sup> C/ Presidente Carmona, 7 (Blanco Mallada, 1990, p. 36).

<sup>348</sup> Ubicados estos en la Plaza Conde Barajas, 5. En Inauguración del curso de cinematografía. (1959, noviembre 5). *ABC*, 63; y en El cine también se aprende. (1960, marzo 19). *La vanguardia española*, 9. Así mismo, estas noticias confirman el establecimiento del IIEC en los estudios CineArte durante el curso 1959-1960, contraponiéndose las mismas a lo referido por García Escudero (1965) sobre que el IIEC fuera instalado en el antiguo edificio del Ministerio de Información y Turismo en 1959 (p. 12).

<sup>349</sup> Se desconoce si, quizás, también se hizo uso de estos en los meses transcurridos desde su aceptación del cargo, en marzo de 1969, hasta la fecha de la inauguración del curso referido, en noviembre de 1959. Fuera como fuera, así relata Heredia su gestión del asunto: «Cuando Fontán me llamó [para confirmar la aceptación del cargo] le pregunté en que situación estaba [el centro], ya que me habían hablado algo de todo esto de que lo habían expulsado de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, de que algunas veces daban clase en la casa de un profesor, otras en un café, y otras en ningún sitio... y le dije que en estas condiciones, para ser Director de un sitio tan mal tratado... que no lo hacía. [...] Entonces pedí un local, no lo había, y era imposible de momento. Pero sí pedí asomarnos a un estudio, en lugar de andar por ahí, por la calle, haciendo ejercicios imaginativos, y entonces alquilé CineArte, en la Plaza del Conde de Barajas. Esa condición era a condición de que fuera un alquiler transitorio» (Blanco Mallada, 1990, p. 9-10).

en el recién abandonado edificio del Ministerio de Información y Turismo<sup>350</sup>, es una información aún ambigua. Existen fuentes que afirman que la escuela permaneció en los referidos estudios aproximadamente dos o tres años<sup>351</sup>; cuestión que podría ser posible porque, fuera como fuera, es posible afirmar que el curso 1962-1963 fue impartido en la antigua sede del ministerio (García Escudero, 1965, p. 12). No obstante, el hallazgo de un programa de inauguración del curso 1960-1961 en el que señala la ubicación de dicho edificio como sede del IIEC<sup>352</sup> pone en duda si quizás el Instituto ya estuvo trasladado allí para entonces, coincidiendo dicha fecha con la que Blanco Mallada refiere (1990, p. 37). Si bien esta fue la última de las ubicaciones del IIEC durante el «Segundo Patronato» cabe añadir, como último apunte sobre esta cuestión, que al final de dicho periodo fue

---

<sup>350</sup> Ubicado en la calle Montesquenza, 2. Sáenz de Heredia relata su atribución de la siguiente manera: «Como yo sabía que el Ministerio se iba a trasladar, pedí que en cuanto se trasladara se me cediera a mi ese local. Lo tenía pedido el Instituto del Libro, y lo tenían pedido los marroquíes, porque legalmente era suyo. P.- A ese respecto tengo entendido que la dueña lo había dejado en testamento a la ciudad de Tánger. R.- Eso ya no lo sé. Pero había que pegarse con los del libro y los moros... total que gané el combate. Primero me dijeron que íbamos a tener un piso cada uno, el Instituto de Libro y nosotros... ¡venga hombre!. Bueno, a los del Libro tampoco les veía bien. Me ayudó mucho Villar Palasí» (Blanco Mallada, 1990, p. 9-10).

<sup>351</sup> Dichas fuentes son las siguientes: a) Martínez Redondo, J. L. (2, noviembre, 1966). Veinte años después de su creación. Sede propia para la Escuela Oficial de Cinematografía. *ABC*, 28-31 —en la cual se afirma que «En 1959 el Instituto se trasladó, obligado por las circunstancias, a los estudios Cinearte [...]. Tres años después, al abandonar el Ministerio de Información y Turismo el viejo palacio de Montesquenza esquina Génova, el I.I.E.C. se hizo cargo de sus instalaciones. Cambió de domicilio y de nombre»; y b) la entrevista realizada por Blanco Mallada a Manuel Zabal en la cual este refiere que «en los estudios Cinearte se permaneció también dos o tres años» (Blanco Mallada, 1990, p. 25).

<sup>352</sup> IIEC. (1960). *I.I.E.C. Inauguración del curso 1960-1961* (ARA/15/02/01-09). Archivo de la EOC.

gestionado por Sáenz de Heredia la adquisición de un solar<sup>353</sup> al final de la madrileña ciudad universitaria, en el cual se comenzaría a construirse, aproximadamente en el año 1965<sup>354</sup>, el que sería el nuevo edificio de la institución —para entonces ya denominada Escuela Oficial de Cinematografía— desde el curso académico 1967-1968<sup>355</sup>.

#### 6.3.2.1. Sobre los planes docentes

Como se señaló en el epígrafe correspondiente a los reglamentos del «Primer patronato», a finales del curso 1950-1951 fue aprobado por el claustro<sup>356</sup>, con motivo de la revisión del reglamento de 11 de mayo de 1949, una reconfiguración del plan docente para el curso 1951-1952 —cuya novedad más evidente fue la inclusión de la ya comentada sección de «Guiones cinematográficos»—<sup>357</sup>. Sin embargo, y como ya se adelantaba

---

<sup>353</sup> Señala Sáenz de Heredia: «El segundo paso fue que tuviese sitio esta escuela en la Ciudad Universitaria. Me costó trabajo pero conseguí un solar... pero ese paso ya no lo culminé, porque me fui» (Blanco Mallada, 1990, p. 12).

<sup>354</sup> En Martínez Redondo, J. L. (1966, noviembre 2). Veinte años después de su creación. Sede propia para la Escuela Oficial de Cinematografía. *ABC*, 28-31.

<sup>355</sup> Fue sede tanto de la Escuela Oficial de Cine como de la Escuela de Radiodifusión y Televisión, creada en ese mismo año 1967. En Nuevos locales para las Escuelas de Cinematografía y Radiodifusión. (1967, noviembre 12). *La vanguardia española*, 61. Por eso hoy continúa siendo la ubicación del Instituto de RTVE; concretamente situado en Carretera de la Dehesa de la Villa, 14.

<sup>356</sup> Zabala, M. A. (11, junio, 1951). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/4)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>357</sup> Un plan que contemplaba, basándose en el diseño de tres años más reválida, la siguiente configuración. «Realización Artística»: 1º, Teoría de la forma cinematográfica, Teoría del Guion, Tecnología Cinematográfica, Historia de las Artes, Filmoliteratura e Historia del Cine; 2º, Técnica de la Dirección Cinematográfica, Técnica del Guion, Tecnología Cinematográfica (Técnicas complementarias), Caracterología, Historia del Cine y Prácticas; y 3º, Estética y Crítica Cinematográfica, Teoría música cinematográfica y Prácticas Generales. «Guiones Cinematográficos»: 1º, Introducción a la Filmoliteratura, Teoría del Guion Cinematográfico, Historia de las Artes, Historia del Cine y Tecnología Cinematográfica; 2º, Filmoliteratura, Técnica

entonces, dicha modificación no acabó por ser aplicada a causa de la remodelación del PEDC; pues, al parecer, dicha nueva superioridad no llegó a promulgarse sobre las propuestas elevadas por el claustro, sino que determinó el mantenimiento durante el curso 1951-1952 de la planificación llevada a cabo el año académico anterior<sup>358</sup>. Por ello, durante dicho curso continuó el programa de tres años, más reválida para todas las especialidades, conservándose las asignaturas correspondientes a las secciones

---

del Guion Cinematográfico, Caracterología, Historia del Cine y Tecnología Cinematográfica (Técnicas complementarias); y 3º, Estética y Crítica del Guion Cinematográfico, Teoría de la Música Cinematográfica, Prácticas Generales. «Producción»: 1º, Teoría de la Producción Cinematográfica, Teoría del guion, Tecnología cinematográfica, Derecho cinematográfico, Historia del cine e Historia de las artes; 2º, Economía cinematográfica, Técnica del guion, Tecnología cinematográfica (Técnicas complementarias), Historia del cine y Prácticas; y 3º, Estética y crítica cinematográfica, Prácticas generales. «Cámaras»: 1º, Óptica, Sensitometría, Tecnología cinematográfica, Historia del cine e Historia de las artes; 2º, Cámaras, Color, Tecnología cinematográfica (Técnicas complementarias, Historia del cine y Prácticas; y 3º, Prácticas generales. «Escenotecnia»: 1º, Escenotecnia, Tecnología cinematográfica, Historia del cine e Historia de las artes; 2º, Escenotecnia, Tecnología cinematográfica (Técnicas complementarias), Historia del cine y Prácticas; y 3º, Prácticas generales. «Electroacústica»: 1º, Electroacústica, Sensitometría, Tecnología cinematográfica, Historia del cine e Historia de las artes; 2º, Electroacústica, Electrónica, Color, Tecnología cinematográfica (Técnicas complementarias), Historia del cine y Prácticas; y 3º, Prácticas generales. «Sensitometría»: 1º, Sensitometría, Tecnología cinematográfica, Historia de las artes e Historia del cine; 2º, Técnica de laboratorios, Color, Tecnología cinematográfica (Técnicas complementarias), Historia del cine y Prácticas; y 3º, Prácticas generales. «Interpretación cinematográfica»: 1º, Dicción, Teoría del actor y ejercicios escénicos, Tecnología cinematográfica, Historia del cine y Cultura general (Historia, Literatura y Arte); 2º, Cultura general (Historia, Literatura y Arte), Historia del cine, Prácticas; y 3º, Prácticas generales. En IIEC. (junio, 1951). *Modificaciones al Reglamento de 11 de mayo de 1949 que el claustro del IIEC eleva para su estudio y consideración al PEDC* (ADM/18/1) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>358</sup> Zabala, M. A. (4, diciembre, 1951). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/4) [Papel]. Archivo de la EOC.

principales («Realización artística», «Producción», «Escenotecnia», «Sensitometría», «Óptica y Cámaras», «Electroacústica» e «Interpretación»), las materias adjuntas a algunas de las anteriores («Caracterología» de «Realización artística», «Derecho cinematográfico» de «Producción», «Dicción» de «Interpretación») y las asignaturas de carácter general («Historia del arte», «Historia del cine y sus medios de expresión», «Filmoliteratura», «Filmología» y «Tecnología»); eliminándose eso sí, a petición de Fernández Encinas, la asignatura independiente «Color» y constituyéndola como «parte integrante» de las secciones de «Sensitometría» y «Óptica y Cámaras»<sup>359</sup>.

No obstante, la determinación de la prorrogación del referido plan docente fue establecida por el nuevo patronato «sin perjuicio [...] de las modificaciones que dicho Superior Organismo pudiera introducir» una vez que terminara el estudio que tenía pendiente de realizar «con vistas a la más conveniente estructuración del Instituto»<sup>360</sup>. Es por ello que, aproximadamente entre finales de 1951 y principios de 1952, designó el PEDC una ponencia para «el estudio de la ordenación docente» atribuyéndosele su presidencia a Adelardo Martínez Lamadrid<sup>361</sup>. Las primeras conclusiones de dicha comisión fueron redactadas en febrero de 1952<sup>362</sup>, leyéndose al claustro «las inicialmente

---

<sup>359</sup> IIEC. (04, diciembre, 1951). *Acta del PEDC (ADM/24/4)* [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

<sup>360</sup> Zabala, M. A. (4, diciembre, 1951). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/4)* [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

<sup>361</sup> En enero de 1952 se hacía referencia a que dicha ponencia había sido designada en una reunión anterior, dando cuenta en esta Martínez Lamadrid de las actividades llevadas a cabo hasta el momento por tal comisión e informando así mismo al PDEC de «una favorable impresión de los primeros estudios realizados». En Zabala, M. A. (8, enero, 1952). *Acta del PEDC (ADM/24/3)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>362</sup> Se conserva el informe firmado por Martínez de Lamadrid en el que se refiere haber estudiado «la cuestión de los planes de estudio del Instituto» con el asesoramiento de su presidente y de los profesores del centro, así como «con la documentación relativa a los Institutos análogos» de Italia (Centro Experimental de Roma) y de Francia (IDHEC). Se señala también que de ser aceptadas estas por el patronato, se continuaría dicho estudio «señalando ya el índice de materias y las

formuladas» en el mes de mayo<sup>363</sup> y aprobándose, las definitivas, el 25 de junio de ese mismo año<sup>364</sup>. Tras la ratificación de dicho plan docente, quedó también corroborado por el PEDC en el mes de julio, el cambio de denominación de las especialidades propuesto por la comisión para «su más exacta acomodación», determinándose que: «Realización artística» pasara a denominarse «Dirección cinematográfica»; «Producción», «Producción cinematográfica»; «Óptica y Cámaras», «Cámaras»; «Electroacústica», «Sonido»; «Sensitometría», «Técnica de laboratorio»; «Escenotecnia», «Decoración»; e «Interpretación cinematográfica», «Interpretación escénica»<sup>365</sup>.

Todo ello dio lugar a que el plan del curso académico 1952-1953<sup>366</sup> constara, en correspondencia con casi la totalidad de lo que había considerado la ponencia en febrero<sup>367</sup>, de un programa de tres cursos para todas las especialidades, menos para «Técnica de laboratorios» —cuya planificación se redujo a tan solo dos cursos—<sup>368</sup>; no pareciendo poder afirmarse que en el mismo llegara a quedar incluido la reválida que anteriormente se había venido aplicando. De este modo, la implantación de dicho plan

---

disciplinas de cada uno de los cursos comprendidos en el plan de estudios propuesto». En IIEC. (15, febrero, 1952). *Conclusiones de la ponencia designada por el PEDC para el estudio de la reestructuración del plan docente 1952-1953* (ADM/18/1) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>363</sup> Zabala, M. A. (13, mayo, 1952). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>364</sup> No se conserva el acta correspondiente a la aprobación del plan, pero si la documentación que refiere la fecha en la que esto se produjo. En Argamasilla de la Cerda, J. (29, julio, 1952). *Comunicación al ministro de Información y Turismo de los acuerdos del PDEC* [Papel]. ADM/25/8.

<sup>365</sup> Zabala, M. A. (16, julio, 1952). *Acta del PEDC* (ADM/24/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>366</sup> IIEC. (16, octubre, 1952). *Plan docente 1952-53* (ADM/18/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>367</sup> Pues la ponencia propuso que también «Escenotecnia» (todavía no se había decidido el cambio de nombres), e incluso Interpretación, se compusieran de dos cursos, modificación que finalmente no se llevó a cabo.

<sup>368</sup> IIEC. (15, febrero, 1952). *Conclusiones de la ponencia designada por el PEDC para el estudio de la reestructuración del plan docente 1952-1953* (ADM/18/1) [Papel]. Archivo de la EOC.



supuso que: a) además de las asignaturas correspondientes a las especialidades, se mantuvieran también las de «Historia del Cine», «Historia del arte» y «Filmoliteratura»; b) que «Filmología» —y por, ende, «Tecnología»— quedara suprimida del plan<sup>369</sup>; c) que la asignatura de «Dicción» pasara a denominarse «Lectura y declamación en prosa y verso»; d) que «Técnica de laboratorio» se impartiera para los alumnos de primero de «Sonido» así como para los de primero y segundo de «Cámaras»; e) que «Cámaras» se impartiera para los de primero de «Técnica de laboratorio»; f) que en primer año los alumnos de «Dirección cinematográfica» recibieran «Producción cinematográfica» de primero y viceversa; g) que «Historia del cine» e «Historia de las artes» se dirigiera a los alumnos de primero y segundo de «Dirección cinematográfica» y de «Producción cinematográfica»<sup>370</sup>; h) que los contenidos de guion que hasta entonces se habían impartido en la asignatura de «Filmoliteratura» —ahora dirigida a los alumnos de primer año de «Dirección cinematográfica» y «Producción cinematográfica»— pasaran a ser una asignatura independiente denominada «Guion» —también para los alumnos de primero de «Producción cinematográfica» y «Dirección cinematográfica»—<sup>371</sup>; e i) que

---

<sup>369</sup> Si bien Fray Mauricio de Begoña solicitó el mantenimiento de la materia estimando «que a la formación técnica» impartida en el instituto debía «sumarse aquella otra de tipo abstracto filosófico y ético-profesional» que completara «la formación de los futuros técnicos de la industria cinematográfica»; su propuesta fue desestimada respondiendo que habida cuenta del «tipo de formación fundamentalmente técnica y artística» que en el centro se impartía, se hacía «innecesario» el mantenimiento en el plan «de una disciplina puramente abstracta y especulativa», resolviendo que la misma se redujera a «un cursillo o serie de conferencias». En Zabala, M. A. (14, octubre, 1952). *Acta del PEDC* (ADM/24/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>370</sup> Si bien Fernández Cuenca solicitó se hiciera extensiva a las demás especialidades, particularmente a las de «Interpretación» y «Óptica y cámaras»; se denegó dicha petición autorizando, no obstante, la realización de conferencias para aquellas secciones que no tuvieran la materia en el plan, inclusive, la asistencia de los alumnos que así lo desearan a la misma. En Zabala, M. A. (14, octubre, 1952). *Acta del PEDC* (ADM/24/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>371</sup> Si bien Entrambasaguas Peña consideró «anticíclica» esta distribución de las materias, instando al PEDC a «dar un valor verdaderamente científico y docente» a las mismas mediante la

se incorporaran las asignaturas de «Montaje» —para los de tercero de «Dirección cinematográfica»—, «Historia de la vida Social y costumbres» —para segundo y tercero de «Dirección cinematográfica»—<sup>372</sup>, e «Historia universal y de España» y «Gramática, literatura e historia literaria» —para los primero y segundo de «Interpretación escénica»—.

Si bien no es posible ratificar el programa llevado a cabo durante el curso 1953-1954, a causa de una falta de constancia sobre la existencia de actas conservadas correspondientes a dicho periodo<sup>373</sup>; sí puede decirse —tanto por la información que manifiesta la designación del profesorado de dicha anualidad como por alguna referencia hacía él hallada en otro documento<sup>374</sup>—, que el programa hubo de ser muy

---

impartición de «Filmoliteratura» a los alumnos de primero y «Guion» a los de segundo —valorando además la mejor nomenclatura de esta mediante su designación como «Técnica literaria del guion cinematográfico» entendiéndose que los aspectos no literarios corresponden únicamente a la producción y la realización—; su consideración no fue aceptada, resolviendo además la dedicación de «Guion» en dos horas semanales pudiéndose reducir la de «Filmoliteratura» a una, que fue lo finalmente ocurrió. En Zabala, M. A. (10 y 14, octubre, 1952). *Acta del PEDC* (ADM/24/3) [Papel]. Archivo de la EOC; IIEC (1952). *Horario 1952-53* (ADM/18/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>372</sup> Una asignatura parecida, «Historia de la vida social y prácticas sociales de urbanidad», fue proyectada para «Interpretación escénica»; «excluida del plan de estudios» hasta que se encontrara la persona idónea para su docencia —pues en octubre el director del Instituto ponía de relieve que hasta la fecha el PDEC no había asignado a nadie—. En Zabala, M. A. (14, octubre, 1952). *Acta del PEDC* (ADM/24/3) [Papel]. Archivo de la EOC; IIEC (1952). *Horario 1952-53* (ADM/18/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>373</sup> Tan solo se ha hallado una del año 1953 y una de 1954.

<sup>374</sup> Específicamente, el oficio enviado por López García al presidente del PEDC en septiembre de 1954, con motivo del inicio del curso académico 1954-1955, en el que se hace referencia al programa de 1953-1954 diciendo que «se ordenó, con pequeñas modificaciones, sobre el dispuesto en su día por el Patronato»; en López García, V. (16, septiembre, 1954). *Informe del director del IIEC al director general de Cinematografía y Teatro* (ADM/18/3) [Papel]. Archivo de la

similar. Por las mismas razones, tampoco pueden detallarse los planes docentes de 1954-1955 y 1955-1956; empero, pueden apuntarse algunas cuestiones. Sobre el curso académico 1954-1955 puede referirse la recomendación que, en septiembre de 1954, realizó López García al presidente del PEDC sobre el mantenimiento del plan docente del año anterior —similar, como ya ha señalado, al de 1952-1953— con la propuesta de que en el mismo se produjeran los siguientes cambios: a) la supresión de la asignatura «Historia de la vida social y costumbres» por no haber tenido esta «existencia práctica en el curso anterior, pese a figurar en el plan de estudios, por dificultades relacionadas con su titular que no pudo llevar a cabo las clases correspondientes»; y b) la prolongación a tres años, como así venía siendo antes del plan de 1952, de la especialidad «Técnicas de laboratorio» por la consideración por parte de su profesor de una insuficiencia de tiempo para «la formación técnica y profesional necesaria»<sup>375</sup>. Y sobre el curso académico 1955-1956, que durante el mismo fueron llevados a cabo dos cursillos complementarios al plan oficial: uno de «Derecho cinematográfico» explicado por Pérez Vizcaíno<sup>376</sup> y otro

---

EOC. Dichas modificaciones podrían ser las reflejadas en el oficio enviado por López García al presidente del PEDC en enero de 1953 y que consistían en que la asignatura de «Montaje» pasara del 3º curso de «Dirección cinematográfica» en la que se impartía, al 2º de dicha especialidad y que la asignatura «Historia de la vida social y costumbres», impartida en 2º y 3º, también de «Dirección cinematográfica», se desarrollara mejor en 1º y 2º; en López García, V. (7, enero, 1953). *Oficio 2 con consideraciones sobre el plan de estudios al director general de Cinematografía y Teatro* (ADM/25/7) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>375</sup> López García, V. (16, septiembre, 1954). *Informe del director del IIEC al director general de Cinematografía y Teatro* (ADM/18/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>376</sup> El cual, al parecer, también debió de realizarse en el curso 1954-1955 a juzgar por la carta enviada por Vizcaino Casas a López García en abril de 1955. En ella se señalaba la celebración de un cursillo, aquí llamado «Legislación cinematográfica», cuyo comienzo había tenido lugar el 18 de abril de 1955. Así mismo, el profesor informaba al entonces director del IIEC que en la próxima de sus lecciones —concretamente, la que debió de impartirse el día 3 de mayo de 1955—, «en ocasión de tratar el importante tema del derecho de autor en el cine», celebraría un coloquio en el que intervendrían «los directores, antiguos alumnos del I.I.E.C., Luis Berlanga y José G.

de «Problemas económicos de la cinematografía» por Cuevas<sup>377</sup>; así como que una de las asignaturas impartidas fue la «Guion»<sup>378</sup>.

No obstante, si puede aportarse más concreción respecto del plan que se proyectó para el curso académico 1956-1957, cuya planificación consistió en: a) el mantenimiento de las siete especialidades desarrolladas hasta el momento<sup>379</sup>, todas ellas compuestas de un programa de tres años<sup>380</sup>; b) la creación de las asignaturas «Economía cinematográfica» y «Legislación cinematográfica» —para los alumnos de primero y segundo de «Producción cinematográfica» y para los de primero de «Dirección cinematográfica»—; b) la creación de las materias «Deontología cinematográfica»<sup>381</sup> y «Tecnología

---

Maeso». En Vizcaino Casas, F. (1955). *Carta a López García sobre cursillo de «Legislación cinematográfica»* (ADM/25/1) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>377</sup> Zabala, M. A. (4, junio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>378</sup> Maesso, J. G. (1955). *Programa de Guion* (ADM/11/2). IIEC. MIT; Archivo de la EOC.

<sup>379</sup> Si bien no se puso en marcha, si es importante señalar la proposición de la creación de una sección de «Montaje» en añadidura a las existentes, realizada por López Clemente en junio de 1956. En Zabala, M. A. (4, junio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>380</sup> Lo que quiere decir que el aumento de dos a tres años de la sección «Técnicas de laboratorio» solicitada en septiembre de 1954 por López García acabó haciéndose efectiva. Así lo confirma también Fernández Encinas, J. L. (1956). *Programa de Sensitometría y Técnica de Laboratorio* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC. También hallados de este curso las programaciones correspondientes a: Fernández Encinas, J. L. (1956). *Programa de Técnica de cine en color* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC; y Plaza Montero, L. (1956). *Programa de Fundamentos de Óptica (Especialidad de Cámaras)* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>381</sup> Dedicada a «la mejor formación moral, social y política del alumnado, habida cuenta la importante función que han de desarrollar a través del cine y que tan directa repercusión tiene

cinematográfica»—para los primeros cursos de todas las especialidades—; c) la implantación de la disciplina denominada, en principio, «Historia de la civilización» y, más tarde, «Historia de la cultura»<sup>382</sup>; d) la aplicación de categoría de asignatura de carácter común a «Historia del arte»<sup>383</sup>, «Historia del cine y sus medios de expresión», «Historia de la civilización» («Historia de la cultura») y «Filmoliteratura» para todas las especialidades en sus primeros y segundos cursos —si bien a la última acabaría por dársele carácter de «cursillo especial y complementario» en vez de asignatura<sup>384</sup>—; d) la división de los dos cursos de «Historia del arte» y «Filmoliteratura» en cursos teóricos y prácticos; e) la realización de cursillos complementarios de «Crítica y estética cinematográfica», «Música» y «Maquillaje»<sup>385</sup>, así como la realización de una serie de

---

en la formación de las enormes masas de espectadores cinematográficos». Zabala, M. A. (3, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>382</sup> A propuesta de su profesor Entrambasaguas. Zabala, M. A. (15, octubre, 1956). *Acta de claustro de profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía. Más tarde es dividida, de nuevo a petición de Entrambasaguas, en «Evolución de la cultura» para su impartición en el primer curso, y en «Evolución de la literatura» para el segundo curso; no suponiendo, sin embargo, dicha división, aprobada por el director, ningún cambio de denominación en el plan de estudios «ya aprobado y sometido a Superioridad». En Zabala, M. A. (15, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>383</sup> Camón Aznar, J. (1956). *Programa de Historia del arte* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>384</sup> A propuesta de Cano Lechuga. Zabala, M. A. (15, octubre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>385</sup> De la Torre, M. L. (1956). *Programa de Maquillaje y caracterización* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

conferencias sobre «Televisión»<sup>386</sup>; y f) la creación de las asignaturas «Etiqueta social» y «Cultura física» —las cuales finalmente no llegaron a impartirse—<sup>387</sup>.

Así mismo pueden señalarse, dentro del mantenimiento de especialidades habituales, las transformaciones que supuso el plan docente aprobado por el claustro para el curso académico 1957-1958<sup>388</sup>. Dado que el acuerdo implicó la continuación de la vigencia del plan de 1956-1957 para los alumnos de segundos y terceros años —salvo en lo relativo a las prácticas—<sup>389</sup>, la planificación referida abordó en primera instancia únicamente los cambios relativos al primero de los cursos de las diferentes especialidades<sup>390</sup>, los cuales consistieron en: a) el paso de la asignatura «Deontología cinematográfica» a materia optativa para «Decoración», «Sonido» y «Técnicas de laboratorio», manteniéndose obligatoria para el resto de especialidades; b) la supresión de «Historia del arte» para los alumnos de «Sonido», manteniéndose para el resto de especialidades; c) la supresión de

---

<sup>386</sup> Zabala, M. A. (3, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>387</sup> Manteniéndose su existencia en el plan, pero en carácter de «suspense en el establecimiento práctico de las mismas» hasta que fuera posible su «plena puesta en vigor». En Zabala, M. A. (15, octubre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC. Se conserva el programa relativo al primer curso de «Sonido»: Escudero Montoya, F. J. (1957). *Programa de primer curso de Sonido* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>388</sup> Zabala, M. A. (31, octubre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC. De dicho plan se conservan algunos de los programas: Álvarez de Cienfuegos Mercadal, F. (1957). *Programa de Arquitectura y decoración cinematográfica* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC; así como Escudero Montoya, F. J. (1957). *Programa de primer curso de Sonido* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>389</sup> Tanto las de «carácter individual como de carácter general o de equipo». En Zabala, M. A. (31, octubre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>390</sup> Cuyos alumnos habrían de seguir, fuera cual fuera la fecha en la que hubieran ingresado.

«Historia del cine y de sus medios de expresión» en la especialidad de «Decoración», manteniéndose en el resto de especialidades; d) la supresión de la asignatura «Historia de la cultura» para todas las secciones menos para «Dirección», «Producción» e «Interpretación»; e) la eliminación de «Tecnología cinematográfica»<sup>391</sup> para todas las secciones menos para «Sonido», «Decoración», «Cámaras» e «Interpretación»; g) la eliminación de «Economía cinematográfica» y de «Legislación cinematográfica» para «Dirección» y su mantenimiento para los alumnos de «Producción» —si bien con la denominación complementaria o sustituta, según qué documento, de «Organización económica, industrial y administrativa del cine»<sup>392</sup> y «Derecho mercantil, fiscal, laboral» correspondientemente<sup>393</sup>—; h) la eliminación de la asignatura «Producción» para los alumnos de «Dirección»; e i) la incorporación de nuevas materias en formato de conferencias (concretamente, para los alumnos de «Interpretación» un «Ciclo de lecciones sobre trato social», para «Sonido» uno de «Historia y teoría de la música» y para «Dirección» uno de «Historia de la música» y otro «de problemas contemporáneos»).

Poco tiempo después, en noviembre de 1957, fue designada una ponencia para «la determinación de las asignaturas correspondientes a los segundos y terceros años»<sup>394</sup> así

---

<sup>391</sup> Marquina Pichot, L. (1957). *Programa de Tecnología cinematográfica* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>392</sup> Cuevas Puente, A. (1957). *Programa de Economía cinematográfica (Organización económica, industrial y administrativa)* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>393</sup> Medina Pérez, P. I. (1957). *Programa de Derecho cinematográfico* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>394</sup> Sobre las comunes a años anteriores se conservan algunos de los programas: Rodríguez Arroyo (Ana Mariscal), A. M. (1958). *Programa de Arte dramático (Teoría del actor y prácticas escénicas) para la especialidad de Interpretación cinematográfica* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de EOC. Fernández Cuenca, C. (1958). *Programa de Historia del cine y sus medios de expresión* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC. Torres Núñez, R. (1957). *Programa de*

como de «la reválida del nuevo plan»<sup>395</sup> a aplicar a partir del curso 1958-1959. Si bien no se han hallado las actas en las que debieron constar las conclusiones de dicha ponencia<sup>396</sup> Blanco Mallada (1990) refiere un programa de cuatro años —que ratifica, por tanto, el restablecimiento de la reválida en los estudios— instaurado en el curso 1957-1958 y plenamente implantado para el curso 1960-1961 (pp. 88-91). De dicho plan, coincidente en lo más la arriba referido sobre el programa para el primer curso<sup>397</sup>, puede extraerse: a) la implementación de la asignatura «Deontología cinematográfica» para los segundos cursos de todas las especialidades; b) la definitiva extinción de la asignatura «Filmoliteratura» sin perjuicio de que, como en el curso 1956-1957, pudieran haberse realizado pequeños cursos; c) la eliminación de «Historia de la cultura» para los alumnos de segundo de «Producción»; d) la eliminación de «Cine en color» para los alumnos de segundo de «Decoración» y de «Cámaras»; e) la eliminación de «Tecnología cinematográfica» para los alumnos de segundo de «Decoración», de «Sonido» y «Técnicas de laboratorio» y d) la reimplantación de «Sensitometría» para los de segundo de «Cámaras».

Por último, en lo relativo al curso 1961-1962, cabe señalar que no se tienen datos al respecto de lo que en el mismo se llevó a cabo; no obstante, podría ser posible que el plan docente puesto en marcha en este periodo fuera similar al último mencionado, ya que la siguiente remodelación de la que se tiene constancia es la realizada en el curso académico 1962-1963 con motivo de la modificación de la estructura orgánica del patronato, de su denominación y de la del propio instituto —cuestión que queda ya fuera del periodo de

---

*prácticas de Técnica de iluminación. Cámaras (cursos 2º y 3º)* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>395</sup> Zabala, M. A. (28, noviembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>396</sup> Pues las relativas a los años transcurridos entre 1958 y 1962 no parecen haberse conservado: la última es del 23 de diciembre de 1957.

<sup>397</sup> A excepción de que en este no se refleja la asignatura «Deontología cinematográfica» como optativa para «Decoración», «Sonido» y «Técnicas de laboratorio».



estudio—<sup>398</sup>. Así mismo, poco puede decirse sobre la cuestión de la reválida durante el «Segundo Patronato»; pudiendo señalar, únicamente y sin posibilidad de aseveración, que la misma pareció eliminarse con la implantación del plan docente de 1952-1953, volviendo a reinstituirse, como recién se ha señalado, con el plan docente aplicado a los segundos y terceros cursos en 1958-1959<sup>399</sup>.

#### 6.3.2.1. Sobre los reglamentos

Como se señaló en el epígrafe correspondiente a la cuestión de los reglamentos del «Primer Patronato», entre febrero y junio de 1951 se estuvo preparando un proyecto de modificaciones al Reglamento de 11 de mayo de 1949, cuyo planteamiento no llegó finalmente a ser aprobado por el PEDC por realizarse la restructuración del mismo justo en el momento en el que dicho aprobado se estaba tramitando. En razón de ello, durante el periodo del «Segundo Patronato» el IIEC se mantuvo regulado por el Reglamento de 1949 hasta, al menos, finales de 1957<sup>400</sup>; momento a partir del cual no pueden ofrecerse

---

<sup>398</sup> España. Orden de 2 de abril de 1962 por la que se reorganiza 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*, 6 de junio de 1962, núm. 135, pág. 7706. España. 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*, 9 de noviembre de 1962, núm. 269, pág. 15899-15906.

<sup>399</sup> Aunque no deja de ser interesante comentar también que, en el inicio del curso 1956-1957, Cano Lechuga propuso al claustro la «realización de una pasantía en una película profesional y comercial, terminada la cual y acreditado su aprovechamiento en la misma» el alumno recibiría «su diploma» —proponiendo que esta fuera realizada en el marco de la «entidad productora» la cual daría su conformidad por escrito—; una propuesta que el claustro estimó complicada aceptando la propuesta «a título de ensayo, pero sin carácter de obligatoriedad, quedando la resolución definitiva para futuros cursos, una vez visto el resultado». En Zabala, M. A. (3, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>400</sup> Así lo prueban, primero, las actas de noviembre de 1956 en las cuales se refería, explícitamente, que el reglamento de 1959 continuaba vigente; en Zabala, M. A. (22, noviembre, 1956). *Acta de*

datos por no haber hallado este estudio fuentes que pudieran aportar información al respecto.

No obstante, sí es posible referir que, a causa de la necesidad que el instituto seguía manifestando en estas fechas de quedar «estructurado debidamente desde un punto de vista legal» —por la «defectuosa creación» de la que este adolecía desde su creación—<sup>401</sup>, fue impulsado por Cano Lechuga en junio de 1956 un nuevo proceso de reordenación consistente en la creación de un nuevo plan de estudios —abordado en el epígrafe anterior— así como en el desarrollo de un nuevo reglamento que sería aprobado bajo decreto<sup>402</sup>. Si bien se pretendió que el mismo entrara en vigor en septiembre del 1956,

---

*claudio de profesores del IIEC (ADM/24/2) [Papel].* Archivo de la EOC. Y segundo, el hecho de que, para finales de 1957, las modificaciones a dicho reglamento —a las que más adelante se hacen referencia— aun no hubieran sido aprobadas.

<sup>401</sup> Zabala, M. A. (4, junio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2) [Papel].* Archivo de la EOC.

<sup>402</sup> Aparece aquí una de esas ambigüedades comentadas en el epígrafe de reglamentos del «Primer Patronato», ya que en las actas de junio de 1956 no se acaba de entender si «reglamento» es sinónimo de «decreto de reorganización y de ordenación» del instituto o si son dos cosas distintas; a pesar de que, como señalamos en dicho epígrafe, dicho decreto no debería dejar de considerarse un reglamento —compárese, si se quiere, con algunos de los reglamentos institucionales aprobados por decreto u orden ministerial contemporáneos a estos y se verá que dicho decreto contiene los elementos típicos de ese tipo de normativa—. No obstante, es posible que la dirección y el claustro los consideraran dos elementos distintos —constitución legal del instituto y reglamento— en razón: a) de que en las actas de junio de 1957 se hace referencia a un reglamento cuyo texto estaba desarrollándose —ello estando el decreto ya aprobado por el claustro desde marzo de ese mismo año— y b) porque en las actas de octubre de 1957 sí que se refieren ambos como elementos distintos, señalándose, de nuevo, que el texto de un reglamento estaba preparándose y que sería sometido a valoración del claustro a su debido momento. En Zabala, M. A. (18, junio, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2) [Papel].* Archivo de la EOC; y Zabala, M. A. (31, octubre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2) [Papel].* Archivo de la EOC.

como así sucedió efectivamente con el nuevo plan docente, su redacción finalmente se demoró hasta febrero de 1957, momento en el que la dirección, tras finalizar su redactado<sup>403</sup>, sometió a la valoración del claustro el «anteproyecto de Decreto de reorganización y de ordenación» del Instituto<sup>404</sup>.

Al igual que lo había hecho la anterior norma, pero haciendo mayor énfasis en cuestiones diferentes, dicho texto enunció algunos de los elementos fundamentales de la reglamentación institucional definiendo: a) las disposiciones generales (función, personalidad jurídica y patrimonio del instituto); b) los órganos rectores (Junta de Gobierno, Junta Administrativa y Junta Académica); c) los órganos ejecutivos (director, subdirector, secretario general, administrador general y jefe de servicios)<sup>405</sup>; d) las

---

<sup>403</sup> En un principio la redacción del mismo iba a ser atribuida a una ponencia a designar en junio de 1956, pero la dirección finalmente decidió encargarse de ello, con asistencia de la secretaria, para ser luego dicha redacción sometida a la valoración del claustro. En Zabala, M. A. (4, junio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>404</sup> Las modificaciones al mismo recomendadas por el claustro pueden consultarse en las siguientes actas. Zabala, M. A. (9, febrero de 1957). *Acta nº 56 del claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC; y Zabala, M. A. (14, febrero, 1957). *Acta nº 57 del claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>405</sup> Téngase en cuenta que, previo julio de 1956, el IIEC había estado funcionado mediante los cargos de «Dirección», «Secretaría General» y «Administración y Jefatura del Personal», supliéndose este último, meses más tarde, por dos órganos de nueva creación: una «Secretaría Técnica» y una «Jefatura de Servicios» —constituidas estas para delegar en ellas algunas de las «funciones y cometidos» de la Dirección. De este modo, el anterior cargo de «Jefe de Estudios» — que había estado desempeñado en el pasado curso por Martín Proharam— se dividió en dicho mes de julio en dos puestos: el de «Secretario Técnico», el cual fue encomendado a Gutiérrez Maesso, y el de «Jefe de Servicios», adjudicado a Alfonso García. Las funciones a estos últimas encomendadas en aquel momento fueron las siguientes. Al «Secretario Técnico»: a) el «control directo de todas las actividades docentes, educativas y culturales del IIEC, en general y en particular»; y b) «la inspección de las enseñanzas y prácticas», las «ediciones y su intercambio» (biblioteca), los «actos culturales del IIEC y Cine-Club del mismo», la «extensión cultural» y las «relaciones culturales». Al «Jefe de Servicios»: a) «las atribuciones, cometidos y obligaciones del

enseñanzas (especialidades y su sujeción a los planes de estudio que se definieran, definición del Departamento de Extensión Cultural complementario de las enseñanzas); e) el personal docente (profesores titulares y encargados de curso, designación por concurso); d) el alumnado (condiciones generales de ingreso, obligatoriedad de asistencia y excepciones, patronato de la Asociación de Antiguos Alumnos<sup>406</sup> ejercido por el instituto); e) las clases y exámenes (periodos lectivos, fechas de exámenes ordinarios y de pruebas finales anuales y reválida); f) el diploma cinematográfico (su capacidad para facultar el ejercicio de la profesión, expedición por parte del Ministerio de Información y Turismo y requisitos de obtención); y g) las disposiciones finales (habilitación por parte de la cartera referida de los fondos necesarios, fecha máxima de constitución de las juntas y derogación de normas anteriores).

No obstante, y como ya se ha adelantado, escasean las fuentes relativas a los últimos años del «Segundo Patronato», motivo por el cual no es posible confirmar si dicho decreto fue finalmente aprobado por el Ministerio de Información y Turismo. Al respecto, tan solo es posible afirmar que, aun habiendo sido el proyecto elevado a la superioridad en marzo de 1957, en el mes de octubre de 1957 este seguía aún en su poder, no habiéndose pronunciado todavía el ministerio sobre el estudio y la resolución que anunció en su día que haría<sup>407</sup>. A pesar de ello, no debe subestimarse su

---

cargo»; b) la «Jefatura del “plató”»; c) la «vigilancia, custodia e inventario del material de todo orden, propiedad de este Centro o en él depositado». En Zabala, M. A. (15, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>406</sup> Una asociación cuya intención de constitución, fue comunicada por Cano Lechuga al claustro en julio de 1956 juzgando este que la misma podría «tener un carácter asistencial importante para el instituto» junto con el PEDC y en cuyas actividades de constitución participaron Ramos, Baena y Dorrell. Zabala, M. A. (3, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>407</sup> Zabala, M. A. (31, octubre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC. Puede señalarse, además, que al dorso de una de las páginas de la última acta hallada del «Segundo Patronato» (n.º 61, 23 de diciembre de 1957), se señala «Decreto ya repartido». Sobre esto cabe decir: a) que, a juzgar por lo contrastado con otras ocasiones en el que

importancia pues, fuera o no aprobado, es muy posible que la intencionalidad del mismo tuviera mucho que ver con las normativas que más tarde se pusieron en marcha<sup>408</sup>.

De este modo, de la pretensión de su texto debe destacarse: a) la de «declarar existente el Instituto» y la de «determinar su personalidad jurídica» —en razón de que hasta el momento este continuaba sin aparecer «como directamente creado, sino simplemente en referencias de cláusulas incidentales y de pasada de otras disposiciones»—; b) la de reconfigurar profundamente su estructura orgánica —como solución a la «casi inoperante» condición del PDEC emergida por las «complejas funciones» a él atribuidas así como por «la complejidad y disparidad misma de los miembros que lo componían»— mediante la creación de las ya mencionadas juntas de gestión del «gobierno, la administración y la ordenación académica» así como mediante la definición de sus órganos ejecutivos (nótese aquí que la creación de la Junta de Gobierno que se proponía suponía el traslado de los representantes incluidos hasta entonces en el patronato<sup>409</sup>, así

---

han aparecido párrafos manuscritos tras los folios de las actas, dicha nota debe corresponder a la siguiente reunión del claustro realizada —probablemente, en enero de 1958—; y b) que el significado de la misma corresponde, probablemente, a una referencia informativa realizada a los miembros del claustro sobre el hecho de que ya se había procedido a hacer entrega de la versión del reglamento con las modificaciones realizadas por el mismo.

<sup>408</sup> Si bien no corresponde aquí definir, por salirse del periodo histórico a analizar, las continuaciones que se observan del anteproyecto de decreto referido en las siguientes normas, sí puede referirse que aquellas a las que se hace referencia son: España. Orden de 2 de abril de 1962 por la que se reorganiza 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*, 6 de junio de 1962, núm. 135, pág. 7706; y España. 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*, 9 de noviembre de 1962, núm. 269, pág. 15899.

<sup>409</sup> El cual Cano Lechuga quería «revitalizar», ya desde julio de 1956, «renovándole y dando entrada en el mismo a aquellas personas» que pudieran «prestar al Instituto una eficaz y directa

como la atribución a esta de unas funciones<sup>410</sup> que, en realidad, hasta el momento no habían sido atribuidas<sup>411</sup>); y c) la estabilización administrativa del profesorado, hasta el momento renovable año a año, mediante la realización de concursos que otorgaran puestos de cuatro de años de permanencia<sup>412</sup>. Así mismo, cabe destacar también la reducción de las funciones del centro —de manera no explícita—, disminuyendo estas de las anteriormente encomendadas (investigación, experimentación y docencia cinematográficas) a la atribución únicamente de la docente<sup>413</sup>, si bien creando el

---

colaboración y ayuda». Zabala, M. A. (3, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>410</sup> Concretamente: a) orientar la marcha del instituto para el mejor cumplimiento de sus fines; b) deliberar sobre la organización y régimen interno del mismo; c) promover la obtención de los recursos precisos a sus fines; d) fijar las tasas o derechos que hayan de abonar los alumnos, conceder matrículas gratuitas y crear becas; e) aceptar o rechazar los donativos que espontáneamente se hicieran a favor del instituto, así como los legados que se pudieran disponer; f) invertir los fondos que no se reputaran necesarios para el funcionamiento del centro en valores del estado que pasaran a constituir el capital del centro; y g) asesorar a los órganos ejecutivos en cuantos asuntos se sometieran a su conocimiento.

<sup>411</sup> La Orden de 18 de febrero de 1947 por la que se creaba el «Primer Patronato» tan solo estipulaba que las funciones del mismo fueran «desarrollar y dirigir las investigaciones y enseñanzas de carácter cinematográfico que se establezcan» así como la elevación a la aprobación del Ministerio de Educación Nacional, en este caso, «el Reglamento que regule los cursos de investigación y enseñanzas cinematográficas que establezcan»; y la Orden de 22 de octubre de 1951 por la que se modificó la constitución de dicho patronato no refirió ninguna función relativa a la misma, enunciando simplemente que sus misiones habían sido encomendadas en la orden anterior y que se pretendía otorgársele un carácter esencialmente representativo.

<sup>412</sup> Zabala, M. A. (14, febrero, 1957). *Acta nº 57 del claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>413</sup> Nótese, sin embargo, que en un principio —en julio de 1956— la intención de Cano Lechuga era la de una reconceptualización de las secciones del centro existentes hasta el momento, organizando estas de la siguiente manera: a) «Sección de Enseñanzas», b) «Sección de Difusión e Intercambio Cultural» — desarrollo de cine-clubs, teatro de ensayo y conferencias—, c) «Sección

anteriormente referido «Departamento de Extensión Cultural» como elemento complementario a las enseñanzas académicas<sup>414</sup> —el cual venía a cumplir aquella función complementaria descrita en las modificaciones al reglamento de 1949, con toda probabilidad incluida también en el texto original, en el cual se definía la misma como aquella dedicada al impulso del «progreso técnico y artístico cinematográfico» mediante la difusión, promoción y patrocinio a «cuantas obras sean convenientes a esos fines»<sup>415</sup>.

### 6.3.2.1. Sobre el profesorado

Al igual que en el «Primer Patronato» durante la segunda ordenación del PEDC se realizaron las designaciones del profesorado mediante orden ministerial. Si bien se desconoce si la norma correspondiente al nombramiento de los docentes del curso académico 1951-1952 llegó o no a ser publicada, sí que puede afirmarse que estos fueron,

---

de Publicaciones» — edición de una revista, de cuadernos de ensayo y de fichas filmográficas —, y d) «Sección de Información» — puesta en marcha de libros, revistas y de la filmoteca—. En Zabala, M. A. (3, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>414</sup> Al cual se le atribuían las siguientes funciones: a) la organización de un servicio de biblioteca y publicaciones cinematográficas; b) la colaboración con la Filmoteca Nacional y la utilización de su material; c) el desarrollo de ciclos de conferencias a cargo de relevantes personalidades cinematográficas nacional y extranjeras; d) la organización de un cine estudio y de un teatro de ensayo; e) la realización de seminarios sobre los temas o problemas de más actualidad en la cinematografía nacional y universal; f) la difusión de la cultura cinematográfica por medio de conferencias y actuaciones en los cine-clubs preferentemente universitarios; g) la organización de cursos de verano; h) el intercambio de profesores y alumnos con otros centros similares en el extranjero; i) la edición de una revista de alta cultura cinematográfica, de cuadernos monográficos en los que se recojan las conferencias y estudios especiales realizados durante el curso, de fichas monográficas o memorias realizadas por los alumnos y de libros sobre el cine, nacionales y extranjeros. En Zabala, M. A. (14, febrero, 1957). *Acta nº 57 del claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>415</sup> IIEC. (junio, 1951). *Modificaciones al Reglamento de 11 de mayo de 1949 que el claustro del IIEC eleva para su estudio y consideración al PEDC* (ADM/18/1) [Papel]. Archivo de la EOC.

casi en su totalidad, los mismos que los del año anterior<sup>416</sup>, ya que en el mes de diciembre de 1951 el presidente del patronato comunicó al claustro la prorrogación de los nombramientos del año 1950. A excepción de dicha renovación quedaron algunas plazas las cuales, «con carácter provisional y con los mismos efectos previstos para el profesorado anterior», se designaron: a José María Alonso Pesquera, nombrado profesor titular de «Producción»; a Luis Marquina Pichot —que hasta el momento había sido titular «Producción»—, profesor ayudante de la asignatura de «Tecnología»; y a Miguel Siguan Soler, por el «traslado al extranjero» de José Luis Pinillos Díaz, profesor titular de la asignatura de «Caracterología»<sup>417</sup>. Sumado a estos, y prácticamente finalizado el curso, se designó también a Alonso Pesquera la docencia de un cursillo que condesara la asignatura de «Filmoliteratura» de segundo año para con ello tratar de paliar las ausencias que, «durante la casi totalidad del curso», habían producido el profesor auxiliar de la asignatura<sup>418</sup> Antonio Abad Ojuel.

---

<sup>416</sup> Profesores titulares: «Óptica y Cámaras», Victoriano López García; «Producción», Luis Marquina Pichot; «Legislación cinematográfica», José Luis del Valles Iturriaga; «Realización Artística», Carlos Serrano de Osma; «Caracterología», José Luis Pinillos Díaz; «Escenotecnia», Luis Martínez Feduchy-Ruiz; «Dicción», Fernando Fernández de Córdoba; «Prácticas escénicas y Teoría del actor», Luis Escobar Kirpatrick; «Electroacústica», Francisco Escudero Montoya; «Sensitometría», José Luis Fernández Encinas; «Lengua y Literatura», Joaquín de Entrambasaguas Peña; «Historia de las Artes», José Camón Aznar; «Historia del Cine y sus medios de expresión», Carlos Fernández Cuenca; e «Introducción a la Filmología», Fray Mauricio de Begoña. Profesores auxiliares: «Escenotecnia», Enrique Alarcón Sánchez Jarnavacas; «Prácticas escénicas y teoría del actor», José Antonio del Amo Algara; «Electroacústica», Alberto Laffon Campos; «Sensitometría», Bernardino Rubio Muñoz; y «Filmoliteratura», Antonio Abad Ojuel. España. Orden de 26 de octubre de 1950 por la que se nombra el profesorado del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas durante el presente año académico. *Boletín Oficial del Estado*, 2 de noviembre de 1950, núm.306, pág. 5097.

<sup>417</sup> Zabala, M. A. (4, diciembre, 1951). *Acta del PEDC* (ADM/24/4) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>418</sup> Designación autorizada por el PDEC por oficio n.º 243-52. En Zabala, M. A. (13, mayo, 1952). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/3) [Papel]. Archivo de la EOC.



De la norma que atribuyó la plantilla al año siguiente sí que se tiene constancia, siendo la Orden de 30 de octubre de 1952<sup>419</sup> la que designó el profesorado del curso académico 1952-1953<sup>420</sup>. Si bien se mantuvieron las categorías docentes de profesor titular, profesor adjunto y ayudante aplicadas en cursos anteriores, no se atribuyeron, como así había venido siendo, ayudantes para las asignaturas de «Filmoliteratura» e «Historia del arte»; motivo por el cual sus profesores, Entrambasaguas Peña y Camón Aznar respectivamente, solicitaron al PEDC que dichas asignaciones fueran autorizadas, resolviéndose negativamente su instancia por no considerarse estos «precisos para el normal desarrollo de las disciplinas»<sup>421</sup>. Así mismo, también fue motivo de reclamación

---

<sup>419</sup> Argamasilla de la Cerda, J. (27, noviembre, 1952). *Oficio 746-52 al director del IIEC por el que se comunica la designación del profesorado del IIEC por Orden de 30 de octubre de 1952 (ADM/25/8)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>420</sup> Profesores titulares: «Dirección cinematográfica», Carlos Serrano de Osma; «Producción cinematográfica», José María Alonso de Pesquera; «Cámaras», Victoriano López García; «Decoración», Luis Martínez Feduchi; «Técnica de laboratorio» José Luis Fernández Encinas; «Sonido», Francisco Escudero Montoya; «Prácticas escénicas», Antonio del Amo Algara; «Lectura y declamación en prosa y verso», Fernando Fernández de Córdoba; «Historia de la vida social y costumbres», Gonzalo Menéndez Pidal; «Guiones», José Gutiérrez Maesso [según reunión del 14 de octubre de 1952, en principio ofrecida a Carlos Blanco Hernández, el cual «en razón a sus ocupaciones profesionales, declinó la citada designación, si bien sintiendo que proceder así y agradeciendo al Patronato las consideraciones y atención» recibidas]; «Montaje» Luis Marquina Pichot; «Filmoliteratura», Joaquín Entrambasaguas Peña; «Historia del arte», José Camón Aznar; e «Historia del cine», Carlos Fernández Cuenca. Profesores adjuntos: «Dirección cinematográfica» (Encargado de prácticas de plató), José Gutiérrez Maesso; «Producción cinematográfica», Miguel Ángel Martín Proharam; «Cámaras», Alberto Carles Blat; «Decoración», Enrique Alarcón Sánchez-Jamavacas; «Técnica de laboratorio», Bernardino Rubio Muñoz; y «Sonido», Alberto Laffón Campos. Profesores ayudantes: «Historia universal y de España», Enrique Pardo Canalis; y «Gramática, Literatura e Historia Literaria», Miguel Siguán Soler.

<sup>421</sup> Señalaba Entrambasaguas que los mismos eran «imprescindibles» para la realización de los ejercicios prácticos y «su utilidad extraordinaria» en su labor de clasificar ejercicios escritos, vigilar en exámenes parciales, preparar películas o diapositivas —labor que tampoco como

la condición contractual adjudicada a Luis Marquina Pichot cuyo traslado a la docencia de la asignatura de «Montaje» había supuesto su paso de profesor titular, ejercido desde 1947, a profesor ayudante. A causa de ello, dicho docente solicitó a la superioridad que le fuera devuelta su anterior categoría, siendo aprobada por el PEDC su solicitud —la cual fue, por cierto, la única admitida de todas las que se realizaron en ese mes de octubre de 1952—<sup>422</sup>.

A continuación, por Orden de 6 de octubre de 1953 fueron prorrogados, para el curso académico 1953-1954, los nombramientos realizados en el año 1952<sup>423</sup>. Sin embargo, la

---

numerarios de la universidad realizaban—; «dándose el caso extraño de que solo carecen de ayudantes en el plan los únicos catedráticos del Estado que figuran en el Instituto». En Zabala, M. A. (14, octubre, 1952). *Acta del PEDC (ADM/24/3)* [Papel]. Archivo de la EOC. De hecho, tanto Entrambasaguas Peña como Camón Aznar reiteraron su petición a finales noviembre; solicitud a la que se sumaron las de Fernández Cuenca y Fernández Encinas que pidieron también se les asignara un ayudante —en el caso del último a causa del «excesivo número de alumnos» que habían de concurrir a sus clases prácticas—. En Zabala, M. A. (27, noviembre, 1952). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/3)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>422</sup> Zabala, M. A. (14, octubre, 1952). *Acta del PEDC (ADM/24/3)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>423</sup> Profesores titulares: «Dirección cinematográfica», Carlos Serrano de Osma; «Producción cinematográfica», José María Alonso de Pesquera; «Cámaras», Victoriano López García; «Decoración», Luis Martínez Feduchi; «Técnica de laboratorio» José Luis Fernández Encinas; «Sonido», Francisco Escudero Montoya; «Prácticas escénicas», Antonio del Amo Algara; «Lectura y declamación en prosa y verso», Fernando Fernández de Córdoba; «Historia de la vida social y costumbres», Gonzalo Menéndez Pidal; «Guiones», José Gutiérrez Maesso; «Montaje» Luis Marquina Pichot; «Filmoliteratura», Joaquín Entrambasaguas Peña; «Historia del arte», José Camón Aznar; e «Historia del cine», Carlos Fernández Cuenca. Profesores adjuntos: «Dirección cinematográfica» (Encargado de prácticas de plató), José Gutiérrez Maesso; «Producción cinematográfica», Miguel Ángel Martín Proharam; «Cámaras», Alberto Carles Blat; «Decoración», Enrique Alarcón Sánchez-Jamavacas; «Técnica de laboratorio», Bernardino Rubio Muñoz; y «Sonido», Alberto Laffón Campos. Profesores ayudantes: «Historia universal y de España», Miguel Siguán Soler; y «Gramática, Literatura e Historia Literaria», Enrique Pardo Canalis. En IIEC. (1953). *Orden de 6 de octubre de 1953 por la que se nombra al profesorado del IIEC*

poca documentación hallada en relación a este curso, así como relativa a los cursos de 1954-1955 y 1955-1956 —tanto en el archivo de la escuela como en el BOE—, incapacita a este estudio para describir las decisiones institucionales tomadas al respecto del profesorado durante estos años. No obstante, pueden referirse las recomendaciones que sobre esta cuestión realizó en septiembre de 1954, el aún director López García al director general de Cinematografía y Teatro<sup>424</sup> las cuales, si bien no sirven para confirmar decisiones llevadas a cabo en estas fechas, sí que aportan cierta aproximación a las mismas. Dichas sugerencias fueron: a) la prorrogación de los nombramientos realizados en 1953 para el curso 1954-1955 —exceptuándose de estos el relativo a la asignatura de «Historia de la vida social y costumbres» por no haber sido su plaza adjudicada en el curso anterior—; b) la designación de un «Profesor de Prácticas» al cargo de las clases prácticas de rodaje así como de las sustituciones que de profesores ausentes hubieran de realizarse<sup>425</sup>; y c) la convocatoria, para el año 1956, de «un concurso-oposición para cubrir las plazas de los profesores del IIEC por un plazo de cuatro años prorrogable por otros cuatro», entendiéndose que con esta medida, «además de llevarse a cabo un proyecto del Patronato<sup>426</sup> [...], se daría continuidad profesional al profesorado [...] permitiendo

---

*durante el presente curso académico* (ADM/18/3) [Papel]. Archivo de la EOC. A pesar de que dicho documento no constituye prueba segura de ello por no figurar firmado, ni haberse hallado en el BOE, la publicación de la norma referida se confirma en el siguiente. En López García, V. (16, septiembre, 1954). *Oficio 615 con informe del director del IIEC al director general de Cinematografía y Teatro* (ADM/18/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>424</sup> López García, V. (16, septiembre, 1954). *Informe del director del IIEC al director general de Cinematografía y Teatro* (ADM/18/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>425</sup> Cuestión que quizás llegó efectivamente a instituirse posteriormente a juzgar por las menciones a un «Profesor de Prácticas Generales» en las actas de junio de 1957. Zabala, M. A. (16, junio, 1957). *Acta nº 58 del claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>426</sup> Téngase en cuenta que dicho proyecto fue anunciado por el PEDC, en julio de 1952, momento en el que comunicó al claustro su intención de realizar la «provisión de vacantes de toda clase del personal docente» mediante el referido concurso-oposición, tanto de aquellas que existiesen en ese momento como las que se fueran produciendo. No obstante, el proyecto contemplaba la

además la selección idónea conveniente». Así mismo, puede señalarse que es posible que fuera José Gutiérrez Maesso quien impartió la asignatura de «Guion» durante el curso 1955-1956<sup>427</sup>.

Ahora bien, sí que puede aportarse más información sobre el curso 1956-1957. Si bien se desconoce la orden por la que se designó el profesorado de dicho año, la documentación disponible sobre el mismo —tanto en forma de actas<sup>428</sup> como de otra índole— permite realizar una reconstrucción parcial de la plantilla docente de este periodo. En razón de ello puede decirse que, por un lado, se encontraron aquellos profesores que entendemos fueron titulares de asignatura, referidos a continuación con las materias a ellos asociadas en los casos en los que esto ha resultado posible, a saber: Carlos Serrano de Osma («Dirección cinematográfica»<sup>429</sup>), José Gutiérrez Maesso, Lorenzo Plaza Montero

---

renovación, en vez de a cuatro años como recomendaba López García, la provisión de la plaza para dos años, prorrogables a propuesta del patronato. Dicho proyecto se halla completo en las actas. Zabala, M. A. (16, julio, 1952). *Acta del PEDC* (ADM/24/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>427</sup> Maesso, J. G. (1955). *Programa de Guion* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>428</sup> Actas de 3 y 5 de julio, 15 de octubre, así como de 15 y 22 de noviembre de 1956. Zabala, M. A. (1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC. Actas de 9 y 14 de febrero, así como de 18 de junio de 1957. Zabala, M. A. (1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>429</sup> Si bien no se tiene constancia de documentos que acrediten su condición de profesor de «Dirección cinematográfica» durante el referido curso, su reiterada impartición de la misma durante años anteriores, así como el acta del siguiente curso en la que se señala habersele nombrado «para continuar» durante la anualidad 1957-1958 como profesor de dicha asignatura, ponen de manifiesto que efectivamente hubo de impartirla.

(«Cámaras»<sup>430</sup>), José Luis Fernández Encinas («Técnica de laboratorio»<sup>431</sup> y «Cine en color»<sup>432</sup>), Francisco Escudero Montoya («Sonido»<sup>433</sup>), Antonio del Amo Algara («Prácticas escénicas»<sup>434</sup>), Fernando Fernández de Córdoba («Lectura y declamación en prosa y verso»<sup>435</sup>), Francisco Álvarez de Cienfuegos («Decoración»<sup>436</sup>), Luis García Berlanga Martí («Montaje»<sup>437</sup>), Rvdo. Félix de Landaburu («Deontología Cinematográfica»<sup>438</sup>), Joaquín Entrambasaguas Peña («Filmoliteratura»<sup>439</sup> e «Historia de

---

<sup>430</sup> Plaza Montero, L. (1956). *Programa de Fundamentos de Óptica (Especialidad de Cámaras)* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>431</sup> Zabala, M. A. (5, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC; Fernández Encinas, J. L. (1956). *Programa de Sensitometría y Técnica de Laboratorio* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>432</sup> Fernández Encinas, J. L. (1956). *Programa de Técnica de cine en color* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>433</sup> Zabala, M. A. (5, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>434</sup> Cuya designación fue comunicada al mismo en el mes de diciembre de 1956. En Cano Lechuga, J. M. (12, diciembre, 1956). *Nombramiento Antonio del Amo profesor de Prácticas Escénicas* (ADM/11/6) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>435</sup> Denominada aquí «Dicción». Zabala, M. A. (22, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>436</sup> Zabala, M. A. (18, junio, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>437</sup> Martín Vara, P. (16, noviembre, 1964). *Certificado la actividad docente de Luis García-Berlanga Martí en el IIEC/EOC* (ADM/12/3). Archivo de la EOC.

<sup>438</sup> IIEC. (1956-1959). *Carpeta con documentación de Revd. P. Félix Landaburu, profesor Deontología Cinematográfica, cursos 1956-1957, 1957-1958, 1958-1959* (ADM/12/3). Archivo de la EOC.

<sup>439</sup> Zabala, M. A. (3, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

la civilización o Historia de la cultura»<sup>440</sup>), José Camón Aznar («Historia del arte»<sup>441</sup>), Carlos Fernández Cuenca, Luis Marquina Pichot, Antonio Cuevas Puente, Fernando Vizcaíno Casas y Florentino Soria Heredia. Y por otro, aquellos que entendemos fueron profesores adjuntos: López Clemente («Prácticas de Dirección cinematográfica»<sup>442</sup>), Ricardo Torres Núñez («Prácticas de Cámaras»<sup>443</sup>), Bernardino Rubio Muñoz («Técnica de laboratorio»<sup>444</sup>), Miguel Ángel Martín Proharam, Enrique Alarcón Sánchez-Jamavacas, Alberto Laffón Campos, Alberto Carles Blat y Enrique Pardo Canalis. Ello sin olvidar que durante este curso se realizaron cursillos de diverso tipo, como así se señaló en el epígrafe de los planes docentes, de entre los cuales puede referirse aquí el de «Maquillaje y caracterización» por tenerse constancia de que el mismo fue impartido por María Luisa de la Torre<sup>445</sup>.

Además, sobre dicho curso es necesario resaltar: a) que durante el mismo fueron incorporados nuevos docentes a la plantilla, concretamente, los ya mencionados Félix de

---

<sup>440</sup> Zabala, M. A. (15, octubre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>441</sup> Zabala, M. A. (3, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC. Camón Aznar, J. (1956). *Programa de Historia del arte* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>442</sup> Zabala, M. A. (23, diciembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>443</sup> Zabala, M. A. (15, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC; Zabala, M. A. (23, diciembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>444</sup> Zabala, M. A. (5, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>445</sup> De la Torre, M. L. (1956). *Programa de Maquillaje y caracterización* (ADM/11/2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

Landaburu, Ricardo Torres, Antonio Cuevas, Fernando Vizcaíno, Florentino Soria<sup>446</sup> y Luis García-Berlanga Martí<sup>447</sup>; b) que durante el mismo volvió a incidirse en la mejora de la situación contractual del profesorado, tanto en lo relativo a la permanencia en los cargos<sup>448</sup> como en lo referido a su sueldos<sup>449</sup>; y c) que durante su desarrollo se solicitaron a la dirección, en dos ocasiones, autorizaciones para la designación de ayudantes — primero, por parte de los profesores Maesso y Proharam que alegaron se les permitiera realizar tales adjudicaciones, «siguiendo las antiguas normas», con el fin de que dichos ayudantes colaboraran «en las tareas materiales de la enseñanza mediante una pequeña gratificación»<sup>450</sup> y, segundo, por parte de Entrambasaguas que realizó su instancia con el objetivo de que dicha persona pudiera sustituirle en caso de «obligada ausencia»<sup>451</sup>.

---

<sup>446</sup> Presentados por la dirección al claustro en noviembre de 1956. Zabala, M. A. (15, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>447</sup> Designado profesor titular de «Montaje» en noviembre de 1956. En Martín Vara, P. (16, noviembre, 1964). *Certificado la actividad docente de Luis García-Berlanga Martí en el IIEC/EOC* (ADM/12/3). Archivo de la EOC.

<sup>448</sup> En junio de 1956 volvió a comunicarse, esta vez por parte de Cano Lechuga, la intención de legalizar y determinar de «forma definitiva» la situación del profesorado —la cual, como se ha venido señalando, venía ejerciendo «con carácter provisional»—. En Zabala, M. A. (4, junio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>449</sup> En octubre de 1956 Cano Lechuga refirió en reunión del claustro su intención de mejorar la «deficiente compensación económica» del profesorado. En Zabala, M. A. (15, octubre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>450</sup> Petición que fue aceptada «en principio» si bien con previa solicitud a la dirección. En Zabala, M. A. (5, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>451</sup> Y por la cual se le informó sobre la facultad que ya disponían los titulares —sin bien sin referencia alguna a gratificación— de designar «como ayudante, de un alumno distinguido» entre sus compañeros. En Zabala, M. A. (15, noviembre, 1956). *Acta nº 54 del claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

Así mismo, y a pesar de no contar con la Orden de 7 de noviembre de 1957 por la cual se designó al profesorado del curso 1957-1958<sup>452</sup>, es posible señalar que durante este curso fueron profesores del instituto: José Gutiérrez Maesso, José Luis Fernández Encinas, Francisco Escudero Montoya, Fernando Fernández de Córdoba, Félix de Landaburu («Deontología Cinematográfica»<sup>453</sup>), Joaquín Entrambasaguas Peña, José Camón Aznar, Carlos Fernández Cuenca, Antonio Cuevas Puente, López Clemente, Ricardo Torres Núñez, Bernardino Rubio Muñoz, Miguel Ángel Martín Proharam, Alberto Laffón Campos, Enrique Alarcón Sánchez-Jamavacas, Francisco Álvarez de Cienfuegos, Antonio del Amo Algara («1º Dirección cinematográfica» y «Montaje»), Ana María Rodríguez Arroyo o Ana Mariscal («Teoría y práctica del actor»), Luis Marquina Pichot, Juan Julio Baena Álvarez («Cámaras»<sup>454</sup>), Pedro Ismael Medina y Carlos Saura Atarés<sup>455</sup>.

Además, como en el anterior caso, también aquí resulta relevante resaltar algunas cuestiones, concretamente: a) la renuncia de Carlos Serrano de Osma y de Luís García-Berlanga de manera posterior a su designación como profesores titulares de «Dirección

---

<sup>452</sup> Zabala, M. A. (28, noviembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>453</sup> IIEC. (1956-1959). *Carpeta con documentación de Revd. P. Félix Landaburu, profesor Deontología Cinematográfica, cursos 1956-1957, 1957-1958, 1958-1959* (ADM/12/3). Archivo de la EOC.

<sup>454</sup> Zabala, M. A. (23, diciembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>455</sup> Entendemos que dichos nombres fueron parte del profesorado por su aparición en las actas generadas tras las designaciones realizadas por el ministro de Información y Turismo el 7 de noviembre de ese año —a saber, las del 28 de noviembre y las del 23 de diciembre de 1957—; quedando la duda, no obstante, de si Lorenzo Plaza Montero, Vizcaíno Casas y Carles Blat continuaron o no como profesores ya que a pesar de no aparecer estos en dichas actas su ausencia no ha de significar necesariamente que los mismos no continuaran en el cargo.



cinematográfica» y «Montaje» respectivamente<sup>456</sup>; b) la designación de Antonio del Amo Algara como profesor del primer curso de «Dirección cinematográfica» y de la asignatura de «Montaje» en sustitución a las vacantes producidas por los anteriores; c) la incorporación de Juan Julio Baena Álvarez, la de Pedro Ismael Medina y Carlos Saura Atarés<sup>457</sup>, así como la de Ana Mariscal —la cual fue invitada a impartir «Teoría y práctica del actor» por haber quedado esta asignatura vacante tras la asignación a Antonio del Amo las anteriormente referidas—; y c) la comunicación al claustro por parte de Cano Lechuga, como respuesta a uno de los problemas expresados por Maesso en reunión de octubre de 1957, de haber planteado a la superioridad «la falta de normalización del régimen del profesorado y deficiente retribución del mismo»<sup>458</sup>.

Finalmente, y de manera semejante a como se señaló con algunos de los cursos más arriba referidos, poca es la documentación hallada relativa a los cursos 1958-1959, 1959-1960, 1960-1961 y 1961-1962; en gran parte, suponemos, por la inexistencia de ubicación estable durante el primero de los cursos referidos, así como en razón también del nomadismo acaecido en los años posteriores. No obstante, de nuevo pueden aportarse algunos datos aproximativos. De este modo, se puede decir: a) que durante el curso 1959-1960, el Rvd. P. Félix de Landáburu —al parecer, por estar ausente de Madrid— no explicó la asignatura «Deontología cinematográfica» la cual hasta el momento venía impartiendo; b) que por dicha ausencia y por no tenerse noticias del mismo, se invitó al padre Carlos María Staehlin a que se hiciera cargo de la misma en razón de «su

---

<sup>456</sup> A solicitud de Maesso, y con el apoyo del claustro, gestionó Cano Lechuga una solicitud a Serrano de Osma y Berlanga para que desistieran estos a su renuncia y se reincorporaran a sus cargos; empero, estos se mantuvieron en su decisión. En Zabala, M. A. (28, noviembre y 23, diciembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>457</sup> Presentados al claustro a finales de noviembre de 1957. En Zabala, M. A. (28, noviembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>458</sup> Zabala, M. A. (31, octubre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

competencia en materia cinematográfica»<sup>459</sup>; c) que desde el 19 de noviembre de 1960 dicho profesor fue titular de «Deontología cinematográfica», al menos, hasta el curso 1963-1964<sup>460</sup>; d) que Luis García-Berlanga Martí cesó de su cargo de profesor titular de «Montaje», a petición propia, el 5 de febrero de 1958, volviendo a retomar dicha docencia el 19 de octubre de 1960, puesto que desempeñó hasta el año 1963<sup>461</sup>; e) que, de entre los expedientes de diplomados aportados por García-Berlanga para la designación de un ayudante de «Montaje», fue seleccionado por Sáenz de Heredia, a principios de 1961, el de José Luis Borau Moradell —no teniendo constancia, no obstante, de la aceptación o rechazo del puesto por parte del mismo en dicho momento—<sup>462</sup>; f) que durante el curso 1961-1962 debieron ser impartidas las asignaturas de «Filmoliteratura» y «Derecho cinematográfico» por Entrambasaguas Peña y por Pedro Ismael Medina Pérez respectivamente<sup>463</sup>; y g) que durante el curso 1962-1963 la asignatura «Economía cinematográfica» hubo de ser impartida por Antonio Cuevas Puente<sup>464</sup>.

---

<sup>459</sup> Sáenz de Heredia, J. L. (5, octubre, 1960). *Solicitud a Carlos María Staehlin de aceptación de la vacante de profesor de «Deontología Cinematográfica»* (ADM/12/5) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>460</sup> Martín Vara, P. (03-09-1963). *Certificado la actividad docente de Carlos María Staehlin en el IIEC* (ADM/12/5). Archivo de la EOC; y Martín Vara, P. (19, noviembre, 1964). *Certificado la actividad docente de Carlos María Staehlin en el IIEC* (ADM/12/5). Archivo de la EOC.

<sup>461</sup> Momento en el que fue designado profesor titular de «Dirección». En Martín Vara, P. (16, noviembre, 1964). *Certificado la actividad docente de Luis García-Berlanga Martí en el IIEC/EOC* (ADM/12/3). Archivo de la EOC.

<sup>462</sup> Sáenz de Heredia, J. L. (3, febrero, 1961). *Comunicación a Berlanga de selección de José Luis Borau como suplente de su asignatura* (ADM/12/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>463</sup> De Entrambasaguas, J. (1961). *Programa de Filmoliteratura* (ADM/10/7-1de2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC. Medina Pérez, P. I. (1961). *Programa de Derecho cinematográfico* (ADM/10/7-1de2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

<sup>464</sup> Cuevas Puente, A. (1962). *Programa de Economía cinematográfica (Organización económica, industrial y administrativa)* (ADM/10/7-1de2). IIEC. Ministerio de Información y Turismo; Archivo de la EOC.

### *6.3.2.1. Sobre la titulación y la sindicación*

Como se señaló anteriormente, poco antes de finalizar la superioridad del «Primer Patronato» se aprobó la creación del Diploma de Cinematografía por Decreto de 18 de mayo de 1951 del Ministerio de Educación Nacional, confirmando dicho texto el reconocimiento oficial de las enseñanzas del IIEC —«para el eficaz servicio» de la «vocación científica y artística» de sus alumnos— así como la dependencia del instituto de la cartera señalada. Se había conseguido, en definitiva, la valoración de los «conocimientos adquiridos» por el alumnado del IIEC mediante la certificación de sus facultades. Sin embargo, tras la publicación del decreto se presentaron dos grandes problemáticas: a) la imposibilidad de que los diplomas pudieran ser efectivamente expedidos por el Ministerio de Educación Nacional a causa de los conflictos legales derivados del Decreto-Ley de 19 de julio de 1951; y b) la ausencia de reconocimiento, por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo, de la capacitación adquirida por los alumnos en el instituto.

El primero de ellos emergió, como hemos referido, a raíz de la reorganización de la Administración Central del Estado llevada a cabo a mediados de 1951 —mediante la cual se produjo la anteriormente mencionada transferencia de los servicios de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, del Ministerio de Educación Nacional al Ministerio de Información y Turismo—; pues si bien tras dicha transformación el IIEC pasó a depender del Ministerio de Información y Turismo por su dependencia de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, no ocurrió lo mismo con las competencias relativas a la expedición de títulos que continuaron manteniéndose subordinadas al Ministerio de Educación Nacional. De este modo, se produjo lo que podría denominarse como un limbo jurídico en el que ni la administración de Información y Turismo se hallaba en potestad de expedir una titulación que por decreto había de ser tramitado por el de Educación Nacional, ni este último parecía poder llevar a cabo unas competencias relativas a un organismo que ya no dependía de su cartera. El origen del problema estuvo pues, con bastante probabilidad, en una falta de planificación —intencionada o no— a la hora de proyectar el buen funcionamiento del IIEC tras el decreto. Así lo sugieren: a) la omisión deliberada que en el texto del Decreto-Ley de 19 de julio de 1951 se hizo, a sugerencia del Ministerio de Educación Nacional, de toda referencia explícita

al IIEC acordándose no incluir este entre los organismos dependientes de la nueva cartera<sup>465</sup> —proponiéndose esto, quizás, como manera de no limitar algunas posibles soluciones posteriores al problema—; y b) las conversaciones mantenidas, tras la referida reorganización, entre la Dirección General de Enseñanza Técnica (del Ministerio de Educación Nacional) y la Dirección General de Cinematografía y Teatro (del Ministerio de Información y Turismo) para la redacción de un «proyecto de decreto» en el que se dispusiera «la coordinación del Instituto entre los Ministerios» —pues entendían que, mediante dicha interdependencia ministerial, podía ser posible dar «cumplimiento a lo establecido en el Decreto de 18 de mayo de 1951»<sup>466</sup>—.

Dichas conversaciones se iniciaron, concretamente, en el mes de octubre de 1952 cuando Joaquín Argamasilla de la Cerda, como director general de Cinematografía y Teatro, solicitó a Joaquín Ruiz Giménez, ministro de Educación Nacional, que le indicara «el procedimiento» a su juicio «más satisfactorio para [...] llegar a un acuerdo» acerca de «la situación del Instituto» —tanto porque el tiempo transcurrido, más de un año, así lo aconsejaba, «como por la necesidad de normalizar la situación del mismo»<sup>467</sup>—; y fueron continuadas en el mes de noviembre cuando Argamasilla de la Cerda visitó al ministro de Educación Nacional, informando este poco días después al claustro del IIEC de su impresión de haber recibido, «tanto por parte de dicho Sr. Ministro como parte del Director General de Enseñanza Técnica», «las mejores impresiones en orden a la futura interdependencia» ministerial del IIEC—y concibiendo, a su juicio, que las mismas darían «próxima ocasión a la mas conveniente estructuración y desarrollo del

---

<sup>465</sup> Argamasilla de la Cerda, J. (13, octubre, 1952). *Carta a Joaquín Ruíz Giménez, ministro de Educación Nacional, sobre la necesidad de resolver la dependencia del IIEC* (ADM/18/1) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>466</sup> IIEC. (1951-1954). *Sobre un plan de dependencia del IIEC tanto del Ministerio de Educación Nacional como del Ministerio de Información y Turismo* (ADM/18/1) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>467</sup> Argamasilla de la Cerda, J. (13, octubre, 1952). *Carta a Joaquín Ruíz Giménez, Ministro de Educación Nacional, sobre la necesidad de resolver la dependencia del IIEC* (ADM/18/1) [Papel]. Archivo de la EOC.

Instituto»—<sup>468</sup>. Si bien no se tiene constancia sobre como continuaron, así hubo de suceder, pues de no ser así el proyecto de decreto de interdependencia ministerial referido no hubiera llegado a ser redactado<sup>469</sup>.

Sea como fuere, y por motivos que nos son desconocidos, la problemática en cuestión acabó por zanjarse mediante la Orden de 10 de noviembre de 1958 a través de la cual se dispuso una nueva norma: a saber, que la expedición de los diplomas del IIEC sería realizada por el Ministerio de Información y Turismo, por entenderse que tanto el IIEC como «el Servicio de expedición de diplomas» dependían del mismo «en aplicación de lo que determinó el artículo primero del Decreto-Ley de 19 de julio de 1951»<sup>470</sup>. En consecuencia, todo apunta a que, durante los más de siete años transcurridos entre el Decreto de 18 de mayo de 1951 y la Orden referida, no se expidió titulación oficial ninguna; habiendo de recurrir la dirección del centro para la paliación del problema a la emisión de certificados de estudios<sup>471</sup>.

---

<sup>468</sup> Zabala, M. A. (27, noviembre, 1952). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/3)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>469</sup> Ante la evidencia que expresa el documento «Sobre un plan de dependencia del IIEC tanto del Ministerio de Educación Nacional como del Ministerio de Información y Turismo» —en cuyo texto se refiere «actualmente existe redactado un proyecto de Decreto disponiendo la coordinación del Instituto entre los Ministerios anteriormente citados»—; se entiende aquí que el documento hallado con título «Anteproyecto del Ministerio de Educación Nacional. Observaciones de Victoriano López García», encontrado en una carpeta correspondiente a correspondencia de 1955, ha de ser efectivamente, por lo que en su texto se señala, dicho proyecto de decreto.

<sup>470</sup> España. Orden de 10 de noviembre por la que se dictan las normas sobre la expedición de diplomas en Cinematografía a los alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. *Boletín Oficial del Estado*, 3 de diciembre de 1958, núm. 289, pág. 10535.

<sup>471</sup> En noviembre de 1952, el delegado del SEU en el IIEC firmaba un escrito en representación de la «Cámara Sindical de Alumnos» —aunque pretendido, no en representación de todos por algunas de las expresiones referidas en el escrito— manifestando que aún no había sido entregado el título a los alumnos de las dos promociones que ya habían finalizado sus estudios y

Por otro lado, emergió «un problema de orden laboral y sindical inexistente hasta la fecha» a raíz de la incorporación de las primeras promociones del instituto a la industria cinematográfica, ya que con anterioridad a la creación del IIEC «no existía título ni escuela oficial ninguna en la que se siguieran estudios cinematográficos que facultaran a sus alumnos para el ejercicio de la [...] profesión»<sup>472</sup>. En otras palabras, no había sido contemplada hasta entonces la posibilidad de acceder a la profesión por medio de una formación previa, pues el sistema establecido se había basado hasta el momento, en coherencia con la visión sindicalista y gremial del régimen, en un acceso a través del «meritoriaje»; a saber, mediante la participación en número determinado de películas — preestablecidas en las llamadas «Escalas de meritoriaje» — cuya consecución otorgaba el censo en el sindicato con la categoría alcanzada así como a la expedición del carnet profesional correspondiente. Por ello, y a consecuencia del entendimiento que tanto los alumnos, el claustro, como la dirección tenían del derecho de los primeros a que sus estudios fueran considerados —es decir, a que dicha formación fuera convalidada por el

---

alegando que en sustitución del mismo se había pretendido «entregarles un simple certificado de estudios con la firma, unica, de Director del Instituto»; en Ruíz, J. J. (24, noviembre, 1952). *Copia de escrito de la Cámara Sindical de los Alumnos del IIEC al Director General de Cinematografía y Teatro* [Papel]. ADM/25/8. Archivo EOC. En noviembre de 1956, a la vista de que el problema de la expedición de la titulación continuaba, fue solicitado por el IIEC que incluso la posesión de dicho certificado de estudios demostrara oficialmente el «derecho al alumno al ejercicio libre de la profesión cinematográfica»; en Zabala, M. A. (22, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC. En noviembre de 1957, el director, profesores y alumnos del IIEC expresaban al ministro de Información y Turismo que los alumnos «una vez terminados sus estudios, no reciben ningún título o diploma autorizadamente extendido que asegure que su poseedor se halla facultado para el ejercicio de su profesión cinematográfica y que sin otros requisitos puede ejercerla dentro de las Disposiciones laborales»; en Zabala, M. A. (28, noviembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>472</sup> Zabala, M. A. (8, enero, 1952). *Acta del PEDC* (ADM/24/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

sistema sindical—, se produjeron a finales del año 1951 las primeras estimaciones sobre la necesidad de recabar dicho reconocimiento sindical<sup>473</sup>.

Tal proceso de solicitud se produjo, hasta lo que aquí se conoce, en lo que podrían identificarse como dos etapas. La primera de ellas, la que se desarrolló cuando López García aún era director del instituto; concretamente, entre finales de 1951 y mediados de 1953. De este lapso de tiempo puede decirse: 1) que tras las primeras consideraciones del claustro de diciembre de 1951, se remitió, tanto por parte del director del IIEC como del director general de Cinematografía y Teatro, oficio a Manuel Casanova, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, solicitando se reconociese a los alumnos del instituto «la máxima categoría profesional» «al encuadrarse en los respectivos grupos técnicos» de dicho organismo<sup>474</sup>; 2) que en reunión del PEDC del 4 de abril de 1952 fueron leídas «las propuestas formuladas por diversas secciones técnicas del grupo de cinematografía» de dicho sindicato<sup>475</sup> acordándose, «ante la ausencia del Sr. Casanova», se aplazara toda

---

<sup>473</sup> Zabala, M. A. (4, diciembre, 1951). *Acta del PEDC* (ADM/24/4) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>474</sup> El texto completo en anexos. Zabala, M. A. (8, enero, 1952). *Acta del PEDC* (ADM/24/3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>475</sup> Que se tenga constancia, hasta la fecha de dicha reunión —concretamente, el mes anterior a esta— se habían pronunciado dos de los subgrupos sindicales: a) el de los Operadores, cuya sección propuso que los alumnos con el último curso aprobado fueran censados en la escala profesional» en la categoría que ellos estimaran oportuno, no pudiendo realizar el trabajo de «operadores adjuntos» ni «ascender de categoría profesional», en tanto no hubieran realizado «cuatro películas como mínimo» —entendiendo que estas habrían de «ser realizadas estando censados como [...] profesionales»—; y b) el de los Técnicos de sonido, que no encontraron «ninguna dificultad» ni oposición a la inclusión en el censo de los diplomados «viendo a su vez con agrado el contarles entre los compañeros de profesión». La primera de las ponencias figura firmada por el «Vocal Nacional por Operadores», José Fernández Aguado (si bien la propuesta principal es formulada por Alfredo Fraile); y, la segunda, por el «Vocal Provincial por Sonido», Antonio F. Roces Heredia; siendo ambas rubricadas en conjunto por el «Presidente del Subgrupo de Técnicos», José María Alonso Pesquera, el día 18 de marzo de 1952. «Informe sobre la incorporación de los diplomados del Instituto de Investigaciones y Experiencias

resolución hasta próxima reunión con la asistencia de este; 3) que en reunión del PEDC del 25 de junio de ese mismo año, se pospuso de nuevo el estudio de dichas propuestas, otra vez por ausencia del jefe del sindicato; 4) que en reunión del PEDC del 18 de septiembre del mismo año, encontrándose ya presente el referido, fue solicitado por este que se aplazara toda resolución hasta próxima reunión para que el mismo pudiera alegar «los datos y elementos de juicio precisos para resolver, previa la oportuna armonización de las propuestas formuladas por las diversas secciones del Sindicato»<sup>476</sup>—; 5) que Manuel Casanova «no volvió a asistir a ninguna reunión más del Patronato» —y que dicho patronato, en algún momento posterior, dejó de ser efectivo—<sup>477</sup>; y 6) que en marzo de 1953 fue remitido por López García, tanto al director general de Cinematografía y

---

Cinematográficas al Sindicato Nacional del Espectáculo tanto el aspecto laboral como en el sindical» (Blanco Mallada, 1990, pp. 215-217).

<sup>476</sup> Si bien no puede concretarse, poco antes o poco después de dicha reunión del 18 de septiembre se pronunció también el subgrupo de los Decoradores—añadiéndose su propuesta a la ya enunciada de los operadores y los técnicos de sonido—, estimando estos: a) limitar, a partir de una fecha determinada, la aceptación en dicho censo «únicamente [...] a los alumnos del Instituto»; b) la expedición de la titulación, debido a tal limitación, a los técnicos ya censados en el Sindicato; y c) el cómputo a los alumnos del IIEC de 14 de las 18 películas requeridas para ser ayudantes, «exigiéndoles únicamente 4 películas a las órdenes de tres decoradores-jefe diferentes» realizadas «con su correspondiente contrato y percibo de honorarios». La ponencia estuvo integrada por Antonio Simont Guillén, Enrique Alarcón Sánchez Manjavacas (profesor adjunto de «Escenotecnia» en diversos cursos académicos) y Ramiro Gómez y García de Guadiana; y aparece firmada, a fecha de septiembre de 1952, por el «Vocal de la Especialidad» (el cual se entiende aquí se refiere a Tadeo Villalba Ruiz, vocal que preside dicha comisión). «Informe sobre la incorporación de los diplomados del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas al Sindicato Nacional del Espectáculo tanto el aspecto laboral como en el sindical» (Blanco Mallada, 1990, pp. 208-222).

<sup>477</sup> «Informe sobre la incorporación de los diplomados del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas al Sindicato Nacional del Espectáculo tanto el aspecto laboral como en el sindical» (Blanco Mallada, 1990, pp. 202-203).



Teatro como al presidente del Consejo Coordinador de Cinematografía, un oficio instando a los mismos a que se interesaran por la cuestión mediante el requerimiento al sindicato de la expedición de «los correspondientes carnets profesionales», en razón de que ellos ya se lo habían solicitado «en diversas ocasiones»<sup>478</sup>.

A causa de que las anteriores solicitudes no consiguieron recabar solución definitiva al problema, se produjo, siendo ya director Cano Lechuga, una segunda ronda de consultas entre mediados de 1956 y 1959. De la mismas puede decirse: 1) que tras la exposición realizada por dicho director en reunión del claustro de junio de 1956 de «la necesidad de resolver [...] el problema del reconocimiento a efectos laborales» de los estudios del instituto<sup>479</sup>, procedió el mismo, en el mes siguiente, a realizar gestiones dirigidas a resolver el asunto mediante el Consejo Coordinador de Cinematografía<sup>480</sup>; 2) que poco después fue recibido en la Dirección General de Cinematografía y Teatro, en relación a

---

<sup>478</sup> López García, V. (27, marzo, 1953). *Oficio al presidente de la DGCT solicitando solución definitiva a las peticiones relativas a la sindicación del alumnado del IIEC* (ADM/25/7) [Papel]. Archivo de la EOC.  
López García, V. (28, marzo, 1953). *Oficio al presidente del Consejo Coordinador de Cinematografía solicitando solución definitiva a las peticiones relativas a la sindicación del alumnado del IIEC* (ADM/25/7) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>479</sup> Concretamente, consiguiendo «que cuantos profesionales trabajan en la Industria cinematográfica cuenten con el título de graduados» en el IIEC, «pensando para ello en la conveniencia de refrendar la capacidad de los profesionales que actualmente trabajan en dicha industria, mediante el reconocimiento docente del Instituto». En Zabala, M. A. (4, junio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC. P. 2. Una perspectiva también planteada tres años atrás por el profesor de Electroacústica, el cual entendía que debía estudiarse «el procedimiento para conceder [“reconocer”] a los técnicos cinematográficos españoles, que tienen acreditada su competencia profesional a través de la realización de películas en nuestro País, título correspondiente a su Especialidad equivalente a los que este organismo está facultado para conceder». En Zabala, M. A. (15, marzo, 1950). *Acta de claustro de profesores del IIEC*. Archivo de la EOC.

<sup>480</sup> Zabala, M. A. (3, julio, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

diversas conversaciones mantenidas con el sindicato, el «oficio núm. 10484 de fecha 25 de octubre de 1956» remitido por la jefatura del mismo<sup>481</sup>, proponiendo la sindicación de los alumnos mediante la realización por parte de estos de una reválida cuya ejecución sería certificada por el propio sindicato<sup>482</sup>; 3) que al mes siguiente, tras exponer Cano Lechuga al claustro su desacuerdo con la interpretación de las conversaciones que dicho oficio refería<sup>483</sup> y tras debatir los miembros del mismo su contenido, quedaron acordados los criterios de rechazo a dicha propuesta<sup>484</sup> estimándose la redacción de los mismos en

---

<sup>481</sup> Zabala, M. A. (15, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>482</sup> Una reválida que habría de realizarse antes de transcurrido un año a partir del aprobado del tercer y último curso, y consistente en «la intervención de los alumnos como adjuntos de su especialidad en dos películas de largo metraje o en una de seis meses de duración» así como en la realización de «tres intervenciones como contratados con papel, en otras tantas películas» para los actores; las cuales, una vez verificadas, implicarían la emisión de un certificado por parte del sindicato al IIEC, para que este a su vez emitiera su diploma cuya exhibición en el dicho organismo laboral motivaría la expedición del carnet sindical. En Zabala, M. A. (22, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>483</sup> «Sobre el contenido de este dice el director que «se hace referencia a “acuerdos” habidos entre la Dirección y la Secretaría del Instituto y las representaciones sindicales, destacando que no han existido tales acuerdos ni ningún otro de ninguna clase, ya que a la Dirección y Secretaría del Instituto asistieron a dichas reuniones a los solos efectos informativos y de previo y mero cambio de impresiones, por lo cual la referencia a “acuerdos ha de responder a defectuosa redacción o a interpretación errónea de la parte sindical, estándose pues por parte del Claustro y del Instituto en absoluta libertad para considerar, admitir o rechazar en todo o en parte las propuestas formuladas por el Sindicato, así como para hacer nuevas propuestas y sugerencias que posteriormente serán elevadas a la Superioridad». En Zabala, M. A. (15, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>484</sup> «a) en la necesidad de mantener como principio básico por obvias razones técnicas y de prestigio, la capacidad exclusiva del Instituto para determinar y exigir y valorar las condiciones y pruebas que han de reunir y realizar sus alumnos para el ulterior ejercicio de la actividad profesional, y b) en la necesidad imperiosa de realizar las prácticas docentes necesarias para

un informe dirigido a la superioridad<sup>485</sup>; 4) que en reunión celebrada algunos días después, fue aprobado dicho texto con excepción de su punto tercero<sup>486</sup>, concluyéndose en el mismo no solo el desacuerdo con la propuesta sino también la necesidad de que el decreto de aprobación del diploma fuese aclarado —requiriendo se especificara en el mismo que la posesión de la titulación otorgaba «derecho al alumno al ejercicio libre de

---

garantizar la adecuada formación técnico artística del alumnado. c) Como consecuencia de lo anterior, se considera inaceptable cualquier ingerencia sindical en orden al plan de estudios que se haya de seguir en este Centro, así como su intervención o control en las prácticas que hubieran de realizar sus alumnos, ya fueran dentro del seno del Instituto o encuadrados en las actividades de la industria privada, cuestión esta última que sería de la competencia de este Centro, tanto en su procedimiento de aplicación como en su desarrollo, si bien agradeciendo al Sindicato y a cualquier otro Organismo cinematográfico las facilidades que pudiera proporcionar para su ejecución»; d) «Se estima también que la concesión del carnet sindical, tarjeta profesional o inscripción en el censo sindical, debe producirse automáticamente en el Sindicato Nacional del Espectáculo al recibir el alumno su diploma o certificado de fin de estudios»; e) «Con independencia de lo anterior el profesorado en general estima que las prácticas docentes que actualmente se llevan a cabo son insuficientes para la completa y debida formación del alumnado, con vista a su ulterior actividad profesional, por lo cual se considera imprescindible fomentar y completar las mismas a través de los propios medios de este Centro y de aquellos otros que fuera aconsejable»; f) «Concretando lo dicho se acuerda que por el Sr. Director se redacte un informe para Superioridad, en el que se recojan y contesten a los puntos expuestos en el oficio del Sindicato a que antes se hace referencia». En Zabala, M. A. (15, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>485</sup> Cuya escritura ya había sido solicitada, el 2 de noviembre de 1956, por el director general de Cinematografía y Teatro. En Zabala, M. A. (22, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IEIC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>486</sup> Resolviendo, concretamente, la supresión de este, así como del «último párrafo del punto 4», por entender que lo que en estos se señalaba eran «problemas y aspectos de menos cuantía» que habrían de ser planteados y resueltos a posteriori.

la profesión cinematográfica [...] sin más requisitos»<sup>487</sup>; 5) que el escrito no debió provocar el efecto deseado, a juzgar por las alusiones a la falta de reconocimiento oficial de los derechos profesionales del alumnado que todavía a finales de 1957 seguían haciéndose<sup>488</sup>; y 6) que para principios de 1958 «la oposición de los diversos grupos» continuaba siendo «tenaz», a pesar de que en las «conversaciones oficiales y privadas» celebradas por miembros de la directiva de la Asociación de Diplomados de Instituto «con el Jefe Nacional del Sindicato, con miembros de la Asesoría jurídica del mismo, y con el Director General de Cinematografía y Teatro», así como de este último con el primero, se concluía siempre que no había «ninguna duda en cuanto al derecho de los Diplomados a obtener el carnet sindical»<sup>489</sup>.

Si bien, como hemos señalado, por Orden de 10 de noviembre de 1958 fueron dictadas las normas para la expedición de la titulación por parte del Ministerio de Información y Turismo —quizás como consecuencia del escrito elevado al ministro de dicha cartera a finales de 1957<sup>490</sup>—; tampoco esta especificó, como así el centro había solicitado anteriormente, la aclaración de que la posesión del mismo diera «derecho al alumno al

---

<sup>487</sup> Zabala, M. A. (22, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>488</sup> Zabala, M. A. (28, noviembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>489</sup> «Informe sobre la incorporación de los diplomados del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas al Sindicato Nacional del Espectáculo tanto el aspecto laboral como en el sindical» del 3 de febrero de 1958 (Blanco Mallada, 1990, p. 204-207).

<sup>490</sup> El cual fue así mismo entregado personalmente, el 19 de diciembre, por una representación de profesores de todas las especialidades al Director General de Cinematografía y Teatro; informándoles este de la audiencia que el ministro les había sido concedido, tanto a la dirección como a la representación del profesorado, el 15 de enero de 1958. Cabe decir que, también con la intención de que solucionara el problema de la «no expedición» de los títulos, fue enviado oficio por Cano Lechuga «a la Superioridad pertinente» el 12 de enero de 1957; en Zabala, M. A. (31, octubre, 1957). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la EOC.

ejercicio libre de la profesión cinematográfica [...] sin más requisitos» —<sup>491</sup>. Es decir, que para finales de 1958 la cuestión de la titulación parecía haberse solucionado, pero la de la sindicación —que hubiera podido aclararse con motivo de esta última orden— no parecía moverse. De hecho, no se tiene constancia de que ningún avance relativo se produjera entre principios de 1959 y principios de 1962.

No obstante, sí se dio un hito importante en términos de institucionalización: el 11 de abril de 1959 fue dictaminada una orden por el Ministerio de Información y Turismo por la cual, «dada la estrecha analogía de funciones existentes» entre las «especialidades cinematográficas y aquellas otras relativas a la organización, montaje, desarrollo y emisión de los programas de T.V.», se disponía que la Dirección General de Radio y Televisión tendría «en cuenta la existencia de los especialistas procedentes del Instituto [...] a efectos de cubrir las correspondientes plazas que pudieran producirse dentro de los cuadros técnicos de las emisoras de TV» informando para ello a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para que esta hiciera públicas, a través de la dirección del IIEC, de dichas vacantes «sin perjuicio» de que se admitieran también «solicitudes de técnicos profesionales ajenos a dicho Centro», si bien «dando carácter de preferencia» en la adjudicación a las solicitudes «formuladas por los técnicos procedentes y Diplomados del I.I.E.C.»<sup>492</sup>.

### 6.3.2. LA GENERALIZACIÓN DE LOS CURSILLOS

Como se señaló en la introducción de este epígrafe, durante el periodo acaecido entre finales de la década de los cuarenta y principios de los sesenta se produjo en España una generalización de lo que en la década de los treinta y principios de los cuarenta había

---

<sup>491</sup> Zabala, M. A. (22, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del IIEC (ADM/24/2)* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>492</sup> Oficio del 25 de abril de 1959 de la Dirección General de Cinematografía y Teatro al presidente de la Asociación de Diplomados del IIEC informando sobre la orden ministerial dictada el día 11 en la que se establece preferencia en la selección de solicitudes para cubrir vacantes de Televisión Española (Blanco Mallada, 1990, pp. 223-225).

sido algo excepcional: el desarrollo de cursillos de enseñanza cinematográfica. En consecuencia, a lo largo de esta etapa el número de actividades de este tipo se incrementó considerablemente. Si bien dicho número debió haber sido, con bastante probabilidad, mayor que el que en estas líneas se presenta, se considera que el aquí expuesto resulta suficiente tanto para mostrar la habituación al desarrollo de este tipo de enseñanzas, como para referir algunas de las características que podrían resultar identificativas para las mismas.

Al respecto de esto último, se observan algunos rasgos característicos relativos, primero, a los lugares donde se desarrollaban estos cursos y, segundo, al tipo de entidades que los organizaban. En relación a lo primero se identifica que, como en el periodo anterior, también en esta etapa se dieron iniciativas celebradas en locales de instituciones universitarias y de investigación —como los de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Universidad Internacional de Menéndez Pelayo o la Universidad de Salamanca—; desarrollándose también en instalaciones de otro tipo como pueden ser las relacionadas con la enseñanza superior —el IIEC y el Real Conservatorio de Música de Madrid— o las de entidades de carácter cultural y divulgativo —como el Instituto Francés, la Oficina Católica Internacional del Cine o el Aula de Cultura del Ministerio de Educación Nacional—.

Al respecto de lo segundo se observa que, en algunos casos y como así ocurrió en el periodo anterior, algunos de los referidos cursos no solo se celebraron en instituciones universitarias, sino que fueron organizados por estas —como es el caso de los puestos en marcha por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo—. No obstante, como en la cuestión de las ubicaciones, también en el aspecto de la organización se produjo una ampliación en lo que respecta a la tipología de entidades protagonistas, hallándose durante este ciclo más categorías de instituciones organizadoras que en el anterior: escuelas de enseñanza superior —como el IIEC—, entidades gubernamentales —como el Servicio Nacional de Educación y Cultura de Organizaciones del Movimiento— asociaciones —como el Círculo Cinematográfico «Nosotros» o la Asociación Española de Filmología— o cine-clubs —como el del SEU de la Universidad de Salamanca—; siendo destacable, así mismo, el rol patrocinador de la Dirección General de Cinematografía y Teatro en muchas de ellas.

### 6.3.1. Sobre algunos de los cursos celebrados durante este periodo

El primer curso del periodo del que este estudio tiene constancia es el que organizó el Círculo Cinematográfico Nosotros en colaboración con la Facultad de Filosofía y Letras en las instalaciones de dicha universidad durante el mes de abril de 1947, residiendo el objetivo del mismo en «llevar a los Universitarios la inquietud» de la cinematografía «facilitándoles los medios técnicos y formativos necesarios» para el desarrollo de «una labor posterior»<sup>493</sup>. Al parecer, dicha formación se llevó a cabo mediante un programa de actividades que consistió en: a) la explicación de lecciones cinematográficas<sup>494</sup>, b) la celebración de un ciclo de conferencias, c) la proyección de películas experimentales, d) el rodaje de una película experimental y e) la visita a estudios cinematográficos (entendiendo que al punto «b» hubo de corresponder la ponencia llevada a cabo en la facultad el día 23 de abril por José Luis Sáenz de Heredia, «Problemas de dirección»; las desarrolladas el día 5 de mayo por José Camón Aznar, «Sugerencias Artísticas del cinema», y por Carlos Fernández Cuenca, «Estilos y escuelas de cine»<sup>495</sup>; así como la del 12 de mayo de Maruchí Fresno, «La interpretación ante una cámara cinematográfica»<sup>496</sup>). Además, del mismo resulta destacable también el otorgamiento que, según la prensa, el Círculo Cinematográfico Nosotros ofreció a los alumnos de unos «diplomas de capacitación» que habrían de ser «considerados de mérito por el Patronato de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas [recién creado el mes anterior] para

---

<sup>493</sup> Al parecer, los alumnos aprobados podrían optar a ser parte de «los cuadros técnicos, artísticos y literarios de las producciones experimentales» de dicha entidad.

<sup>494</sup> Concretamente, producción, dirección, guiones, interpretación, escenografía y cine documental.

<sup>495</sup> Actos para hoy. (5, mayo, 1947). *Hoja Oficial del lunes: editada por la Asociación de la Prensa*, 6.

<sup>496</sup> Actos para hoy en Madrid. (12, mayo, 1947). *Hoja Oficial del lunes: editada por la Asociación de la Prensa*, 6.

ingresar en el Instituto Nacional de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas»<sup>497</sup> el cual aún no había sido inaugurado.

La siguiente formación registrada por este estudio fue el ciclo de conferencias impartidas por Enrico Fulchignoni, profesor de psicología de la Universidad de Roma, en el Aula Magna de la EEII durante los días 15, 17 y 28 de noviembre de 1947. Una actividad organizada por el IIEC en colaboración con el CSIC —pues fue a través de este que se invitó al ponente— y a la cual fueron invitados tanto a los alumnos del instituto<sup>498</sup> como los miembros del claustro —a los cuales la dirección instó al intercambio «de impresiones» con Fulchignoni «sobre la cinematografía en general» tras la sesión de presentación—<sup>499</sup>. Los temas de dichas conferencias, según la memoria académica de dicho curso, fueron: la creación de una estética cinematográfica, la cinematografía y psicología, la cinematografía y la sociología, la cinematografía y la pedagogía, la definición de la filmología, la contribución italiana a la cinematografía y la formación del actor moderno<sup>500</sup>.

Al año siguiente se repitió de nuevo la actividad, produciéndose otro ciclo de conferencias de Enrico Fulchignoni los días 6, 7, 9 y 10 de diciembre de 1949; esta vez, en diversas localizaciones. En esta ocasión, la organización de la formación estuvo al cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro en colaboración con el IIEC y con la Asociación Española de Filmología. La programación fue la siguiente: el día 6, «El

---

<sup>497</sup> R. (29, marzo, 1947). Cursos de enseñanza cinematográfica. *ABC*, 19.

<sup>498</sup> El curso 1947-1948 se inauguró el 1 de diciembre; no obstante, los alumnos que habían aprobado el ingreso fueron citados el 24 de noviembre en el Aula Magna de la EEII, a modo de presentación, momento en el que fueron informados del ciclo de conferencias que tendría lugar.

<sup>499</sup> Zabala, M. A. (24, noviembre, 1947). *Acta de claustro de profesores del IIEC* (ADM/24/8). Archivo de la EOC.

<sup>500</sup> IIEC. (junio, 1948). *Memoria. Sobre las actividades del IIEC, durante el curso 1947-1948 y sobre su situación económica actual* [Papel]. Archivo de la EOC.



film como test proyectivo»<sup>501</sup> en la sala del Instituto Leonardo Torres Quevedo del CSIC; el día 7, y con la colaboración del Instituto de Cultura Italiana, proyección de una serie de documentales con una breve introducción del profesor en la sala del CSIC<sup>502</sup>; el día 9, «La imagen colectiva en el film» en las instalaciones de IIEC<sup>503</sup>; y el día 10, «La enseñanza de la historia del arte a través del cine» con proyección de documentales de arte complementarios, también en los locales del IIEC<sup>504</sup>. La primera sesión fue, al parecer, presentada por José Germain, presidente de la Asociación Española de Filmología, y la segunda, por el profesor Penna, director del Instituto de Cultura Italiana<sup>505</sup>.

Más adelante, del 17 de mayo<sup>506</sup> al 27 de junio de 1950, se celebró la «I Semana Española de Filmología» en el Aula Magna de la EEII, cuya organización estuvo al cargo de la «Asociación Española de Filmología» en colaboración con el IIEC y bajo el patrocinio de la Dirección General de Cinematografía y Teatro<sup>507</sup>. En ella participaron Gilbert Cohen-

---

<sup>501</sup> Dedicado preferentemente a especialistas de Psicología y Pedagogía y en el que, al parecer, se realizó la proyección de una película junto con un «cuestionario tipo» para un posterior intercambio de opiniones entre los asistentes.

<sup>502</sup> Calle Medinaceli, 4. Concretamente, documentales sobre «Mantegna», «Piranesi», «Beato Angélico», «Botticelli», «Giotto», «Carpaccio» y «Hieronimus Bosch».

<sup>503</sup> «Estudio de la forma en que hace la divulgación mediante el “cine”, utilizando algunas imágenes “estándar”; por ejemplo, la del banquero, el ladrón, la mujer fatal, etc, y también por medio de presupuestos ideológicos relacionándolos con la cultura media de un pueblo determinado. Acerca del valor social de este procedimiento se pueden obtener consecuencias interesantes sobre el valor social de este procedimiento, que el público acepta inconscientemente y que ejerce un influjo muy poderoso sobre la conducta individual y colectiva»

<sup>504</sup> Conferencias del profesor Fulchignoni. (2, diciembre, 1949). *ABC*, 20.

<sup>505</sup> Disertaciones del profesor Fulchignoni. (10, diciembre, 1949). *ABC*, 15.

<sup>506</sup> Cifra. (15, mayo, 1950). Cine. Semana filmológica. *Hoja Oficial del Lunes*, 7.

<sup>507</sup> IIEC. (3, noviembre, 1950). *Memoria. Sobre las actividades del IIEC, durante el curso 1949-1950* (ADM/25/6) [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

Séat, de la Universidad de París, con la ponencia «El discurso fílmico»<sup>508</sup>; Albert Michotte, de la de Lovaina; y Mario Verdone, del Centro Experimental de Roma<sup>509</sup>. Si bien no se cuenta con el programa específico que tuvo lugar, si se tiene constancia de que en el acto de clausura del 27 de junio se realizó la proyección de dos películas («Los amantes de Verona» —sobre la que se realizó al público un cuestionario que «serviría como base para estudios y coloquios durante el año próximo» — y «Las zapatillas rojas») tras la que José Germain otorgó, por acuerdo de la junta directiva, los títulos de miembros honorarios de la asociación al profesor Michette y «José Martínez Ruiz, “Azorín”»<sup>510</sup>.

Paralelamente al recién descrito, se desarrolló el «Curso sobre cine francés actual», organizado por el Instituto Francés y celebrado en su sede a partir del día 19 de mayo de 1950. El ciclo de conferencias fue inaugurado con la ponencia «El cine francés desde 1945» cuyo contenido fue ilustrado con la proyección de un documental titulado «Los psicólogos frente al cinema» el cual fue presentado por Gilbert Cohen Seat, director del Instituto de Filmología de la Universidad de París<sup>511</sup>.

Al año siguiente, entre el 12 de marzo y el 10 abril de 1951, se llevó a cabo el «Cursillo para el estudio de la obra de René Clair» organizado por la Asociación Española de Filmología y celebrado en el cine «Voy». Previo a su puesta en marcha, el día 28 de febrero, se desarrolló un acto en el Aula Magna de la EEII en la que el presidente de la asociación, José Germain Cebrián, informó del próximo desarrollo del curso proyectándose, tras su intervención, dos películas del director, «Paris quidort» y «Le

---

<sup>508</sup> Convocatorias para hoy. (17, mayo, 1950). *ABC*, 24.

<sup>509</sup> Fernández Gómez, J. (22, mayo, 1950). *Filmología*. ¿Por qué diablos iré yo al cine? *Hoja Oficial del Lunes*, 6.

<sup>510</sup> Clausura de un curso en la Asociación de Filmología. (5, julio, 1950). *ABC*, 23. Asociación Española de Filmología. (26, junio, 1950). *Hoja Oficial del Lunes*, 6.

<sup>511</sup> Curso cinematográfico en el Instituto francés. (19, mayo, 1950). *ABC*, 32. Torrecilla, R. M. (1950, mayo 22). Cine. Prosiguen las tareas del certamen. *Hoja Oficial del lunes: editada por la Asociación de la Prensa*, 2.

chapeau de paille d'Italie»<sup>512</sup>. La programación de dicha formación fue la siguiente: el 12 de marzo, apertura del curso por parte del presidente de la asociación, Germain, y de su vicepresidente, Carlos Fernández Cuenca, así como proyección de las películas «La tour» y «Un sombrero de paja de Italia»; el 16 de marzo, intervención de la actriz Annabella y de Gonzalo Menéndez Pidal y proyección de «Le million»; el 27 de marzo, intervención de Guillermo de Reyna y proyección de «A nous a la liberté»; el 30 de marzo, intervención de José López Rubio y proyección de secuencias de la película «Viaje imaginario» así como del film «Me casé con una bruja»; el 3 de abril, intervención de Julián Marías y proyección de secuencias de «La presa del viento» y de la película «Sucedió mañana»; el 6 de abril, intervención de M. Michel Kelber con proyección de la «La beauté du diable»; y el 10 de abril, clausura por Marcelin Defourneaux, agregado cultura de la Embajada de Francia, y presentación de la película «Le silence est d'or»<sup>513</sup>.

Un tiempo después, entre el 13 y el 18 de mayo de 1952, se celebró el «II Curso de condensación fílmica» en la Asociación Española de Filmología. Este ciclo sobre Marcel Carne, fue inaugurado con unas palabras de José Germain, presidente de la asociación, por Argamasilla de la Cerda, director general de Cinematografía y Teatro, y por Marceline Defourneaux. Constó de cinco lecciones a cargo de José López Rubio, Luis Gómez Mesa, Carlos Fernández Cuenca, Enrique Lafuente y Fernando Fernán Gómez. En la clausura del mismo intervino Guillermo de Reyna, director del Departamento de Filmología del CSIC<sup>514</sup>.

Algunos meses más tarde, entre el 2 y el 14 de agosto de 1952, se desarrolló el «I Curso de cinematografía» organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, el cual se celebró en las instalaciones de dicha institución con el patrocinio de la Dirección

---

<sup>512</sup> Cursillo para el estudio de la obra de René Clair. (28, febrero, 1951). *ABC*, 21.

<sup>513</sup> Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Mañana comenzará el curso de la Asociación Española de Filmología sobre la obra del realizador francés René Clair. (11, marzo, 1951). *ABC*, 35.

<sup>514</sup> Noticias. Segundo curso de condensación fílmica. (12, mayo, 1952). *Hoja Oficial del Lunes*, 6.

General de Cinematografía y Teatro<sup>515</sup>. La actividad estuvo presidida por Argamasilla de la Cerda, director general de dicha dirección, así como por Pérez Bustamante, rector de la universidad organizadora. Si bien se desconoce la programación del mismo, si puede decirse que la última ponencia fue «La censura en el cine» impartido por Ortiz<sup>516</sup>. Este cursillo tuvo al menos dos ediciones más, las cuales evidentemente fueron también organizadas por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y patrocinadas por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Por un lado, el «II Curso de cinematografía» celebrado en el Casino del Sardinero entre el 1 y el 15 de agosto de 1953<sup>517</sup>, el cual contó entre sus actividades: la lección de Pedro Mourlane Michelena, el día 4 de agosto<sup>518</sup>; la ponencia «La presencia cinematográfica de la figura humana» de Fray Mauricio de Begoña, el día 12<sup>519</sup>; la de Victoriano López García «El relieve en el cine», el día 13<sup>520</sup>; y el acto de clausura, en el que intervinieron los presidentes del curso, donde se entregaron premios y diplomas al alumnado, y donde fue proyectada la película «La fuerza de la sangre», el día 14 de agosto<sup>521</sup>. Y por otro, «III Curso de

---

<sup>515</sup> Curso cinematográfico en la ciudad santanderina. (20, julio, 1952). *ABC*, 30.

<sup>516</sup> Cifra. (15, agosto, 1952). Clausura del curso de cinematografía de la Universidad Internacional de Santander. *ABC*, 16.

<sup>517</sup> Santander. Los festivales artísticos populares. (1953, julio 17). *Imperio: Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S.*, 3.

<sup>518</sup> Cifra. (5, agosto, 1953). Cursos de cinematografía. *ABC*, 24.

<sup>519</sup> Cifra. (13, agosto, 1953). Conferencia de Fray Mauricio de Begoña sobre el «cine». *ABC*, 27.

<sup>520</sup> Sobre la misma es interesante destacar el uso que, en principio, en ella debió darse de la proyección en relieve. Ello a juzgar por las diferentes gestiones que López García realizó con el fin de conseguir, además de un aparato proyector y películas, de gafas polarizadas. López García, V. (1, agosto, 1953). *Carta a Pedro Couret, gerente de los cines «Callao», para el alquiler de 80 gafas polarizadas con motivo de la lección a impartir en por López García en el II Curso de cinematografía de Santander* (ADM/25/3.1de1) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>521</sup> Cifra. (15, agosto, 1953). Clausura del II curso de cinematografía de Santander. *ABC*, 25.

cinematografía», celebrado del 2 al 14 de agosto de 1954<sup>522</sup> y presidido en esta ocasión no sólo por Argamasilla de la Cerda y Pérez Bustamante, sino también por el delgado del Ministerio de Información y Turismo, así como de las autoridades locales. La conferencia inaugural, celebrada en el paraninfo de la Magdalena, estuvo al cargo del jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, Manuel Casanova, el cual habló durante el acto de los «problemas laborales del cine» así como del «crédito sindical a la producción española», terminando dicha convocatoria con unas palabras de Argamasilla<sup>523</sup>.

Algunos meses antes de la celebración de la tercera edición de este último curso referido, tuvo lugar el «I Curso de Estudios Universitarios de Cine» en la Universidad de Salamanca (Cano De Gardoqui García, 2011, p. 146). Como así lo señala González Gómez (2013), dicha formación organizada por el cine-club del SEU curso fue celebrada entre los días 21 y 28 de marzo de 1954, consistiendo la misma en el desarrollo de «un programa en el que se alternaron conferencias con la presentación de actividades especiales en un local público de la ciudad» (p. 506).

En la sesión inaugural intervinieron, como conferenciante, Gonzalo Menéndez Pidal con «El cine y la historia» y, como director invitado, Juan Antonio Bardem con la proyección de la película «Cómicos». Al día siguiente se proyectaron en la Universidad de Salamanca el documental sobre la obra de Goya, «Los desastres de la guerra», y la película húngara «En algún lugar de Europa». Manuel Villegas López disertó sobre «Los grandes creadores del cine» el día 23 de marzo. Un día después, el curso estuvo copado de actividades, entre las que destacaron la intervención de Luis Gómez Mesa sobre «España vista por el cine extranjero», ilustrando su disertación con la proyección de «The Spanish Dancer», producción norteamericana de 1923; o la conferencia de José María Forqué titulada «Las marionetas, las farsas y el ballet» y acompañada de la exhibición de «La kermesse heroica» del año 1935. El día 25 habló Enrique Herreros sobre «El humor en el cine» y ofreció fragmentos de diferentes películas para ilustrar su charla. El día 26

---

<sup>522</sup> Vida cultural. Concurso de becas para la universidad de verano de Santander. (27, junio, 1954). *ABC*, 55. Tercer curso de cinematografía en Santander. (21, julio, 1954). *ABC*, 33.

<sup>523</sup> El III Curso de Cinematografía de la Universidad de Verano de Santander. La conferencia inaugural estuvo a cargo de Manuel Casanova. (3, agosto, 1954). *ABC*, 26.

intervino Vicente Antonio Pineda con la conferencia «La Universidad y el pensamiento en el cine». Durante los días restantes se habló sobre «El cine y las artes plásticas», intervención de Carlos Fernández Cuenca, «Cine católico y cine religioso», de Pascual Cebollada y, como colofón a todos estos actos, Enrique Tierno Galván disertó sobre «El cine y la sociedad», conferencia que contó con la presencia del director general de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla (González Gómez, 2013, p. 503-504).

Más tarde, el 16 de noviembre de 1954, tuvo lugar la inauguración del «I Curso de cinematografía para compositores» organizado por el Real Conservatorio de Música de Madrid en colaboración con el IIEC. Un ciclo de tres conferencias cuya primera sesión fue «Composición de música cinematográfica» impartida por Rafael Martínez Torres, diplomado de la Academia de Chigiana de Siena y el Conservatorio de Santa Cecilia de Roma<sup>524</sup>.

Pasados unos años, entre el 15 y el 27 de julio de 1957, fue desarrollado el «Curso de estudios fílmicos» autorizado y bendecido por el obispo de la diócesis, así como orientado por el IIEC y el Centro Nacional de la Oficina Católica Internacional del Cine, San Sebastián<sup>525</sup>.

Un tiempo después, entre el mes de enero y mayo de 1960, fue celebrado en la Universidad de Salamanca el «II Curso de Estudios Universitarios de Cine» el cual fue enfocado en esta ocasión en «El cine en 1960» y cuya organización corrió a cargo de nuevo del cine-club del SEU (González Gómez, 2013, p. 507). En este «se concedió la palabra a universitarios como Eceiza, Fontenla, Jordá, Egido, Saura, Hernández Marcos o Fernández Santos» —a diferencia de su primera edición «que dio cabida a nombres señeros dentro del campo de la teoría y la crítica cinematográfica [...] pertenecientes a generaciones anteriores»—, dividiéndose el mismo en cuatro secciones temáticas —«Problemas técnicos, Cine europeo, Cine americano y Cine español»— siendo su fin general, según los comentarios realizados por José Luis Hernández en la revista «Cinema

---

<sup>524</sup> Curso de cinematografía. (11, noviembre, 1954). *ABC*, 44.

<sup>525</sup> Cifra. (7, julio, 1957). *Cinematografía*. Noticario. San Sebastián, capital veraniega del cine. *La vanguardia española*, 27.

Universitario» en julio de 1960, el «estudio serio de la situación actual del cine español» —concretamente de «los fallos» que lo aquejaban— mediante la contraposición del mismo con las «modernas tendencias» de los «cines de Italia, Francia, Europa Oriental y Estados Unidos» (González Gómez, 2013, pp. 507-508).

Pocos meses después, entre los días 21 y 31 de agosto de 1960, se llevó a cabo el «Curso de orientaciones del cine actual» organizado por la Universidad Internacional de Menéndez Pelayo bajo el patrocinio de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. La dirección de dicha actividad estuvo al cargo de Florentino Pérez Embid, catedrático de la Universidad de Madrid y, la secretaría de la misma, en manos del crítico cinematográfico Vicente A. Pineda<sup>526</sup>. Los asistentes fueron principalmente socios de Cine-Clubs y alumnos del IIEC. Durante el desarrollo de dicha formación participaron como ponentes Luis de Sosa, Carlo Rim, Vicente Marrero, César Fernández Ardavín, Jean d'Ivoire, José María Aycart, Juan Rof Carballo, José Antonio Bardem y José Luis Sáenz de Heredia. Dichas ponencias fueron acompañadas por la proyección de diversas películas como «La quimera de oro», «El agujero», «Diálogos de las Carmelitas», «El lápiz de labios» [«Il rosetto»], «Las flechas salvajes» [¿«Las presas salvajes»?], «Los niños prodigio», «El puente», «Samurai» y «La mentira tiene los cabellos rojos». La clausura del curso, desarrollada en el Paraninfo de la universidad, fue presidida por Alfredo Timermans Díaz, secretario general de Cinematografía y Teatro, e iniciada por la intervención de Pérez Embid. Un acto que fue culminado por Sáenz de Heredia el cual finalizó la actividad con su ponencia «El porvenir del cine español»<sup>527</sup>.

Un par de años después, entre febrero y marzo de 1962, tuvo lugar el curso «Cine y realidad española (veinticinco años de cine español)» organizado por el Aula de Cine del Servicio Nacional de Educación y Cultura de Organizaciones del Movimiento. Si bien se desconoce la programación completa sí que puede referirse que su segunda sesión se

---

<sup>526</sup> Curso de cinematografía. (21, mayo, 1960). *ABC*, 80.

<sup>527</sup> Cifra. (2, agosto, 1960). Clausura del Curso de Cinematografía en la Universidad «Menéndez Pelayo». *ABC*, 24. Informaciones teatrales y cinematográficas. Clausura de un Curso de Orientación Cinematográfica. (2, agosto, 1960). *ABC*, 39.

desarrolló el día 1 de agosto en el Aula de Cultura del Ministerio de Educación Nacional, pronunciándose en la misma la ponencia de Antonio Cuevas, «Planteamiento económico-industrial del cine español»; una lección a la que además fueron invitados, especialmente, Victoriano López García, Ramón Llidó y José López Moreno<sup>528</sup>.

### **6.3.2. La actividad cooperativa entre las entidades organizadoras**

Otra de las características a destacar en el proceso de habituación al desarrollo de cursillos cinematográficos —además de las anteriormente mencionadas relacionadas con el tipo de institución organizadora y con el lugar de celebración— fue la cooperación que durante este periodo se produjo entre algunas de las instituciones referidas. De entre dichas cooperaciones las que llevó a cabo el IIEC son especialmente reseñables por su número y diversidad, pues el mismo colaboró, que se tenga constancia, con la Asociación Española de Filmología (AEF), con el Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), con el Real Conservatorio de Música de Madrid, con el Centro Nacional de la Oficina Católica Internacional del Cine y con Círculo Cinematográfico «Nosotros». A su vez, de entre tales relaciones destacan las mantenidas por el instituto con la AEF y con el CSIC —así como las mantenidas entre estas— en relación a su común interés por el desarrollo de la disciplina de la «Filmología»<sup>529</sup> en España. Un término «introducido en 1946 en la Francia de postguerra para denominar una presunta y novedosa “ciencia del cine”, “filosofía del cine” y “teoría del cine”» (Bueno Sánchez, 2018), la cual constituye «uno de los primeros intentos de reflexionar sistemática y metodológicamente sobre el hecho fílmico y cinematográfico más allá de la reflexión impresionista o de las propuestas que buscan dilucidar la naturaleza del cine» haciendo un llamamiento a «disciplinas como la psicología, la sociología o la lingüística susceptibles de tomar al cine

---

<sup>528</sup> Cine y realidad española. (1, febrero, 1962). *ABC*, 58.

<sup>529</sup> Cuyo impulsor principal fue Gilbert Cohen-Seat, autor de «Essai sur les principes d’une philosophie du cinéma» (1946) y fundador de la «Association Française pour la Recherche Filmologique» (1947) y de la «Revue Internationale de Filmologie» (1948) (Nieto Ferrando, 2012, p. 858).



entre sus objetos de investigación»<sup>530</sup> y cuyo cultivo en España devino, precisamente, del IIEC, de la AEF y del Departamento de Filmología del CSIC (Nieto Ferrando, 2012, pp. 857-859).

Ahora bien, sacar a colación la colaboración acaecida, en primer lugar, entre el IIEC y la AEF implica tener que hacer referencia a las relaciones existentes de manera previa entre el instituto y otras instituciones y actividades filmológicas: a) porque el instituto fue, como indica Bueno Sánchez, el inicio de la institucionalización de la disciplina en España mediante la implantación de la asignatura «Introducción a la Filmología» en 1948 (2018); y b) porque estas describen la posición adoptada por el centro en lo que respecta a la emergencia y consolidación de la disciplina filmológica en parte de Europa y su posterior disposición al desarrollo de la misma en España. En este sentido, ha de tenerse en cuenta el interés que por la participación de España en su institución mostró, en 1947, la «Association pour la recherche filmologique»<sup>531</sup> —primera entidad que, en palabras de Bueno Sánchez, aportó «cobertura legal y soporte institucional» a la recién impulsada filmología (2018)—. Y es que, algunos meses después de que esta asociación fuera creada en París, fue informado el PEDC por parte de Ezequiel Selgas Marín —vocal del patronato— de la existencia de dicha entidad y de la participación en la misma de «un gran número de Naciones europeas y americanas», así como de la invitación que España

---

<sup>530</sup> En esta «El cine ya es un objeto dado, y las reflexiones se encaminan no tanto a descubrir su naturaleza como a analizar su funcionamiento como fenómeno. Los intereses están centrados fundamentalmente en la recepción fílmica, en lo que los filmólogos denominan la “situación cinematográfica”, formada por el conjunto de la sala, la pantalla y el espectador» (Nieto Ferrando, 2012, p. 858). No obstante, ha de tenerse muy en cuenta los fines originales que Bueno Sánchez señala en su conferencia «Filmología, efímera e ideológica disciplina» (2018).

<sup>531</sup> Entidad constituida en París el 8 de enero de 1947 para la atribución de un «soporte institucional» a la recién emergida disciplina. Su fin fue definido de la siguiente manera: «Le but de l’Association est d’assurer la création et le fonctionnement d’un Centre de recherche et de documentation scientifique consacré à la filmologie (étude du fait cinématographique et des effets, sur les individus et sur les groupes, de sa présentation et de sa communication au public)» (Bueno Sánchez, 2018).

había recibido, a través de Alberto Laffón Soto —el entonces agregado cultural de la embajada española en Francia—, de «designar alguna representación nacional» para la misma. Tras oír la propuesta enunciada por Selgas y de lo «oportuno» que a su consideración resultaría tal designación, llegó al acuerdo el patronato —«en principio y sin perjuicio de ulteriores determinaciones»— de conceder «su propia representación» para dicho organismo<sup>532</sup>. Sin embargo, no se han hallado datos acerca de la resolución definitiva que el PEDC hubo de dictaminar tras la recepción de los «informes concretos y detallados» que a Laffón Soto se le encomendó enviar tras la celebración de la reunión—<sup>533</sup>; pudiéndose, por tanto, encontrar entre las posibilidades de tal resolución la de que la propuesta no fuera finalmente aprobada.

Al año siguiente, y «ya establecido en París todo el aparato institucional filmológico»<sup>534</sup>, la disciplina filmológica comenzó su «expansión mediterránea» celebrándose, entre el 29 de agosto y el 1 de septiembre de 1948 en Venecia, el «Convegno Internazionale di Filmologia» (Bueno Sánchez, 2018). De nuevo, España fue tomada en cuenta para el desarrollo de la materia siendo invitada por la organización italiana del evento a participar en el mismo. Sin embargo, por motivos que se desconocen y que fueron expuestos por Victoriano López García en reunión del patronato en octubre de 1948,

---

<sup>532</sup> A priori, adjudicada a Laffón Soto, a Selgas Marín y a Victoriano López García.

<sup>533</sup> Zabala, M. A. (18, octubre, 1947). *Acta del PEDC* [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>534</sup> Además de la «Association pour la recherche filmologique», fueron creadas la «Association Française et Centre de Recherche Filmologiques», el «Institut de Filmologie de l'Université de Paris» y el «Bureau International de Filmologie». Sumado a ello fueron puestas en marcha también una revista, la «Revue internationale de filmologie» —en la que colaboraron, según, «Roger Caillois, Edgar Morin, Henri Agel o Roland Barthes, entre muchos otros» (Nieto Ferrando, 2012, p. 858)—, y un congreso, el «Congrès international de Filmologie» —cuya celebración se desarrolló del 15 al 20 de septiembre de 1947 en la universidad parisina «La Sorbonne» (Bueno Sánchez, 2018) y en el cual se definieron «una serie de ámbitos en los que concentrar los análisis», entre los que destacaron «la investigación psicológica, en especial desde el punto de vista experimental, las aproximaciones estéticas y sociológicas, o la aplicación de sus análisis a los problemas de la enseñanza y la psicología clínica» (Lowry en Nieto Ferrando, 2012, p. 858)—.

existieron razones «que imposibilitaron participar directamente en dicho Congreso»<sup>535</sup> —entendemos, de participar como ponentes—; sí habiendo constancia, sin embargo, de la participación española como asistente ya que al mismo fue enviado, como representante del Ministerio de Educación Nacional, Guillermo Salvador de Reyna Medina<sup>536</sup>, secretario tanto de la Dirección General de Cinematografía y Teatro como del PEDC<sup>537</sup>. En razón de ello se entiende que, probablemente, los «especialistas españoles» a los que se refirió el ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, en el discurso de clausura del «IX Pleno del Consejo Superior de Investigaciones Científicas», cuando señaló que en dicho congreso estos dieron «activa muestra de sus trabajos»<sup>538</sup>, no hubieron de ser especialistas relacionados con el PEDC o del IIEC sino pertenecientes a otra institución —a no ser que, «activa muestra» significara el compartimento de las experiencias españolas del referido asistente con otros, de lo cual sí que se tiene constancia—.

Fuera como fuere, en el marco de propuesta de creación de la asignatura «Introducción a la Filmología» como materia a incorporar en el plan docente del IIEC —el cual se produjo también en reunión del PEDC de octubre de 1948—, informó el secretario general del patronato de su asistencia al señalado «Congreso Filmológico» destacando de lo allí ocurrido «la importancia y trascendencia» que la «incipiente ciencia»

---

<sup>535</sup> Los motivos a los que se hace referencia no fueron explicitados en el acta de la reunión; simplemente quedó enunciada su existencia. En Zabala, M. A. (14, octubre, 1948). *Acta del PEDC* (ADM/24/7) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>536</sup> Téngase en cuenta que en las actas no se dice explícitamente el nombre del asistente, sino que se hace referencia a que fue «el secretario que suscribe». Puesto que el acta corresponde a una reunión del PEDC, y no del claustro de profesores del IIEC, el secretario que la redacta hubo de ser Guillermo [Salvador] de Reyna Medina, Secretario general de dicho patronato así como de Cinematografía y Teatro.

<sup>537</sup> Zabala, M. A. (14, octubre, 1948). *Acta del PEDC* (ADM/24/7) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>538</sup> S.E. El Jefe del Estado presidió ayer la solemne sesión de clausura del IX Pleno del CSIC. Primicias de una aportación española. (30, enero, 1949). *ABC*, 17.

filmológica había tomado en dicho evento, así como el «interés» que la misma había despertado «entre las clases intelectuales de todos los países»; añadiendo a dicha información, el «proyecto» iniciado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de crear, «dependiente del Instituto Raimundo Lulio, una «Sección de Investigación Filmológica» —sobre la que más adelante se harán los respectivos comentarios—. Ante dichos informes López García —en el contexto de dicha reunión, vocal del patronato—, consideró que un centro como el instituto no debía «vivir al margen de inquietudes y trabajos tan importantes para la investigación cinematográfica, en el campo de las ideas» como lo era esta disciplina, resolviendo el PEDC finalmente, y como ya se abordó en anteriores epígrafes, la creación de la asignatura «Introducción a la Filmología» y su adjudicación al Rvdo. Fray Mauricio de Begoña<sup>539</sup>.

El 30 de noviembre de 1949, algo más de un año después de que este proceso de institucionalización de la «Filmología» en España se iniciara con la referida implantación de la asignatura en el plan de estudios del IIEC, fue creada la «Asociación Española de Filmología» (Bueno Sánchez, 2018). La relación entre ambas instituciones fue directa ya que, como señala Ramos Arenas, en la constitución de su Junta Directiva el instituto quedó «fuertemente representado» (2016) mediante la aparición en la misma de algunos de sus profesores. Dicha junta se compuso por José Germain Cebrián, como presidente; Carlos Fernández Cuenca, como vicepresidente; Carlos Serrano de Osma, Julián Marías, Fernando Fernán Gómez, José López Rubio y Mauricio de Begoña como vocales (Minguet i Batllori, 2000; Nieto Ferrando, 2012, p. 859) a los que López Martín añade también el nombre de Guillermo Salvador de Reyna Medina (2016, pp. 142-143)<sup>540</sup>. Ahora

---

<sup>539</sup> Zabala, M. A. (14, octubre, 1948). *Acta del PEDC* (ADM/24/7) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>540</sup> No siendo los únicos participantes en los actos de la Asociación Española de Filmología, pues en ellos, bajo la presidencia de Germain, discutieron sobre asuntos filmológicos «personajes del momento»: «Fernando Vela (1888), fundador de *Revista de Occidente* junto con Ortega; Valentín Andrés Álvarez (1891), escritor y economista; Carlos Fernández Cuenca (1904), autor en 1930 del libro *Historia anecdótica del cinema*, profesor de “Historia del Cine” en la I.I.E.C., había de ser primer director de la Filmoteca Nacional (creada por decreto del Ministerio de Información y Turismo el 13 de febrero de 1953); Arturo Ruiz Castillo (1910), miembro del grupo de teatro *La*

bien, la cooperación propiamente dicha entre el IIEC y la Asociación Española de Filmología emergió con la organización del más arriba citado ciclo de conferencias de Fulchignoni —de entre las mencionadas, las que se celebraron los días 6, 7, 9 y 10 de diciembre de 1949—. Una colaboración que quedó especialmente patente en la carta que el presidente de la asociación envió a López García expresando «el agradecimiento mas ferviente por la colaboración y el apoyo prestados en la organización» de las conferencias pronunciadas «en el Aula Magna de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales»<sup>541</sup>.

A dicha actividad cooperativa le siguió la ya también abordada «I Semana Española de Filmología» celebrada, entre los días 17 de mayo y 27 de junio de 1950, otra vez en el Aula Magna de la EEII; colaboración que de hecho ya había sido acordada previamente en la misiva anteriormente referida en la que Germain propuso a López García contar de nuevo con su contribución de cara a este «curso de conferencias» sobre «los problemas y anhelos» de la cinematografía, contestándole este último a tal propuesta la muy grata reiteración de su «ofrecimiento personal y el de la mas estrecha colaboración» del instituto con las actividades de la asociación<sup>542</sup>. Tras dicho curso, el IIEC y la AEF repitieron sus contribuciones mutuas esta vez con el también ya referido «Cursillo para el estudio de la obra de René Clair», desarrollado en parte en el Aula Magna de la EEII,

---

*Barraca*, director de cine y luego creador de la primera serie para TVE; Gonzalo Menéndez Pidal (1911), director en 1933 de cortometrajes vanguardistas, historiador y luego académico; Julián Marías (1914), el filósofo discípulo de Ortega que había quedado al margen de la universidad; Ana Mariscal (1923), premiada actriz y al poco también productora y guionista» (Bueno Sánchez, 2018).

<sup>541</sup> Germain, J. (23, diciembre, 1949). *Carta de José Germain a Victoriano López García para mostrar el agradecimiento de la AEF al IIEC por su colaboración para las conferencias de Fulchignoni* (ADM/14/3.1de3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>542</sup> López García, V. (1949, diciembre 31). *Carta de Victoriano López García a José Germain para agradecer lo manifestado en la misiva recibida, así como para expresar su reiterada colaboración* (ADM/14/3.1de3) [Papel]. Archivo de la EOC.

entre el 12 de marzo y el 10 abril de 1951; siendo, según la constancia que aquí se tiene, la última de las actividades realizada entre ambas entidades de manera cooperativa<sup>543</sup>.

Por último, ha de señalarse que tampoco es posible referir la actividad colaborativa entre el IIEC y la AEF sin hacer mención al papel coadyuvante que también tuvo la dirección de la EEII, pues la asociación no hubiera podido hacer uso de las instalaciones en las que habitaba el instituto sin el permiso de dicha escuela. Una cuestión que se hace explícitamente patente en la autorización que en abril de 1950 concedió Manuel Soto Redondo, director de la EEII y vicepresidente del PEDC, a la Asociación Española de Filmología para que la misma hiciera uso del «Aula Magna [...] para sus reuniones», «accediendo [así] a los deseos expresados por la Asociación» cuyo contenido había sido transmitido por López García como director del IIEC<sup>544</sup>. Ahora bien, tampoco puede dejarse pasar sobre dicha cuestión la colaboración que en razón de espacios hizo el CSIC de cara a las conferencias de Fulchignoni de diciembre de 1949 ya que, como se tuvo la oportunidad de ver en su momento, las mismas fueron celebradas no solo en el IIEC sino también en instalaciones de dicha institución; un hecho que, además de estar relacionado con la «creciente atención a la pantalla cinematográfica» que según Nieto Ferrando (2012), parecía estar mostrando el CSIC desde 1948 a través de la revista *Arbor* (p. 859)<sup>545</sup>,

---

<sup>543</sup> Como se señaló en el inicio del epígrafe, es muy probable que se realizaran algunos otros que no hayan sido registrados aquí: ergo, entre las actividades realizadas en colaboración entre la IIEC y la AEF, quizás pudiera contarse alguna más —de hecho, una de las últimas actividades enunciadas en el desarrollo de cursos es el «Segundo Curso de Condensación Fílmica» el cual se desconoce dónde se desarrolló y en el que podría ser que hubiera habido también cooperación—. No obstante, aunque faltara alguna no parece que pudieran ser muchas más porque la ausencia de menciones a la asociación hallada a partir de 1953 en las hemerotecas digitales de las que se ha hecho uso sugiere que la propia actividad de la AEF hubo de disminuir considerablemente.

<sup>544</sup> Soto Redondo, M. (20, abril, 1950). *Carta a Victoriano López García comunicándole la autorización brindada a la AEF para que la misma pudiera hacer uso del Aula Magna de la EEII en sus reuniones* (ADM/14/3.1de3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>545</sup> Cuestión que no extraña a la luz del proyecto del CSIC de hacer el Departamento de Filmología desde el año 1948 precisamente.

lo está también para nosotros con las relaciones previas del IIEC con el CSIC<sup>546</sup>, así como con el vínculo que, al parecer, José Germain Cebrián, presidente de la AEF, tenía ya institución<sup>547</sup>.

Lo cual nos conduce a la creación del Departamento de Filmología del CSIC, definido por Nieto Ferrando (2012) como «la primera entrada en el ámbito académico del cine más allá de la escuela profesional» (p. 860); una sección cuya voluntad de creación emergió, como ya se señaló anteriormente, tras el «Convegno Internazionale di Filmologia» de Venecia en el año 1948. Si bien las actividades de dicho departamento estuvieron muy enfocadas hacia ese ámbito de la filmología interesado por «la investigación de la influencia de las películas, sobre todo en la infancia, y a sus posibles aplicaciones didácticas»<sup>548</sup> (Nieto Ferrando, 2012, p. 861) —razón por la cual sus

---

<sup>546</sup> Fulchignoni fue invitado por el instituto en 1947 al ciclo de conferencias mediante el CSIC; eso, entre otras cuestiones.

<sup>547</sup> En una carta de López García a Soto Redondo de abril de 1950, tan solo tres meses después de la celebración de dichas conferencias, este señala al director de la EEII el hecho de que «directivos» de la AEF eran también «miembros» del CSIC, entendiendo que con ello el director del IIEC hacía referencia al José Germain Cebrián, que a partir de 1952 participaría, según López Martín (2016), en el departamento del CSIC en representación del Departamento de Psicología Experimental del Instituto Luis Vives (p. 142). En López García, V. (20, abril, 1950). *Carta a Manuel Soto Redondo comunicándole no haber incompatibilidades de espacio en relación al uso del aula por al AEF* (ADM/14/3.1de3) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>548</sup> El cual «será el tema de muchos de los textos inspirados por la nueva disciplina que nutrirán *Revista Internacional del Cine*, órgano para el mundo hispanohablante de la OCIC y principal medio de divulgación de la Filmología y el pensamiento católico sobre el cine en España durante los años cincuenta» siendo algunos de estos «muy explícitos a la hora de demandar que los católicos interesados en el cine atiendan a esta nueva aproximación científica a la pantalla» (Nieto Ferrando, 2012, p. 861). Por este motivo, dicho departamento «generó múltiples jornadas y congresos en colaboración con organismos como Acción Católica que reflejaban por un lado, el interés de parte del grupo católico por el cine, y por otro lado, la influencia de este estamento en la educación de la época y, concretamente, en el cine educativo»; siendo ejemplo de tales

actividades no han sido enumeradas en el anterior epígrafe—, merece la pena abordarlo tanto por ser este el colofón del proceso institucionalizador de la «Filmología» en España como por las evidentes conexiones del mismo con la AEF y el IIEC.

Si bien la puesta en marcha e inicio de las tareas de este departamento se produjo, mediante la constitución de su «Consejo Directivo y Coordinador» el 10 de noviembre de 1952; el mismo fue creado por el Consejo Ejecutivo del CSIC el 13 de mayo de 1950 en el seno del «Patronato Raimundo Lulio» en conexión con el «Instituto San José Calasanz de Pedagogía» y «el Departamento de Psicología Experimental del Instituto Luis Vives de Filosofía». Su objetivo, como se ha adelantado, estuvo centrado preferentemente en la cuestión educativa; concretamente, en «la producción de películas culturales y educativas» así como a la resolución de «los problemas técnicos, económicos y jurídicos» de dicha producción «teniendo presente las ideas [...] sugeridas por los trabajos de investigación de las secciones respectivas del Instituto “San José Calasanz” y

---

actividades «el Congreso nacional del apostolado rural y misional, celebrado en La Coruña entre el 3 de julio y el 12 de julio de 1954, las Jornadas de estudio sobre educación cinematográfica organizadas por la Oficina católica internacional de cine, celebradas en Madrid entre el 22 y el 25 de mayo de 1952, en las que el que departamento llevaba la secretaria de las ponencias en la Comisión ejecutiva; los Cursos de Formación cinematográfica en colaboración con el Secretariado diocesano de cine, radio y televisión; o los ciclos de formación Cinematográfica elaborados junto con el Cine-Club Fátima que dirigía Luis Gómez Mesa con títulos como Los problemas de la Familia y el cine, en 1960, El cine y la educación de los hijos, en 1961, o El amor, personaje de Cine, en 1962» (López Martín, 2016, pp. 142-143). Una preferencia temática que encaja con el origen que López Martín (2016) señala del departamento, el cual según esta autora proviene de la solicitud de Víctor García Hoz («director del Instituto San José de Calasanz, catedrático de la Universidad central y creador, en 1949, de la Sociedad Española de Pedagogía») de la creación de una sección «que se ocupara tanto del estudio de aspectos pedagógicos de la cinematografía como de la producción de películas de tipo pedagógico» como respuesta a «La necesidad de llevar a cabo un estudio científico que reclamaba Juez Vicente [secretario técnico del Departamento de Misiones Pedagógicas dependiente del CSIC a partir de 1949, así como vicesecretario del Patronato Raimundo Lulio hasta 1953], y el creciente interés, tanto internacional como nacional, por el cine educativo» (págs. 136, 141 y 142).



“Luis Vives”»<sup>549</sup> —es decir, en la creación de un cine educativo producido y asesorado en base a las investigaciones pedagógicas y psicológicas que en los departamentos referidos se estaban llevando a cabo—.

Según el reglamento del departamento hallado, el Consejo Directivo y Coordinador se conformaría por un presidente, «Jefe del Departamento de Filmología», y un secretario; así como por cuatro vocales: el director del IIEC y otros tres «directamente designados» por el Instituto San José de Calasanz, por el Departamento de Psicología y por el jefe del Departamento de Filmología. Además, dicha directiva se encargaría de proponer a los «Colaboradores y Becarios» que entrarían a formar parte del mismo, estando esto en relación con las dos secciones que para este habían sido proyectadas: a) el «Seminario de Filmología y documentación Cinematológica», conformado por un «colaborador Secretario del Seminario» y dos «Becarios especialistas en Psicología y Pedagogía» —; y b) el «Gabinete de Realizaciones Cinematográficas», compuesto de un «colaborador, Jefe de Producción», un «Becario», así como de posible «personal eventual especializado [...] como operadores de Microcinematografía; dibujos animados; guionistas y otros análogos»<sup>550</sup>. El primero estaría encargado «del estudio de los aspectos psicológicos y pedagógicos del cine, de la preparación de guiones cinematográficos y de establecer una cinemateca científica»; y el segundo, entendemos que, de la realización de dichas películas, «en colaboración con el IIEC» (Alted Vigil y Sel, 2016, p. 143).

En cuanto a los nombramientos, se tiene constancia de que a Guillermo Salvador de Reyna Medina le fue atribuido el rol de presidente del Consejo Directivo y Coordinador,

---

<sup>549</sup> De Reyna, G. S. (1952, noviembre 6). *Carta a Victoriano López García informándole, para su asistencia, del acto de constitución del Consejo Directivo y Coordinador del Departamento y del inicio de sus actividades el día 10 de noviembre de 1952, en la cual se adjunta copia del reglamento y presupuesto del mismo* (ADM/25/4.1de1) [Papel]. Archivo de la EOC.

<sup>550</sup> De Reyna, G. S. (1952, noviembre 6). *Carta a Victoriano López García informándole, para su asistencia, del acto de constitución del Consejo Directivo y Coordinador del Departamento y del inicio de sus actividades el día 10 de noviembre de 1952, en la cual se adjunta copia del reglamento y presupuesto del mismo* (ADM/25/4.1de1) [Papel]. Archivo de la EOC.

es decir, de jefe del departamento —si bien en 1948 se hablaba de que dicho cargo iba ser atribuido a Fray Mauricio de Begoña— y a Victoriano López García el de vocal en representación, evidentemente, de la dirección del IIEC<sup>551</sup>. Además, hubieron de formar parte del mismo José Germain Cebrián, «en representación del Departamento de Psicología Experimental del Instituto Luis Vives»; Julián Juez Vicente, como secretario; José Agüeras Rubio, como jefe de producción; el «director documentalista» Manuel Hernández Sanjuan; Víctor García de Hoz y Juan García Yagüe —cuyos nombres se barajaron «en representación del Instituto San José de Calasanz»— (López Martín, 2016, pp. 142-143); así como Antonio Pastor Bela (Nieto Ferrando, 2012, p. 861).

Un conjunto de nombres que pone de manifiesto, junto a otros datos, las conexiones entre las tres instituciones responsables de la institucionalización de la filmología en España; a saber, las ya referidas: IIEC, AEF y CSIC. Añadidos a los nombres del IIEC designados como parte de la directiva de la AEF, ya señalados anteriormente y cuya coincidencia pone en relación al IIEC con la AEF, hay que tener en cuenta, además, aquellos comunes entre la AEF y el Departamento de Filmología del CSIC. Y es que, como señala López Martín, en la primera Junta Directiva de la AEF, además de Carlos Serrano de Osma, Julián Marías, Fernando Fernán Gómez y José López Rubio, se encontraron personajes que más adelante formarían parte de del Departamento de Filmología pues en esta se hallarían el director de la AEF, José Germain Cebrián, que como ya señaló participó en el departamento «en representación del Departamento de Psicología Experimental del Instituto Luis Vives»; Carlos Fernández Cuenca, que impartió «numerosas charlas y conferencias organizadas» por la misma; Fray Mauricio de Begoña, que fue colaborador eventual del mismo en los primeros años —aunque incluido «en la nómina de enero de 1954»— y «secretario de Filmología y Documentación cinematográfica» desde 1955; así como el vocal de la AEF Guillermo Salvador de Reyna, que como ya se ha visto fue jefe del departamento en cuestión (López

---

<sup>551</sup> López García, V. (1952, noviembre 8). *Carta a Guillermo Salvador de Reyna, jefe del Departamento de Filmología, para excusar su ausencia como vocal del acto de constitución de dicho departamento el día 10 de noviembre de 1952* (ADM/25/4.1de1) [Papel]. Archivo de la EOC.

Martín, 2016, p. 142-143). Por otro lado, en el «Consejo Directivo y Coordinador» del «Departamento de Filmología» se encontrarían Victoriano López García como vocal, expresamente elegido por ser director del IIEC —centro con el cual se había convenido la colaboración con el «Gabinete de Realizaciones Cinematográficas» del departamento para la realización de las películas—; el propio Guillermo Salvador de Reyna Medina, secretario durante el «Primer Patronato» del PEDC; el vocal representante del Departamento de Filmología del CSIC en el «Segundo Patronato» del PEDC cuyo nombre no ha llegado a conocerse; Fray Mauricio de Begoña, profesor de «Introducción a la Filmología» en el IIEC; así como Carlos Fernández Cuenca, también profesor en el IIEC. Un conglomerado de relaciones institucionales que pone de manifiesto el interés por el desarrollo, la promoción y la enseñanza de la filmología en España, en sus distintas vertientes y aplicaciones.

### **6.3.3. LA PARÁLISIS Y LA REMERGENCIA DE LAS ASIGNATURAS UNIVERSITARIAS**

En lo que respecta al periodo acaecido entre finales de la década de los cuarenta y principios de los sesenta, hasta ahora han sido abordados tanto la creación y desarrollo del IIEC como la generalización de los cursillos cinematográficos, quedando por tratar lo relativo a las asignaturas cinematográficas establecidas en el contexto de la enseñanza superior. En este sentido, hay que referir que lo que en este periodo se produjo fue un fenómeno de estancamiento en el establecimiento de este tipo de formaciones: por un lado, el intento de integración de la materia cinematográfica en las enseñanzas artísticas superiores —recordamos, en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid— no volvió a repetirse; y por otro, durante la mayor parte de este ciclo, tan solo la asignatura de «Cinematografía y electroacústica» de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales fue impartida en el contexto universitario. Y es que no es hasta el año 1962, prácticamente finalizada la etapa de estudio, que la situación se vio modificada con la creación de la cátedra de «Historia y Estética de la Cinematografía» en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, asignatura que no sólo reactivó el establecimiento de la materia cinematográfica en la universidad, sino que además

resultó ser la primera asignatura universitaria de cine enfocada desde el punto de vista de las Humanidades.

De este modo, el periodo a describir dio comienzo con la continuación de la asignatura de «Cinematografía y electroacústica» de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, la cual venía designándose de esta manera desde el año 1948 —pues, como ya se señaló, desde su creación en 1946 hasta dicha fecha, había sido denominada como «Cinematografía»—. Durante los tres primeros años de esta etapa, esta materia continuó impartándose en las condiciones que en su momento se expusieron hasta que, por Orden del 4 de marzo de 1950, fue aprobado un nuevo reglamento dirigido al conjunto de las escuelas nacionales de ingeniería. En dicha normativa la asignatura volvió a ser designada con el mismo nombre e integrada en el mismo grupo y curso en el que venía siendo adjudicada —el tercer grupo del quinto curso—, siendo esta vez enmarcada en un conjunto de materias denominadas de «Intensificación»<sup>552</sup>.

Más tarde, por Orden del 20 de abril de 1950 fueron ordenadas las cátedras de las escuelas de ingenieros industriales de Madrid, Barcelona y Bilbao encuadrándose en este caso «Cinematografía y electroacústica» en el grupo 7 denominado «Electrotécnica». Unos meses más tarde, fue publicada la Orden de 28 de julio de 1950 mediante la cual se modificaron algunos artículos del nuevo reglamento manteniéndose la materia en el marco de las asignaturas del grupo séptimo al que esta vez se le atribuyó el nombre de «Electrónica»<sup>553</sup>. A continuación, el 22 de mayo de 1951, fue convocado por la EEII un concurso para la provisión de una plaza relativa a dicha asignatura y de acuerdo con los

---

<sup>552</sup> España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, del 4 de marzo de 1950, por la que se aprueba el Reglamento de las Escuelas de Ingenieros Industriales. *Boletín Oficial del Estado*, 15 de abril de 1950, núm. 236, pág. 3709-3710.

<sup>553</sup> España. Orden del 28 de julio de 1950 por la que se introducen modificaciones en algunos artículos del Reglamento de las Escuelas de Ingenieros Industriales. *Boletín Oficial del Estado*, 24 de agosto de 1950, núm. 105, pág. 1642-1650.

artículos 72 y 73 del referido reglamento<sup>554</sup>. Si bien se desconoce la orden que atribuyó dicha plaza, el hecho de que las bases del concurso estipularan un contrato de dos años —es decir, para los cursos 1951-1952 y 1952-1953— y a causa de que, en octubre de 1952, Victoriano López García fuera designado «Encargado de curso» de «Cinematografía y electroacústica»<sup>555</sup>, hacen inferir que la misma fue asignada, desde un principio, a dicho profesor.

Poco tiempo después, por Orden de 7 de agosto de 1953 se aprobó una nueva distribución de las disciplinas de la carrera de ingeniero industrial, atribuyéndose esta vez «Cinematografía y electroacústica» al grupo diez. Aproximadamente cuatro años después fue aprobada la Ley de 20 de julio de 1957<sup>556</sup> mediante la cual se reorganizaron las enseñanzas técnicas, pasando las Escuelas Especiales de Ingenieros a formar parte de lo que a partir de ese momento se denominaron Escuelas Técnicas Superiores de Ingeniería<sup>557</sup>. En consecuencia, fueron aprobadas por Decreto de 6 de junio de 1958 las especialidades de cada una de las enseñanzas<sup>558</sup>, estipulándose que las de Ingeniería

---

<sup>554</sup> España. Convocando para la provisión de una plaza de profesor encargado de curso de la asignatura del grupo séptimo «Cinematografía y Electroacústica», vacante en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid. *Boletín Oficial del Estado*, 18 de junio de 1951, núm. 169, pág. 2926.

<sup>555</sup> España. Orden del Ministerio de Educación Nacional, del 25 de octubre de 1952, por la que se nombra el Profesorado Encargado de curso en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid. *Boletín Oficial del Estado*, 20 de noviembre de 1952, núm. 325, pág. 5486.

<sup>556</sup> España. Ley de 20 de julio de 1957 sobre ordenación de las enseñanzas técnicas. *Boletín Oficial del Estado*, 22 de julio de 1957, núm. 187, pág. \*607-614.

<sup>557</sup> Ya que uno de los objetivos principales del texto consistía en encuadrar los centros existentes y los de nueva creación entorno a una formación clasificada en dos niveles: las enseñanzas de grado superior (de arquitecto y de ingeniero, así como de doctor arquitecto y de doctor ingeniero) y las de grado medio (de aparejador de obras y de perito).

<sup>558</sup> Aprobándose, así mismo, por Orden de 29 de septiembre de 1959 la reglamentación por la que se regirían todas las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura e Ingeniería. En España. Orden de 29 de septiembre por la que se aprueba el adjunto Reglamento de las Escuelas Técnicas

Industrial se compondrían de seis, entre las cuales fue establecida la de «Acústica y Óptica»<sup>559</sup>. Más tarde, por Orden de 9 de mayo de 1962, «Cinematografía y electroacústica» pasó denominarse de nuevo «Cinematografía» —a juzgar por el plan docente, a causa de una autonomización de los contenidos de electroacústica en otras asignaturas—continuado esta en el quinto año, esta vez, en el marco de la referida especialidad de «Acústica y Óptica» (Valbuena Vázquez, 1996, p. 222).

Por otro lado, y como así señala Rodríguez Merchán (2007), fue creada en febrero de 1962 la ya referida cátedra de «Historia y Estética de la Cinematografía», dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid (p. 15). Una materia que, según Cano De Gardoqui García (2011), fue propuesta en abril de 1961 por Floris Luigi Ammanati, Subcomisario del Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma y Director de la Mostra de Venecia, durante la clausura de las «III Conversaciones Internacionales de Cine» de Valladolid —las cuales, a su vez, habían surgido «al calor de la entonces denominada Semana de Cine Religioso y Valores Humanos [...] germen de la actual SEMINCI»— (p. 145). Así pues, no es de extrañar que dicha materia se estableciera tan sólo tres años después de que en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Pisa se fundara la primera cátedra cinematográfica de Europa, la de «Historia y Teoría del Cine», ya que la puesta en marcha de la misma había sido apoyada institucional y económicamente por el Centro Sperimentale di Cinematografia (Rodríguez Merchán, 2007, p. 15; Cano De Gardoqui García, 2011, p. 145).

Las funciones de dicha cátedra de «Historia y Estética de la Cinematografía» fueron detalladas en la Orden del 28 de febrero de 1962<sup>560</sup> por la que la misma fue establecida,

---

Superiores de Arquitectura e Ingeniería. *Boletín Oficial del Estado*, 20 de julio de 1959, núm. 251, pág. 13388-13396.

<sup>559</sup> España. Decreto de 6 de junio de 1958 sobre especialidades de la Enseñanza Técnica Superior. *Boletín Oficial del Estado*, 4 de julio de 1958, núm. 159, pág. \*1210-1211.

<sup>560</sup> España. Orden de 28 de febrero de 1962 por la que se crea en la Universidad de Valladolid la cátedra de «Historia y Estética de la Cinematografía», adscrita a la Facultad de Filosofía y Letras. *Boletín Oficial del Estado*, 9 de junio de 1962, núm. 138, pág. 7910-7911.

señalándose en su texto sus objetivos los cuales serían: a) el fomento del estudio y el conocimiento cinematográfico, esencialmente en sus aspectos de exaltación de los valores religiosos y humanos; b) la organización de cursos de enseñanza y de cultura cinematográficas para los alumnos universitarios así como para los de otros centros docentes; c) la difusión del conocimiento de las producciones cinematográficas de carácter religioso y de exaltación de los valores humanos; d) la organización de lecciones y conferencias dirigidas a la finalidad esencial de la cátedra; e) la cooperación en la organización y desarrollo de las Semanas Internacionales de Cine Religioso y de Valores Humanos y en las Conversaciones Internacionales de Cine; f) la organización de actos de exaltación del valor cultural del arte cinematográfico; y g) el desarrollo de cualquier otra actividad que tendiera a divulgar el conocimiento de la cinematografía entre los escolares, singularmente en sus aspectos históricos y como arte de expresión.

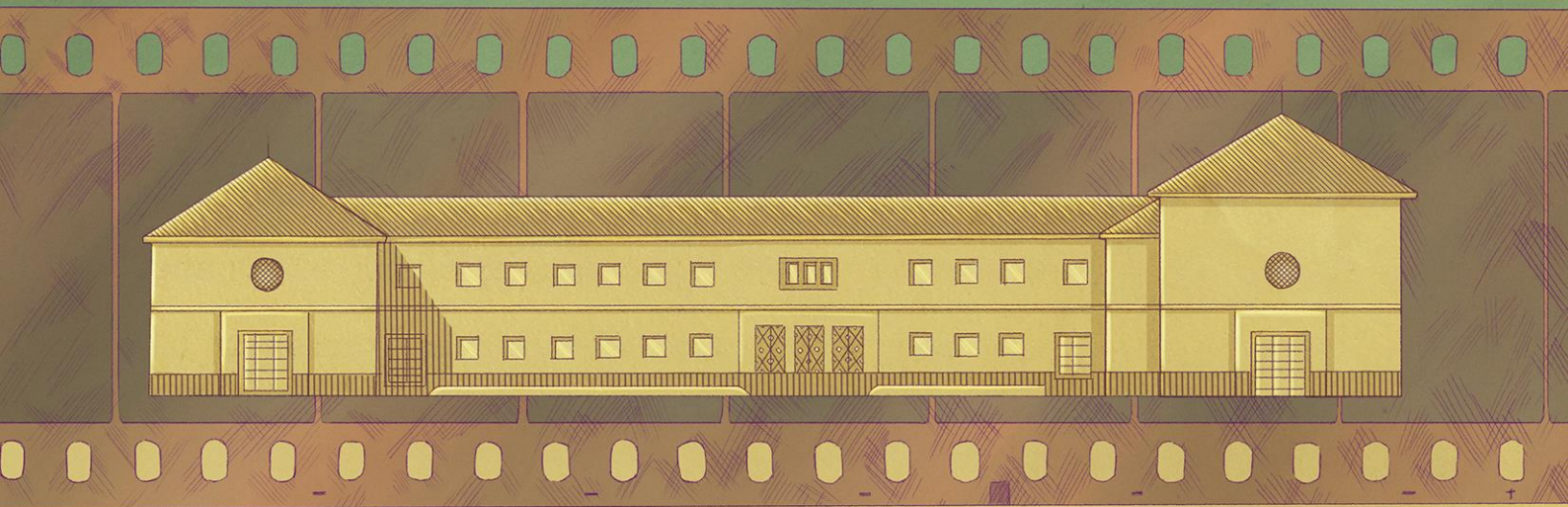
Dicho de otra manera, se trataba de que la referida cátedra no estuviera orientada ni «hacia la realización cinematográfica —carencia, por tanto, de vínculos profesionales desde el punto de vista de la producción—» ni hacia «la mera función de cine-club», sino que la misma supusiera «una apuesta decidida por la formación y educación cinematográfica que, al tiempo, posibilitara la conformación de un “nuevo” tipo de espectador que comprendiera la técnica y la estética de las películas y de sus autores, a fin de valorar el cine histórica, estética y culturalmente»; no pudiendo olvidar tampoco, para sumarla a las ya referidas, la misión expresada en el acto de inauguración por su primer director, Luis Suárez Fernández: a saber, la «de profundizar en el estudio del cine español con la finalidad de encauzarle hacia las “verdaderas necesidades de nuestro tiempo”, tanto desde el punto de vista de la factura de las películas, como en la elevación de los gustos del público, más allá de [...] el cine folklórico [...] y más en consonancia con películas tales como “Bienvenido Mister Marshall”, “Los jueves milagro” o “Calabuch” (Cano De Gardoqui García, 2011, p. 147).

No obstante, por un lado, el primer reglamento de esta cátedra fue aprobado por Orden del 6 de septiembre de 1962<sup>561</sup> (texto en el cual se señalaba que, para el cumplimiento de los fines enunciados, se organizarían —además de la creación de una revista científica, de una biblioteca especializada y del desarrollo de actos culturales— dos tipos de cursos monográficos: los de «carácter general» que se celebrarían «durante el periodo lectivo del año académico, desarrollándose con un mínimo de veinte conferencias», y los «especiales e intensivos» que vendrían a desarrollarse «en fechas próximas a la celebración de las Semanas y Conferencias Internacionales de Cine»). Por otro, siguiendo a Cano De Gardoqui García (2011), el I Curso de dicha cátedra fue desarrollado entre el 21 de enero y el 1 de abril de 1963 (p. 148). Como ambas fechas sobrepasan la establecida como fin del periodo de estudio —es decir, ambas son posteriores al 2 de abril de 1962— el desarrollo ulterior de esta primera cátedra de «Historia y Estética de la Cinematografía» de la Universidad de Valladolid queda ya fuera de los límites de la investigación.

---

<sup>561</sup> España. Orden de 6 de septiembre de 1962 por la que se aprueba el Reglamento provisional para la cátedra de «Historia y Estética de la Cinematografía» de la Universidad de Valladolid. *Boletín Oficial del Estado*, 20 de noviembre de 1962, núm. 278, pág. 16496.





# 7 DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES





## 7. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

### 7.1. PROPUESTA DE TIPOLOGÍA SISTEMÁTICA EN FUNCIÓN DE LOS TIPOS DE ENSEÑANZA Y DE LOS ÁMBITOS DE APRENDIZAJE

Cuando se realizó la formulación del problema de investigación se definió el objeto de la misma en torno a una serie de categorías. De esta forma, se concretó el asunto estableciendo que en el presente trabajo serían abordadas —dentro de la dimensión «EPES»— las enseñanzas *del* cine (entendidas estas como la transmisión del conocimiento teórico-práctico de la cinematografía con el fin de su aplicación práctica) y las enseñanzas *sobre* el cine (o la transmisión del conocimiento teórico-práctico dirigido a su aplicación intelectual). Así mismo, se señaló que tanto en la categoría de la *enseñanza del cine* como en la de la *enseñanza sobre el cine* se encontrarían incluidos dos de los ámbitos susceptibles de aparecer en un proceso educativo: el *aprendizaje formal* (cuyo desarrollo se produce al interior del sistema educativo) y el *aprendizaje no formal* (en el que si bien pueden existir horarios, evaluaciones y certificaciones existe, sin embargo, una estructura más relajada y flexible, la cual puede ser provista tanto por organismos gubernamentales como no gubernamentales, estando dirigida a cualquier edad y nivel educativo y sirviendo habitualmente como complemento a la educación recibida en el ámbito formal).

De este modo, los resultados obtenidos en esta investigación pueden ser ahora clasificados, primero, entorno a las categorías mencionadas y, segundo, en relación a la periodización que de dichos datos se hizo en el capítulo anterior —la cual, se recuerda, fue compuesta de tres etapas: 1) 1915 a 1930; 2) 1931 a 1946; y 3) 1947 a 1962— obteniéndose con la aplicación de las mismas la categorización reflejada en la Tabla 5.

Tabla 5. Categorización de los resultados obtenidos por tipos de enseñanza cinematográfica y por ámbitos de aprendizaje (1910-1962)

		ENSEÑANZA DEL CINE		ENSEÑANZA SOBRE EL CINE	
EPES	APRENDIZAJE FORMAL	1931-1946	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Materia-especialidad de «Técnica cinematográfica».</b> Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (1932-1935).</li> <li>- <b>Asignatura de «Cinematografía».</b> Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid (1946).</li> </ul>		
		1947-1962	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Asignatura de «Cinematografía y Electroacústica» o «Cinematografía».</b> Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid (1946-1962).</li> <li>- <b>Diplomatura en «Cinematografía».</b> Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (1947-1962).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Cátedra de «Historia y Estética de la Cinematografía».</b> Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid (1962).</li> </ul>	
	APRENDIZAJE NO FORMAL	1915-1930	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>«Cursos de interpretación de arte dramático para cinematografía».</b> Academias cinematográficas. Barcelona, País Vasco, Valencia y Madrid (1916-1930)</li> </ul>		

		1931-1946	<ul style="list-style-type: none"> <li>- «Cursos especiales de cinematografía». Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid (1942-1946).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- «Primer curs universitari de cinema». Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona (1932).</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- «Curso de iniciación cultural cinematográfica». Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid (1945).</li> </ul>		
		1947-1962	<ul style="list-style-type: none"> <li>- «I Curso de cinematografía para compositores». Real Conservatorio de Música de Madrid e IIEC (1954).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- «Ciclo de conferencias Enrico Fulchignoni». IIEC (1947).</li> <li>- «Ciclo de conferencias Enrico Fulchignoni». Instituto Leonardo Torres Quevedo, CSIC e IIEC (1949).</li> <li>- «I Semana Española de Filmología». Asociación Española de Filmología. Aula Magna EEII (1950);</li> <li>- «Curso cinematográfico sobre cine francés». Instituto Francés (1950).</li> <li>- «Cursillo para el estudio de la obra de René Clair». Asociación Española de Filmología. Aula Magna EEII y Cine Voy (1951).</li> <li>- «II Curso de Condensación Fílmica». Asociación Española de Filmología (1952).</li> <li>- «I Curso de Estudios Universitarios de Cine». Cine-Club SEU. Universidad de Salamanca (1954).</li> <li>- «Curso de estudios fílmicos». IIEC y el Centro Nacional de la Oficina Católica Internacional del Cine (1957).</li> <li>- «Cine y realidad española». Servicio Nacional de Educación y Cultura de Organizaciones del Movimiento. Aula de Cultura del Ministerio de Educación Nacional (1962).</li> </ul>



- «**Curso de cine Círculo Cinematográfico Nosotros**». Facultad de Filosofía y Letras de Madrid (1947).
- «**I Curso de Cinematografía**». Universidad Internacional Menéndez Pelayo (1952).
- «**II Curso de Cinematografía**». Universidad Internacional Menéndez Pelayo (1953).
- «**III Curso de Cinematografía**». Universidad Internacional Menéndez Pelayo (1954).
- «**II Curso de Estudios Universitarios de Cine**». Cine-Club SEU. Universidad de Salamanca (1960).
- «**Curso de orientaciones del cine actual**». DGCT y Universidad Internacional Menéndez Pelayo (1960).

Ahora bien, son diversas las observaciones que sobre este intento de categorización deben hacerse. La primera de ellas es acerca, precisamente, del carácter de tentativa que esta organización tiene. A saber, que debe quedar fuertemente enfatizado que la presente categorización no constituye más que una primera aproximación al ordenamiento de las enseñanzas obtenidas en los resultados de esta investigación, ya que la inclusión de cada una de ellas en las categorías sugeridas requiere —además de más investigación histórica que aporte mayor cantidad de datos— de un estudio únicamente centrado en la tarea de su clasificación. No obstante, y en conciencia de que su aplicación guarda, según el caso, ambigüedades de diferentes tipos; se ha entendido muy necesaria la realización de la propuesta como herramienta de base para posibles futuros estudios interesados en el problema, así como medio de promoción del debate en torno a la cuestión.

La segunda de ellas se refiere a la propia índole de la categorización propuesta. Concretamente, al motivo del porqué, entre otras posibilidades, se ha hecho uso de las categorías de la enseñanza del y sobre el cine. Y es que, a este respecto debe aclararse que dichas clases han sido seleccionadas para la ejecución de esta tarea por haber sido las mismas identificadas —como tuvo oportunidad de verse en la formulación del problema de investigación— en intentos previos de conceptualización del objeto. O, dicho de otro modo, porque la terminología que a tales tipos se asocia ha venido apareciendo de manera repetida en el acervo de conocimiento preexistente. De este modo, las categorías propuestas provienen de las inquietudes precedentes y buscan, con su

aplicación, el ordenamiento de las enseñanzas cinematográficas —sin perjuicio de que, sin duda, tal modelo pueda ser matizado y mejorado, así como completado con otras clasificaciones que organicen las mismas en torno a otros criterios que puedan considerarse útiles—.

La tercera hace referencia al significado de las categorías utilizadas, debiendo recordarse al respecto que la *aplicación práctica* a la que se refiere la *enseñanza del cine* guarda relación con la formación de los profesionales de la industria cinematográfica —de realizadores, productores, intérpretes, guionistas, editores, camarógrafos, decoradores, sonidistas, técnicos de laboratorio...—; y que la *aplicación intelectual* a la que atiende la *enseñanza sobre el cine* es concerniente a la formación de los profesionales dedicados a la investigación, concretamente, en relación a lo que hoy se entiende por la disciplina de los *estudios de cine*<sup>562</sup>.

La cuarta atiende al criterio de clasificación que la utilización de tales categorías implica, habiendo de referirse al respecto que el uso de dichas clases ha conllevado la aplicación de una clasificación realizada según el *objetivo* de la enseñanza analizada —es decir, según su intencionalidad— habiéndose tomado por el fin de la misma, siempre y cuando ha sido posible, aquella meta que de manera explícita fuera enunciada por la institución

---

<sup>562</sup> Se recuerda que la clasificación terminológica desarrollada en la formulación del problema de investigación estuvo basada fuertemente —por repetirse tal patrón de forma similar en otros trabajos— en la categorización realizada en la década de los sesenta por Rémy Tessonneau (1966). Un ordenamiento por el cual la «enseñanza audiovisual» («éducation audio-visuelle») puede ser dividida en tres aspectos de entre los cuales, los que aquí interesan, pueden ser definidos de la siguiente forma: a) «la enseñanza DEL cine» («l'enseignement DU cinéma»), que apunta principalmente a inculcar unos conocimientos del lenguaje fílmico y del saber hacer técnico en relación, principalmente, con la producción de películas; b) la enseñanza SOBRE el cine («l'enseignement SUR le cinéma»), referida más bien a lo que podría denominarse la «literatura cinematográfica» («littérature cinématographique»), implicando diversas ramas tales como la historia, la estética o la crítica cinematográfica (p. 2).

e interpretando, cuando no se ha tenido constancia manifiesta de esta, aquella que de manera implícita hayan sugerido sus actividades—.

La quinta repara en otra cuestión fundamental: que el hecho de que una formación sea considerada aquí como enseñanza del cine —por ser el fin de la misma la capacitación de profesionales del oficio cinematográfico— no quiere decir que entre sus contenidos no puedan verse incluidas materias asociadas a los estudios del cine; y, que de manera inversa, entre los contenidos incluidos en alguna formación relativa a la enseñanza sobre el cine no sea posible encontrar cuestiones relacionadas con el aprendizaje de la técnica cinematográfica; ya que, tanto un tipo de enseñanzas como el otro, son susceptibles de requerir la transmisión de uno u otro tipo de conocimientos para que la capacitación de los individuos a los que esta forma pueda realmente ser efectiva.

Y la sexta, y no por última menos importante, se centra en una advertencia en cuanto a la posible aplicación futura de la clasificación en cuestión. A saber, que el uso de la misma habrá de requerir adaptaciones según el periodo al que sea aplicado en razón de la necesidad que, con gran probabilidad, se hallará de incluir nuevas relaciones de atributos. Ello en razón de que

La imagen de toda sociedad es una imagen específicamente histórica. Lo que Marx llamó el «principio de la especificidad histórica» se refiere, en primer lugar, a una línea guía: toda sociedad dada debe ser entendida en relación con el periodo específico en que existe. (Mills, 1961)

No obstante, y aun con todas estas observaciones, se considera aquí que el hecho de poder haber clasificado las enseñanzas registradas en los resultados de esta investigación en torno a las categorías referidas, hace manifiesta la utilidad de la propuesta de la categorización como sistema de ordenamiento de las mismas; si bien, como ha se ha venido señalando, la misma tan solo constituye una tentativa preliminar, la cual no solo es susceptible de ser matizada y completada sino que, además, es necesario que así ocurra. En consecuencia, y como resultado de la combinación de las diferentes clases aquí utilizadas, puede establecerse una tipología sistemática (Tabla 6) a partir de la cual realizar la discusión de los resultados.



Tabla 6. Tipología sistemática en función de los tipos de enseñanza y de los ámbitos de aprendizaje

		DIMENSIÓN DEL TIPO DE ENSEÑANZA	
		ENSEÑANZA DEL CINE	ENSEÑANZA SOBRE EL CINE
DIMENSIÓN DEL ÁMBITO DE APRENDIZAJE	APRENDIZAJE FORMAL	Tipo I: Enseñanza del cine formal	Tipo III: Enseñanza sobre el cine formal
	APRENDIZAJE NO FORMAL	Tipo II: Enseñanza del cine no formal	Tipo IV: Enseñanza sobre el cine no formal

## 7.2. LA EVOLUCIÓN DE LA ENSEÑANZA DEL Y SOBRE EL CINE EN CONTEXTOS DE APRENDIZAJE FORMAL Y NO FORMAL (1915-1962)

El desarrollo de los resultados de este estudio ha estado guiado por las preguntas formuladas en el diseño de la investigación, así como por los objetivos vinculados a dichos interrogantes. De este modo, es momento ahora de dar respuesta a cada uno de ellos comenzando por abordar las cuestiones específicas que se plantearon para, a través de estas, llegar a la contestación de la pregunta —y el objetivo— general de este trabajo. Un fin sobre el que ha de establecerse un énfasis importante de manera previa a la explicación; concretamente, sobre el hecho de que la discusión expuesta a continuación no trata de evaluar la efectividad de las enseñanzas del y sobre el cine que en este trabajo han sido identificadas —pues no es este el objetivo de la investigación—, sino de analizar el proceso de institucionalización que las mismas experimentaron a lo largo de su evolución entre 1916 y 1962.

*PE1. ¿Qué enseñanzas del y sobre el cine se ofrecieron en España en el periodo transcurrido entre 1915 y 1962? ¿En qué contexto de aprendizaje se produjeron?*

Como puede verse reflejado en la Tabla 5, la primera etapa de la enseñanza cinematográfica en España (1915-1930) se compuso, al parecer, únicamente de

enseñanzas del cine desarrolladas en contextos de aprendizaje no formal<sup>563</sup>. No obstante, la austeridad de las formaciones de esta fase, en cuanto a modalidades se refiere, no debe hacer pasar por alto la importancia que la misma tuvo. Primero, porque la puesta en marcha de tales formaciones catapultó en España —como ha podido verse en el estado del conocimiento— la discusión social sobre la necesidad, o no, de la existencia de dichas formaciones para el perfeccionamiento de la industria española del cine, así como la cuestión relativa a la propia susceptibilidad de la cinematografía a ser, o no, aprendida. Segundo, porque ya en fechas tan tempranas se produjo en el país la primera tentativa de oficialización de tales formaciones —a saber, de que las mismas fueran llevadas al contexto de aprendizaje formal— como así fue el caso de Lorenzo Petri y Francisco Aguiló que, en el año 1919, trataron de convertir su academia cinematográfica en un centro oficial a través de la intervención del pintor Marceliano Santa María en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>564</sup>. Un conjunto de cuestiones que, puestas en relación, ponen de manifiesto el inicio de la movilización de los mecanismos de legitimación y, por tanto, la activación de un proceso de institucionalización.

A continuación, con la llegada del segundo periodo (1931-1946) se produjo un cambio importante en el panorama formativo, pues en el mismo emergieron las enseñanzas del cine en contextos formales —como resultado del establecimiento de las no formales—, así como las enseñanzas sobre el cine en contextos no formales, siendo la instauración de la asignatura de «Cinematografía» en la carrera de Ingeniero Industrial al final de esta etapa, un punto de inflexión fundamental en la evolución general de las formaciones

---

<sup>563</sup> No obstante, se sabe de la celebración de diversas conferencias celebradas de manera aislada y puntual las cuales, quizás, habrían de ser consideradas parte de unas primigenias enseñanzas sobre el cine en un contexto de aprendizaje no formal.

<sup>564</sup> Puede consultarse el texto de la solicitud en los Anexos. Santa María, M. (1919). Informe acerca de la conveniencia de que se declare oficial la academia cinematográfica de Barcelona, sistema italo-americano. En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (pp. 87-87). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

españolas cinematográficas<sup>565</sup>. A dicha circunstancia debe sumársele, además, la fuerte significación que en su desarrollo también tuvieron los tanteos que durante esta etapa se realizaron al respecto de la creación de otras enseñanzas formales tanto del cine como sobre el cine; y es que, a pesar de que las mismas no llegaran a ejecutarse o finalizarse, la sola intención de su fundación fue parte del impulso que fortaleció la comprensión sobre la necesidad de una enseñanza cinematográfica oficializada. Se hace referencia, concretamente, a la proposición que en las conclusiones del *I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía* (1930) se hizo en orden a la creación de «Institutos de Enseñanzas Cinematográficas en Madrid, La Habana, México y Buenos Aires, patrocinados y controlados por los Gobiernos respectivos» (Filosofía, 2022) —un evento en el que, además, Díaz-Plaja propuso un «Instituto de Cultura Cinematográfica en Cataluña adscrito a la Facultad de Letras de la Universidad o al Seminario de Arte»<sup>566</sup> (González García, 2018, p. 260)—. Fue parte de ello, también, la aspiración de J. Carner-Ribalta —asesor técnico del Comité de Cine de la Generalitat— de establecer una escuela práctica de cinematografía en Barcelona —para la preparación de directores, argumentistas, montadores, técnicos de laboratorio, camarógrafos y productores— para la cual consiguió el mismo que le fuera cedido por dicha Generalitat el Palau de Rumania, en el cual se desarrollaron unas obras para su establecimiento que, no obstante, fueron interrumpidas por la explosión de la Guerra Civil<sup>567</sup> (Caparrós Lera, 1986, p. 239). Y, por

---

<sup>565</sup> Si bien esta no fue la primera en ser oficializada —ese honor fue para la «Técnica cinematográfica» de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado—, sí que fue la primera en ser establecida de facto y mantenida a lo largo de todo el periodo analizado.

<sup>566</sup> «El cinematógrafo y la universidad» (Díaz-Plaja 1931, p. 6566)

<sup>567</sup> «Pas a pas, allí s'inicià la construcció d'un estudi de producció i de doblatges cinematogràfics, al costat d'un laboratori de revelat i tiratge de films en 16 mm (per a cinema educatiu) i annex a l'Escola de Cinema, tot en el mateix edifici. El plateau de producció, relativament espaiós i degudament insonoritzat a prova de sorolls, la cabina de projecció i doblatge amb els projectors corresponents, i les aules de l'escola tècnica de cinema estaven pràcticament a punt per ésser posats en servei quan, amb els esdeveniments del juliol de 1936, tot restà capgirat a Catalunya» (Carner-Ribalta en Caparrós Lera, 1986, p. 239)

último, el de la ya en su momento mencionada propuesta por parte de Serrano de Osma y Fernández Armayor al Ministerio de Educación Nacional, de la creación de un Instituto Español de Cinematografía en el año 1941 (Aranzubia Cob, 2004, p. 67; Soria, 1999, p. 117) —cuyo desarrollo, como también ya se señaló, pudo tener que ver con la competencia atribuida en 1940 al nuevo Departamento de Cinematografía de la Dirección General de Propaganda, de establecer «de propia iniciativa» un «Instituto Cinematográfico Español, como escuela cinematográfica del Estado»<sup>568</sup>—.

Así mismo, después de tales acontecimientos, llegó el inicio de la tercera etapa en el transcurso evolutivo de las formaciones españolas cinematográficas (1947-1962). Un periodo en cuyo final surgió la primera enseñanza sobre el cine en el ámbito formal tras el empuje realizado por la previa explosión que de estas mismas se produjo en contextos de aprendizaje no formal, las cuales a su vez habían venido desarrollándose, en buena medida, gracias al apoyo de las primeras enseñanzas formales del cine enteramente dedicadas a la materia —las del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas—. Una reacción que podría denominarse «en cadena» y a la que, una vez más, habrían de añadirse también aquellos proyectos frustrados que trataron de ponerse en marcha, pues los mismos ponen de nuevo de manifiesto el grado de interés que sobre el establecimiento de una enseñanza cinematográfica se produjo en esta etapa. Concretamente, debe mencionarse el intento que Díaz-Plaja realizó en 1949 de crear el «Instituto de Barcelona» «una vez asegurada la existencia oficial» del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas; una entidad que Díaz-Plaja pensó concebir «en una relación amistosa y filial con el de Madrid» y con un funcionamiento similar a este —es decir, a través de un Patronato—; si bien «seguramente [...] con menor envergadura, sobre todo en lo que se refiere a Investigaciones»<sup>569</sup>. Y así mismo, ha de ser

---

<sup>568</sup> En España. Orden de 21 de febrero de 1940 fijando la competencia y funciones del Departamento de Cinematografía dependiente de la Dirección General de Propaganda. *Boletín Oficial del Estado*, 25 de febrero de 1940, núm.56, pág. 1393.

<sup>569</sup> Entre, al menos, julio de 1949 y mayo de 1950 se produjo correspondencia entre Victoriano López García y Guillermo Díaz-Plaja. En la primera carta registrada, este último solicitaba para

mencionada la proposición que se hizo en la lectura de las conclusiones de las *Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales* —más conocidas como *Conversaciones de Salamanca*, celebradas en 1955 y organizadas por Basilio Martín Patino, entonces director del Cine Club del SEU<sup>570</sup>—, en las cuales se recomendó el establecimiento de una «cátedra de Filmología en la Universidad de Salamanca» con el fin de que en la misma se organizaran «lecciones a cargo de las más autorizadas personalidades españolas y extranjeras» (Bueno Sánchez, 2018); una iniciativa que, según González Gómez (2013), «contó con el resuelto apoyo del entonces rector, Antonio Tovar, y de algunos docentes de la Facultad de Filosofía y Letras» como «Lázaro Carreter, Tierno Galván...» y cuya organización fue encargada a Basilio Martín Patino a pesar de que, finalmente, no llegara a ser desarrollada (p. 506)<sup>571</sup>.

---

el Patronato que regularía el Instituto de Barcelona la colaboración del primero, así como una copia del presupuesto general del IIEC, el cual —junto a otra documentación que al parecer López García había compartido anteriormente— serviría de referencia para la creación de la escuela barcelonesa. Díaz-Plaja, G. (1949, julio 15). *Carta a Victoriano López García, director del IIEC, para la solicitud de colaboración con el Patronato que daría lugar al Instituto de Barcelona, así como solicitando documentación de referencia para la creación del mismo* (ADM/14/3.1de3) [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía. Si bien las cartas reflejan que hubo conversaciones con el director general de Cinematografía y Teatro, se desconoce que acabaría por frustrar el desarrollo del proyecto teniendo constancia, únicamente, de que en abril de 1950 Díaz-Plaja aún continuaba con sus gestiones para tratar de ponerlo en marcha. Díaz-Plaja, G. (1950, abril 28). *Carta a Victoriano López García, director del IIEC, para la solicitud de la colección completa de Cine Experimental, así como impresos, programas y publicaciones sobre el IIEC* (ADM/14/1.1de1) [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

<sup>570</sup> Cuyo desarrollo vino predispuesto, según Cano De Gardoqui García (2011), por el *I Curso de Estudios Universitarios de Cine* organizado por el Cine-Club SEU en la Universidad de Salamanca en el año 1954 (p. 146).

<sup>571</sup> Quizás los «cursos universitarios de cine» señalados por Cano De Gardoqui García (2011), los cuales fueron encargados por Antonio Tovar «a los miembros del cine-club, entre ellos Basilio Martín Patino», cuya proyección «contó con la ayuda del importante teórico cinematográfica

*PE2. ¿Qué instituciones ofrecieron enseñanzas del y sobre el cine en España en el periodo transcurrido entre 1915 y 1962? ¿Qué tipos de entidades fueron?*

Durante los primeros cincuenta años del desarrollo de la enseñanza cinematográfica en España las instituciones implicadas fueron de diversa índole. La institución característica del primer periodo en la evolución de la enseñanza del y sobre el cine (1915-1930) fue de tipo privado siendo el modelo de negocio por antonomasia el de las muy criticadas academias cinematográficas. Unas entidades entre las cuales se dio, como se señaló en los resultados, diferentes tipos de configuraciones empresariales (Tabla 6) y sobre las cuales debe hacerse una observación importante, aunque esta deba enunciarse aún como hipótesis. A saber, que si bien es cierto que, en el ámbito de estas academias, el frenesí por el aprendizaje de muchos aficionados junto a la inexistencia de regulación de las mismas dio lugar a un fuerte sentido del oportunismo —que, en algunos casos, fue motivo incluso de delincuencia: el llamado caso del «timo de la academia»—; ha de señalarse también que, según se entiende aquí, tal circunstancia pudo ser utilizada por algunos sectores como arma arrojadiza para la deslegitimación contra cualquier entidad que tuviera que ver con este tipo de enseñanzas siendo, por tanto, el panorama de entonces más complejo y menos parcial de lo que algunas publicaciones de la época sugieren.

Y es que si bien tal enfoque es, como se ha señalado, una hipótesis que no puede entrar a demostrarse —tanto por limitaciones de espacio y tiempo como por la necesidad de una mayor cantidad de datos—, la existencia de algunos artículos que contradicen la versión unilateralmente negativa de algunas revistas —casi excepcionales, pero existentes—, junto a la propia actividad que de las academias ha podido aquí observarse, conducen a esta investigación a decantarse por una interpretación, al menos por ahora, más relativista; a saber, por una que interpreta que el conglomerado de centros emergido durante esta etapa no sólo se compuso por centros ilícitos o sin trascendencia, sino que

---

Manuel Villegas López», el cual «llegó a ser aprobado, pero no ejecutado» (p. 146) se refiere también a dicha Cátedra de Filmología.

también estuvo integrado por entidades lícitas y constructivas entre las cuales figuran, al menos, una buena parte de los centros aquí citados.

Tabla 7. Tipología de academias cinematográficas

		Academias fundadas y dirigidas por actores enfocadas a la formación de cualquier persona	Academias establecidas por productoras representativas de la industria cinematográfica con el fin de formar a actores de sus plantillas
		Entidad única (sólo formación)	
CATALUÑA (BARCELONA)	- Academia de Lydia Bottini	- 1917, Academia cinematográfica de Alfredo Mateldi — Productora Estrella Films (Alfredo Maltedi, José Usall y Enrique M. Llopis, 1917).	- Academia de la Studio Films.
	- Escuela Española de Arte Cinematográfico y Educación de Pose para Artistas de Canto	- 1917, Academia Cinematográfica Sistema Italo-Americano de Lorenzo Petri y Francisco Aguiló — Productora Internacional Films (Petri, 1918) y Narciso Films (Petri y Narciso Puignau, 1922).	- Academia de Pose de Segre Films.
	- Academia de Bianca Valoris - Academia de Ramón Quadreny (en cuyo «Estudio Cirera» impartían clases también el actor Pablo Prous de Vendrell y Ray de Baños)	- 1918, American Cinema School (primero, de Ralph Allen; luego, de Alfonso Roure; y, finalmente, de Gustavo Suñé Tarando) — Productoras Ibero Films (Alf R. Baldo, 1919), Reme Films (Alfonso Roure, 1919) y Unión de Artistas Cinematográficos (Gustavo Suñé Tarando, 1921).	- Academia de Hispano Films.
VALENCIA		Valencia: - Estudio Film Chiquilín de Louis Courdecq - Mediterráneo Films de Ramón Orrico - Estudio Santos de Enrique Santos	

PAÍS VASCO		<p>San Sebastián:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Rinu Lupu (sin constancia de propietario)</li> <li>- (Sin constancia de nombre) de Kardec</li> </ul> <p>Bilbao:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 1923, Academia Cinematográfica Hispania Film de Aureliano González y Alejandro Olavarría y a la que más tarde se unió Telesforo Gil del Espinar</li> </ul>	
MADRID		<p>Madrid:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 1923, Academia de Arte Cinematográfico o Academia de Moderno Arte Cinematográfico» de Flora Rossini</li> </ul>	

Fuera como fuere, tras la popularidad de dichos centros llegó la segunda fase de las enseñanzas cinematográficas (1931-1946) produciéndose en su desarrollo un cambio institucional que, en coherencia con las transformaciones producidas en lo relativo a tipos de enseñanza, fue también bastante significativo. En primer lugar, y de manera previa al estallido de la Guerra Civil, se engendraron los primeros esfuerzos dirigidos a la integración del cine en el ámbito de la universidad —en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona—, así como en el contexto de la enseñanza superior<sup>572</sup> —en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid—. En segundo lugar, pasado ya el conflicto bélico, dicha actividad se repitió en los mismos ámbitos —si bien en este caso en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, por un lado, y en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de la misma ciudad, por otro—. Así pues, la enseñanza cinematográfica que durante la etapa anterior solo se había producido en instituciones privadas y enérgicamente deslegitimadas, pasó en esta a ser puesta en contacto con instituciones fuertemente legitimadas —siendo, sin embargo, su relación con las mismas bastante discreta si se exceptúa de ellas las acaecidas en la Escuela

---

<sup>572</sup> Denominación vista desde la perspectiva de la Ley Moyano de 1857.



Especial de Ingenieros Industriales de Madrid donde, como ya se refirió, dichas formaciones sí que tuvieron un importante calado—.

Tras dicho proceso se produjo la tercera fase en la evolución de las enseñanzas cinematográficas (1947-1962); una etapa en la cual hubiera cabido esperar que —por los conatos acaecidos durante el periodo anterior y por la expansión que, en general, comenzaba a tener el fenómeno— los contactos experimentados del cine con la universidad hubieran seguido una inercia más fulminante —a saber, que la aceptación de la misma hubiera sido más rápida—. Sin embargo, no fue así; por el contrario —y en realidad, de manera coherente con las aún existentes resistencias en el ámbito académico— la asimilación de la misma hubo de tomarse su tiempo, ya que el medio cinematográfico no se percibía todavía como una cuestión lo suficientemente legítima como para ser integrada de manera definitiva en una institución tan fuertemente legitimada como la universitaria. En razón de ello, la relación que la universidad tuvo con la cinematografía a lo largo de toda la etapa continuó siendo puntual a través de la celebración de algunos cursillos; si bien fue precisamente tal participación en el fenómeno de generalización de este tipo de enseñanzas no formales —en las que también se dio la colaboración de otras importantes instituciones de enseñanza superior, de investigación y de divulgación cultural<sup>573</sup>— la que acabó por allanar el camino produciéndose, al final de esta etapa, la esperada integración oficial de la cinematografía en el contexto universitario —concretamente, y como ya se señaló, en la Universidad de Valladolid en el año 1962—.

En cambio, la trayectoria seguida por la enseñanza cinematográfica en el ámbito de la enseñanza superior evolucionó de forma diferente identificándose en su interior dos trayectorias divergentes. Por un lado, la producida en el entorno de las Bellas Artes; contexto en el cual hubo total ausencia de continuidad con el periodo precedente, pues

---

<sup>573</sup> La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Universidad de Salamanca, el Real Conservatorio de Música de Madrid, el Instituto Leonardo Torres Quevedo, el CSIC, el Centro Nacional de la Oficina Católica Internacional del Cine o el Aula de Cultura del Ministerio de Educación Nacional.

la tentativa que trató de llevarse a cabo en la Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado no volvió nunca, que se sepa, a producirse. Por otro, la desarrollada en el marco de la enseñanza técnica; un medio en el que sí que se prosiguieron con las enseñanzas cinematográficas tras su exitosa integración en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid —Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales a partir de 1957—, siendo su desarrollo en tal entidad un factor absolutamente fundamental para la posterior creación del primer centro oficial del país creado con específica dedicación a las enseñanzas del cine: el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Un centro, que ha de recordarse, no solo fue enormemente trascendente por su papel como formador de profesionales de la industria del cine —suponiendo su establecimiento un antes y un después en la enseñanza cinematográfica española— sino que, además, fue notable también por su vocación investigadora y experimentadora.

### 7.3. EL PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN DE LAS ENSEÑANZAS CINEMATOGRÁFICAS EN ESPAÑA

*PG. ¿Cuál fue el proceso de institucionalización que experimentaron las enseñanzas del y sobre el cine en contextos de aprendizaje formal y no formal a lo largo del periodo transcurrido entre 1915 y 1962?*

Los aproximadamente primeros cincuenta años del desarrollo de la enseñanza del cine y sobre el cine en España estuvieron compuestos por iniciativas docentes establecidas en contextos de aprendizaje formal y no formal. Si bien a nivel social las mismas fueron prontamente aceptadas y altamente demandadas por la población, su desarrollo fue dificultoso, entre otras cuestiones, por la existencia de una serie de fuerzas que ralentizaron el proceso de su evolución. No obstante, y a pesar de los trances, las mismas fueron poco a poco instaurándose, observándose en su trayectoria una tendencia a la puesta en marcha de enseñanzas no formales de manera previa al establecimiento de las formales —una propensión, se entiende aquí, coherente con la necesidad inherente de las mismas a realizar su proceso de integración desde aquellos espacios con menor

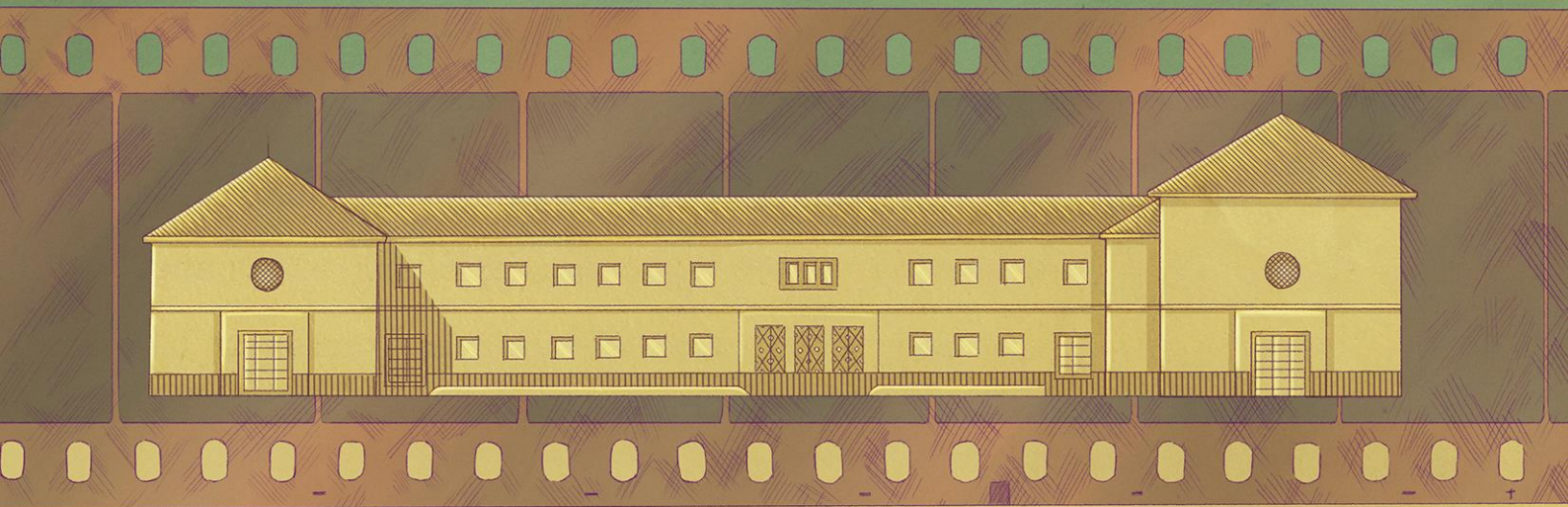
resistencia; o, en otras palabras, desde aquellos que no requerían de una oficialización para su impartición—.

De este modo, tras unos primeros quince años (1915-1930) cargados de controversia hacia las primeras enseñanzas no formales emergidas en el país en el seno de la iniciativa privada —y extendido el escepticismo también, al parecer, a alguna que otra llamada a la enseñanza formal que en dicho momento se hizo—, se inició en España una nueva etapa (1931-1946) en la que se produjo un modesto aperturismo a las mismas. Un periodo que, a pesar de verse truncado por el desarrollo de la Guerra Civil, fue fundamental tanto por el tipo de enseñanzas que aparecieron —sobre el cine no formales y del cine formales— como por la clase de instituciones en el que dichas imparticiones se dieron —facultades y escuelas superiores— provocándose con tal combinación, el encuadre de la enseñanza de la cinematografía, por primera vez en la historia española, en el contexto de la educación superior y universitaria.

No obstante, y aun habiendo acontecido tales hitos, no se caracterizó la tercera etapa de la enseñanza cinematográfica en España (1947-1962) por una paulatina aceptación de la cinematografía en aquellos ámbitos en los que hasta el momento se había dado; pues tan solo en el contexto de la institución superior técnica —en el de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid— tuvo lugar una continuación directa de la permeabilidad acaecida en el periodo anterior. Sin embargo, y aun con la falta de una mayor implicación de la universidad en la enseñanza de la cinematografía —cuyo verdadero compromiso no llegaría hasta el final del periodo con la formalización de las primeras enseñanzas sobre el cine—, esta etapa fue un periodo enormemente trascendente por la creación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Una entidad novedosa cuya máxima singularidad fue la de ser la primera institución oficial española que ofreció un programa académico dedicado única y exclusivamente a la enseñanza del cine.







# 8 BIBLIOGRAFÍA





## 8. BIBLIOGRAFÍA

- Academia de Cine (2020, diciembre 9). *Seleccionados los tres proyectos que recibirán las Ayudas a la Investigación Cinematográfica Luis García Berlanga de la Academia de Cine*. <https://www.academiadecine.com/2020/12/09/seleccionados-los-tres-proyectos-que-recibiran-las-ayudas-a-la-investigacion-cinematografica-luis-garcia-berlanga-de-la-academia-de-cine/>
- AFI. (1978). *Guide to College Courses in Film and Television*. American Film Institute.
- Alberich, F. (1999). El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y La Escuela Oficial de Cinematografía en el Cine Español. En *50 años de la Escuela de Cine* (pp. 11-32). Filmoteca Española.
- Alberich Pascual, J., Guarinos V., & Mañas Valles, S. (2009). Adaptación al EEES del Título de Grado en Comunicación. *Icono14*, 7(3), 113-130. <https://doi.org/10.7195/ri14.v7i3.306>
- Allen, R. C., & Gomery, D. (1985). *Film history: Theory and practice*. Knopf. <https://archive.org/details/filmhistorytheor00alle>
- Alsina, J. (1931a). La eterna historia. *Academias de educación artística. Arte y Cinematografía*, XI(363-364), 2-3.
- Alsina, J. (1931b). *Academias de Educación Artística. Films Selectos*, 50, 6,23.
- Alsina Thevenet, H., & Romaguera i Ramió, J. (Eds.). (1989). *Textos y Manifiestos del Cine*. Cátedra.
- Altred Vigil, A., & Sel, S. (2016). *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Álvarez, V. de la M. (2008). Breve informe sobre la docencia de historia del Cine en la Universidad de Oviedo. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 73-79. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14031>
- Amberg, G. (1966). *The Teaching of the history, aesthetics and technique pf the art of the cinema at the University of Minnesota; report prepared at the request of UNESCO for*

presentation to the Rome Round Table Meeting, April 1966, organized by UNESCO and the European Centre for Education; 1966. 43.  
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143729.locale=es>

Ambrós, A., & Breu, R. (2007). *Cine y educación: El cine en el aula de primaria y secundaria*. Grao.

Ambrós Pallarès, M. A., & Breu Pañella, R. (2011). *10 Ideas Clave. Educar en medios de comunicación: La educación mediática*. Grao.

Anderson, J. L. (1958). The Department of Cinema at Nihon University. *Journal of the University Film Producers Association*, 10(4), 3-9.

Andrew, D. (1983). IDHEC. *Journal of the University Film and Video Association*, 35(1), 50-54.

Appleton Gil & Australian Film and Television School (Eds.). (1983). *The CILECT Congress*. Australian Film and Television School.

Aranzúbia Cob, A. (2004). *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión* [Tesis de doctorado, Universidad del País Vasco]. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/14081>

Aranzúbia, A., & Castro de Paz, J. L. (2010). *Desmontando el discurso televisivo: Luciano (Claudio Guerin Hill, 1964-1965)*. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/13781>

Aranzúbia Cob, A., & Gil Vázquez, A. (2020). Innovación y desafíos en la adaptación de la asignatura análisis de la imagen audiovisual al entorno online. *Libro de Actas del X Congreso Universitario Internacional sobre Contenidos, Investigación, Innovación y Docencia: (CUICIID 2020), 2020, ISBN 978-84-09-22948-2, 663*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7978097>

Arañó Gisbert, J. C. (1989). La enseñanza de las Bellas Artes como forma de ideología cultural. *Arte, individuo y sociedad*, 2, 9-30.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS8989110009A>

Arilla, I. X., Flaquer, A., Izquierdo, F., Lamet, J. M., Martialay, F., Pérez Lozano, J. M., Pruneda, J. A., & Recio, P. (1959). Fantasmas, monstruos y mitos. *Film Ideal*, 031, 11. <http://hdl.handle.net/11091/72535>



- Arkush, A. (1983). I Remember Film School. *Film Comment*, 19(6), 57-59.
- Artopoulos, A. (Ed.). (2011). *La Sociedad de las Cuatro Pantallas: Una mirada latinoamericana*. Ariel.
- Available Light Advisory. (2013). *Film: A 21st century literacy re/defining film education*. Film: 21st Century Literacy.
- Bachy, V. (1966). *L'Enseignement du cinéma dans les universités et dans les instituts supérieurs catholiques dans le monde; contribution aux travaux de la Table ronde de Rome, avril 1966, organisée par l'UNESCO avec la collaboration du Centre européen de l'éducation; 1966*. 54. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143732.locale=es>
- Bahadur, S. (1966). *Screen education at university levels in India; report prepared at the request of UNESCO for presentation to the Rome Round Table Meeting, April 1966, organized by UNESCO and the European Centre for Education; 1966*. 51. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143727.locale=es>
- Bahadur, S. (1972). *Education of the film-maker in India*. 10. Unesdoc. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000000744.locale=es>
- Baldi, A. (2018). *La scuola italiana del cinema. Il Centro Sperimentale di Cinematografia dalla storia alla cronaca*. Soveria Mannelli
- Balogun, O. (1972). *Education of the film-maker in Africa*. 8. Unesdoc. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000001018.locale=es>
- Barrios, R. (1944). La creación de laboratorio de investigaciones cinematográficas. *Cine experimental*, 1, 13-18. <http://hdl.handle.net/11091/27531>
- Bawden, L. A. (1971). Pragmatic Prolegomena to Film Studies. *Journal of Aesthetic Education*, 5(2), 103. <https://doi.org/10.2307/3331678>
- Beigbeder Atienza, F. (1997). *Diccionario politécnico de las lenguas española e inglesa*. Ediciones Díaz de Santos.
- Breitrose, H., International Liaison Center of Schools of Cinema and Television, & Eastman Kodak Company. (2004). *CILECT, 50 years: A history*.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad* (18ª). Amorrortu.

- Blanco Mallada, L. (1990). *I.I.E.C. y E.O.C.: Una escuela para el cine español*. Universidad Complutense de Madrid.
- Blanco Mallada, L. (2016). La enseñanza oficial de cine en España. *Área Abierta*, 16(2), 3-12-12. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2016.v16.n2.52026](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52026)
- Bolas, T. (2009). *Screen Education: From Film Appreciation to Media Studies*. Intellect Books.
- Borau, J. L. (1998). *Diccionario del cine español*. Alianza Editorial: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España: Fundación Autor.
- Bordwell, D., & Carroll, N. (2012). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Pres.
- Boutin, P. (2010). *Le 7e art aux regards de l'enfance: Les médiations dans les dispositifs d'éducation à l'image cinématographique* [Tesis de doctorado, Universidad de Avignon]. <https://www.theses.fr/2010AVIG1087>
- Boyer, C. (1946). Advanced Training for Film Workers: France. *Hollywood Quarterly*, 1(3), 287-290. <https://doi.org/10.2307/1209285>
- Bueno Sánchez, G. (2018, noviembre 19). *Filmología*. Filosofía en español. <https://www.filosofia.org/ave/002/b072.htm>
- Burgess, J. (1966). Student Film-Making: First Report. *Film Quarterly*, 19(3), 29-33. <https://doi.org/10.2307/1210220>
- Burn, A., & Durran, J. (2007). *Media Literacy in Schools: Practice, Production and Progression*. <https://doi.org/10.4135/9781446213629>
- Burn, A., & Reid, M. (2012). Screening Literacy: Reflecting on Models of Film Education in Europe. *Nordic Journal of Digital Literacy*, 7(04), 314-323. <https://doi.org/10.18261/ISSN1891-943X-2012-04-07>
- Cabero, J. A. (1949). *Historia de la Cinematografía Española: Once jornadas. 1896-1948*. Gráficas Cinema.
- Caffarel Serra, M. C. (2018a). La metainvestigación en comunicación, una necesidad y una oportunidad. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e*

*Innovación en Comunicación*, 15, 293-295. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2018.15.16>

- Caffarel Serra, C., Ortega Mohedano, F., & Gaitán Moya, J. A. (2018b). La investigación en comunicación en España: Debilidades, amenazas, fortalezas y oportunidades. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 56, 61-70.
- Caffarel Serra, C., Gaitán Moya, J. A., Lozano Ascencio, C., & Piñuel Raigada, J. L. (2021). Capítulo 1. Cartografía de los usos metodológicos en Tesis Doctorales y Proyectos I+D. *Espejo de Monografías de Comunicación Social*, 2, 19-50. <https://doi.org/10.52495/c1.emcs.2.mic6>
- Cain, D. (1955). Film Production at the University of Minnesota. *Journal of the University Film Producers Association*, 7(3), 5-12.
- Campana, F. (2013). Le numérique: Un défi pour l'éducation à l'image. *L'Observatoire*, 42(1), 94-97.
- Camporesi, V. (2008). La Historia del Cine como lugar de reflexión acerca de la formación de licenciados en Historia del Arte. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 19-21. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14004>
- Camre, H., Ryum, U., Rudov, M., & Smith, N. (1980). Screenwriting Training at the Danish Film School. *Journal of the University Film Association*, 32(4), 27-34.
- Camre, H., Giese, S., Hey, A.-M., & Den Danske Filmskole, C. (Eds.). (1982). *Bridging the gap: A report on the development of film and television training for the developing countries, based on a CILECT research project conducted by the Danish National Film School, submitted to the CILECT Congress, held in Sidney, Australia in September 1982*. The Danish National Film School.
- Cano De Gardoqui García, J. L. (2011). Un capítulo en la historia del cine español: La Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid. En *Cine español: Arte, industria y patrimonio cultural* (pp. 145-156). Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

- Carazo Aguilera, J. (2016). *William Layton en España* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/39982/>
- Casas, A. (2006). *Enseñanza de la cinematografía*. UNAM.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine: 1945-1990* (3ª ed.). Cátedra.
- Castro de Paz, J. L. (2007). La encrucijada de la historia del cine español. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 15(29), 39-45. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-05>
- Cavalcanti, A. (1938). L'étude du cinéma en tant que moyen d'expression. *Bianco e Nero*, 3(1), 7-33.
- Cea D'Ancona, M. A. (2001). *Metodología cuantitativa: Estrategias y técnicas de investigación social*. Síntesis.
- Chandler, D., & Munday, R. (2016). Film studies. En *A Dictionary of Media & Communication*. Oxford University Press.
- Chiarini, L. (1938). Formazione dell'attore cinematografico. *Bianco e Nero*, 3(2-3), 8-34.
- Chiarini, L. (1937). Didattica del cinema. *Bianco e Nero*, 1(3), 8-34.
- CILECT. (1958). *L'enseignement de la réalisation: Cinéma et télévision: Vème Rencontre internationale des écoles de cinéma et de télévision, Paris, 1958: Comptes-rendus stenographiques*. Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision.
- CILECT (Ed.). (1964). *La Prise de vues dans la formation professionnelle de cinéma et de télévision, rapports présentés au congrès de la VIIe Rencontre internationale des écoles de cinéma et de télévision, Lodz, mai 1960*. Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision.
- CILECT (Ed.). (1965). *Le Montage de cinéma et de télévision et la formation professionnelle, rapports présentés au congrès de la Xe Rencontre internationale des écoles de cinéma et de télévision, Vienne, mai 1963*. Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision.

- CILECT (Eds.). (1988). *The future of cinema & television: CILECT Congress 1988*. University of Southern California, School of Cinema-Television.
- Calderón, P. A. (2012). *Pensar los estudios culturales desde España.: Reflexiones fragmentadas*. Editorial Verbum.
- Caparrós Lera, J. M. (1985). Guillem Díaz-Plaja, introductor del cinema a la Universitat. *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 11, 353-354.
- Caparrós Lera, J. M. (1986). El cinema català dels anys trenta. *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 12, 235-246.
- Chronique, É. (2013). *Chronique du cinéma*. Éditions Chronique.
- Clarembeaux, M. (2010). Film education: Memory and heritage. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 18(35), 25-32. <https://doi.org/10.3916/C35-2010-02-02>
- Cloutier, J., Gravel, D., & Institut International de la Communication de Montréal. (1987). *La formation en communication audiovisuelle: Situation présente et orientations possibles*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000071646?posInSet=132&queryId=dff00a1f-0be2-45fb-b750-fa2f59d10f9b>
- Cobos, J. (1956). «Vamos a una universidad del cine», dice D. José María Cano, director del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. *Film Ideal*, 001, 5, 24. <http://hdl.handle.net/11091/70877>
- Company-Ramón, J. M. (2007). Para una metodología de la enseñanza del cine ¡Viene el rinoceronte! *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 15(29), 59-62. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-08>
- Conde, L. (1932, abril 9). Divagaciones cinescas. El cine en la universidad. *Films Selectos*, III(78), 2. <http://hdl.handle.net/11091/10436>
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. McGraw-Hill/Interamericana.
- Crusells, M. (2008). *Directores de cine en Cataluña: De la A a la Z*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

- D'amico, C. (2003). Film Education in Western Europe 2003 Keynote Presentation. *Journal of Film and Video*, 55(4), 47-51.
- Daicich, O. M. (2018). *El nuevo cine argentino (1995-2010): Vinculación con la industria cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Eduvim.
- Daniel, F., & MacCann, R. D. (1968). The Czechoslovakian Academy of Arts. *Journal of the University Film Association*, 20(1), 11-14.
- De Julián, O. (2002). *De Salamanca a ninguna parte: Diálogos sobre el nuevo cine español*. Junta de Castilla y León.
- De la Madrid, A. M. (1945). La cinematografía y la Escuela Especial de Ingenieros Industriales. *Cine experimental*, 6, 351-355.  
<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/27536>
- De Togores, J. (1916). ¿Que debe ser y saber un director artístico? *El cine español*, 7.
- Deltell Escolar, L. (2014). "Boris" (1966) y "El perro" (1977). Estudio de dos guiones escritos por Juan Antonio Porto. *Área Abierta*, 14(1), 43-65.  
[https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2014.v35.n1.44685](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v35.n1.44685)
- Deltell, L. (2016). Víctor Erice en la Escuela Oficial de Cinematografía. Elogio de la incomunicación. *Área Abierta*, 16(2), 55-69-69.  
[https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2016.v16.n2.52303](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52303)
- Diamante, J. (2021). *Del cine y otros amores*. Cátedra.
- Díaz-Plaja, G. (1931, septiembre 17). El cinema y la universitat. *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, III(137), 4.  
<https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/verNumero.do?idNumero=4036999>
- Díaz-Plaja, G. (1952). Planteamiento cultural del cine. *Otro cine*, 1(1), 7.  
<http://hdl.handle.net/11091/13186>
- Díaz-Plaja, G. (1966). Llevamos el cine a la universidad. En *Memoria de una generación destruída, 1930-1936* (pp. 73-77). Editora Delos-Aymá.

- Dickinson, T., & Brown, J. R. (1966). *Visual education in the universities of the United Kingdom, and, Projected research and teaching in the techniques, history and aesthetics of television at the University of Birmingham; reports prepared at the request of UNESCO for presentation to the Rome Round Table Meeting, April 1966, organized by UNESCO and the European Centre for Education; 1966. 21.*  
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143742.locale=es>
- Donald, J., & Renov, M. (2008). *The SAGE Handbook of Film Studies*. SAGE.
- Douin, J.L. (2010). *Jean Luc Godard: Dictionnaire des passions*. Stock.
- Drobashenko, S., & Sadchikov, I. (1992). The Main Tendencies Of The Film Education System In Perestroika. *Journal of Film and Video*, 44(1/2), 91-96.
- Ebanda de B'éri, B. (2013). *Le «Verbe» au cinema*. Lulu.com.
- Eceiza, A. (1960). Nosotros, el IIEC. *Film Ideal*, 046, 12-13.  
<http://hdl.handle.net/11091/72552>
- Edwards, E. (2009). Intercollegiate and Community Collaboration: Film Productions for Students and Community Volunteers. *Journal of Film and Video*, 61(1), 51-61.
- Eisenstein, S. (1982). GTK—GIK—VGIK; Past—Present—Future. En J. LEYDA (Ed.), *Film Essays and a Lecture* (pp. 66-77). Princeton University Press.
- Ellis, J. C. (1957). Film Courses in U.S. Colleges and Universities. *Audio Visual Communication Review*, 5(1), 370-377.
- Esquivel Corella, F. (2013). Lineamientos para diseñar un estado de la cuestión en investigación educativa. *Revista Educación*, 37(1), 65-87.  
<https://doi.org/10.15517/revedu.v37i1.10631>
- Esteban Guinea, E., Lorenzo Rubiera, C., & Garrido García, B. (2019). *El cine en 100 preguntas*. Ediciones Nowtilus S.L.
- Farber, S. (1984). The USC Connection. *Film Comment*, 20(3), 34-39.
- Feenstra, P. (2007). La enseñanza del cine en Holanda: Cinefilia y emergencia del cine español. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 15(29), 31-38.

- Fehlman, R. H. (1994). Teaching Film in the 1990s. *The English Journal*, 83(1), 39-46.  
<https://doi.org/10.2307/820957>
- Fedorov, A. (2003). Media Education And Media Literacy: Experts' Opinions (SSRN Scholarly Paper ID 2626372). Social Science Research Network.  
<https://papers.ssrn.com/abstract=2626372>
- Fedorov, A. (2015). Situación de La Educación En Medios y La Competencia Crítica En El Mundo Actual: Opinión de Expertos Internacionales = The Framework of Media Education and Media Criticism in the Contemporary World : The Opinion of International Experts, 107-125. <https://doi.org/10.3916/C44-2015-11>
- Fernández, L. & UNESCO. (2013). La UNESCO y la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños: Creación, producción, distribución y difusión. *Cultura y desarrollo*, 9, 58-60.
- Fernández Alonso, I. (Ed.). (2017). *Austeridad y clientelismo: Política audiovisual en España en el contexto mediterráneo y de la crisis financiera*. Gedisa.
- Fielding, R. (1967). Film Study, and History Research at the University of Iowa. *Cinéaste*, 1(3), 14-29.
- Fielding, R. (1968). Theses and Dissertations on the Subject of Film at U.S. Universities, 1916-1967: A Bibliography. *Journal of the University Film Association*, 20(2), 46-53.
- Fielding, R. (1969). Second Bibliographic Survey of Theses and Dissertations on the Subject of Film at U.S. Universities, 1916-1969. *Journal of the University Film Association*, 21(4), 111-113.
- Fielding, R. (1970a). Production Facilities for a New Film-Training and Education Program at Temple University. *Journal of the SMPTE*, 79(10), 913-916.  
<https://doi.org/10.5594/J13584>
- Fielding, R. (1970b). CILECT — The Recent Years. *Journal of the University Film Association*, 22(4), 106-107.
- Fielding, R. (1972). Third Bibliographic Survey of Theses and Dissertations on the Subject of Film at U.S. Universities, 1916-1972. *Journal of the University Film Association*, 24(3), 75-78.



- Fielding, R. (1974). Fourth Bibliographic Survey of Theses and Dissertations on the Subject of Film at U.S. Universities, 1916-1974. *Journal of the University Film Association*, 26(3), 45-51.
- Fielding, R. (1982a). An International Bibliography of Theses and Dissertations on the Subject of Film Filed at Foreign Universities. *Journal of the University Film and Video Association*, 34(4), 21-59.
- Fielding, R. (1982b). Sixth Bibliographic Survey of Theses and Dissertations on the Subject of Film Filed at U.S. Universities 1916-1981. *Journal of the University Film and Video Association*, 34(1), 41-54.
- Fielding, R. (1985). Seventh bibliographic survey of theses and dissertations on the subject of film filed at u.s. universities, 1916-1984. *Journal of Film and Video*, 37(4), 37-52.
- Fielding, R. (1986). Second international bibliography of theses and dissertations on the subject of film filed at foreign universities. *Journal of Film and Video*, 38(2), 59-80.
- Film Ideal. (1960). NCE. Nuevo cine español a la vista. *Film Ideal*, 061, 3. <http://hdl.handle.net/11091/72569>
- Fisher, W., & Harlow, J. (2006). Film and Media Studies and the Law of the DVD. *Cinema Journal*, 45(3), 118-124.
- Flaquer, A. (1963). Los nuevos: Pascual Cervera. El aire de la tarde. *Film Ideal*, 131, 638-639. <http://hdl.handle.net/11091/72677>
- Flaquer, A., & Pruneda, J. A. (1961). Nosotros, los que llegamos al IIEC. *Film Ideal*, 085, 3. <http://hdl.handle.net/11091/72601>
- Fleming, M., Bresler, L., & O'Toole, J. (2014). *The Routledge International Handbook of the Arts and Education*. Routledge.
- Folgar de la Calle, J. M. (2008). Cine en la Universidad de Santiago de Compostela. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 86-89.

- Foresto, E. (2020). aprendizajes formales, no formales e informales. una revisión teórica holística. *CONTEXTOS DE EDUCACION*, 29, 24-36. <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23143932/orxvrrdo>
- Frayne, J. G. (1946). Report of the Committee on Motion Picture Instruction. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 47(2), 95-106. <https://doi.org/10.5594/J12788>
- García Fernández, E. C. (2009). *Lara: La enseñanza de la imagen: homenaje a Antonio Lara*. Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1. <https://ucm.on.worldcat.org/oclc/1025591413>
- García Gómez, F. (2008). La docencia de la Historia del Cine desde el punto de vista de un historiador del Arte. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 67-72. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14030>
- García Escudero, J. M. (1965). *Palabras a la Escuela Oficial de Cinematografía*. Escuela Oficial de Cinematografía.
- García Escudero, J. M. (1970). El cine español. En *Vamos a hablar de cine* (pp. 145-162). Salvat Editoriales y Alianza Editorial.
- García Marcos, E. (2015). *Luis Cuadrado en la Escuela Oficial de Cine. La interpretación del realismo fotográfico en sus prácticas académicas* [Tesis de máster]. <https://eprints.ucm.es/35752/>
- García Marcos, E. (2016). La Escuela Oficial de Cine como creadora de maestros: Juan Julio Baena, Luis Enrique Torán y Luis Cuadrado, los primeros profesionales de la luz realista del cine español. *Área Abierta*, 16(2), 27-39-39. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2016.v16.n2.51942](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.51942)
- García Sahagún, M. (2016). La música como reivindicación de género en «Margarita y el lobo», de Cecilia Bartolomé. *Área Abierta*, 16(2), 71-87. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2016.v16.n2.52137](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52137)
- Garrido, J. Á. (2003). *Minorías en el cine: La etnia gitana en la pantalla*. Edicions Universitat Barcelona.

- Georgin, B. (1966). *Enquête sur l'enseignement du cinéma dans les écoles normales supérieures et dans la formation des instituteurs et professeurs du deuxième degré en France; contribution aux travaux de la Table ronde de Rome, avril 1966, organisée par l'UNESCO avec la collaboration du Centre européen de l'éducation; 1966.* 36. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143724.locale=es>
- Giménez, G. (2004). Pluralidad y unidad de las ciencias sociales. *Estudios Sociológicos*, XXII(2), 267-282. <http://dx.doi.org/10.24201/es.2004v22n65.568>
- Gray, H. (1966). *Film and television education in the University of California at Los Angeles and at selected universities and colleges of the Pacific area of the United States of America.* 102 p. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143806.locale=es>
- Goggin, R. J. (1964). The Theatrical Tradition and Cinema and Television Training In American Universities. *Journal of the University Film Producers Association*, 16(3), 4-26.
- Goggin, R. J. (1970). A View of Many Seasons. *Journal of the University Film Association*, 22(4), 103-105.
- Gómez-Tarín, F.-J. (2007). Narrativa cinematográfica y enseñanza del cine. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 15(29), 75-80. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-11>
- González Casanova, M. (1972). *Education of the film-maker in Mexico.* 8 páginas. Unesdoc. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000001246.locale=es>
- González Casanova, M. (1977). The Participation of Our Schools in the Defense and Diffusion of National Culture. *Journal of the University Film Association*, 29(2), 3-7.
- González García, J. M. (2018). Literatura y cine en las aulas secundaria: La colaboración de Guillermo Díaz-Plaja en la «Revista Internacional del Cinema Educativo». En *Aulas abiertas: Profesores viajeros y renovación de la enseñanza secundaria en los países ibéricos (1900-1936)*, 2018, ISBN 978-84-9148-915-3, págs. 253-277 (pp. 253-277). Dykinson. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6763006>

- González Gómez, S. (2013). *La universidad de Salamanca durante el franquismo (1956-1968)* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. <https://doi.org/10.14201/gredos.122972>
- González López, P. (1984). *El cine en Barcelona, una generación histórica: 1906-1923* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. <http://www.tdx.cat/handle/10803/22696>
- González López, P. (2008). La docencia de fotografía y cine en los estudios universitarios de Historia del Arte: Luces y sombras de la situación actual. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 22-29. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14005>
- Goudreault, A. (2019). *Méliès, carrefour des attractions: Suivi de Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*. Presses universitaires de Rennes.
- Goulding, D. J. (1972). Whither the Student Feature Film? Report from Oberlin College. *Journal of the University Film Association*, 24(1/2), 14-16.
- Goulding, D. J. (1973). The Professional Film School: Notes from Scandanavia. *Journal of the University Film Association*, 25(4), 72-84.
- Grievesson, L., & Wasson, H. (Eds.). (2008). *Inventing Film Studies*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1131921>
- Guaita, A. (1968). El Ministerio de Educación y Ciencia. *Revista de educación*. <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/77231>
- Hamel, K. J. (2012). Teaching with Trailers: The Pedagogical Value of Previews for Introducing Film Analysis. *Journal of Film and Video*, 64(4), 38-49. <https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.64.4.0038>
- Hayes, B. (2011). Bit Lit. *American Scientist*, 99(3), 190. <https://doi.org/10.1511/2011.90.190>
- Hayes Jacobs, H. (2013). *Mastering Media Literacy*. Solution Tree Press.
- Hauff, E. (1957). The German Institute for Film and Television. *Journal of the University Film Producers Association*, 10(1), 7-8.

- Henzler, B. (2018). Education à l'image and Medienkompetenz: On the discourses and practices of film education in France and Germany. *Film Education Journal*, 1(1), 16-34. <https://doi.org/10.18546/FEJ.01.1.03>
- Hernández Girbal, F., Heinink, J. B., & Dickson, R. G. (2020). *Los que pasaron por Hollywood*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1049063>
- Hernández Marcos, J. L. (1961). II Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía. *Film Ideal*, 077-078, 28-29. <http://hdl.handle.net/11091/72594>
- Herrera Navarro, J. (2001). Teoría y crítica cinematográficas en la época de vanguardias: La contribución de Guillem Díaz-Plaja. *El cinema espanyol, de l'adveniment i la implantació del cinema sonor (1929) a l'esclat de la Guerra Incivil (1936)*, 3, 2a època, 129-146. <https://publicacions.iec.cat/PopulaFitxa.do?moduleName=&subModuleName=&idCatalogacio=3219>
- Hershfield, J., & McCarthy, A. (1997). Media Practice: Notes toward a Critical Production Studies. *Cinema Journal*, 36(3), 108-112. <https://doi.org/10.2307/1225679>
- Hill, J., Hill, W. J., Gibson, P. C., Kaplan, E. A., Dyer, R., & Willemen, P. (2000). *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford University Press.
- Hopkinson, P. (1971). *The role of film in development*. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000003187.locale=es>
- Hooper, R. A. (1996). Teaching film and television in developing nations: a malaysian case study. *Journal of Film and Video*, 48(4), 20-31.
- Horacio, M. F. (2020). *Filosofia y cine: Filosofía sobre cine y cine como filosofía*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Hort, M. (Ed.). (2016a). *Education of the filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*. Palgrave Macmillan.
- Hort, M. (Ed.). (2016b). *Education of the filmmaker in Europe, Australia, and Asia*. Palgrave Macmillan.

- Hjort, M. (2016). Crossing Borders. En *A Companion to Nordic Cinema* (pp. 148-171). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118475300.ch7>
- Hoyt, E. (2009). Review of *Inventing Film Studies* [Review of *Review of Inventing Film Studies*, por L. Grieveson & H. Wasson]. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 9(2), 184-187.
- Huie, W. O. (1986). UFVA at 40: a brief history. *Journal of Film and Video*, 38(2), 21-41.
- I., F. (1962). La escuela oficial de cinematografía. Editorial. *Film Ideal*, 109, 675. <http://hdl.handle.net/11091/72640>
- International Film and Television Council (Ed.). (1973). *Cinematographic institutions: A report by the International Film and Television Council (IFTC)*. Unesco. <https://eric.ed.gov/?id=ED077222>
- Iribarren i Donadeu, T. (2008). De cine: La intelligentsia catalana reverencia Hollywood a l'època daurada del cinema mut. *Els Marges: revista de llengua i literatura*, 86, 21-40. <https://core.ac.uk/display/39080887>
- Johnson, M. (1980). The New Copyright Law: Its Impact on Film and Video Education. *Journal of the University Film Association*, 32(4), 67-70.
- Jorgefélice, C. (1936a). Las profesiones del cinema. Los intérpretes. *Popular Film*, 520. <http://hdl.handle.net/11091/9366>
- Jorgefélice, C. (1936b). Profesiones del cinema. Los escenaristas. *Popular Film*, 523. <http://hdl.handle.net/11091/9490>
- Jorgefélice, C. (1936c). Las profesiones del cinema. El director de escena. *Popular Film*, 524. <http://hdl.handle.net/11091/9489>
- Jorgefélice, C. (1936d). Las profesiones del cinema. El director de escena. *Popular Film*, 525. <http://hdl.handle.net/11091/9488>
- JUFA. (1972). Back Matter. *Journal of the University Film Association*, 24(4).
- Kanin, F., & Wagner, R. W. (1980). Screenwriting Training for Writers and Directors in the U.S.A. *Journal of the University Film Association*, 32(4), 15-25.

- Kantor, B. R. (1964). A New Approach To Film Education. *Journal of the University Film Producers Association*, 16(3), 12-18.
- Katzen, M., Centre for Mass Communication Research, & University of Leicester. (1975). *Mass communication: Teaching and studies at universities. A world-wide survey on the role of universities in the study of the mass media and mass communication*. The Unesco Press. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000013437?posInSet=30&queryId=8f2b7136-490b-45ea-afb0-478ca0449cff>
- Kelly, K., & Edgar, T. (1997). *Film school confidential: The insider's guide to film schools*. Berkeley Pub. Group.
- Khandpur, K. L. (1959). *Problems of training film technicians in South East Asia; Meeting on Development of Information Media in South East Asia; 1959*. 15. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147907.locale=es>
- Khandpur, K. L. (1960). Training film technicians in South East Asia. En *Developing Mass Media in Asia. Papers of Unesco meeting at Bangkok* (pp. 93-97). UNESCO. <https://eric.ed.gov/?id=ED018134>
- Klinge, P., & Landen, S. (1972). Feature Film Production at Ithaca College. *Journal of the University Film Association*, 24(1/2), 17-19.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal Ediciones.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2020). Filmology. En *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2020). Film school. En *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). Film studies. En *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press.
- Kuiper, J. (1964). The First Step: The Beginning Course In Film. *Journal of the University Film Producers Association*, 16(3), 7-22.
- Lamet, J. A. (1961). El IIEC o la eterna esperanza. *Film Ideal*, 085, 4-5. <http://hdl.handle.net/11091/72601>

- Lamet, J. M. (1962). Una oportunidad que no debe fallar. Comentario a la inauguración del curso 1962-1963 en la Escuela Oficial de Cinamtografía. *Film Ideal*, 109, 680-681. <http://hdl.handle.net/11091/72640>
- Lancien, A. (2017). Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie, Léo Soullies-Debats (éd.), La ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989). *Historie de l'éducation*, 147, 209-213. <https://doi.org/10.4000/histoire-education.3337>
- Landry, N., & Basque, J. (2015). L'éducation aux médias: Contributions, pratiques et perspectives de recherche en sciences de la communication. *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, 15, 47-63. <https://doi.org/10.4000/communiquer.1664>
- Lara Martínez, M. (2011). *Fernando Colomo* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/13476/>
- Lariccia, F. (2007). La enseñanza del cine en el sistema educativo italiano. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 15(29), 47-49.
- LGM. (1932, diciembre 1). El cinema como tesis doctoral. *Nuestro cinema*, 7, 219.
- Lee, P. (2001). *The filmmaker as artist -educator: An inquiry into teaching and learning in film arts curriculum* [Ph.D.].
- Lenne, G. (1972, enero 10). *La Formation des cinéastes en France*. Meeting of Experts on Education of the Film-maker for Tomorrow's Cinema, Belgrado. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000001100.locale=es>
- Lev, P., & Iordanova, D. (1999). College Course File: Eastern European Cinema. *Journal of Film and Video*, 51(1), 56-76.
- Leyda, J. (1946). Advanced Training for Film Workers: Russia. *Hollywood Quarterly*, 1(3), 279-286. <https://doi.org/10.2307/1209284>
- Lima, F. E. J. (2017). *Ayudas administrativas a la cinematografía*. Reus.



- Lin, Y., Michel, J.-B., Aiden Lieberman, E., Orwant, J., Brockman, W., & Petrov, S. (2012). Syntactic Annotations for the Google Books NGram Corpus. *Proceedings of the ACL 2012 System Demonstrations*, 169-174. <https://aclanthology.org/P12-3029>
- Llinás, F. (Ed.). (1999). *50 años de la Escuela de Cine*. Filmoteca Española.
- Lods, J. (1951). *La formación profesional de los técnicos de cine*. UNESCO.
- López Aliaga, G. (2019). *La enseñanza universitaria del cine en España. Creación de un nuevo modelo pedagógico* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/125694>
- López García V. (1946). Notas para una escuela española de cinematografía. *Cine experimental*, 9, 123-126. <http://hdl.handle.net/11091/27539>
- López Izquierdo, J., & Aranzubia Cob, A. (2007). Cine experimental (1944-1946): El extraño caso de una revista española de cine de los años cuarenta que escapa del glamour y la arena. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 25, 63-78. <http://hdl.handle.net/10486/3933>
- López Martín, L. (2016). Julián Juez Vicente y los orígenes de la Cinemateca Educativa Nacional. En *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Editorial Centro de Estudios Ramon Areces.
- Lowry, E. (1985). *The filmology movement and film study in France*. UMI Research Press. <https://archive.org/details/filmologymovemen00lowr>
- Lucas, K. (1972). *Education of the film-maker in the United Kingdom*. 15. Unesdoc. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000001028.locale=es>
- Lynch, J. D. (2018). *Film Education in Secondary Schools (1983): A Study of Film use and Teaching in Selected English and Film Courses*. Routledge.
- Lyons, T. J., Staples, D. E., & Wagner, R. W. (1979). *The Influence of the world cinema heritage on the education and training of film/television directors and communications*. UFA - CILECT. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000040578.locale=es>
- MacCann, R. D. (1961). Recent Theses at U.S.C. *Journal of the University Film Producers Association*, 13(3), 4-15.

- MacCann, R. D. (1964). Films and Film Training in the Republic of Korea. *Journal of the University Film Producers Association*, 16(1), 4-18.
- MacCann, R. D. (1968). To Bridge the Gap. *Journal of the University Film Association*, 20(1), 3-5.
- Machetti, S. (2008). La travesía solitaria: De los itinerarios, en seis jornadas, de la Historia del Cine en la Universidad de Lleida. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 59-66. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14010>
- Maixenchs, J. (2006). Aproximación a la formación cinematográfica en Cataluña. *Quaderns del CAC*, 23-24, 229-232. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2135091>
- Maixenchs Agustí, J. (2005). *La formació cinametogràfica i la seva incidència a Catalunya* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=164801>
- Manzano Ben, P. (2016). *Iván Zulueta en la Escuela Oficial de Cinematografía: Tres retratos de mujer* [Tesis de master]. <https://eprints.ucm.es/36579/>
- Mamber, S. (1997). Teaching Digital Media. *Cinema Journal*, 36(3), 117-122. <https://doi.org/10.2307/1225681>
- Marcaillou, M. (2008). *La Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), un «nid de rouges» sous le franquisme ?* École normale supérieure lettres et sciences humaines.
- Marciniak, K., & Bennett, B. (2016). *Teaching Transnational Cinema: Politics and Pedagogy*. Routledge.
- Martialay, F. (1961). Cine y universidad. *Film Ideal*, 079, 3-4. <http://hdl.handle.net/11091/72595>
- Martín Patino, B. (1960). Cinco nombres a considerar vistos por sí mismos. *Film Ideal*, 061, 6-8. <http://hdl.handle.net/11091/72569>
- Martín, A. G., & Tyner, K. (2012). Media Education, Media Literacy and Digital Competence. *Comunicar. Media Education Research Journal*, 20(1). <https://doi.org/10.3916/C38-2012-02-03>

- Martínez, J. (1963). Los nuevos: Angelino Fons. A este lado del muro. *Film Ideal*, 131, 639-640. <http://hdl.handle.net/11091/72677>
- Martínez Herranz, A. (2008). La historia del Cine en la Universidad de Zaragoza. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 95-104. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14035>
- Martínez Nicolás, M. (2009). La investigación sobre comunicación en España. Evolución histórica y retos actuales. *Revista Latina de Comunicación Social*, 12(64), 1-14. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81911786001>
- Martínez Nicolás, M., Saperas, E., & Carrasco-Campos, A. (2019). La investigación sobre comunicación en España en los últimos 25 años (1990-2014). Objetos de estudio y métodos aplicados en los trabajos publicados en revistas españolas especializadas. *Empiria: Revista de metodología de ciencias sociales*, 42, 37-69. <https://doi.org/10.5944/empiria.42.2019.23250>
- Martínez-Nicolás, M. (2020). La investigación sobre comunicación en España (1985-2015). Contexto institucional, comunidad académica y producción científica. *Revista Latina de Comunicación Social*, 75, 383-414. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2020-1432>
- Medrano García, A. (1981). *La enseñanza universitaria de la realización cinematográfica* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/52562/>
- Méndez-Leite, F. (2016). El primer recuerdo de la EOC. *Área Abierta*, 16(2), 90-91. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/53095>
- Mercer, J. (1964). Teaching Film Production—One Approach and One Problem. *Journal of the University Film Producers Association*, 16(3), 19-21.
- Michel, J.-B., Shen, Y. K., Aiden, A. P., Veres, A., Gray, M. K., Google Books Team, Pickett, J. P., Hoiberg, D., Clancy, D., Norvig, P., Orwant, J., Pinker, S., Nowak, M. A., & Aiden, E. L. (2011). Quantitative analysis of culture using millions of digitized books. *Science (New York, N.Y.)*, 331(6014), 176-182. <https://doi.org/10.1126/science.1199644>

- Miller, J. (2007). Educating the Filmmakers: The State Institute of Cinematography in the 1930s. *The Slavonic and East European Review*, 85(3), 462-490.
- Miller, J. (2014). Film Education and Training. En *Soviet Cinema: Politics and Persuasion Under Stalin*. (pp. 139-153). I.B. Tauris.
- Mills, C. W. (1961). *La imaginación sociológica*. Fondo de Cultura Económica.
- Minguet i Batllori, J. M. (1995). Cine y alta cultura en la España de posguerra: Un texto de Camón Aznar. *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 21, 105-116. <https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/100448>
- Montiel-Mues, A. (2007). Historia y análisis del humorismo cinematográfico español. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 15(29), 81-85. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-12>
- Mouëllic, G. (2019). *Le découpage au cinéma*. Presses universitaires de Rennes.
- Morrison, J. (1950). Motion Picture Instruction in Colleges and Universities: A Follow-Up Study of the 1946 Report by John G. Frayne. *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, 55(3), 265-278. <https://doi.org/10.5594/J09471>
- M.T.D. (1916, septiembre 30). ¡Se escribe, se escribe! *Arte y cinematografía*, 141, 23-24. <http://hdl.handle.net/11091/8877>
- Mourão, M. D. G., Semerdjiev, S., Mello, C., & Taylor, A. (2019). *The 21st Century Film, TV & Media School: Directing the Future*. CILECT.
- Mourão, M. D., Mello, C., & Taylor, A. (2016). *The 21st Century Film, TV & Media School: Challenges, Clashes, Changes* (S. Semerdjiev, Ed.; 1st edition). CILECT.
- Moya Jorge, T. (2017). *Iniciativa de alfabetización cinematográfica: Una cartografía metodológica actual de las entidades dedicadas a la film literacy con públicos no profesionales en España*. <https://idus.us.es/handle/11441/72880>
- Murari, J. (1965). Film Institute of India. *Journal of the University Film Producers Association*, 17(1), 3-17.
- Myer, C., & Nichols, B. (2012). *Critical Cinema: Beyond the Theory of Practice*. Columbia University Press.

- Neumann, R. (1992). Hochschule für Film und Fernsehen (Babelsberg). *Journal of Film and Video*, 44(1/2), 97-101.
- Ni, Z. (2002). *Memoirs from the Beijing Film Academy: The Genesis of China's Fifth Generation*. Duke University Press.
- Nieto Ferrando, J. (2012). La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacional-catolicismo a Ingmar Bergman. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18(2), 855-873. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2012.v18.n2.41051](https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2012.v18.n2.41051)
- Nieto Ferrando, J. (2019). La prensa cinematográfica española como fuente y objeto de la historia del cine. Análisis y evolución de sus contenidos (1910-2010)". *Historia y Comunicación Social*, 24(1), 237-258. <https://doi.org/10.5209/hics.64493>
- Nogueira, X. (2008). Entre (desde) el Lenguaje y (hasta) la Historia. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 30-34. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14006>
- Nunn, C. (2020). Film(making) education for all? British cultural policy and film education. *Film Education Journal*. <https://doi.org/10.14324/FEJ.03.2.06>
- Odriozola Cuevas, L. (2016). La conservación y las prácticas del IIEC y de la EOC. *Área Abierta*, 16(2), 92-94. <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/53096>
- Ojo de gato. (1921, diciembre 24). Cines. Prostitución de la cinematografía. *España Teatral Cinematográfica. Revista popular ilustrada*, 11, 14. <http://hdl.handle.net/11091/24275>
- Okada, S. (1966). *Screen education at the university level in Japan; report prepared at the request of UNESCO for presentation to the Rome Round Table Meeting, April 1966, organized by UNESCO and the European Centre for Education; 1966*. 35. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143728.locale=es>
- Osés, E. (1917, septiembre 15). Páginas cinematográficas. Causerie. *Mundo Cinematográfico. Edición Popular*, 14, 2. <http://hdl.handle.net/11091/9911>
- Osés, E. (1918, septiembre 12). Una visita interesante. *Mundo cinematográfico. Edición Popular*, 66, 4. <http://hdl.handle.net/11091/9969>

- Paine, F. R. (1966). The American Film Institute. *Journal of the University Film Producers Association*, 18(3), 3-4.
- Palao-Errando, J.-A. (2007). Alfasecuencialización: La enseñanza del cine en la era del audiovisual. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 15(29), 87-93. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-13>
- Palacio-Arranz, M. (2007). Estudios culturales y cine en España. *Comunicar*, 15(29), 69-73.  
<https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C29-2007-12>
- Parés, L. E. (2016). Introducción al fondo documental de la Escuela Oficial de Cinematografía. *Área Abierta*, 16(2), 95-96.  
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/53097>
- Parrilla Vallespín, I. (2019). La institución como objeto de estudio en la investigación de comunicación en España. En *Textos de innovación investigadora universitaria* (pp. 269-281). Ediciones Pirámide.
- Parrilla-Vallespín, I., Alberich-Pascual, J., & Ruiz-Rodríguez, A. Á. (2020). Inicios de la institucionalización de la enseñanza cinematográfica en España. Las academias para la formación de actores de principios del siglo XX. *Revista de educación*. <https://doi.org/10.4438/1988-592X-RE-2020-390-463>
- Parrilla-Vallespín, I. (2022). Síntomas e implicaciones de la necesidad de legitimación científica en las ciencias sociales: Hiperespecialización e incremento de los espacios «NO MAN'S LAND». *Empiria. Revista de metodología de ciencias sociales*, 54, 169-196. <https://doi.org/10.5944/empiria.54.2022.33740>
- Patten, K. (2002). Estudios de cine (film studies). En *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* (1 ed, pp. 212-215). Paidós.
- Pavés Borges, G. M. (2008). Ut cinema poesis: El cine en el debate de las artes. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 35-46.  
<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14007>
- Passek, J.-L. (1991). *Diccionario del cine*. Ediciones Rialp.

- Película. (1912, agosto 10). Una idea (academia para cámaras). *Cine, El: revista popular ilustrada*, 31, 10. <http://hdl.handle.net/11091/11775>
- Pérez, L. (2016). «Paseo por una guerra antigua» (Juan Antonio Bardem, 1948-49): Una contramemoria de la Guerra Civil. *Área Abierta*, 16(2), 41-53. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2016.v16.n2.52065](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52065)
- Pérez Tornero, J. M., & Portalés Oliva, M. (2019). El cine en el sistema educativo español. Informe de investigación. En *Cine y Educación. Documento Marco* (pp. 39-51). Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Peters, J. M. (1965). *La educación cinematográfica*. Unesco.
- Peck, G. (1968). Background of the American Film Institute. *Journal of the University Film Association*, 20(1), 8-10.
- Pérez Perucha, J. (1989). 1896-1929. En *Cine español (1896-1988)* (pp. 17-87). Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- Petrie, D. J., & Stoneman, R. (2014). *Educating Film-makers: Past, Present and Future*. Intellect Books.
- Pintoff, E. (1994). *The Complete Guide to American Film Schools and Cinema and Television Courses*. Penguin Books.
- Polan, D. (2007). *Scenes of instruction: The beginnings of the U.S. study of film*. University of California Press.
- Portalés Oliva, M., & Peralta García, L. (2015). El desarrollo conceptual de la alfabetización cinematográfica. *Congreso internacional Cultura digital, sociedad y comunicación. Perspectivas en el siglo XXI: 16-17 de marzo de 2015. Zaragoza, España, 2015*, ISBN 978-84-942895-7-6, 31. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5229530>
- Porter i Moix, M. (1992). Un Període poc conegut del cinema català: 1921-1930. *Cinematògraf*, 99-120. <https://www.raco.cat/index.php/Cinematograf/article/view/224509>



- Porter i Moix, M. (1992). *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- Porter i Moix, M. (1995). Presentació: Vint-i-cinc anys de cinema a la universitat. *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 21, 9-16.
- Pozo Arenas, S. (1982). *La industria cinematográfica española (1986-1970): Legislación y aspectos económicos. Tomo I y II* [Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Contemporánea].
- Ramos Arenas, F. (2016). El Instituto antes de Salamanca. Los primeros años del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (1947-1955). *Área Abierta*, 16(2), 13-26. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2016.v16.n2.52170](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52170)
- Rauch, R. J. (1957). An American In A European Film School. *Journal of the University Film Producers Association*, 10(1), 9-11.
- Ravar, R. (1966). *Modalités de l'enseignement de l'histoire, de l'esthétique et de la technique du cinéma et de la télévision dans l'enseignement supérieur en Belgique; contribution à la Table ronde de Rome, avril 1966, organisée par l'UNESCO avec la collaboration du Centre européen de l'éducation; 1966. 32.* <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143722.locale=es>
- Ravar, R. (1972, febrero 28). *La Formation des cinéastes en Belgique*. Meeting of Experts on Education of the Film-maker for Tomorrow's Cinema, Belgrado. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000001275?posInSet=3&queryId=N-EXPLORE-7f552b7f-2ff8-4fdc-b57d-616d6df2beb6>
- Rawlinson, D. (1961). *A comparative survey of the training in cinema offered by selected educational institutions in the United States and other countries*. University of Southern California.
- Rawlinson, D. (1962). A World Survey of Training Programs in Cinema. *Journal of the University Film Producers Association*, 14(4), 3-16.
- Redondo Neira, F. (2007). *Aproximación al conocimiento de las primeras realizaciones en el uso didáctico del cine en la universidad española. Noticias y testimonios.* <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwm1s3>



- Reia-Baptista, V., Burn, A., Reid, M., & Cannon, M. (2014). Screening Literacy: Reflecting on Models of Film Education in Europe. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, 354-365. <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2014-1015en>
- Reid, M. (2018). Film education in Europe: National cultures or European identity? *Film Education Journal*. <https://doi.org/10.18546/FEJ.01.1.02>
- Rey-Reguillo, A. del. (2005). *Los borrosos años diez, crónica de un cine ignorado (1910-1919)*. Liceus. <http://aprende.liceus.com/producto/los-borrosos-anos-diez/>
- Riambau i Möller, E. (1995). *Excepciones a la norma: La incidencia de la lengua catalana en la producción cinematográfica barcelonesa del periodo mudo (1896-1931)*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/excepciones-a-la-norma-la-incidencia-de-la-lengua-catalana-en-la-produccion-cinematografica-barcelonesa-del-periodo-mudo-18961931--0/html/>
- Robinson, D. (1962). Better Late Than Never. *Journal of the University Film Producers Association*, 14(4), 19-21.
- Rodrigo-Alsina M., & Lazcano-Peña D. (2014) La Enseñanza en comunicación y su proceso de adaptación al EEES como objeto de estudio: una visión panorámica. *Communication & Society*, 27(2), 221-39. <http://hdl.handle.net/10230/32698>
- Rodríguez Merchán, E. (2007). La enseñanza del cine en España: Perspectiva histórica y panorama actual. *Comunicar*, 15(29), 13-20. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-01>
- Romaguera i Ramió, J. (2002). La revista «Cine Experimental»: (Madrid, 1944-1946). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwh2m0>
- Romeo, M., Yepes-Baldó, M., Sánchez, L., Buset Burillo, S., García, M.- Ángeles, González, V., Martín Piñol, C., Bosch, E., Berger, R., Aguilar, C. & Gustems Carnicer, J. (2014). Directrius acadèmic-docents en el grau de CAV: Un estudi exploratori multi-font. *REIRE Revista d'Innovació i Recerca en Educació*. (7), 1, 76-92. <https://doi.org/10.1344/reire2014.7.1715>
- Rose, E. D. (1969). Problems and Prospects in Film Teaching. *Journal of the University Film Association*, 21(4), 95-110.

- Rose, E. D. (1973). Impressions from India's National Film Institute. *Journal of the University Film Association*, 25(4), 76-87.
- Rose, E. D. (1974). *World Film & Television Study Resources: A Reference Guide to Major Training Centers and Archives*. Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Rose, E. D., & Wagner, R. W. (1977). American Film and Television Schools and the Search for Cultural Identity. *Journal of the University Film Association*, 29(2), 8-11.
- Roy, A. (2007). *Dictionnaire général du cinéma: Du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*. Les Editions Fides.
- Rubio Lapaz, J. (2008). Reflexiones sobre la experiencia docente en cine y fotografía: Los estudios de Historia del Cine y otros medios audiovisuales en la Universidad de Granada. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 53-58.
- Ruíz Margarit. (1917, noviembre 15). La producción nacional. *Arte y Cinematografía*, 168-169, 10. <http://hdl.handle.net/11091/8898>
- Ruíz Margarit. (1918a, julio 30). La producción nacional. 5. Los profesionales y los aficionados. Los «surgentes». 6. La extranjeromanía. *Arte y Cinematografía*, 185, 6-7. <http://hdl.handle.net/11091/8934>
- Ruíz Margarit. (1918b, agosto 15). La producción nacional. 7. Las escuelas o academias cinematográficas de Barcelona. 8. Las excursiones artísticas. *Arte y Cinematografía*, 186-187, 8. <http://hdl.handle.net/11091/8909>
- Ruíz Margarit. (1920a, marzo 15). La producción nacional. *Arte y Cinematografía*, 223, s/p. <http://hdl.handle.net/11091/8931>
- Ruíz Margarit. (1920b, septiembre 1). La producción Nacional. Las academias cinematográficas. *Arte y Cinematografía*, XI(234), 2. <http://hdl.handle.net/11091/9170>
- Russell, W. B., & Waters, S. (2017). *Cinematic Social Studies: A Resource for Teaching and Learning Social Studies With Film*. IAP.
- Sala, G. (1966). *L'Enseignement du cinéma dans les universités italiennes; contribution aux travaux de la Table ronde de Rome, avril 1966, organisée par l'UNESCO avec la*

- collaboration du Centre européen de l'éducation*; 1966. 14.  
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143730.locale=es>
- Salazkina, M. (2016). (V)GIK and the History of Film Education in the Soviet Union, 1920s–1930s. En *A Companion to Russian Cinema* (pp. 45-65). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118424773.ch2>
- Saperas Lapiedra, E. (2016). Cuatro décadas de investigación comunicativa en España. Los procesos de institucionalización y de profesionalización de la investigación (1971-2015). *Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social «Disertaciones»*, 9(2), 27-45. <https://doi.org/10.12804/disertaciones.09.02.2016.02>
- Saura, C. (1959). Nosotros, las «esperanzas pendientes». *Film Ideal*, 033, 15-16. <http://hdl.handle.net/11091/72537>
- Sebastián de Erice, G. (1961). Las películas del IIEC en estas Jornadas. *Film Ideal*, 077-078, 28-29. <http://hdl.handle.net/11091/72594>
- Seguín Vergara, J.-C. (2007). La enseñanza del cine en el sistema educativo francés. *Comunicar*, 15(29), 21-25. <https://doi.org/10.3916/26004>
- Serrano, C. (1962). Encuesta entre la última promoción de directores del IIEC. *Film Ideal*, 109, 682-683. <http://hdl.handle.net/11091/72640>
- Serrano de Osma, C. (1944). Formación de directores. Lo innato imprescindible. *Cine experimental*, 1, 47-54. <http://hdl.handle.net/11091/27531>
- Serrano de Osma, C. (1946). Crítica. El cine español, vocación y servicio. *Cine experimental*, 7, 40. <http://hdl.handle.net/11091/27537>
- Sharma, A. & International Liaison Center of Schools of Cinema and Television. (2004). *Beyond the theory of practice: CILECT Conference, the Film Academy, University of Glamorgan, 19-22 Nov. 2003 : abstracts*. University of Glamorgan Press.
- Shepard, D. H. (1985). Film Study and Filmmakers. *Cinema Journal*, 24(4), 43-47. <https://doi.org/10.2307/1224897>
- Small, E. S., & Yujun, Z. (1981). Teaching Film in China: An Interview with Zhu Yujun. *Journal of the University Film Association*, 33(4), 57-60.

- Smejda, L. (1980). The Vienna Film School. *Journal of the University Film Association*, 32(4), 45-52.
- Smith, P. J. (2015). Screenings: CCC, the Mexican State Film School. *Film Quarterly*, 69(1), 60-63. <https://doi.org/10.1525/fq.2015.69.1.60>
- Sogge, R., Dietmeier, H. J., Jordan, W. E., Hockman, C. N., & Mercer, J. (1955). Ninth Annual Conference Committee Reports. *Journal of the University Film Producers Association*, 8(1), 18-23.
- Sojo Gil, K. (2008). Entre la normalización de la lengua vasca y los rodajes cinematográficos: Otra manera de acercarse a la Historia del Cine. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 80-85. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14032>
- Sonthonnax, P. (1966). *L'Enseignement de l'histoire et de l'esthétique de la photographie comme préalable à l'enseignement du cinéma et de la télévision au niveau universitaire; contribution aux travaux de la Table ronde de Rome, avril 1966, organisée par l'UNESCO avec la collaboration du Centre européen de l'éducation; 1966.* 23. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143744.locale=es>
- Soria, F. (1960). El Instituto de ayer a hoy. *Film Ideal*, 061, 5. <http://hdl.handle.net/11091/72569>
- Soria, F. (1999). Florentino Soria. Lugar de encuentro y punto de partida. En *50 años de la Escuela de Cine* (pp. 117-123). Filmoteca Española.
- Southern, A. (2016). *The Ministry of Education Film Experiment: From Post-War Visual Education to 21st Century Literacy*. Springer.
- Stenholm, K. (1972). Feature Production at Bob Jones University. *Journal of the University Film Association*, 24(1/2), 11-13.
- Stevens, G. (1972). *Education of the film-maker in the USA*. 10. Unesdoc. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000001084.locale=es>
- Stevenson, A., & Lindberg, C. A. (2015). Film studies. En *New Oxford American Dictionary* (2º ed). Oxford University Press.

- Stewart, D. C. (1966). *Film Study in Higher Education: Report of a Conference Sponsored by Dartmouth College in Association with the American Council on Education*. American Council on Education.
- Tessonneau, R. (1966). *Projet de collaboration entre les écoles professionnelles de cinéma et les universités pour une éducation visuelle; contribution aux travaux de la Table ronde de Rome, avril 1966, organisée par l'UNESCO avec la collaboration du Centre européen de l'éducation*. 1-68. Unesdoc. [http://www.unesco.org/ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=143731&set=0059450A3F\\_0\\_419&gp=1&lin=1&ll=s](http://www.unesco.org/ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=143731&set=0059450A3F_0_419&gp=1&lin=1&ll=s)
- Tessonneau, R. (Ed.). (1968). *Le Jeune cinéma à l'école: Essai sur l'organisation des Ecoles supérieures de cinéma et de télévision et sur leur collaboration avec les Universités pour une éducation audiovisuelle. Table ronde de l'Unesco et XIIIe Congrès du CILECT Rome et Prague 1966*. Centre international de liaison des écoles de cinéma et de télévision.
- Tessonneau, R., & Ferguson, C. (1957). The French Institute Of Cinema (IDHEC). *Journal of the University Film Producers Association*, 10(1), 4-6.
- Tiffany, J. (1958). University Film Productions—1958. *Journal of the University Film Producers Association*, 11(1), 10-11.
- Timmer, J. (2006). Course File: An Integrated Approach to Teaching Production and Entertainment Law. *Journal of Film and Video*, 58(4), 29-42.
- Togawa, N. (1972). *Education of the film-maker in Japan*. 11. Unesdoc. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000000998.locale=es>
- Tomaselli, K. G. (1982). The Teaching of Film and Television Production in a Third World Context: The Case of South Africa. *Journal of the University Film and Video Association*, 34(4), 3-12.
- Tomasulo, F. P. (1997). Theory to Practice: Integrating Cinema Theory and Film Production. *Cinema Journal*, 36(3), 113-117. <https://doi.org/10.2307/1225680>
- Tomasulo, F. P. (1997). Teaching Film Production and Cinema Studies. *Cinema Journal*, 36(3), 106-107.

- Tropiano, S. (1997). The Internship Experience: A Practical Guide. *Cinema Journal*, 36(3), 122-126. <https://doi.org/10.2307/1225682>
- Tubau Comamala, I. (1979). «Film Ideal» y «Nuestro Cine». Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta [Ph.D. Thesis, Universitat de Barcelona]. En *TDX (Tesis Doctorals en Xarxa)*. <http://www.tdx.cat/handle/10803/37383>
- Tyo, J. H. (1962a). Film Production Courses in U.S. Universities. *Journal of the University Film Producers Association*, 14(4), 8-22.
- Tyo, J. H. (1962b). Media: Motion Picture Production Courses at Selected Institutions: A Comparative Analysis. *Audio Visual Communication Review*, 10(3), 195-200.
- Ucello, P. (1941). Teatri di posa, locali annessi ed attrezzatura tecnica del CSC. *Bianco e Nero*, 10(9), 38-51.
- Un aspirante. (1956). Vocación: Cine. Especialidad: Dirección. *Film Ideal*, 002, 14. <http://hdl.handle.net/11091/72500>
- UFPA. (1964). UFPA Constitution and Bylaws. *Journal of the University Film Producers Association*, 16(1), 21-23.
- UNESCO. (1960). *Developing Mass Media in Asia. Papers of Unesco meeting at Bangkok*. UNESCO. <https://eric.ed.gov/?id=ED018134>
- UNESCO. (1960). *Developing Mass Media in Asia. Papers of Unesco meeting at Bangkok*. UNESCO. <https://eric.ed.gov/?id=ED018134>
- UNESCO. (1972a). Meeting of Experts on Education of the Film-maker for Tomorrow's Cinema, Belgrade, Yugoslavia, 22-26 May 1972: Final report. *Informe final*. Meeting of Experts on Education of the Film-maker for Tomorrow's Cinema, Belgrado. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000002054.locale=es>
- UNESCO. (1972b, febrero 25). Meeting of Experts on the Education of the Film-maker for Tomorrow's Cinema, Belgrade, 22-26 May 1972: Working document. *Working document*. Meeting of Experts on the Education of the Film-maker for Tomorrow's Cinema, Paris. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000008071.locale=es>

- UNESCO (Ed.). (1975). *The Education of the film-maker: An international view*. Unesco Press.
- UNESCO. (1975). *La Formation des professionnels de la communication*. The Unesco Press.  
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000134245?posInSet=57&queryId=N-EXPLORE-80ba2068-c099-4616-83b8-4ccccb5cd292>
- Urban, B. S. (1966). *Le Film, la télévision et les grandes écoles en Tchécoslovaquie; contribution aux travaux de la Table ronde de Rome, avril 1966, organisée par l'UNESCO avec la collaboration du Centre européen de l'éducation; 1966. 23.*  
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143745.locale=es>
- Utrera, R. (2012). Los discursos cinematográficos del 98: Del europeísmo a la españolidad. En *Discursos del 98: Albores españoles de una modernidad europea* (pp. 393-406). Iberoamericana Vervuert.
- Valbuena Vázquez, P. (1996). *Historia de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid desde 1901 hasta 1972* (east=-3.689842199999993; north=40.440506; name=Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, Comunidad de Madrid, España) [Thesis, E.T.S.I. Industriales (UPM)]. <http://oa.upm.es/5331/>
- Valette, T. & UNESCO. (2012). Para aprender a soñar con los ojos abiertos. *Cultura y desarrollo*, 7, 72-75.
- Valles, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional*. Síntesis.
- Vallés Copeiro del Villar, A. (1992). *Historia de la política de fomento del cine español* (2º). Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay).
- Verdone, M. (1949). The Experimental Cinema Center in Italy. *Hollywood Quarterly*, 4(1), 65-68. <https://doi.org/10.2307/1209385>
- Viloria, J. L., Borau, J. L., López Eguíluz, E., Diamante, J., Picazo, M., Soria, F., Madruga, E., Summers, M., Valcarcel, H., Martín Patino, B., Zabalza, J. M., Saura, C., Fernández Santos, J., & Prosper, F. (1961). ... Estos esperan su «pareja». *Film Ideal*, 085, 8-19. <http://hdl.handle.net/11091/72601>



- Villegas, M. (1963). Los nuevos: Victor Erice. Los días perdidos. *Film Ideal*, 131, 641-642.  
<http://hdl.handle.net/11091/72677>
- Wagner, R. W. (1956). Report on Cannes. *Journal of the University Film Producers Association*, 8(4), 3-4.
- Wagner, R. W. (1957a). Film: The Training of Professional Film Workers in Europe. *Audio Visual Communication Review*, 5(1), 387-393.
- Wagner, R. W. (1957b). Report From Latin-America. *Journal of the University Film Producers Association*, 10(1), 3-19.
- Wagner, R. W. (1961). Cinema Education in the United States. *Journal of the University Film Producers Association*, 13(3), 8-14.
- Wagner, R. W. (1964). Beyond Teaching. *Journal of the University Film Producers Association*, 16(3), 3-27.
- Wagner, R. W. (1972). The Education of the Film Maker for Tomorrow's Cinema. *Journal of the University Film Association*, 24(3), 43-47.
- Wagner, R. W. (1980). Cinema, and Film Training in the People's Republic of China. *Journal of the University Film Association*, 32(4), 63-66.
- Wagner, R. W., & Knudsen, O. S. (1959). UFPA Visits Latin America. *Journal of the University Film Producers Association*, 12(1), 6-9.
- Wagner, R. W., & Rose, E. D. (1974). Developments in Communication Technology and Implications for the Education of Creative Film and TV Makers. *Journal of the University Film Association*, 26(4), 71-76.
- Wedberg, D. P. (1957). Motion-Picture and Television Instruction in U.S. Colleges and Universities, 1956-1957. Part I, Motion-Picture Instruction. *Journal of the SMPTE*, 66(7), 422-428. <https://doi.org/10.5594/J13882>
- Weissfeld, I. V. (1966). *The Teaching of the theory and history of cinema art and television at the universities and institutes of the USSR; report prepared at the request of UNESCO for presentation to the Rome Round Table Meeting, April 1966, organized by UNESCO*



- and the European Centre for Education*; 1966. 19.  
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143804.locale=es>
- Welsch, T. (1997). Teaching Mise-en-Scène Analysis as a Critical Tool. *Cinema Journal*, 36(2), 101-106. <https://doi.org/10.2307/1225778>
- West, D. (1987). A film school for the third world. *Cinéaste*, 15(3), 37-57.
- Whipple, G. C. (1961). Training the Professional at Brooks Institute. *Journal of the University Film Producers Association*, 13(3), 6-7.
- Whitehill, B. (1951). Motion picture instruction, production, and research in colleges and universities. *Quarterly Journal of Speech*, 37(2), 203-206.  
<https://doi.org/10.1080/00335635109381650>
- Williams, D. G. (1962). Teaching Programs in Film Production in the U.S. *Journal of the University Film Producers Association*, 14(4), 4-17.
- Williams, D. G., & Snyder, L. V. (1963). *Motion Picture Production Facilities of Selected Colleges and Universities: A Survey by the University Film Foundation. Bulletin*, 1963, No. 15. OE-51005. [Preface-Chapter 3]. Office of Education, US Department of Health, Education, and Welfare. <https://eric.ed.gov/?id=ED544052>
- Williams, G. (1970). CILECT — The Early Years. *Journal of the University Film Association*, 22(4), 100-102.
- Williams, G. (1972). Film Study at Rochester Institute of Technology. *Journal of the University Film Association*, 24(3), 69-74.
- William Evans, P. (2007). La enseñanza de cine en el sistema educativo británico. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 15(29), 27-29.  
<https://doi.org/10.3916/C29-2007-03>
- Young, C. (1964). Teaching Film At UCLA. *Journal of the University Film Producers Association*, 16(4), 14-22.
- Ysérn, A. (1933, enero 12). Exposición de valores. José Castellón Díaz. *Popular Film*, 335.  
<http://hdl.handle.net/11091/9330>

Zdan, V. (1972, enero 10). *La Formation des cinéastes en URSS*. Meeting of Experts on Education of the Film-maker for Tomorrow's Cinema, Belgrado.  
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000001247.locale=es>

Zunzunegui, S. (1985). *El cine en el País Vasco. La aventura de una cinematografía en la periferia*. Editora Regional de Murcia.

Zunzunegui-Díez, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: El estado de las cosas. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 15(29), 51-58.  
<https://doi.org/10.3916/C29-2007-07>

## SIN AUTORÍA

El IIEC en nombres y cifras. (1960). *Film Ideal*, 061, 12.  
<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/72569>

Front Matter. (1978). *Journal of the University Film Association*, 30(2).  
<https://www.jstor.org/stable/20687418>

El director general de cine cuenta la historia del IIEC. (1962). *Film Ideal*, 109, 676-678.  
<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/72640>

Las cosas como son. Atención a los desaprensivos. (1946). *Cine experimental*, 11, 196.  
<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/27541>

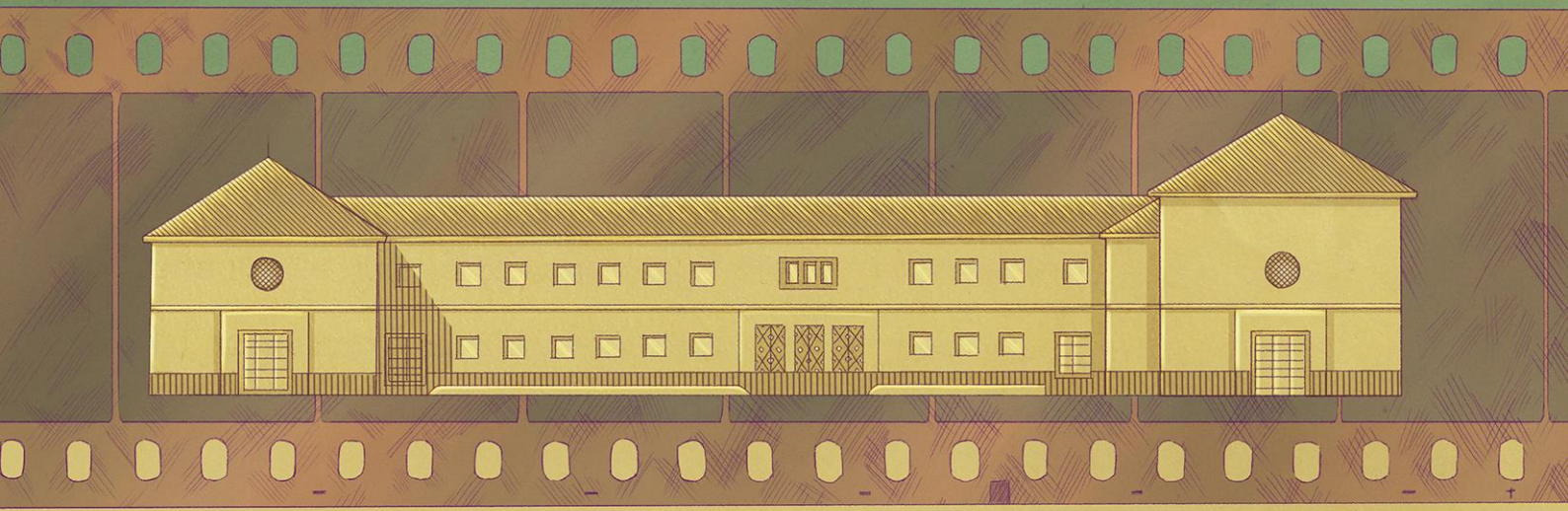
Los nuevos: Guillermo Ziener. Tiempo negro. (1963). *Film Ideal*, 131, 643.  
<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/72677>

Los nuevos: Luis E. Torán. Turno de noche. (1963). *Film Ideal*, 131, 641-643.  
<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/72677>

Necesidad de una enseñanza profesional cinematográfica. (1946). *Cine experimental*, 7, 2.  
<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/27537>

Unidad entre los hombres de cine. (1960). *Film Ideal*, 061, 4.  
<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/72569>

Urgente necesidad de una completa legislación cinematográfica. (1946). *Cine experimental*, 9, 98. <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/27539>



# 9 ANEXOS







## 9. ANEXOS

### 9.1. INFORME ACERCA DE LA CONVENIENCIA DE QUE SE DECLARE OFICIAL LA ACADEMIA CINEMATOGRAFICA DE BARCELONA, SISTEMA ITALO-AMERICANO<sup>574</sup>

*Ponente.* Sr. D. MARCELIANO SANTA MARÍA.

*Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.*

Ilmo. Señor:

Por la Dirección general del digno cargo de V.I., se remitió a informe de esta Real Academia la instancia de los señores directores de la Academia cinematográfica de Barcelona, sistema italo-americano, en solicitud de que se declare oficial dicha Academia, teniendo en cuenta la índole artística y cultural que persigue.

En estos tiempos, es razonable y de verdadero interés ocuparse de las producciones cinematográficas. La literatura y el Arte contribuyen al engrandecimiento y esplendor de los asuntos que han de grabarse en la película, y artistas son los principales protagonistas de las figuras proyectadas en la pantalla.

Nada más lógica que la Industria pida auxilio al Arte para sus producciones, si trae éstos alientos de progreso. Nada más justo, pues, que la industria cinematográfica quiera caminar por los senderos del Arte.

En las Academias cinematográficas se crean verdaderos artistas, algunos de los cuales han llegado a tener renombre universal con sus gestos y modales, conocidos por el mundo entero. Fáltales la palabra a estos artistas, pero necesitan de manera especial la expresión mímica más depurada, hasta el punto, que constituye una expresión especial,

---

<sup>574</sup> Santa María, M. (1919). Informe acerca de la conveniencia de que se declare oficial la academia cinematográfica de Barcelona, sistema italo-americano. En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (pp. 87-87). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

adecuada y acentuada al modo cinematográfico. El artista que a esta labor se dedica, debe saber prescindir del aparato fotográfico, que le sigue en todo instante y persigue sus movimientos.

Indudablemente, estos grandes gestos y estas actitudes son patrimonio del Arte. Es una forma continua de infinitas actitudes, todas ellas basadas en el arte de representar.

Necesitando tener cultura artística los actores de película, viene a demostrarnos que las Academias donde se practique la enseñanza especial para este fin, deben ampararse y protegerse.

Considerando, por otra parte, que en España haya poco desarrollo de esta industria artística, tan generalizada en otros países, deben, pues, los Cuerpos directores ocuparse de encauzar esta rezagada producción nacional.

Es de gran valor, y causa de prestigio, para el país donde se cultiva la impresión cinematográfica, descubrirse antes las demás naciones, mostrando sus verdaderas costumbres, borrando, muchas veces, falsa leyendas, que empañan el decoro de esos pueblos incomprensidos; dando, en fin, exacta muestra de la vida de esos pueblos, que tan claramente la exhiben. Puede ser, además, rendimiento positivo para los emprendedores de la nación, que como la nuestra, anda necesitada de ellos.

Además de esto, es un nuevo derrotero que pueden seguir nuestros artistas, dedicándose a la mímica como fuente de ingresos en su carrera. Los más famosos cobran enormes sumas por interpretar personajes de película.

Empezó Francia la industria cinematográfica poniendo a contribución sus artistas; procuró las películas de emoción artística, y las obtuvo cumplidamente. Siguió Italia, y pronto el espíritu italiano, naturalmente artístico, gran cultivador de la mímica y propicio a esta clase de trabajos, formó una escuela, de la que surgieron eminencias que el público conoce y admira.

Así que, sólo el intento de fomentar tal cultura y formas artísticas de la índole dicha, es ya laudable y digno del mayor encomio; sacarnos de este retraso en materia cinematográfica, es obra meritoria, porque existe entre nosotros un verdadero estancamiento, censurable y poco en consonancia con estos tiempos de vida vertiginosa,

que siguen otras naciones, a pesar de sus desastres. ¡Hay que caminar con los tiempos y al ritmo de ellos!

La Fundación de una Academia donde se formen artistas para el cinematógrafo, tiene un fin patriótico, y supone un adelanto que es preciso amparar. Una Academia cinematográfica debidamente instalada y regida, es indudablemente un centro docente donde se den enseñanzas artísticas, especialmente la mímica, en su mayor grado de perfección y con una finalidad beneficiosa para los intereses de la nación.

Por todo lo expuesto, entiende la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que a una Academia cinematográfica que reúna las condiciones y circunstancias puestas de manifiesto en este informe sería conveniente darle el título de Centro oficial, fiscalizando siempre los resultados positivamente artísticos y culturales del referido Centro.

Lo que, con devolución de la instancia de los interesados y demás documentos remitidos, tengo el honor de elevar a conocimiento de V.I., cuya vida guarde Dios muchos años. — Madrid, 9 de abril de 1919.—

*El Secretario general, ENRIQUE MARÍA REPULLÉS Y VARGAS*

## **9.2. OFICIO ENVIADO POR EL DIRECTOR DEL IIEC AL JEFE DEL SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTÁCULO (1951) <sup>575</sup>**

Ilmo. Sr.: El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas fué creado por OO.MM. de 18 y 26 de Febrero de 1947, encomendándosele entre otras funciones la formación de técnicos cinematográficos en las siguientes especialidades: Realización Artística, Producción, Óptica y Cámaras, Escenotecnia, Electroacústica, Sensitometría e Interpretación Cinematográfica.

De acuerdo con el Reglamento aprobado en su día por la Superioridad, el alumnado de este Instituto, para obtener el Diploma establecido por Decreto de 18 de mayo ppdo. ha de cursar y aprobar tres años de estudios —el primero de los cuales es de carácter teórico,

---

<sup>575</sup> Zabala, M. A. (8, enero, 1952). *Acta del Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas* (ADM/24/3) [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.



teórico-práctico el segundo y exclusivamente práctico el tercero— así como también unos ejercicios prácticos que con carácter de Reválida ha de realizar al dar fin a los anteriores estudios.

Actualmente han terminado su formación en este Centro 34 alumnos, de los cuales 19 tienen aprobado también los ejercicios de Reválida, encontrándose distribuidos en las diversas especialidades, según el siguiente número:

Realización Artística, 2.- Producción, 6.- Escenotecnia, 2.- Optica y Cámaras, 2.- Interpretación Cinematográfica, uno.- Electroacústica, 4 y Sensitometría, 2.

El normal desenvolvimiento de este Instituto permite prever que a esta primera promoción de técnicos cinematográficos formados en este Centro, han de seguir otras que merced a la capacitación adquirida a través de una preparación académica adecuada, irán paulatinamente incorporándose a la industria cinematográfica española según la especialidad en cada caso seguida.

La citada incorporación de los Diplomados de este Instituto plantea un problema de orden laboral y sindical inexistente hasta la fecha, ya que con anterioridad a la creación de este Centro no existía título ni escuela oficial ninguna en la que se siguieran estudios cinematográficos que facultaran a sus alumnos para el ejercicio de la citada profesión.

Creado este Instituto en la fecha que se indica y en condiciones como ya se dice de incorporarse a la industria cinematográfica la primera promoción antes citada, esta Dirección considera llegado el momento de dirigirse a la Jefatura de ese Sindicato Nacional de Espectáculo, para interesar que por la misma se plantee y estudie la categoría profesional que dentro de ese Organismo haya de corresponder a los Diplomados de este Centro al encuadrarse en los respectivos grupos técnicos dependientes de ese Organismo laboral.

Por su parte esta Dirección considera oportuno recabar de V.I., por así estimarlo procedente, que en razón a los estudios oficiales cursados por dichos Diplomados y a la preparación técnica obtenido en este Centro, se reconozca a los mismos dentro de esa Entidad laboral la máxima categoría profesional.

Esta Dirección, que considera de gran importancia y trascendencia la decisión que en dicha cuestión adopte ese Sindicato, solicita de V.I. que se interese por la favorable acogida de la presente petición, rogándole a la par tenga a bien disponer que la misma sea resuelta a la mayor brevedad posible.

A título de mejor información y como elementos de juicio, adjunto a este escrito documentación relativa al Instituto, así como también ejemplares de la vigente convocatoria de ingreso y Reglamento y programas de diversas especialidades y asignaturas de curso en el mismo.

Dios le guarde a V.I. muchos años.

Madrid, 19 de diciembre de 1951

EL DIRECTOR,

Fdo.: Victoriano López

### **9. 3. OFICIO ENVIADO POR EL DIRECTOR DEL IIEC AL DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO (1953)<sup>576</sup>**

El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, creado por O.M. de febrero de 1947 y Decreto de 18 de mayo de 1951, tiene, entre otras, la misión de formar técnicamente a los futuros profesionales de la cinematografía española.

En cumplimiento de dicha misión se constituyó en el primero de los citados años la Sección docente del Instituto integrada, de acuerdo con las disposiciones creadoras, por las especialidades de “Dirección cinematográfica”, “Producción Cinematográfica”, “Cámaras”, “Sonido”, “Decoración”, “Técnica de Laboratorios” e “Interpretación escénica”.

En las disposiciones de referencia se establecía también que los estudios de Diplomado en Cinematografía se compondrían de tres cursos académicos y de los trabajos prácticos que con carácter de Reválida habrían de realizar los alumnos una vez aprobados aquellos.

Desde la iniciación de las actividades docentes del Instituto, han terminado sus estudios en este centro 20 alumnos, cuya relación nominal y posteriores actividades cinematográficas se refieren al dorso, debiendo hacer constar que aquellos Diplomados del Instituto que tuvieron posibilidad y ocasión de actuar en la industria cinematográfica

---

<sup>576</sup> López García, V. (1953, marzo 27). *Oficio 238 al DGCT solicitando solución definitiva a las peticiones relativas a la sindicación del alumnado del IIEC (ADM/18/1)* [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

española, han alcanzado halagüeño y prometedor éxito, pudiéndose citar como confirmación de lo dicho las actividades de Don Luis García Berlanga, director de las películas españolas tituladas “Esa pareja feliz” y “Bienvenido Mr. Marshall”, las de D. José M<sup>a</sup> Ramos Ruiz de Azúa, jefe de Producción de cuatro películas largas, entre ellas “Cerca de la ciudad”, premiado en el último Concurso de películas largas, las de D. Julio García Lafuente, decorador de la película “Niebla y sol”, etc. Así como las de las señoritas Maria Rivas, Maria Luisa de Leza, etc. que aun cuando continúan de alumnas de este Centro, han realizado ya papeles de protagonistas en películas profesionales que han obtenido destacadas calificaciones.

Para normalizar las actividades profesionales de los Diplomados del Instituto, esta Dirección ha recabado en diversas ocasiones del Sindicato Nacional del Espectáculo que se otorgara a los mismos los correspondientes carnets profesionales, no habiéndose resuelto aún por dicho Sindicato sobre la citada petición con el consiguiente perjuicio para los interesados que se encuentran en la imposibilidad de ejercer con pleno derecho una profesión y conocimientos adquiridos a través de varios años de estudio en un Centro docente estatal.

Esta Dirección, a la vista de las reclamaciones formuladas por los licenciados de referencia y estimando por su parte que es de evidente justicia atender las mismas, se considera el deber de solicitar de V.I. que tenga a bien estudiar la citada cuestión en interesar si así lo cree pertinente del Sindicato Nacional del Espectáculo, que de solución definitiva a las peticiones formuladas en orden al reconocimiento del pleno derecho laboral a favor de los señores diplomados por este Centro, otorgando a la par el carnet que les faculte para ejercitar sus actividades cinematográficas dentro de la mas absoluta legalidad sindical.

Dios le guarde a V.I. muchos años.

Madrid, 27 de marzo de 1953

EL DIRECTOR

## 9.4. ANTEPROYECTO DE DECRETO PARA REORGANIZACIÓN DEL IIEC (1957)<sup>577</sup>

### PREÁMBULO

Bajo la alta dirección y gobierno del Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas creado por O.M. de 18 de febrero de 1947, ha venido funcionando el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, dedicado a la formación de los futuros profesionales del cine en sus principales especialidades.

Las provechosas experiencias recogidas, y los positivos resultados obtenidos durante este largo periodo de tiempo, vienen a confirmar la necesidad, no solo de que el Estado siga manteniendo un Organismo de esta índole, sino de que robustezca sus funciones y reorganice e imprima nuevo impulso a sus actividades.

En efecto, un instrumento de tan amplísima influencia sobre las ideas y costumbres de todas las clases de la Nación como es el cine, vehículo de toda suerte de valores culturales, sociales, políticos y económicos, no puede quedar abandonado a la improvisación, sino que debe ser puesto en manos de profesionales rigurosamente preparados con una sabia y sólida formación intelectual y técnica, y un vivo y consciente sentido de la responsabilidad que les incumbe.

Cualidades son éstas que difícilmente puedan alcanzarse en la agobiante y rutinaria tarea profesional, sino que requieren evidentemente la previa y metódica preparación bajo la disciplina de unas enseñanzas y de unas pruebas metódicamente concertadas durante unos años de estudio, con la dirección y estímulo de experimentados maestros.

Es claro además que si el Estado, con evidente generosidad, presta su protección a la producción cinematográfica nacional con el propósito de elevar sus condiciones artísticas e industriales, por ningún procedimiento podrá mejor conseguir esa elevación y nunca logrará mayor eficacia esa protección, que formando desde un principio intelectual y técnicamente a los técnicos y artistas de nuestro cine, como se ha demostrado en recientes

---

<sup>577</sup> Zabala, M. A. (14, febrero, 1957). *Acta de claustro de profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

triunfos internacionales alcanzados por películas realizadas por los alumnos preparados en este Organismo.

Un tan noble y necesario propósito exige para su realización práctica que tras la experiencia de estos años se fijen unas disposiciones legales competentes, las normas administrativas más aconsejables para el mejor gobierno y más eficaz funcionamiento de un Centro de esta categoría.

De una manera directa y explícita, es necesario declarar legamente existente el Instituto de Cine, y determinar su personalidad jurídica, ya que hasta ahora, el llamado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, cuyo nombre se abrevia y se precisa de aquí en adelante, no aparece como directamente creado, sino simplemente en referencias de cláusulas incidentales y de pasada de otras disposiciones.

Al igual que la Escuela Oficial de Periodismo, el Instituto del Cine, por proceder originariamente de la Subsecretaría de Educación Popular, la que, por Decreto de 19 de Julio de 1951 pasó con todos sus servicios a integrar el Ministerio de Información y Turismo, sigue dependiente de este Ministerio a todos los efectos.

Las complejas funciones atribuidas al Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas, tanto rectoras como administrativas y académicas, y la complejidad y disparidad misma de los miembros que lo componían, han sido sin duda la causa de que este supremo Organismo rector haya sido en la práctica casi inoperante. Por tanto, inspirándonos en la organización de otros organismos similares, el presente decreto atribuye a otras tantas Juntas, formadas por las personas más especializadas para sus respectivos cometidos, el gobierno, la administración y la ordenación académica, con la intervención destacada en todas ellas del Director del Instituto, a fin de mantener la necesaria coordinación y la unidad de ejecución.

Es necesario también establecer la situación administrativa del profesorado, hasta ahora renovable cada curso, a fin de dar así una mayor continuidad a las enseñanzas y crear una tradición de cultura cinematográfica.

La experiencia ha demostrado sobradamente también la necesidad de que los alumnos que en virtud de un riguroso criterio de selección, superen los tres años de estudios y prácticas que se establecen, lleven a cabo además durante un 4º años determinados trabajos de reválida, en los que demuestren su capacidad técnica y su propia personalidad artística y cultural, antes de que se les entregue el diploma que les faculte al ejercicio de la profesión cinematográfica.

Al mismo tiempo se fijan las condiciones que han de reunir los alumnos para entrar en posesión de ese ambicionado título.

Se ha estimado asimismo conveniente, la creación de un Departamento de Extensión Cultural, complementario de las tareas ordinarias de este Centro, ya que el Instituto, en funciones de verdadera universidad del cine, debe instruir y especializar a sus alumnos en todos los saberes relacionados con su profesión, y al mismo tiempo ser el centro receptor y promotor de todas la corrientes actuales, extendiendo fuera de sus aulas la sana cultura cinematográfica, y opinar sobre todos los problemas vivos de la cinematografía.

Por lo tanto, y a vista de estos antecedentes, ver en disponer lo siguiente:

#### I. DISPOSICIONES GENERALES

Art. 1º.- Se confirma la creación del Instituto de Investigaciones y experiencias Cinematográficas como centro dependiente del Ministerio de Información y Turismo adscrito a la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

En adelante se denominará simplemente “Instituto del Cine”.

Art. 2º.- El Instituto del Cine tiene como fin de formación técnica, cultural, artística y moral de los aspirantes a profesionales de la industria cinematográfica, en las especialidades que en este decreto se detallan.

Art. 3º.- El Instituto del Cine se coloca bajo el patrocinio de San Juan Bosco, cuya fiesta celebrará el 31 de enero de cada año.

Art. 4º.- Funcionará como organismo autónomo y tendrá su sede en Madrid, pudiendo organizar secciones en otras capitales del territorio nacional, con sujeción a las normas que en su día se determinaron.

Art. 5º.- Para el mejor cumplimiento de sus fines, el Instituto del Cine disfrutará de plena personalidad jurídica, que será ostentada por los órganos que se señalan en este decreto dentro de su respectiva competencia.

La representación en juicio como demanda o demandado corresponderá a la Abogacía del Estado antes los Tribunales, una vez recibida la O. correspondiente del Ministerio de Información y Turismo consultada con la Dirección General de Contencioso del Estado.

Art. 6º.- El Instituto del Cine tendrá patrimonio propio integrado:

a) Por las subvenciones que anualmente se le consignan en los presupuestos generales del Estado.

b) Por las donaciones, legados y cualquier otra ayuda económica o ingresos que puedan obtenerse.

c) Por los instrumentos y utensilios y cualquier material o bienes, propiedad del actual Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

Art. 7º.- Podrá administrar libremente sus bienes e ingresos, aunque necesitará autorización ministerial para la enajenación de bienes inventariables.

Art. 8º.- Sus fondos disponibles figurará en una o varias cuentas corrientes a nombre del "Instituto del Cine" se abrirán en el Banco de España.

## II. DE LOS ÓRGANOS RECTORES

### A) Junta de Gobierno

Art. 9º.- El Instituto estará regido por una Junta de Gobierno como órgano supremo y por aquellos otros órganos rectores y de asesoramiento con la competencia específica que se les señale.

Art. 10.- La Junta de Gobierno es la autoridad suprema en su régimen interior.

Estará constituida por los miembros que a continuación se señalan:

Presidente: Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro.

Vicepresidente: Ilmo. Sr. Director del Instituto.

Vocales: El Subdirector del Instituto; el Secretario General Técnico del Ministerio de Información y Turismo; el Secretario Técnico del Instituto de Orientación Cinematográfica de la Dirección General de Cinematografía y Teatro; el Secretario General de Cinematografía y Teatro; el Subdirector de la Escuela Oficial de Periodismo; el Asesor Jurídico del Ministerio de Información y Turismo; el Asesor Religioso del mismo Ministerio; un Interventor Delegado de Hacienda; un representante del Sindicato Nacional del Espectáculo; un representante de los directores cinematográficos; un representante de la Universidad (Facultad de Filosofía y Letras); un representante del Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía; un representante del Sindicato Español Universitario y otro de los Antiguos Alumnos del Instituto; un representante del Departamento de Filmología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; el Secretario General del Instituto, que actuará como Secretario de la Junta.



Los representantes ajenos al Ministerio de Información y Turismo serán designados por el Ministro de dicho Departamento a propuesta del Director del Instituto escogidos entre una terna presentada por las Entidades respectivas de donde proceden.

Art. 11. Serán atribuciones de la Junta de Gobierno:

- a) Orientar la marcha del Instituto para el mejor cumplimiento de sus fines.
- b) Deliberar sobre la organización y régimen interno del mismo.
- c) Promover la obtención de los recursos precisos a sus fines de toda clase de entidades y corporaciones, tanto públicas como privadas, mediante subvenciones que podrán ser por una sola vez o periódicas por curso escolar.
- d) Fijar las tasas o derechos que hayan de abonar los alumnos que cursen los estudios en el Instituto, conceder matrículas gratuitas y crear becas.
- e) Aceptar o rechazar los donativos que espontáneamente se hicieran a favor del Instituto, así como los legados que se pudieran disponer.
- f) Invertir los fondos que no se reputen necesarios en el funcionamiento del Instituto en valores del Estado que pasarán a constituir capital de este Centro.
- g) Asesorar a los órganos ejecutivos del Instituto en cuantos asuntos se le sometan a su conocimiento.

B) Junta Administrativa

Art. 12.- Dentro de la Junta de Gobierno se constituirá una Junta Administrativa que presidirá el Director General del Instituto, de la que formarán parte como Vocales el Secretario General de Cinematografía y Teatro, el Administrador General del Instituto, el Asesor Jurídico del Ministerio, el Interventor Delegado de la Hacienda Pública y el Secretario General del Instituto, que actuará como Secretario de la Junta.

Art. 13.- Corresponde a la Junta Administrativa:

- a) El estudio de los presupuestos de ingresos y gastos que se formulen para cada anualidad y que habrán de ser elevados para su aprobación al Ministerio de Información y Turismo,
- b) Fiscalizar la rendición de cuentas que se haga correspondiente a cada presupuesto.

c) Proponer al Ministro el nombramiento del personal docente que haya de ser designado mediante el concurso a que se hace referencia en el Art. 26 y establecer las condiciones en que se haya de contratar al personal que no tenga la condición de funcionario público.

d) Realizar las gestiones que le correspondan de acuerdo con las disposiciones vigentes para la administración del patrimonio propio del Instituto y cumplimiento de sus fines.

e) Abrir en el Banco de España una o varias cuentas corrientes para el movimiento de Tesorería, de cuyos fondos podrá disponerse mediante talones con la firma conjunta del Director del Instituto e Interventor.

Art. 14.- Tanto la Junta Rectora como la Junta Administrativa llevarán constancia de todas sus deliberaciones y acuerdos por medio del correspondiente libro de Actas.

C) De la Junta Académica

Art. 15.- Existirá una Junta Académica que estará formada por el Profesorado y los órganos de su gobierno.

Serán competencia de la Junta Académica:

a) Elaborar y modificar el Plan de Estudios y Prácticas Docentes en cada una de las especialidades del Instituto, Plan que después de examinado por la Junta de Gobierno será elevada al Ministro para su aprobación.

b) Asesorar al Director en la organización disciplinaria del Instituto.

c) Informar en cualquier cuestión en el orden del día por el Director.

Será presidida por el Director del Instituto, y en su ausencia, por el subdirector, actuando de Secretario el del Centro o, en su defecto, el profesor de menos edad, quién llevará el correspondiente libro de actas.

### III. DE LOS ORGANOS EJECUTIVOS

A) Del Director

Art. 16.- El Director del Instituto será nombrado libremente por el Ministro de Información y Turismo.

Será competencia del Director:

a) El mando genérico y alta rectoría de las actividades académicas y culturales, así como la organización normativa de los servicios del Instituto.

b) Representar al Instituto frente a los órganos del Estado, Corporaciones y Asociaciones, tanto públicas como privadas, así como en su relación con otras entidades y personas físicas o jurídicas.

c) Presidir las Juntas de Gobierno y Administrativa y, en ausencia del Presidente, la Académica, como se previene en este decreto.

d) Proponer los nombramientos del personal administrativo y subalterno, y asesorar en los del personal docente.

e) Formular el proyecto de presupuesto del presupuesto en unión de una memoria explicativa de la función que se propone realizar durante el curso.

f) Ordenar los pagos de acuerdo con dichos presupuestos, una vez aprobados.

g) Autorizar con su firma, conjuntamente con la del Interventor de Hacienda los talones para el movimiento de la cuenta o cuentas corrientes del Instituto.

B) Del Subdirector, Secretario General, Administrador General y Jefe Servicios.

Art. 17.- Para la necesaria organización del Instituto al frente de las clases habrá un subdirector, un Secretario General, un Administrador y un Jefe de Servicios, que serán nombrados pro el Ministro de Información y Turismo a propuesta del Director del Instituto.

Art. 18.- Será competencia del Subdirector:

a) La aplicación del Plan de Estudios.

b) El funcionamiento y coordinación de los servicios docentes.

c) La organización de los actos y funciones culturales.

d) Suplir al Director en las funciones que éste le delegue.

Art. 19.- Serán funciones del Secretario General:

a) Cuidar de las cuestiones administrativas del Instituto.

b) Gestionar y cuidar los expedientes académicos de los profesores y alumnos, extender certificaciones y llevar el registro y archivo de la documentación del Centro.

c) Distribuir y archivar la correspondencia.

d) Organizar las funciones burocráticas del Instituto.

e) Ostentar la Jefatura del personal administrativo y subalterno.

f) Actuar como secretario de las Juntas del Gobierno, Administrativa y Académica, levantando el acta de las deliberaciones o propuestas de las mismas.

Art. 20.- Serán funciones del Administrador:

- a) La tramitación de los gastos.
- b) La habilitación del personal.
- c) La percepción de los cobros, que deberá ingresar en la cuenta corriente del Instituto.
- d) llevar la caja y contabilidad del Centro al día, con objeto de que en cualquier momento pueda conocerse el estado de las cuentas confrontando los oportunos justificantes.
- e) Colaborar con el Director en la confección del presupuesto anual.

Art. 21.- Serán funciones del Jefe de Servicios:

- a) Acondicionamiento de los locales e instalaciones del Centro.
- b) Proveer de todo el material necesario para las prácticas de “plateau”, Actos Culturales, Teatro de Ensayo y, en general, para la buena realización de las enseñanzas.
- c) Llevar la Jefatura de todo el personal adscrito al “plateau”, Laboratorio, cabina y archivo de películas de los alumnos.
- d) Llevar la Jefatura de todo el personal adscrito al “plateau”, Laboratorio, cabina y archivo de películas de los alumnos.
- e) Velar por la disciplina de los alumnos y buena marcha de las clases y actos culturales previstos para cada día.

#### IV. DE LAS ENSEÑANZAS

Art. 22.- En el Instituto del Cine se cursarán los estudios correspondientes a las siguientes especialidades profesionales: Dirección cinematográfica; Producción Cinematográfica; Cámaras; Interpretación; Escenotecnia; Sonido; Técnica de Laboratorio.

Estas especialidades se cursarán con sujeción al Plan de Estudios que deberá trazar la Junta Académica, en el que determinará tanto las asignaturas generales y comunes a todas ellas como las propias de cada una, y ñas prácticas que habrán de realizar los alumnos y pruebas a que han de someterse, así como las condiciones especiales de cada convocatoria de ingreso.

Art. 23.- Aparte de estas especialidades cinematográficas, el Instituto podrá también organizar cursos especiales para otras similares, como por ejemplo los relacionados con la Televisión.

Art. 24.- Como complemento de las enseñanzas académicas de los alumnos y para el fomento y difusión de la cultura cinematográfica, el Instituto dispondrá de un Departamento de Extensión Cultural al que corresponderá:

- a) La organización de un servicio de biblioteca y publicaciones cinematográficas.
- b) La colaboración con la Filmoteca Nacional y la utilización de su material.
- c) El desarrollo de ciclos de conferencias a cargo de relevantes personalidades cinematográficas nacionales y extranjeras.
- d) La organización de un cine estudio y de un teatro de ensayo.
- e) La realización de seminarios sobre los temas o problemas de más actualidad en la cinematografía nacional y universal.
- f) La difusión de la cultura cinematográfica por medio de conferencias y actuaciones en los cine-clubs preferentemente universitarios.
- g) La organización de cursos de verano.
- h) El intercambio de profesores y alumnos con otros centros similares del extranjero.
- i) La edición de una revista de alta cultura cinematográfica, de cuadernos monográficos en los que se recojan las conferencias y estudios especiales realizados durante el curso, de fichas monográficas o memorias realizadas por los alumnos y de libros sobre el cine, nacionales y extranjeros.

El Departamento de Extensión Cultural dependerá directamente de la Dirección del Instituto y de una Junta integrada por el subdirector, el Secretario del Instituto, tres Profesores y el Jefe del SEU en el Instituto.

#### V. DEL PERSONAL DOCENTE

Art. 25.- El personal docente estará integrado por profesores titulares y por encargados de curso.

La designación de los titulares de las cátedras competirá al Ministro de Información y Turismo, quién les proveerá en virtud de O. a ala vista de la propuesta que formule el Tribunal designado a tal efecto, oyendo la Junta Administrativa del Instituto, y dentro de

las siguientes normas: para las disciplinas de carácter general, concurso para el profesorado oficial. Para las disciplinas de carácter técnico, concurso entre profesionales de reconocida especialización.

En ambos casos, además de las condiciones morales y buenos antecedentes de concursante, será mérito preferente sus publicaciones, sus trabajos y los servicios que haya prestado.

Las cátedras que quedasen desiertas en el concurso serán cubiertas por encargados de curso, debiendo ser anunciada de nuevo su provisión en propiedad dentro del plazo de tres años.

Art. 26.- Las enseñanzas de materias especiales o complementarias serán atendidas mediante encargos de curso renovables.

Estos encargos, así como la designación de los trabajos de seminario, se harán por el Ministro, O. interior comunicada en virtud de propuesta de la Dirección del Instituto.

## VI. DEL ALUMNADO

Art. 27.- Podrán ingresar en el Instituto todos aquellos, españoles y extranjeros, de uno u otro sexo, que hayan cumplidos los 18 años de edad y se sometan a las normas que anualmente, y al término de cada curso, se fijan por la Junta de Gobierno a propuesta de la Junta Académica. Esta convocatoria podrá fijar el número de plazas que han de cubrirse para cada especialidad.

Art. 28.- Los exámenes de ingreso tendrán lugar en la segunda quincena de Junio, ante un tribunal designado por la Dirección del Instituto, que examinará a los aspirantes de las materias que para cada especialidad se señalan, realizando las pruebas escritas y orales que determine la convocatoria.

Cada aspirante deberá presentar una memoria autobiográfica.

Art. 29.- La asistencia a las clases es obligatoria y en ningún caso se admitirán alumnos oyentes. La pérdida de un 20% del horario obligará a la repetición del curso, con la renovación de los beneficios que se hayan podido obtener.

Art. 30.- Por la Dirección del Instituto podrá concederse dispensa de escolaridad a aquellos alumnos que tengan experiencia cinematográfica documentada sin someterse para ello a las pruebas correspondientes.

Igualmente se podrá determinar con efectos liberatorios un ejercicio de reválida para aquellos casos que hayan sido objeto de consideraciones especiales por el Director con el informe favorable de la Junta Académica.

Art. 31.- El Instituto ejercerá el patronato de la asociación de Antiguos Alumnos Diplomados.

## VII. DE LAS CLASES Y EXÁMENES

Art. 32.- Las enseñanzas del Instituto desarrollarán sus programas y prácticas durante tres periodos lectivos desde el 1º de octubre al 15 de junio de cada año. La matrícula de curso en cada especialidad se formalizará en la segunda quincena de septiembre.

Art. 33.- Los exámenes ordinarios tendrán lugar durante la 1ª quincena de junio y los extraordinarios en los últimos días de septiembre.

Art. 34.- Además de los exámenes que cada profesor realice, y al término de cada curso académico, tendrá lugar una prueba ante todos los Profesores de la especialidad, que determinará el pase de un curso a otro de acuerdo con los criterios propuestos por la Junta Académica.

Art. 35.- Aprobados los tres cursos normales, los alumnos dedicarán un 4º año a las prácticas de la reválida, para la obtención del diploma cinematográfico definitivo, realizando las pruebas que en el Plan de Estudios se determine para cada especialidad, y sufriendo un examen ante un Tribunal compuesto por el Director del Instituto, los Profesores de la especialidad y dos reconocidos profesional en la especialidad de que se trate.

## VIII. DEL DIPLOMA CINEMATOGRAFICO

Art. 36.- La obtención del diploma cienantográfico supone la capacitación técnica del alumno en la especialidad a que se hubiera dedicado, y le facultará para ejercer profesionalmente.

Será otorgado por el Ministro de Información y Turismo, a propuesta del Director del Instituto, a la vista del expediente académico del alumnado.

Art. 37.- Para obtener el diploma será requisito indispensable:

- a) Haber aprobado todas las asignaturas generales y las de la especialidad.
- b) Haber realizado todas las prácticas que se determine en el Plan de Estudios de cada curso, entre ellas la de haber actuado en una película profesional.



c) Haber realizado las pruebas finales de reválida.

d) El haber observado durante la permanencia en el Instituto buena conducta moral y escolar puntuará también para la concesión del diploma.

#### IX. DISPOSICIONES FINALES

Art. 38.- Por el Ministerio de Información y Turismo se habilitarán los fondos necesarios para cuanto se dispone en este decreto.

Art. 39.- En el plazo de un mes a partir de la publicación de este decreto deberán quedar constituidas las Juntas de Gobierno y Administrativa del Instituto, y la Junta Académica con los actuales Profesores.

Art. 40.- Quedan derogadas todas las disposiciones anteriores relacionadas con el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

### 9.5. INFORME-RESUMEN PARA LA DGCT SOBRE LA CUESTIÓN SINDICAL (1956)<sup>578</sup>

«Con fecha 15 de octubre pasado, el Jefe Nacional del Sindicato del Espectáculo elevó a la Dirección General de Cine y Teatro la siguiente propuesta sobre la sindicación de alumnos de este Instituto, la que, tras exponer varias consideraciones previas se concreta en los siguientes puntos:

Primero. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas nuevamente incluye en su plan de estudios la reválida que anteriormente exigía para la entrega del diploma, condicionando la obtención de éste a la efectución de la misma.

Segundo. Dicha reválida ha de consistir, tratándose de personal técnico, en la intervención de los alumnos como adjuntos de su especialidad en dos películas de largo metraje o en una de seis meses de duración, y para los actores en tres intervenciones como contratados con papel, en otras tantas películas. Tales intervenciones habrán de

---

<sup>578</sup> Zabala, M. A. (22, noviembre, 1956). *Acta de claustro de profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

efectuarse en el término de un año, a partir de la fecha en que hayan aprobado el último curso de los tres que se exigen.

Tercero. El Sindicato Nacional de Espectáculo asume el compromiso moral de facilitar a los alumnos del Instituto las mencionadas actuaciones, que una vez verificadas determinarán por parte del Subgrupo correspondiente la remisión al Instituto de un certificado en el que, sin consignar calificación alguna de aptitud, se haga constar las intervenciones realizadas, remitiendo el mismo a dicho Centro, que a su vista extenderá el correspondiente diploma, cuya exhibición en el Sindicato motivará la entrega al interesado del correspondiente carnet sindical.

Cuarto. La exigencia de la reválida se hace extensible a todos aquellos alumnos que hayan terminado y aprobado los tres años del Instituto y no estén incluídos en el Censo sindical correspondiente, habida cuenta de que el carácter retroactivo que se da a dicha norma académica tiende a favorecer directa y personalmente a los mencionados.

A su vez el Director General de Cine y Teatro se dirigió al Director del Instituto con fecha 2 de corriente mes de noviembre considerando preciso, antes de contestar a la propuesta sindical, un informe previo de esta Dirección, "incluso oyendo al Profesorado de este Centro".

Por lo cual, esta Dirección interesada siempre en proceder en todo, principalmente en cuestiones de tan especial importancia, en estrecho contacto y de mutuo acuerdo con el Claustro de Profesores y con la representación de los alumnos que ostenta el Jefe de SEU, convocó a todos a una reunión para tratar este tema, que tuvo lugar el día 15 del presente mes.

Oídas allí las diversas opiniones de los señores reunidos, durante el amplio cambio de impresiones que tuvo lugar, y en virtud del acuerdo unánime de todos, se vuelve a celebrar esta segunda reunión, con objeto de someter de nuevo a los señores profesores el resumen de los diversos pareceres expuestos en la primera y fijar las conclusiones que se estimen más procedentes y que se han de comunicar a la Dirección General de Cine y Teatro, como propuesta del Instituto sobre la sindicación de nuestros alumnos.

#### A) Dos puntos fundamentales

En dos puntos fundamentales cree esta Dirección que se manifestó unánime la opinión de todos los señores profesores.

1º.- El prestigio y la misma razón de ser del Instituto, Centro oficial del Estado, exigen, sin concesiones ni componendas, que tanto por los particulares como por cualquier Organismo estatal o sindical se reconozca la validez, a todos los efectos profesionales, de los diplomas o certificados de estudios otorgados por el mismo, en cualquiera de las especialidades cinematográficas.

2º.- También el buen nombre del Instituto entre los profesionales del cine y la eficacia real y decisiva que en ella han de demostrar nuestros alumnos, exigen intensificar su preparación, no solo la teórica sin la de oficio, dándoles todas las posibles oportunidades para que practiquen su especialidad —pues solo haciéndolo se aprende a hacer cine— tanto dentro del Instituto como fuera, en contacto directo con la realidad y el ambiente de los Estudios profesionales, estos sobre todo a partir de la segundo año de los tres reglamentarios que se cursan en este Centro.

#### B) Premisas generales

Antes de llegar a las conclusiones necesarias para lograr aquellos dos puntos esenciales, se expusieron para los señores profesores las siguientes premisas que esta Dirección estima haber recogido en su contenido fundamental:

1º.- Siendo el Diploma que por Decreto del Estado está autorizado a otorgar el Instituto, un documento creado por una disposición legal de rango superior a la simple reglamentación interior del organismo sindical, y suponiendo aquél una capacitación técnica del alumno para ejercer su profesión en la especialidad a la que se hubiera dedicado, es evidente que por si solo es suficiente sin más requisitos para que el Sindicato otorgue a nuestros alumnos la inclusión en su censo sindical y el carnet que la acredite.

Exactamente igual que el médico, el abogado, etc., por el hecho de haber cursado sus estudios en las correspondientes Facultades y haber obtenido el título acreditativo necesario, tienen derecho, sin más requisitos, a poderse colegiar y ejercer sus profesiones, o el periodista por haber cursado en la Escuela Oficial de Periodismo, está facultado tras una práctica que realiza durante los cursos de la Escuela, a la inclusión en el Sindicato correspondiente.

El mismo derecho ha de reconocerse a los alumnos del Instituto que no aspiren a las categorías superiores de la profesión cinematográfica y se contenten con sindicarse en las categorías inferiores, mediante el certificado de estudios competentes otorgado por este Centro.

2º.- Aunque dentro de la profesión cinematográfica la contratación de técnicos y artistas es libre para las empresas, pero sindicación es obligatoria por ley del Estado para el ejercicio profesional, en ningún caso el Sindicato podrá denegar la necesaria autorización o carnet al diplomado del Instituto que exhiba un contrato en regla para el ejercicio en cualquiera de las especialidades.

3º.- No se debe aceptar de ninguna manera el establecimiento de una reválida, practicada con la asistencia de nuestros alumnos a una o dos películas largas como “adjuntos” a las diversas especialidades atendiendo en realidad a exigencias del Sindicato. Esto por las siguientes razones: a) Por que eso equivale a desvirtuar y desestimar la validez del diploma o certificado de estudios que puede otorgar el Instituto por si solo y sin más requisitos que los de haber cursado con aprovechamiento sus enseñanzas durante los tres cursos establecidos en el mismo; b) Porque no se dan garantías suficientes de que alumno pueda ser incluido obligatoriamente como “adjunto” en una o dos películas; e) Porque, aunque existieran esas garantías, la experiencia enseña que el “adjunto” salvo en casos rarísimo en los que el jefe que figura en la plantilla se preocupa del alumno adjunto, éste es simplemente un “mirón” que muy poco puede aprender, sobre todo en ciertas especialidades; d) Porque si los Jefes Profesionales de plantilla en la película han de certificar de la capacidad del alumno, serían considerados como decisivos en su calificación, frente a los Profesores del Instituto, también profesionales, que han formado al calificado, y si han de certificar solo la asistencia del alumno al rodaje de la película, esta certificación de nada serviría para que el Instituto pudiera estimar la práctica como un nuevo elemento de verdadero valor para apreciar la real capacitación del alumno; e) Porque se prolongaría a casi seguro cuatro años el periodo necesario que los alumnos obtuvieran el diploma, con notables inconvenientes para su vida profesional.

4º.- Sin embargo, todos reconocen la necesidad de que los alumnos realicen estas prácticas, aún en el caso de que Instituto tuviera una mayor holgura de medios para intensificar y ampliar las que actualmente se realizan en él, pues es evidente que a todos les es muy conveniente ponerse en contacto directo con el ambiente profesional y participar efectivamente, no contemplativamente, en el ejercicio de los diversos cometidos de las distintas especialidades.

Por lo tanto todo el profesorado y el representante de los alumnos, Jefe del SEU piden: a) Que el Instituto sea dotado suficientemente de elementos económicos y técnicos para que en su mismo seno se intensifiquen las prácticas de todas las especialidades con creciente eficacia; b) Que se realicen también las prácticas en los Estudios profesionales, pero

interviniendo realmente los alumnos, no “mirando” solamente, y que para ello de acuerdo con el Sindicato, si fuera preciso que éste interviniera, y con la Dirección General de Cine, en cuanto pueda presionar con la concesión que le compete del cartón de rodaje, se estudien los complejíssimos problemas que el ejercicio de estas prácticas plantea, y se fije un plan concreto distinguiendo desde luego entre las diversas especialidades, pues es evidente que nos es lo mismo a estos efectos la especialidad de Dirección, que las de Cámaras, Producción, Decoración, Interpretación, etc.; c) Que las prácticas en los Estudios, una vez resultas las dificultades aludidas, se realicen, no después de los tres cursos del Instituto, sino a lo largo de los mismos, en los meses de vacaciones.

### Conclusiones

1ª.- No se considera aceptable la propuesta del Sindicato para la sindicación de los alumnos del Instituto, elevada a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, por las siguientes principales razones:

a) Porque restablecer la reválida consistente en la realización de determinadas prácticas después de los tres cursos reglamentarios de este Centro sería diferir demasiado la entrega del título o diploma, para la cual debe estimarse como suficiente la preparación que el alumno recibe durante los tres años establecidos de permanencia en el Instituto.

b) Porque si bien el establecimiento de la mencionada reválida se presenta como voluntaria decisión del Instituto, en realidad el motivo inmediato es una exigencia del Sindicato, que se considera excesiva e improcedente por suponer una desestima de las enseñanzas y capacitación que un Centro oficial del Estado se proporciona a sus alumnos.

c) Porque como compensación de esa exigencia el Sindicato ofrece solo “un compromiso moral” para facilitar a nuestros alumnos la realización de las prácticas como “adjunto” o contratado según los casos, compromiso de cuya real eficacia puede razonablemente dudarse.

2ª.- El título o diploma que otorgue el Instituto, Centro oficial del Estado, por ser un documento creado por una disposición legal de rango superior a la simple reglamentación interna del organismo sindical, reguladora de los requisitos necesarios para la sindicación profesional, y suponiendo aquél una capacitación técnica del alumno en su correspondiente especialidad, debe bastar por si solo, sin más requisito, para que el alumno del Instituto sea incluido en el censo sindical y dotado del carnet que lo acredite.

3. Asimismo todos los alumnos que no aspiren a las categorías superiores y se contenten con figurar entre las inferiores, tendrán asimismo derecho de ser incluidos en el censo sindical que les corresponda y a obtener el carnet laboral, sin más requisito que la presentación del certificado de aprovechamiento de los estudios de la especialidad a que aspiren. Este derecho se refuerza aún más en los casos en que el alumno del Instituto presente además un contrato de trabajo de su especialidad.

4ª.- Que se aclare el decreto que creó el diploma final de estudios, en el sentido de precisar concretamente que la posesión del mismo da derecho al alumno al ejercicio libre de la profesión cinematográfica en su respectiva especialidad, sin más requisitos. Asimismo, que se complete estableciendo que los simples certificados de estudios otorgados por el Instituto surtan los efectos a que se refiere la conclusión anterior.

5ª.- El Instituto reconoce la conveniencia de que sus alumnos completen la preparación práctica que en el mismo se les da con intervenciones directas como adjunto o contratado según los casos en el campo profesional, pero se reserva la facultad de organizar estas prácticas en el tiempo y formas más convenientes.»

## **9.6. OFICIO ENVIADO POR LA DIRECCIÓN AL MINISTRO DE INFORMACIÓN Y TURISMO Y AL DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO (1957)<sup>579</sup>**

«Excmo. Sr.:

El Director, Profesores y alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, sabedores del interés y preocupación que por el mejor y más eficaz funcionamiento de este Centro viene demostrando V.E., queremos, cumpliendo el acuerdo unánime del Claustro recientemente reunido, hacerle detenida exposición de las más vivas y perentorias necesidades de nuestro Instituto, como ya la hemos hecho al Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro, Organismo del inmediatamente dependemos.

---

<sup>579</sup> Zabala, M. A. (28, noviembre, 1957). *Acta de claustro de profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (ADM/24/2) [Papel]. Archivo de la Escuela Oficial de Cinematografía.

Alentamos con ello la firme esperanza de vernos atendidos y ayudados en nuestro ardiente empeño de que este centro al que venimos dedicando nuestro trabajo y nuestras ilusiones, llegue a ser de verdad la Escuela del buen cine que España necesita.

Venturosamente, a la apatía y general indiferencia de pasados años, ha sucedido una viva y acuciante preocupación por todo lo que interesa al Instituto. Y esta feliz reacción viene a coincidir con la etapa en la que, aunque sólo sea por ley natural del tiempo inexorablemente transcurrido, estamos alcanzado una relativa madurez, manifiesta en el afán de definir nuestra personalidad, en la inquietud por una superación y perfeccionamiento de todos nuestros medios de trabajo, y en un irrefrenable impulso por alcanzar la meta de la eficacia a la que está llamado el Instituto, es decir, a hacerlo cada día más presente, más actuante, más influyente en nuestros medios cinematográficos.

Procede, pues, a nuestro juicio, que movidos por esa corriente de bien intencionada y sincera comunicación entre gobernantes y gobernados, a la que tantas veces se nos anima y estimula, expongamos a V.E., resumidas en puntos concretos, aquellas necesidades de ineludible atención del I.I.E.C., para cuyo remedio venimos a solicitar su ayuda, asegurando al mismo tiempo a V.E. que en ese empeño podrá contar siempre con nuestro apoyo, con nuestra leal colaboración y con nuestro generoso sacrificio.

La primera necesidad del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas es de carácter básico, de espacio vital: la de tener casa propia.

El hecho, ya con carácter de mal crónico, de vernos obligados a vivir, a fuer de "tolerados", en locales ajenos, es en verdad la raíz original y la causa inmediata de la desorganización que a veces se nos atribuye, de la falta de coordinación y, al fin de cuentas, de la parcial ineficacia de nuestro total esfuerzo.

Como la vida familiar se desorganiza, y muchas veces se esteriliza y corrompe por falta de techo propio, por carencia de un hogar, lo mismo ocurre con nuestro Instituto, cuya existencia, desperdigada en un recinto extraño, se torna molesta, desorientada, difícil y embarullada, y en gran parte inútil e ineficaz.

!Tan importante es en todos los órdenes la posesión de una vivienda propia! En estas condiciones comprenderá V.E. los problemas diarios que se nos presentan al tener que vivir dispersos en un área inmensa de pasillos, corredores y patios incontrolados, utilizando cada día aulas distintas, pues hay que atenerse a las disponibilidades ajenas, dispersos acá y allá nuestros alumnos y sin la necesaria y estrecha convivencia entre ellos y los profesores, entre los profesores mismos, y entre todos y la Dirección del Instituto.

No se oculta a V.E. la situación de inferioridad en que coloca a nuestros profesores y alumnos el verse desplazados constantemente y obligados a pedir permiso y presentar disculpas para no resultar huéspedes molestos, pues tenemos que vivir a expensas de la generosidad de las autoridades de la Escuela de Ingenieros, las cuales a su vez se ven diariamente agobiadas por levas numerosísimas de nuestros [nuevos] estudiantes de las más diversas procedencias que allí se concentran y se disputan palmo a palmo el espacio invadido de aulas y salones.

La segunda necesidad del Instituto no es de orden tan material pero sí lo es también esencial para su ordenado desarrollo, y es la de poseer una personalidad jurídica propia, sostenida en disposiciones legales competentes, que al mismo tiempo que reconozcan y confirmen su existencia, determinen cuales han de ser sus órganos rectores y definidores, tanto en lo administrativo como en lo académico, y cuál la responsabilidad y competencia de cada uno y aseguren la participación de los alumnos en la profesión cinematográfica.

No puede vivir el Instituto con la regularidad jurídica necesaria, ni con la normalidad y estabilidad académica precisas en un Centro de esta índole, si la ordenación y reglamentación de su funcionamiento ha de fijarse por unos directores sujetos a nombramiento discrecional y por un Claustro integrado por profesores cuya permanencia en el cargo sólo está asegurada por un nombramiento también discrecional y renovable, o no, cada curso.

Consecuencia de esa falta de personalidad y configuración jurídica definidas en todas sus relaciones internas y externas es otra de las necesidades de nuestro Organismo, la tercera en el orden de exposición que venimos haciendo, a saber, la carencia de un sistema para seleccionar y nombrar a los profesores, al que más arriba aludía y para fijar las condiciones determinantes de su permanencia en su labor docente.

Nuestros profesores carecen de aquel estímulo para su trabajo y para su perfeccionamiento que se deriva de la perdurabilidad, aunque sea condicionada, en la docencia.

Mal, por tanto, puede realizarse en el Instituto un plan de estudios concienzudo y permanente, si no se cuenta con la organización académica responsable ni con el profesorado debidamente seleccionado y establecido.

La cuarta de esas necesidades de urgente remedio es también consecuencia de la indeterminación legal con que hasta ahora viene funcionando el Instituto.



Nos referimos a nuestros alumnos, una vez terminados sus estudios, no reciben ningún título o diploma autorizadamente extendido que asegure que su poseedor se halla facultado para el ejercicio de su profesión cinematográfica y que sin otros requisitos puede ejercerla dentro de las Disposiciones laborales, como el título correspondiente autoriza para practicar su profesión al abogado, al médico o al ingeniero.

No es que pensemos que el título sea como la llave mágica de la carrera o el éxito profesional para el cual son decisivos la capacidad y el talento; pero es evidente que el alumno que pasa 3 ó 4 años en el Instituto, sin que al final se le reconozca oficialmente ningún derecho profesional, igual por lo menos que al que por vía del rutinario oficio, del aprendizaje meritorio, logró especializarse en cualquier menester cinematográfico, tiene razones justificadísimas para sentirse defraudado y desilusionado.

Por otra parte, menguada parece que ha de ser la eficacia que en el logro de sus fines superiores obtendrá el Estado, si no otorga a los alumnos del Instituto el título que les permita hacerse presentes en las actividades cinematográficas.

Finalmente, la quinta necesidad que queremos exponer a V.E. es también de urgentísimo remedio. Hablamos ahora de la modestísima subvención que en presupuesto estatal se destina al Instituto. Un Centro como éste, dedicado a capacitar a sus alumnos en el oficio cinematográfico, y con el perfecto dominio del mismo, necesario para alcanzar prestigiosamente sus fines espirituales y artísticos, no puede cumplir adecuadamente sus fines con una subvención estatal de 800.000 pesetas, la misma desde hace 8 ó 10 años, mantenida inmutablemente sin tener siquiera en cuenta la depreciación de la moneda y el consiguiente encarecimiento de la vida.

Con dolor hemos de confesar, Excmo. Sr., que muchas veces nos asalta el noble remordimiento por si en cierto modo estamos defraudando a nuestros alumnos y fomentando vanamente sus ilusiones.

Porque es evidente que con esa escasísima cantidad no podemos pagar ni dignamente al profesorado que requiere el Instituto, o sea, al de la mayor competencia y de la constante entrega a su tarea docente, ni podemos extender títulos de la especialidad respectiva que seriamente aseguren la capacidad del titulado, porque con tan reducidos medios económicos nuestros alumnos no pueden realizar todas las prácticas que precisan.

Es cierto, Excmo. Sr., que últimamente, con ayuda de los Organismos Oficiales Cinematográficos y muy especialmente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro apoyada por V.E. nuestra precaria situación económica se ha remediado

notablemente y hemos podido mejorar nuestras instalaciones y adquirir nuevos instrumentos técnicos para el trabajo cinematográfico.

Pero todo ello viene resultando escaso todavía, y sobre todo, carece de aquella asegurada continuidad que necesitamos de un año para otro si hemos de llevar una vida económica ordenada.

Hemos hablado sólo de la escasez de medios en relación con las nuevas necesidades de material para las enseñanzas cinematográficas, pero no podemos olvidar ni muchísimo menos, la necesidad de aumentar las remuneraciones realmente mezquinas de nuestro personal docente, administrativo y obrero. [x]

Pocos Centros habrá en España donde dichas remuneraciones sean tan bajas y tan desproporcionadas con las funciones que con ellas se pretende pagar.

A pesar de todas estas tan vivas y perentorias necesidades, tanto la dirección como el profesorado y alumnos alentamos, Excmo. Sr., y avivamos día tras día la esperanza y la ilusión por el Instituto, pues estamos convencidos del importantísimo cometido que en la vida del cine español, y por tanto en la sociedad española, le corresponde. Pero precisamente por eso y por las razones poderosísimas que nos amparan, hemos venido respetuosos y confiados a solicitar de V.E. que nos ayude, que en todo cuanto esté en su mano resuelva nuestros problemas, seguros de que en este empeño nos tendrá siempre incondicionalmente a su lado, pues nada sería para nosotros tan doloroso como que el Instituto, esperanza e ilusión de tantos jóvenes, acabase desprestigiándose por falta de atención o tuviese que cerrar sus puertas o cayese en manos de quienes seguramente desvirtuarían los altos fines a cuyo alcance han sido llamado.

Concretamente, pues, pedimos:

- a) Edificio propio y adecuado a las necesidades del I.I.E.C., en el plazo de un año a ser posible, y para ello que se estudie entre otras diversas fórmulas que podrían encontrarse, la propuesta, si es viable, de adquisición de los antiguos Estudios Roptence.
- b) Promulgación del Decreto ya en su día estudiado e informado por el Claustro de profesores de este Centro en el que se fija la personalidad jurídica del mismo, sus órganos rectores, administrativos y académicos.
- c) Aumento, dentro de lo posible, de los recursos económicos del Instituto para dotarle de adecuadas y modernas instalaciones técnicas y poder establecer un sistema de remuneraciones dignas para todo su personal.

Nos consta, Excmo. Sr., que la solución de estos problemas no depende totalmente de su voluntad, pero sí tenemos una gran fe puesta V.E., confiados en que, si insistentemente se presta por el Ministerio la atención debida a nuestro Instituto, no volverá a transcurrir tantos años como han pasado desde su creación en circunstancias tan agobiantes, y finalmente llegará a ocupar el puesto que merece dentro de la vida cinematográfica española. Madrid, 27 de noviembre de 1957 [tachado]».

