

## **Escuela de cineastas. Una conversación con José Luis Castro de Paz y Asier Aranzubia**

### **School of filmmakers. A conversation with José Luis Castro de Paz and Asier Aranzubia**

**Aarón Rodríguez Serrano**

Universitat Jaume I (Castellón)

[serranoa@uji.es](mailto:serranoa@uji.es)

#### **Resumen:**

El presente trabajo propone una conversación al hilo del libro de reciente publicación *Escuela de cineastas*, publicado por la Editorial Cátedra en colaboración con la Filmoteca Española, y firmado por José Luis Castro de Paz y Asier Aranzubia. El trabajo es una exploración exhaustiva de la actividad desarrollada en la escuela de cine de Madrid entre 1947 y 1976 con un enfoque metodológico que combina tanto elementos historiográficos como resultados derivados del análisis textual de diferentes prácticas realizadas por algunos de los nombres más relevantes del periodo (Luis García Berlanga, Victor Erice, Cecilia Bartolomé...). En las siguientes páginas se pretende explorar el proceso de creación del libro, ampliar algunos de sus hallazgos, reflexionar sobre su riqueza metodológica y su rigor en el manejo de las fuentes y los documentos, invitando al lector a participar en la que sin duda es una de las investigaciones más reseñables de la historiografía cinematográfica española de los últimos años.

#### **Abstract:**

This paper proposes a conversation on the recent book *Escuela de cineastas*, published by Editorial Cátedra in collaboration with the Filmoteca Española, and signed by José Luis Castro de Paz and Asier Aranzubia. Their research is an exhaustive exploration of the activity developed in the Madrid Film School between 1947 and 1976. It uses a methodological approach that combines both historiographical elements and results derived from textual analysis. To this end, it analyzes different practices carried out by some of the most relevant names of the period (Luis García Berlanga, Victor Erice, Cecilia Bartolomé...). In the following pages we intend to explore the process of creation of the book, expand on some of its findings, reflect on its methodological richness and its rigor in the handling of sources and documents, inviting to the reader to participate in what is undoubtedly one of the most remarkable investigations of Spanish film historiography in recent years.

#### **Palabras clave:**

Escuela de cineastas; Cine español; Escuela de cine de Madrid; Historia del cine

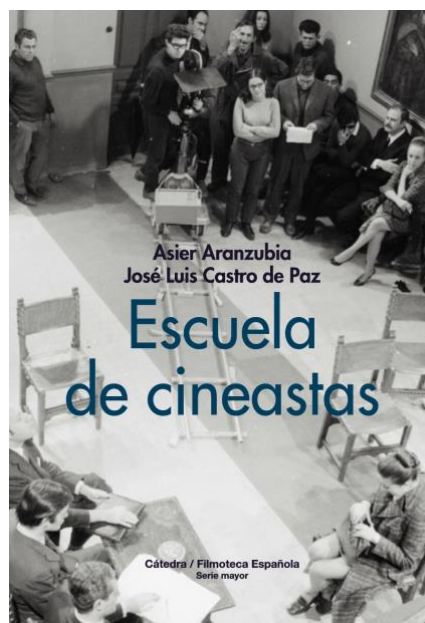
#### **Keywords:**

School of filmmakers; Spanish Cinema; Madrid Film School; History of cinema

## 1. *Escuela de cineastas*: Una invitación a la lectura

Hace apenas unos meses, la Editorial Cátedra publicó en colaboración con Filmoteca Española el libro *Escuela de cineastas*, firmado al alimón por José Luis Castro de Paz y Asier Aranzubia. Sin duda, ambas firmas necesitan poca presentación para cualquier lector mínimamente interesado en la historiografía del cine español, ya que el rigor de sus propuestas, su precisión metodológica y, por qué no decirlo, la claridad y la fuerza de su estilo se han convertido durante las últimas décadas en dos puntales básicos para entender cómo pensamos el cine en nuestro país.

De ahí que el lanzamiento de *Escuela de cineastas* supusiera un lanzamiento clave en el panorama bibliográfico de nuestro campo mucho antes incluso de su publicación. Supimos que ambos teóricos se habían sumergido en el archivo de la escuela de cine de Madrid gracias a la concesión de una de las Ayudas a la investigación cinematográfica Luis García Berlanga en su primera edición de 2020, y desde entonces, el trabajo se fue cocinando con la precisión, la profundidad y el buen hacer acostumbrado hasta cristalizar en un completo y muy bien editado volumen que no esquivo luces ni sombras, que no cede a los lugares comunes de la historiografía patria, que justifica primorosamente sus afirmaciones con un inmenso trabajo documental y de análisis textual y que, digámoslo claramente, será una pieza de obligada consulta para los futuros investigadores del cine español.



A lo largo de las siguientes preguntas, que los autores aceptaron amablemente contestar de manera extensa y sosegada, he querido señalar los que, a mi juicio, son los méritos más relevantes del libro: la complejidad y riqueza de su estructura —que para nada responde a criterios meramente cronológicos o temáticos, sino que hibrida, combina y sintetiza todo tipo de

cuestiones vinculadas con el objeto de estudio—, su coherencia con la trayectoria anterior de los autores, su compromiso con una serie de vetas vivas y efectivas de la historiografía del cine española y, sobre todo, el tremendo placer de su lectura. A lo largo de de sus quinientas páginas el lector tiene la sensación de asistir al despliegue de todo el cine español a partir de sus herencias, sus contradicciones, sus rasgos específicos, sus traspiés, sus luchas, sus compromisos, sus valentías, sus vías muertas. Con un uso del pensamiento ágil y un plantel de fantásticos colaboradores —entre los que se encuentran firmas fundamentales de nuestro campo como Nekane Zubiaur, Héctor Paz, Raul Liébana y Luis Deltell—, el libro puede entenderse también como una radiografía de un estado del pensamiento sobre el cine español, una manera de hacer en la que convergen escuelas y firmas de gran calado —la figura de Santos Zunzunegui es, por supuesto, ineludible—, pero también una proyección sobre las piezas del puzzle que necesitamos aquellos que interrogamos al presente de nuestro cine.

## **2. Escuela de cineastas: Una conversación**

**Aarón Rodríguez: Por comenzar discutiendo el diseño del libro, intuyo que uno de sus grandes hallazgos es aplicar una metodología como el análisis textual a un campo como las prácticas que, habitualmente, ha sido desplegado desde otros enfoques como el meramente documental o el culturalista. ¿Cómo surgió la idea de aplicar dicha metodología y cómo fue el proceso de selección de prácticas concretas para analizar?**

**Respuesta de Asier Aranzubia y José Luis Castro de Paz (AA y JLCP).** Hasta finales del siglo pasado y en general, sobre las historias del cine español pesan dos grandes lastres. El primero, el desprecio hacia su objeto de estudio por parte de los propios investigadores, debido a una demasiada rápida identificación entre el Régimen franquista y el cine realizado entonces, acusado, casi siempre “sin juicio” analítico y salvo escasas

excepciones, de ser tan zafio cultural y estéticamente como eficaz propagador de los reaccionarios valores preconizados por la dictadura. El segundo, la “metodología” de unos trabajos que enumeran muchas películas y las adscriben a corrientes o periodos concretos, pero que apenas dicen algo de los propios filmes, de su materialidad, de sus siempre singulares estrategias de significación. Nuestro trabajo conjunto y por separado desde entonces (por ejemplo, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español*, 2002; o *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*, 2007) —aun sin dejar de lado lo que la historiografía había aportado hasta entonces y por supuesto profundizando a la vez en la más rigurosa investigación documental, imprescindible para comprender el sustrato sociocultural en el que se realizaron— ha consistido en colocar las películas (y las prácticas del IIEC-EOC no son otra cosa) en el centro mediante un detenido análisis textual, de tal modo que no sean un mero pretexto para hablar de otras cuestiones. A nuestro juicio, algunos acercamientos culturales al cine español vienen lastrados de partida por lecturas erróneas o no demasiado matizadas de las películas de las que se parte o en las que se apoyan para explicar determinados procesos culturales de alcance general. Por eso es importante leer atentamente las películas. Hemos visto que en tu último libro distingues entre los que “leen” películas y los que simplemente las “miran”. Nos gusta la distinción.

Desde luego, el análisis formal no es en sí mismo un modelo teórico para la Historia del Cine, pero su aplicación a la misma —mediante el análisis de series de filmes cuantitativamente importantes pertenecientes a una misma nación o estado en un periodo de tiempo— ha permitido localizar formas y temáticas recurrentes y elaborar criterios que justifican la existencia de modelos de estilización propios de nuestro cine. Se trata de historizar las formas, de analizar sus evoluciones y transformaciones en el tiempo, lo que supuso en su momento una trascendental novedad en el ámbito de la historiografía cinematográfica y cuya fecundidad continuamos reivindicando. Pero ello no supone, insistimos, que pueda prescindirse de un estudio riguroso sobre la cultura y la sociedad de la época basado en el uso de fuentes

documentos diversas —y ello está bien presente en nuestra investigación; pensamos, por ejemplo, en las páginas que dedicamos en este libro a explicar que el proyecto de la escuela es un fruto tardío de la cultura cinematográfica republicana— pero dicho estudio debe surgir en la medida en que las películas lo exigen, tras un análisis de las mismas que ponga de manifiesto, por ejemplo, los diferentes niveles de sentido que se superponen (“como capas geológicas” le gusta decir a Santos Zunzunegui) en su interior.

En cuanto al proceso de selección de las prácticas tenemos que decir que fue un poco problemático en la medida en que cuando te enfrentas a un corpus tan amplio (1.750 obras) tienes que elegir entre dos opciones: o bien optas por priorizar todo ese material desconocido que puedes encontrar en el archivo fílmico del IIEC-EOC que custodia Filmoteca Española o bien apuestas por las películas con mayor entidad fílmica que son, en la mayoría de los casos, aquellas sobre las que ya se había escrito con anterioridad o que mayor interés habían despertado en su época. Al final nos decantamos por la segunda opción —aunque eso no quita para que en el libro se escriba sobre numerosas prácticas que no habían sido estudiadas hasta ahora— en la creencia de que eran las “grandes” películas de la escuela las que mejor se hacían cargo de la significación real, sobre todo en términos estéticos, de la producción cinematográfica del centro. Nos agradó sobremanera escucharle decir a Fernando Méndez-Leite (antiguo alumno de la EOC) durante la



presentación del libro en A Coruña que la selección de películas que habíamos hecho no olvidaba ni una sola de las películas que los propios alumnos del IIEC-EOC consideraron en su momento “importantes”.



**Al contrario de lo que se suele mantener en una bibliografía no especializada, vuestro trabajo apuesta por anclar las raíces de la IIEC-EOC en suelo republicano. ¿Era una intuición de partida que confirmó el trabajo con los textos o fue abriéndose paso paulatinamente mientras se desplegaba la investigación historiográfica? ¿Qué continuidad hay entre la herencia republicana y esa primera etapa del Instituto que llega hasta 1955, cuando termina el mandato de Victoriano López?**

**AA y JLCP.** La corriente historiográfica a la que se adscribe este trabajo (que encontraría su trabajo fundacional en la *Antología crítica del cine español*, en la que participamos, y continuaría en investigaciones posteriores, tanto nuestras como de otros colegas, con Santos Zunzunegui a la cabeza) defiende que es mucho más productivo atender a las continuidades entre el cine de la República y el de la posguerra que leer el cine franquista en términos de borrón y cuenta nueva. Por ejemplo, si uno presta atención a los discursos sobre el cine español que circulan en la República se encuentra con artículos en las revistas de cine de la época que defienden la necesidad de

formar adecuadamente a los profesionales del cine para mejorar así la calidad del, en aquel tiempo denostado, cine español. Que sean precisamente los firmantes de estos artículos quienes impulsen después de la guerra el proyecto que dará lugar a la escuela parece confirmar la hipótesis de que el origen de la misma se encuentra en los debates que florecen alrededor de las revistas, cineclubs y asociaciones del periodo republicano. De hecho, las razones que esgrimen para



justificar la necesidad de una escuela siguen siendo las mismas. Ello no quiere decir, sin embargo, que en el IIEC exista esa en todo caso complejísima “continuidad” con el periodo republicano que puede rastrearse —como hemos tratado de demostrar en investigaciones anteriores— en muchos títulos del cine profesional de la época, en los que pervive *pese a todo* el popular sustrato sainetesco y/o folclórico republicano. Eso no va a darse por muchos motivos, entre los que el cambio generacional, la ausencia de “actores de tripa” formados en la tradición teatral o la carencia de medios, entre otros, son fundamentales. Pero la influencia del trabajo de los mejores cineastas de la posguerra formados en la República, y en especial del telúrico formalismo vanguardista de Carlos Serrano de Osma, son nítidos en las prácticas de esos años. Y más tarde, la influencia del Neorrealismo italiano y la voluntad de hablar de la España de su tiempo desde nuevas vías “realistas” contribuirán a enterrar casi por completo los vínculos de los alumnos con aquel periodo y sus continuidades.

**Los nombres de Serrano de Osma y de Wenceslao Fernández Flórez llevan siendo objeto de vuestras investigaciones durante años, y sin embargo, en este libro vuelven a aparecer desde otra luz que profundiza o bien en su labor docente (en el primer caso), o como una inspiración no siempre reconocida (en el segundo). ¿Cómo os ayudó el trabajo previo a seguir ampliando esas vetas en este libro, y a su vez, hacia dónde se puede dirigir la reflexión sobre ambos en el futuro?**

**AA y JLCP.** Como bien apuntas en tu pregunta, este trabajo de investigación se despliega sobre la sólida base que le proporcionan varias décadas dedicadas al estudio del cine español del periodo franquista. Conocer bien el periodo y tener claras sus líneas de fuerza fue de gran ayuda a la hora de abordar un objeto de estudio de grandes dimensiones como este (30 años de la historia del cine español, centenares de trayectorias personales, 1750 trabajos fílmicos, uno de los archivos más voluminosos de cuantos custodia Filmoteca Española...) En el caso concreto de Serrano de Osma, y como ya

señalamos, hay que decir que las pesquisas en el archivo han servido para confirmar algunas de las intuiciones sobre el papel decisivo que el director de *Embrujo* (1947) desempeña en esta aventura docente que ya habíamos formulado en trabajos anteriores. Lo mismo sucede con el archivo fílmico. Al poder acceder ahora a una muestra mucho más representativa de la producción total de la escuela hemos caído en la cuenta de que el influjo de las enseñanzas del maestro y del modelo de cine que defiende aflora por doquier en las prácticas de sus alumnos. Sobre la dirección que deberían seguir las investigaciones futuras en torno a Serrano creemos que es precisamente su faceta de maestro o profesor la que tiene más recorrido. Sobre todo, porque las dimensiones gigantescas del archivo documental de la escuela (que incluye una parte sin catalogar) harán que vayan aflorando documentos que completarán y enriquecerán la idea que tenemos ahora del tipo de enseñanzas que se impartían en la escuela y de la manera concreta en que los alumnos se hacían cargo de las mismas en sus trabajos.

En lo que se refiere a Wenceslao Fernández Flórez y su elección como ejemplo de las adaptaciones literarias en el IIEC-EOC, esta no está solo motivada por tratarse de una figura cuya enorme repercusión fílmica —pues ni Berlanga ni Fernán Gómez pueden entenderse sin analizar sus lazos con la obra del gallego y con las películas de algún modo surgidas de su pluma— nos ha ocupado en varias publicaciones y proyectos de investigación, sino porque las prácticas basadas en relatos suyos (*Tragedia muy muy íntima* [José María Zabalza, 1951] y *Los vencidos* [Esteban Madruga, 1952]) o muy influidas por su obra (como, entre otras, *El suicidio de don Juanito* [Guillermo de la Rocha y Miguel Ángel de Gregorio, 1949], *Cita a las once* [Joaquín Granados y Rogelio Cobos, 1949] o *El señorito Ramírez* [Francisco Prosper, 1959]) no solo presentan en ocasiones una notable densidad fílmica, sino que confirman el interés de su obra entre cineastas ideológicamente contrarios a la dictadura, y contribuyen a explicar por qué la existencia de numerosas transposiciones de novelas y relatos suyos en los años 40 y 50 no puede justificarse historiográficamente solo a partir del intento de obtener visibilidad y apoyo de las instituciones y un buen trato por parte de las



diferentes comisiones censoras. El análisis fílmico de las películas realizadas —y de los proyectos finalmente no llevados a cabo— nos permite corroborar una vez más que la literatura popular de Fernández Flórez, con bien estudiadas raíces en el costumbrismo hispano y a partir de su personalísimo humor melancólico y derrotista, conectó en lo más íntimo con la pobre gente trabajadora española de posguerra, trágicamente ‘convertida’ por la Historia en una suerte de personajes del autor gallego. Seres ficcionales contruidos con el material de la derrota, como la figura “estéril, muda y sin resonancia alguna” del exiliado retratado por Max Aub o como “aquellas personas que no tienen quien las llore, ni quien las acompañe al cementerio, ni quién las eche un puñado de tierra sobre la caja”, tantas veces mencionadas por Rafael Gil, director de cuatro adaptaciones fernández-florezcas. Cómo sugirió en más de una ocasión Fernando Fernán Gómez, la obra del gallego anticipaba el Neorrealismo, y sus personajes, “menos singulares que los de Baroja, (...) [eran sin embargo] más cercanos a nosotros; podíamos encontrar en ellos a nuestros vecinos y, a veces, reconocernos a nosotros mismos”.

En cuanto a la dirección de la investigación sobre la filmografía vinculada a Fernández Flórez hay todavía muchas cosas que decir. De hecho, trabajamos ahora mismo en el papel de disparadero que *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) supone para el cine español posterior. Se trata de profundizar en el carácter seminal de un filme cuyas huellas atraviesan títulos inolvidables del cine español de los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

**Uno de los puntos fuertes del libro, a mi juicio, es que pese a tratarse de un objeto de estudio aparentemente especializado, por momentos parece que se está transitando una suerte de “historia del cine español” que va resonando en el interior de la propia escuela. ¿Se puede afirmar, sin duda con matices, que el IIEC-EOC fue una suerte de “destilado” de las tensiones y los rasgos que configuraban el panorama general entre los cuarenta y su cierre?**

**Y de ser así, ¿es un fenómeno que se podría observar en otros puntos de España o se trata de un caso específico?**

**AA y JLCP.** Evidentemente el IIEC-EOC es un caso único en España, se trata de la escuela oficial de cine existente en el país, en la que se forman los grandes directores de la segunda mitad del siglo XX (de Saura a Erice, de Regueiro a Zulueta, de Josefina Molina a Cecilia Bartolomé) y por ello las tensiones y resonancias con el cine español profesional no tienen parangón alguno. La historia del cine español que de una manera más obvia resuena en el libro es esa que está hecha a partir de acontecimientos: los primeros ecos del neorrealismo en España, las conversaciones de Salamanca, la ley del cine de García Escudero, la irrupción del *sitgismo*... Y no podía ser de otra manera porque la escuela, sus alumnos y sus profesores van a estar implicados de una u otra manera en todos estos acontecimientos de la historia del cine español. Pero en nuestro libro también resuena (y nos parece que es a esa a la que te refieres) la historia de las corrientes, movimientos, motivos, géneros..., es decir, la historia de las películas, o si lo prefieres, una historia de las formas cinematográficas en España. Aunque aquí, como decíamos, la equivalencia entre el cine profesional y las prácticas no es tan directa. Por ejemplo, el crucial camino que a lo largo de los años cincuenta va del sainete al esperpento —transformando una parte de la veta sainetesco-costumbrista en otra esperpéntica y/o grotesca, lo que contribuye a explicar el proceso histórico que modula dos de las vetas estilísticas más productivas de nuestro cine, utilizando la ya clásica modelización de Santos Zunzunegui— no va a tener mucho recorrido dentro de la escuela, aunque una práctica extraordinaria tan oscura y grotesca como desconocida (*Despedida de soltero*, José Luis Vioria, 1961) parezca contradecir lo que decimos. Pero, en general, el modelo de cine hegemónico (aunque esto habría que matizarlo mucho) dentro de la escuela es el realista y la propuesta sainetesco-esperpéntica de los Azcona, Berlanga, Ferreri, Fernán Gómez y compañía es una propuesta altamente estilizada. Pero claro, si después de esta valoración general (muy general) descendemos a las películas concretas nos encontramos con ramificaciones, prolongaciones, e incluso anticipaciones de

casi todas las corrientes que atraviesan el cine español del periodo. Por ejemplo, no es demasiado complicado encontrar ecos del cine telúrico de Serrano de Osma y su grupo (sin duda, una de las propuestas más sugerentes del cine español de los años 40) en algunas de las prácticas de las primeras promociones del IIEC. Estamos pensando, por ejemplo, en dos prácticas naturo-expresionistas (él mismo las define así) de Julio Diamante: *El proceso* y *Antes del desayuno*.

**Muchas de las mejores páginas del libro están claramente orientadas a matizar, reencuadrar o directamente, corregir algunos de los errores más flagrantes sobre el cine español bajo el franquismo. Del mismo modo, citáis los trabajos de colegas que han trabajado en esa misma dirección como Santos Zunzunegui, Vicente Ponce, Pérez Perucha... ¿En qué sentido el material concreto de las prácticas de la IIEC-EOC refuerza todo ese trabajo teórico e historiográfico previo?**

**AA y JLCP.** Creemos que lo que esta investigación demuestra es que teníamos razón cuando decíamos que el cine español del periodo franquista, si se mira sin los anteojos del prejuicio, es mucho más interesante de lo que nos han hecho creer. Algunas de las prácticas del IIEC-EOC (obviamente no todas) merecen ocupar un lugar en esa historia de la evolución de las formas cinematográficas de la que hablábamos antes. Creemos también que el libro es una prueba más de que nuestra metodología (esa en la que el análisis textual y la reconstrucción histórica van de la mano) es productiva. Y lo es incluso cuando la dirigimos sobre esas películas de cortometraje (y en este caso, además, amateurs) a las que las historias convencionales no han prestado suficiente atención por aquello que las historias del cine suelen ser casi siempre historias del largometraje.

Pero la investigación, además, no busca confrontar el supuestamente zafio cine realizado bajo el franquismo con la renovación surgida de la escuela — cosa que ha extrañado y hasta enojado a algunos reseñistas—, porque los análisis de las prácticas no permiten establecer tan maniquea (e

históricamente errada) conclusión, sino señalar disimilitudes y resonancias en diferentes niveles, tal como venimos explicando. Se trataba de analizar las prácticas y situarlas en la historia del cine español, pero profundizando textualmente en las escrituras y los estilos, no afirmando apriorismos impresionistas.

**El quinto capítulo, referido a la cuestión central de la ciudad provinciana, se vale del modelo de “cuadros intertextuales” o “cuadros motivo” de Eco. Al respecto, se desarrolla toda una enjundiosa y muy completa nota a pie a propósito de *Lector in fábula* que ofrece una enorme herramienta de análisis narrativo a menudo infravalorada u opacada frente a otros términos más contemporáneos y menos rigurosos. ¿Hasta qué punto esos “cuadros intertextuales” que van emergiendo en vuestro libro pertenecen al contexto concreto de la IIEC-EOC o siguen vivos, de otras maneras, en el cine español contemporáneo? Por ejemplo, en la página 126 se cita la cuestión del río como operador textual, que parece haber resurgido con gran fuerza en los últimos años.**

**AA y JLCP.** La nota al pie que mencionas tiene que ver también con una determinada manera de trabajar para la cual la definición precisa de los conceptos que se van a manejar en el texto es importante. Por eso cuando hablamos de “motivos” buscamos en Umberto Eco una definición del concepto que sirva para que el lector tenga claro a qué nos referimos exactamente cuando utilizamos dicho término. Creemos que el “cuadro intertextual” de la ciudad provinciana ya no opera en el cine contemporáneo. Es un motivo que expresa una situación de atraso y aislamiento propia de una España que ya no existe. Aunque eso no quita para que algunos de sus elementos sigan jugando roles importantes dentro de los relatos contemporáneos. Por ejemplo, el río. Cuando lo has mencionado nos ha venido a la cabeza *El agua*, de Elena López Riera, otro filme español “provinciano”. Creemos que tú posees un mapa mucho más preciso que el nuestro en lo que atañe al cine de las dos últimas décadas...

**La estructura del libro parece haberse trazado con una precisión milimétrica: de unos capítulos introductorios que contextualizan las coordenadas históricas y teóricas, se trazan posteriormente diferentes figuras, espacios (pueblo/ciudad), géneros y desviaciones... ¿Cómo fue el trabajo de diseño del libro? ¿Y la selección de colaboradores que participan en los capítulos como invitados, con qué estrategias se desarrolló el trabajo colaborativo?**

**AA y JLCP.** Teníamos claras dos cosas. Una, que el libro no era una historia de la escuela sino una tentativa de identificación del lugar que ocupan las prácticas con respecto a las diferentes corrientes que atraviesan el cine español del periodo. La otra que la estructura del libro no debía ser cronológica. Creíamos que el objeto se podía “atacar” desde diferentes lugares: el motivo de la ciudad provinciana, las adaptaciones obras literarias españolas, el influjo del humor codornicesco, las prácticas de ciencia ficción, el *star-system* de la escuela, la especialidad de Cámaras, la mirada feminista, las relaciones con tve... Era necesario, claro está, que cada una de estas “perchas” tuviera la consistencia suficiente (recuerda que estamos hablando de películas escolares, firmadas por Saura y Erice, pero amateurs en cualquier caso) como para articular todo un capítulo. Enseguida descubrimos que en todos los casos iba a ser así. Hasta el punto de que los dos pensamos que los hallazgos principales del libro (si los tiene) están directamente relacionados con esta estructura. En cuanto a la incorporación de otros autores vino motivada por el hecho de que tenían investigaciones en marcha sobre el particular (o sobre aspectos muy cercanos) y pensamos que lo más oportuno era pedirles que colaboraran con nosotros, en diferentes formas y medidas, en la redacción de esos capítulos. Creemos que Héctor Paz, Nekane Zubiaur, Raul Liébana y Luis Deltel han hecho un trabajo estupendo que no nos cansaremos de agradecerles.

**Los siete estudios de caso que cierran la investigación parecen sintetizar y concretar las líneas de fuerza que se habían**

**sintetizado anteriormente en el libro: parece evidente -y corregidme si me equivoco- que son siete nombres que posteriormente pudieron desarrollar, con mayor o menor dificultad, las intuiciones creativas, estéticas y formales, que ya se apuntaban en sus primeros trabajos. Sin embargo, vuestro libro también recoge las dificultades titánicas que muchos otros nombres (tanto de la dirección como de la interpretación o de otros oficios) tuvieron que atravesar para acabar viendo truncadas o desplazadas sus trayectorias. En este último caso, ¿cuáles son, a vuestro juicio, las prácticas más valiosas que no pudieron tener una continuidad en filmografías consolidadas?**

**AA y JLCP.** Tu pregunta nos permite poner en valor el destacado trabajo de los alumnos que después, por distintas razones, no hicieron, como se suele decir, carrera. El primer nombre que viene a la cabeza es el del ya citado José Luis Vilorio, cuya práctica, *Despedida de soltero* anuncia un cineasta que después no se concretará. El filme llega a ofrecer una fértil propuesta de realismo que, partiendo de ciertos elementos neorrealistas sólo en parte pasados por el tapiz “provinciano” del Bardem de *Calle Mayor*, es capaz de aproximarse —quizás menos paradójicamente de lo que podría parecer a primera vista— a la radical oscuridad grotesca del dibujo de la vida cotidiana que ofrece la brutal e irrespirable *El mundo sigue* de Fernando Fernán Gómez. Lo mismo se puede decir del Mario Gómez Martín que rueda en la escuela una interesante adaptación del clásico de la ciencia ficción *Soy leyenda*, que nada tiene que envidiar a las adaptaciones del cine profesional, y varias prácticas de inequívoco regusto *noir*, pero que después, como tantos otros alumnos, acabará realizando trabajos alimenticios en TVE. Y por poner un ejemplo de la especialidad de interpretación, creemos que el cine español debería haber dado más oportunidades a Esmeralda Adam, actriz dentro y fuera de la escuela y, también, co-guionista, entre otros, de uno de los esperpentos más corrosivos de la historia del cine español: *Duerme, duerme, mi amor*, de Francisco Regueiro.