



VI EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

MELLOR ENSAIO ESCRITO SOBRE AUDIOVISUAL INTERNACIONAL

A asimilación do "fantástico" nas prácticas da Escola Oficial de Cinematografía (EOC) de Severiano Casalderrey



Deputación
DA CORUÑA



DEPUTACIÓN
DE LUGO
VICEPRESIDENCIA



DEPUTACIÓN
OURENSE



DEPUTACIÓN
PONTEVEDRA

A asimilación do “fantástico” nas prácticas da Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)

Non deixa de ser fascinante como as narrativas fantásticas levan engaiolando ao mundo dende a Antigüidade. Máis tamén o é ver como os seus enfoques mudan dun tempo a outro, xa sexa a través de mitos, lendas ou folclores de diversa índole. E é que o espírito fantasioso carece de límites. Así se manifesta dende a máis tenra infancia, sen deixar de facelo ao longo de todo o periplo vital de cada persoa. Sen dúbida, negalo sería contradicir a propia natureza do ser humano.

Sería posible entender o cinema sen o fantástico? Claramente, esta pregunta non merece nin resposta, xa que a mesma arte cinematográfica nace baixo a auréola do feitizo, do desexo de plasmar a ilusión do movemento. Abonda con pensar en *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (Louis Lumière e Auguste Lumière, 1896). Proxección ou experiencia. Realidade ou quimera. Tanto ten, porque as orixes do cinema conforman un imaxinario no que todos estes xuízos teñen cabida. Esa é a maxia do celuloide. E así se entende esa chegada case inminente ao xénero fantástico, capaz de aportar a primeira obra mestra da historia do cinema: *Le Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902). Nin que dicir ten que todo o que viría *a posteriori* excedería o traballo máis meticuloso.

Mais queda facerse a gran pregunta: que se entende por “fantástico” no cinema? Dificilmente se pode dar unha resposta sen fisuras a tal pregunta. A cantidade de fórmulas é tan inabarcable que impide calquera posible síntese ao respecto, de aí a existencia de contornas que van do sobrenatural á ciencia-ficción, do terrorífico ao extraordinario, do máxico ao monstruoso... Por iso, o apoio na tradición literaria supón o mellor garante para afrontar un correcto afondamento sobre a esencia do fantástico. Pensemos que conta cunha historia lonxeva de moitos séculos, mais tamén goza dun abano de estudos teóricos moito máis rico e plural. Ben coñecidas son as achegas de grandes especialistas como Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson ou Neil Cornwell, cuxas teorías foron determinantes no último terzo do século XX¹. Aplicadas ao cinema, aportarían os

¹ Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. París, Editions du Seuil, 1970; Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres, Methuen, 1981; Cornwell, Neil: *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. Londres, Harvester, 1990. Para coñecer boa parte destas teorías en lingua castelá, véxase Roas, David (comp.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001. Esta publicación colectiva marca un interesante compendio do estudo literario en torno á narrativa fantástica, recompilando boa parte da teorización nesta materia ata a data.

mellores cimentos para recoñecer e definir os mecanismos do fantástico en toda a súa diversidade.

Posto que intentar condensar todas estas teorías nun mesmo traballo é case imposible, cómpre atopar o modelo máis axeitado para o tipo de especulación que se pretende abordar. Neste caso, o noso principal apoio fundamentarase no traballo do teórico Jaime Alazraki, cuxa liña de pensamento parte da confrontación entre os conceptos “fantástico” e “neofantástico”². As marxes son ben claras nesta conceptualización literaria do xénero moldeada por unha óptica ontolóxico-temporal: en resumidas contas, o relato clásico do século XIX fronte a modernidade simbólica do século XX. No plano fílmico, ambas dimensións chegarán a coexistir con naturalidade en todo tipo de épocas e cinematografías. Así sucede co cinema fantástico xurdido na España dos anos sesenta, composto por varias realidades paralelas entre as cales a asimilación do xénero dentro da Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) establece un caso sen parangón polo seu atrevemento.

1. O xénero fantástico na cinematografía española: os anos sesenta como estudo de caso

*Este es un mensaje para los diez millones de gilipollas que están viendo este puto programa... El fin del mundo es esta noche, ¿entienden? ¡Esta misma noche!*³

Actualmente, o cinema fantástico hispano atópase nun dos seus mellores momentos creativos. Van xa trinta anos no máis alto dende que Álex de la Iglesia remodelou o xénero con éxitos como *Acción mutante* (1993) e *El día de la bestia* (1995), sen esquecermonos da súa irreverente curtametraxe *Mirindas asesinas* (1991). Pronto chegarían importantes herdeiros do director vasco: os Amenábar e Bayona, os Balagueró e Plaza, os Vigalondo e Fresnadillo, e todo un longo etcétera que mesmo se propagou ata os límites da animación de autor con figuras como Alberto Vázquez. Mais esta transcendencia apenas tivo cabida na irregular traxectoria histórica do cinema español, xa que durante moito tempo esta relación semellou estar abocada ao fracaso.

² Alazraki, Jaime: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos, 1983; Alazraki, Jaime: “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, XIX, 2, 1990, pp. 20-33. Primeramente, el autor desarrolla su idea de lo neofantástico para explicar el universo de Julio Cortázar, mientras que en su segunda incursión amplía su visión a otros autores modernos como Franz Kafka, Jorge Luis Borges y nuevamente Cortázar. Este segundo texto se recoge corregido en Roas, David, *op. cit.*, pp. 265-282.

³ De la Iglesia, Álex: *El día de la bestia*, Iberoamericana, Sogetel, Canal+ España, 1995, 1:25:46 – 1:25:59.

Partindo dun enfoque reduccionista, apenas existen dous acercamentos sólidos ao fantástico por parte do cinema español anterior á gran expansión dos anos noventa. En primeiro lugar, foi a actividade do pioneiro Segundo de Chomón. Logo non volvería manifestarse este vínculo ata a aparición do “fantaterror”, tendencia de grande éxito nos anos sesenta e setenta baixo os límites dunha época non menos controvertida como é a ditadura franquista. Cal foi a razón para esta espera de case cincuenta anos? CEN-SU-RA. Aí radica a principal causa que atrasou unha e outra vez o arraigo dun cinema de xénero dende os anos da Guerra Civil Española, a mesma que tamén mutilaba sen pudor grandes clásicos chegados de fóra como *Dracula* (Terence Fisher, 1958), proposta icónica da Hammer, ou *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Ambos os títulos chegaban ao noso país nun dos momentos de maior control ideolóxico e artístico por parte do réxime, tal foi o férreo modelo implantado por Gabriel Arias Salgado estando ao cargo do recentemente establecido Ministerio de Información y Turismo (1951-62). Todo mudaría coa chegada a esta carteira de Manuel Fraga Iribarne (1962-69), o ministro do talante aperturista e moderado.



Fig. 1: Manuel Fraga preside un acto cinematográfico xunto a José María García Escudero

Ao fin, producíase un ambiente xeitoso para unha mellor práctica do oficio cinematográfico, pero non tanto para o correcto asentamento do xénero fantástico. As limitacións seguían existindo para as manifestacións de xénero, a pesar do aperturismo. Isto debíase a que as pretensións do novo encargado da Dirección General de Cinematografía y Teatro, o historiador e crítico de cinema José María García Escudero, encaixaban cunhas liñas de actuación máis interesadas nun cinema de calidade. Abonda con lembrar o seu maior logro histórico: o *Nuevo Cine Español*

(1962-67). Acaso o fantástico non comunga con criterios de calidade? A día de hoxe, non hai razóns para tal cuestionamento, non así naquel intre gobernado por prexuízos nos que dificilmente conceptos como “calidade” e “fantástico” irían da man. Ademais, a propia falta dunha tradición tampouco axudaba en demasía. Se a isto lle sumamos as aínda presentes limitacións censoras, o círculo de adversidades pechábase con rotundidade. Conste que un dos grandes cambios introducidos por García Escudero en materia cinematográfica afectaba a aplicación da censura. En febreiro de 1963 aparecía o novo documento ao respecto denominado Normas de Censura Cinematográfica, unha proposta chea de ambigüidades coa pretensión de abrir a man a certo tipo de producións de autor. Pola contra, algunhas destas normas contradicían de xeito insalvable a lóxica estrutural de certos xéneros (fantástico, policíaco...), véndose limitados dende a súa mesma esencia. As restricións da duodécima norma son claras:

“Se prohibirán las imágenes y escenas de brutalidad, de crueldad hacia personas y animales, y de terror, presentadas de manera morbosa o injustificada en relación con las características de la trama y del género cinematográfico correspondiente, y, en general, las que ofendan la dignidad de la persona humana.”⁴

Contra todo prognóstico, este momento revelouse como o propicio para o fantástico, xa que o contexto social mudaba moito máis rápido do que o facían os seus lexisladores, censores e represores de todo tipo. Unha certa modernización chegaba a España, e non só en forma de bikinis. O ámbito cultural abríase cara a novos espazos creativos á vez que se prestaba máis atención as influencias que proviñan do estranxeiro. Así se explica a chegada dos modelos fantásticos como unha conta pendente á que non se lle podía pechar a porta por máis tempo. Incluso acabou manifestándose ata en tres contextos totalmente independentes dentro do audiovisual español: o cinema a través do “fantaterror”, a televisión coa expansión dos formatos de ficción e a escola de cinema por medio das súas prácticas de estudante.

Sobre o “fantaterror” apenas é preciso dar datos ao tratarse do contexto máis estudado de entre as tres posibilidades anotadas. Foi inaugurado co filme *Gritos en la noche* (1962), dirixido por Jesús Franco, producíndose aquí o arranque dunha tendencia que se mantería en plena forma ata 1976-77. Durante eses quince anos o propio Franco, xunto con outros directores como Amando de Ossorio -*La noche del terror ciego* (1972)-, Leon Klimovsky -*La noche de Walpurgis* (1971)- ou Eugenio Martín -*Pánico en el Transiberiano* (1972)-, revolucionaron este mundillo con

⁴ Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las «Normas de censura cinematográfica». *Boletín Oficial del Estado*, 58, de 8 de marzo de 1963, p. 3930.

monstros, vampiros, lobishomes, *mad doctors* e demais fauna. E, na maioría dos casos, aí estaba dando a cara, nunca mellor dito, o camaleónico Paul Naschy -a el mesmo se debe tamén o nome da corrente-. Tratábase dun cinema de evasión totalmente coherente cos tempos, case sempre realizado nas marxes da serie B e en réxime de coprodución. Mais contra vento e marea, o “fantaterror” non se veu impedido a desenvolver unha clara marca propia *made in Spain* de clara inspiración na cultura popular, trazo que tan atractivo o fai tanto dentro como fóra das nosas fronteiras.



Fig. 2: Cartel internacional do filme *Pánico en el Transiberiano* (Eugenio Martín, 1972)

A “fantatelevisión”, nome que nos sacamos da manga por imitación para categorizar esta nova realidade, contou cun arco cronolóxico case idéntico, xa que aquí os límites da súa época dourada van dende 1964 a 1976. Nome en clave: Narciso Ibáñez Serrador. Sen dúbida, a chegada do uruguaio-español aos platós de TVE foi toda unha revolución, en especial polas súas contribucións ao fantástico dentro da pequena pantalla. Facíao en 1963, logo dunha frutífera experiencia previa na televisión arxentina, o que pronto se reflectiu na primeira incursión exclusiva en torno ao xénero co espazo de ciencia-ficción *Mañana puede ser verdad* (1964). O éxito de audiencia destas historias afastadas do realismo motivaría a aparición de *Historias para*

no dormir (1966-68, 1982), a súa serie máis lembrada capaz de experimentar co medo nas máis diversas formas do fantástico. O referente achábase instituído. O propio Chicho Serrador, como tamén era coñecido, continuaría explorando esta mesma senda en propostas posteriores, incluso nas súas dúas grandes contribucións fílmicas *La residencia* (1969) e *¿Quién puede matar a un niño?* (1976). En canto aos compañeiros da canle televisiva, non dubidaron en seguir a estela aberta polo mestre, tal foi o caso da serie *Doce cuentos y una pesadilla* (UHF, 1968), no que se confirmou o talento como guionista de Juan Tébar. Este último seguiría traballando novas historias fantásticas noutros programas máis diversos en temática como *Hora once* (UHF, 1968-74) e *Ficciones* (UHF, 1971-74, 1981). Mais houbo un triunfo fantatelevisivo sen parangón nos setenta. Referímonos a *La cabina* (Antonio Mercero, 1972), cuxo guión firmado polo propio Mercero en colaboración con José Luis Garci converteuse en todo un “acontecemento social”⁵. Non é para menos, tal como corroborou unha carreira internacional que culminaba co primeiro Premio Emmy logrado por TVE. Se ademais temos en conta o seu fondo crítico, a cousa vai un paso máis alá, ao tempo que se acredita que os censores andaban claramente ás minchas. O fantástico triunfaba unha vez máis nun recuncho carente de toda sospeita, á súa vez resgardado por unha ratificada demanda social.



Fig. 3: Fotograma de *La cabina* (Antonio Mercero, 1972)

⁵ Ibáñez, Juan Carlos: “La cabina”, en Manuel Palacio (ed.): *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*. Madrid, Instituto de RTVE, 2006, p. 46.

Dúas realidades, dous éxitos rotundos. E en terceiro lugar estaba a escola de cinema. Que foi o que fixo que este último ámbito creativo non participase desta mesma fama? De primeiras, todo pasaba por outra portela. As producións da EOC nacían ao abeiro das necesidades pedagóxicas do centro, nunca determinadas por criterios de exhibición. Por iso, o seu descoñecemento polo gran público foi a tónica do momento, chegando a perpetuarse no tempo ao relegarse a existencia das súas creacións a uns poucos estudosos e especialistas no tema. Se ben o xénero fantástico non foi o máis transitado entre os alumnos desta institución, si estivo o suficientemente presente como para recoñecer unha tendencia de seu. A disparidade mediática entre os tres mundos é manifesta, polo que toca reivindicar o peso da fantasía -en certa medida a máis atrevida e avanzada dentro das tres categorías- nas aulas da escola.

2. Aproximación ao contexto xeral da escola de cinema

*Pedro Botero había perdido la apuesta. Y sin embargo, ahí estaba aquella fresca lágrima de amor; aquella diminuta gota de agua que había de acompañarle por siempre en la eternidad irreparable de su ardor.*⁶

Atopar unha escola de cinema nun entorno autoritario como o da ditadura franquista pode albergar certas desconfianzas. Dende logo non habería mellor xeito para modelar aos afíns nos oportunos principios propagandísticos do réxime. Pois non, a cousa non ía por aí. A escola de cinema nacía motivada pola ilusión dunha serie de persoas conscientes de que a necesaria mellora do cinema español pasaba pola existencia dunha escola que formase convenientemente aos profesionais da arte cinematográfica. As autoridades tan só se limitaron a deixar facer. Foi así como naceu en 1947 baixo a pomposa denominación de Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), co enxeñeiro industrial Victoriano López García á súa fronte. Manteríase en activo ata que se clausura en 1976, chea de todo tipo de altibaixos administrativos afrontados polas distintas direccións que se sucederon ao longo destes anos⁷.

No plano creativo, as prácticas realizadas na escola demostraron unha sorprendente capacidade para evolucionar dunha estética a outra. Mais, que papel desempeñou aquí a filiación ao fantástico? Pois inicialmente ningunha, ou case, xa que as pretensións da escola sempre estiveron

⁶ Diamante, Julio: *La lágrima del diablo*, IIEC, 1961, 0:19:05 – 0:19:23.

⁷ A escola de cinema chegou a contar con sete directores distintos, non todos eles ben recordados dada a calidade da súa xestión. O primeiro deles foi o seu fundador Victoriano López (1947-55), ao que lle seguiron José María Cano Lechuga (1955-59), José Luis Sáenz de Heredia (1959-63) -o mellor lembrado de todos-, Luis Ponce de León (1963-64), Carlos Fernández Cuenca (1964-68), Antonio Cuevas (1968-69) e Juan Julio Baena (1969-76).

determinadas polas modas imperantes do cinema de autor. Primeiro foi un cinema de calidade de corte clásica, logo chegou o realismo, e de aquí o salto ao posrealismo e os novos cinemas, e así ata o fin da escola. Con estas bases, o fantástico pouco podía rabuñar.

Porén, algo cambiou nos anos sesenta ao igual que sucedeu co cinema profesional e a televisión, as outras dúas variables da ecuación. A moda xa non o era todo, polo que certos alumnos se empezaron a interesar polo fantástico, incluso a sabendas de moverse nun terreo pouco recomendable para o ámbito escolar. O recoñecido guionista de televisión Juan Tébar, no seu día estudante de dirección, expresábo con claridade ao dicir sobre o centro que “no estaba muy bien visto contar historias de fantasmas, vampiros y extraterrestres. Se consideraba frívolo en tiempos duros”⁸. Mesmo así, existiron eses rebeldes da frivolidade. Chegaban no momento crucial no que a escola evolucionaba de IIEC a EOC, ou sexa, pasaba a denominarse Escuela Oficial de Cinematografía. Tratábase doutra das novidades introducidas por García Escudero como director xeral de cinematografía, efectiva dende o ano da súa chegada ao cargo en 1962.

Acaso non houbo ningunha aproximación ao fantástico nos quince anos da escola como IIEC (1947-62)? Ben cómpre deterse un chisco neste interrogante antes de afondar sobre os matices que definiron o xénero nos seus anos dourados. De primeiras, cóntanse dous exemplos baseados en senllos relatos de mestres do fantástico como Edgar Allan Poe e Théophile Gautier: *El barril de amontillado* (Enrique López Eguiluz, 1950) e *La lágrima del diablo* (Julio Diamante, 1961) respectivamente. Ambos os literatos foran sistematicamente ignorados pola cinematografía española, polo que a súa escolla para os traballos de graduación dos alumnos da escola supón un acontecemento do máis relevante. Posteriormente, a televisión acabaría de resolver plenamente ese baleiro, sobre todo para o caso de Allan Poe.

A inspiración en relatos literarios solventes foi o costume máis estendido nas producións realizadas no IIEC durante os anos cincuenta. Só por iso, a chegada de Poe coa seminal *El barril de amontillado* tería certa explicación. Mais o feito de deberse esta materialización ao egresado López Eguiluz apórtalle un interesante matiz complementario. Bastante descoñecido, este cineasta e produtor tan só logrou desenvolver unha breve filmografía composta por producións de baixo orzamento. Entre elas, débese un dos títulos emblemáticos do “fantaterror” patrio: *La marca del hombre lobo* (1968), filme que supoñía o arranque da saga do lobishome Waldemar Daninsky a maior gloria de Paul Naschy. Aí é nada! Todo demostra que non había mellor estudante no instituto de cinema para adaptar un dos truculentos contos saídos da pluma de Poe.

⁸ Tébar, Juan: “Historias para sí dormir”, *Fuera de Series*, 1, febreiro 2014: <http://www.fueradeseries.com/historia-para-si-dormir/> [27 de agosto de 2015].

Que ademais fose “amontillado” pode responder a certa lóxica. Falamos dun escrito no que a aproximación ao fantástico é moderada, apenas fundamentada na expresión do terror físico non sobrenatural. Traspasar este límite sería complicado para aquela altura. É así como nace a adaptación desta historia de vinganza na que o seu responsable logra capturar a atmosfera macabra e gótica que se desprende do orixinal literario. Ademais fanse patentes influencias do cinema mudo na súa orientación máis expresionista, moi acorde coas necesidades creativas desta curtametraxe. Son moitas as calidades que fan deste traballo un fito histórico único, sobre todo tendo en conta que se realizou nun momento no que as producións da escola vivían graves carencias debido á falta de medios.

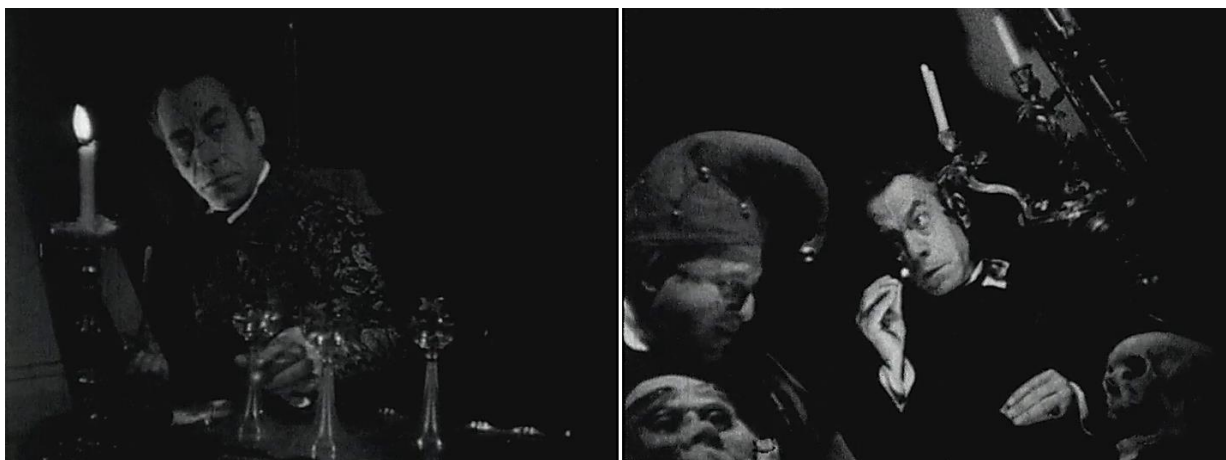


Fig. 4: Dous momentos de ambiente gótico en *El barril de amontillado* (Enrique López Eguiluz, 1950)

Moitos estudosos definen a literatura fantástica como aquilo que xera medo ou horror. Outros fano tan só apoiados na existencia dun elemento fantástico na súa trama. A ambigüidade é manifesta. Pola nosa banda, non queremos levar esta confusión ao campo do cinema, mais si apoiarnos nalguna das categorizacións que soen equipararse co fantástico. Unha delas é “o maravilloso”, xénero autónomo ao que se adscribiría a trama de *La lágrima del diablo*. Así se identifican os fenómenos sobrenaturais derivados da mitoloxía cristiá, tan asombrosos como próximos ao espectador⁹. Isto explica a total ausencia do terrorífico no filme para dar paso ao típico enfrontamento bíblico entre o Ben e o Mal: o demo Pedro Botero aposta a San Antonio ser capaz de corromper a virtude dunha moza devota. Mais hai algo co que non conta o sedutor diaño, ese profundo abatemento que pode chegar a causar o desamor. A fantasía acaba por humanizarse, o que converte o inocuo e divertido desafío inicial nun dramático desenlace. Todo

⁹ Esta mesma vontade cristiá exhibese na práctica previa *El viejecito* (Manuel Summers, 1960). No entanto, a proposta de Summers toma soamente o universo relixioso como unha escusa para desenvolver o seu característico humor negro.

redunda nunha elegancia clásica á que non lle faltan certos vestixios do cinema de Bergman, especialmente manifesta na escena final filmada por Diamante. Unha vez máis, o IIEC apártase nunha das súas producións dos canons habituais.



Fig. 5: Escena final de *La lágrima del diablo* (Julio Diamante, 1961)

Tanto Poe como Gautier comparten esa mesma tradición decimonónica do relato fantástico. Pero, tiña cabida na escola de cinema a presenza dun fantástico máis avanzado? Ou, mesmo máis radical? Quizais non foi unha cuestión de tempo, senón de enfoque. Recapitulemos, xa que faltan certos datos que aclarar. Para iso, faise necesario o achegamento ao ideario do teórico Jaime Alazraki, cuxa dualidade “fantástico/neofantástico” contén a clave. A diferenza entre ambos os conceptos non só é cronolóxica -o século XIX fronte ao século XX-, senón principalmente de visión, intención e *modus operandi*, tales son os criterios propostos por Alazraki para a súa explicación. En resumo, a perturbación do mundo real e a necesidade por provocar o medo a través do sobrenatural dan paso a unha nova aparencia: a realidade convértese na máscara que posibilita que o horror poida xurdir dende a mesma cotiandade. Xa non é preciso a preparación de todos os principios excepcionais que convertían unha narración en fantástica. En palabras do propio Alazraki, “el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico:

sin progresión gradual, sin utillería, sin *pathos*”¹⁰. É a expresión do metafórico, do psicolóxico, do surrealista. Foi o trauma posbélico da Gran Guerra o detonante para esta nova concepción. Pronto apareceu o seu primeiro gran representante literario: Franz Kafka.

Dado que un novo enfoque condiciona unha nova revisión, non tardan en detectarse os principios ocultos do “neofantástico” entre as producións do IIEC. Concretamente, foron tres as propostas definidas por estes principios, ata certo punto as máis arriscadas en todos estes anos por fundamentarse en narrativas experimentais. Os seus artífices: o mencionado Julio Diamante e o seu compañeiro de estudos Carlos Saura. Como obra central: *El proceso* (Julio Diamante, 1954), inspirada na novela homónima de Kafka. Certamente, parece case impensable que chegase a materializarse esta práctica escolar, especialmente pola ousadía que supón adaptar o universo kafkiano nun momento no que escritor carecía de interese para a nobre arte cinematográfica – Welles chegaría oito anos tarde coa súa interesantísima proposta. Mais non o é menos a aceptación por parte do profesorado dunha peza tan arriscada. O “neofantástico” en estado puro chegaba á escola con forza a través da historia de Joseph K., un home ao que arrestan unha mañá sen razón algunha, véndose incapacitado a defenderse ante o descoñecido. A expresión inequívoca do pesadelo tomaba corporeidade na peor das situacións: a realidade. En canto ao filme, a súa exhibición non pasou desapercibida naqueles círculos exclusivos nos que puido verse, incluída a xornada inaugural das icónicas Conversaciones de Salamanca (1955).

A triloxía completábase con *Antes del desayuno* (Julio Diamante, 1954) e *Pax* (Carlos Saura, 1955), nas que os coqueteos co “neofantástico” eran igual de evidentes. Todas estas prácticas eran mudas, en consonancia cos medios habituais da época. Isto xustifica parte dos riscos tomados por estes discentes, mais non sempre secundados polo éxito. *Pax* nacía a partir dun guión orixinal do propio Saura, pensada como a súa práctica de graduación. Non puido ser nesta ocasión¹¹. Igual propoñer unha historia sobre un ditador con ambicións atómicas que acaba nun manicomio non era o máis axeitado para un contexto como o franquismo. Por certo, o ditador en cuestión encarnábo o seu compañeiro Diamante, totalmente inseparables nestes anos. En todo caso, a peza logra asimilar ese surrealismo tan característico dos relatos kafkianos, de aí a consecuente presenza da loucura. Esta paranoia como consecuencia da expresión “neofantástica”

¹⁰ Roas, David, *op. cit.*, p. 279.

¹¹ Chegado á escola de cinema no curso 1952-53, Carlos Saura non puido graduarse no seu primeiro intento coa práctica *Pax* (1955). O curso 1955-56 tamén foi infrutuoso debido ao inicio da súa actividade profesional fóra da escola. Finalmente, acadou o título no curso seguinte coa práctica *La tarde del domingo* (1957), unha proposta máis acorde coa tendencia realista implantada por certos cineastas da época.

En canto a Julio Diamante, a súa presenza na escola foi moito máis complexa. En 1956, é expulsado da mesma pola súa participación nos disturbios universitarios daquel ano. Posteriormente, é novamente readmitido, momento no que formula a práctica coa que logrará diplomarse: *La lágrima del diablo* (1961).

non remataría con estes exemplos, senón que habería de expandirse ao longo dos anos máis gloriosos da escola na súa nova etapa.

3. Abaneos entre o “fantástico” e o “neofantástico” durante os anos dourados da EOC (1962-69)

*He tratado simplemente de eludir el intrusionismo mecánico de los artefactos y humanizarlos. De todas formas caballeros, yo respeto todas las condiciones morales.*¹²

En 1962, a escola de cinema deixaba a súa antiga denominación para converterse na EOC. Estaba no seu mellor momento, cortesía do seu director máis reputado José Luis Sáenz de Heredia. Xa non se trataba dun centro á deriva, polo que o respecto na profesión se culminaba coa nova constitución do organismo. A situación era in mellorable en todos os sentidos: máis medios, mellores profesores, maior difusión mediática... Que máis se podía pedir. Pois simplemente nada, xa que o fantástico tamén deixaría de ser un ben escaso. Chegaban os anos dourados da escola. E así se mantivo esta circunstancia ata 1969, momento no que a inestabilidade tardofranquista acabou conducindo a escola á desaparición. Mais esa xa é outra historia.

Tal como sucedera na industria e na televisión, o maior *boom* do fantástico no marco da escola de cinema producíase nas mesmas datas. O cambio creativo e social acadaba a súa confirmación nunha nova realidade, en certo sentido moito máis hostil aos principios fantásticos por mor do purismo académico consubstancial ás esixencias escolares. Porén, existía unha crecente demanda entre os alumnos desas narrativas “frívolas”, consecuencia directa duns gustos persoais non tan afastados dos practicados polos seus concidadáns. Pénsese ben: cara a onde se conduciría todo alumno devoto do cinema de John Wayne? Quizais o... *western*? Claramente, estamos a elucubrar, mais a lóxica é ben sinxela. Había vida máis alá do sacralizado Antonioni. Pero, en que posición deixaba dito gusto fantástico a estes alumnos? No plano escolar, o crédito entre os compañeiros -tamén profesores- víase altamente minguido. Nun plano máis simbólico, certa sombra de rebeldía, incluso disidencia, podería entresacarse dalgunha destas producións en clara concordancia cos tempos. Nalgúns casos, a posibilidade escapa a toda incerteza. No entanto, avaliar este talante de oposición ao réxime en cada caso concreto supón outro tipo de estudo no que ben se inscribirían outras realizacións alleas ao fantástico.

¹² Bartolomé, Cecilia: *Plan Jac cero tres*, EOC, 1967, 0:03:44 – 0:04:00.

Empeza a quedar claro que o fantástico pronto gozaría dun peso dificilmente predicible polos responsables da renovada EOC. Mais existe un pequeno feito oculto que posibilitou que o “fantástico académico” chegase a ser máis complexo en substancia que os seus semellantes o “fantaterror” e a “fantatelevisión”. Na España franquista, calquera produtora cinematográfica necesitaba superar os límites marcados pola censura, incluídos os pertinentes permisos de rodaxe indispensables para poder exercer a profesión. Pola súa banda, a escola de cinema funcionaba na práctica como unha produtora no sentido completo do termo, mais non deixaba de ser un centro de estudos no que a propia práctica cinematográfica obedecía a unhas necesidades pedagóxicas, nunca de exhibición. Isto convertía ao centro nun lugar privilexiado para a creación fílmica, xa que se atopaba fóra de toda a burocracia da censura. Ao sumo, os guións do alumnado podían verse condicionados polos criterios dos seus profesores. Gozábase pois dunha liberdade extraordinaria que xa quererían os profesionais da industria. O ambiente era inmejorable para o fantástico máis atrevido.

O curso 1962-63 contou coa primixenia manifestación do xénero pertencente á nova etapa EOC. Tratábase do filme *El parque de juegos* (Pedro Olea, 1963), práctica de segundo curso que supuxo para a escola todo un antes e despois. A referencia de partida non podía ser máis atinada: o relato *The Playground*, escrito dez anos antes por Ray Bradbury. Por primeira vez en España adaptábase a un referente da literatura fantástica contemporánea -un ano despois chegarían os dous episodios inspirados neste autor para o programa televisivo *Mañana puede ser verdad*-, ademais de converterse no primeiro de outros moitos coetáneos nestas lides. Un parque infantil desencadea nun pai a manifestación dos seus medos máis profundos, ou sexa, os xogos infantís convertidos en fantasías terroríficas. Deste xeito, o *bullying* adquire unha interesante significación “neofantástica” ao motivar todo o horror do filme. Así a todo, Olea decide explotar en maior medida o compoñente paranormal só suxerido no relato orixinal, polo que a expresión “fantástica” tamén cobra presenza na proposta. Isto explica a inclusión da forza intanxible que fai posible o intercambio entre pai e fillo, moi na liña dos patróns habituais da verosimilitude fantástica. Un desenlace “fantástico” para un sacrificio “neofantástico”. Para a súa seguinte realización escolar, Pedro Olea evita esta dualidade para decantarse por unha narración máis puramente “neofantástica”, o cal corrobora que os seus coqueteos co xénero non eran unha casualidade. Foi coa práctica de fin de estudos *Anabel* (1964), baseada nunha novela breve do escritor arxentino Marco Denevi. Unha muller trastornada encóntrase cunha descoñecida nun cemiterio á que confunde coa súa nai morta. A estraña non dubida en suplantar a falecida para beneficiarse da situación, polo que acaban vivindo xuntas na mansión da perturbada. O desvarío acaba apoderándose de toda a trama, ora intrigante, ora surrealista, tal é o ambiente acolloante que xera a vivenda moi na liña das casas encantadas. Tan só é a pertinente fachada para o

espectador. Unha vez máis, o trauma xera toda a atmosfera fantasía-soño, aquí motivado pola amnesia da protagonista tras ser vítima dunha violación. Así se resolve o principal símbolo “neofantástico” desta historia, máscara que agocha as reviradas intencións dun terceiro personaxe á procura da herdanza: a prima da protagonista. Pouco importa este xiro realista, tendo en conta a coidada ambientación que guía o filme como gran forza expresiva. Era namentres o inicio dunha tendencia á alza.



Fig. 6: *El parque de juegos* (Pedro Olea, 1963)

O avance creativo da escola estaba máis que nunca nas mans dos seus alumnos. Incluso se lanzarían a materializar relatos fantásticos propios, tal como sucede en exemplos como *La ventana* (Carlos Gortari, 1966), *Boris* (Juan Antonio Porto, 1966) ou *El espíritu* (Juan Tamariz, 1969). Nos dous primeiros casos, o apoio na figura do traumatizado converte o recurso nun valor seguro. Os límites presentados en *Boris* falan por si mesmos: un home afectado dunha demencia alucinóxena perde a razón ata o punto de cometer un infanticidio. Expresión “neofantástica” en estado puro. Pola contra, Tamariz, o coñecido ilusionista, flirtea co “fantástico” na súa vertente máis tradicional botando man do mundo das pantasma. É increíble como ambas as opcións convivían na escola de cinema en perfecta sintonía, algo que a industria e a televisión non souberon facer. Debe terse en conta que o “fantaterror” apenas traballou narrativas que non involucrasen a figura de monstros e outros prodixios semellantes, algo non moi diferente para a “fantatelevisión” encamiñada a fundamentar os seus medos no sobrenatural ou outro tipo de

misterios impensables. A balanza do atrevemento fantástico inclinábase indubidablemente no lado dos artistas formados na escola.

Ninguén pode negar tal cualidade nunha figura como a de Iván Zulueta, referente indiscutible da contracultura española do momento. Son moitas as súas facetas neste senso. Mais a súa relevancia no campo do cinema escapa a toda obxección, algo que xa deixou claro como estudante da EOC. Como non podía ser doutro xeito, o fantástico aflora nas súas realizacións para o centro, dominadas por un interesante aura de misterio e unha forte carga sexual. Entre todas elas, a máis redonda e coherente co xénero foi *Ágata* (1966), unha proposta na que o carácter fantástico se mestura con asociacións visuais propias do *pop-art* e a estética *Swinging London*. Mesmo se fala da inspiración non acreditada en Edgar Allan Poe. Unha estética moderna perfilada por un espírito clásico son os trazos que elevan o potencial desta historia sobre unha muller atípica cuxo comportamento foxe de calquera paternalismo masculino. Semella ser a vítima da pulsión sexual que xera nos homes, mais ese acaba sendo o detonante que a fortalece como anxo vingador fronte aos maltratos masculinos. Así modela Zulueta a esta muller empoderada, dominadora da maxia negra coa que dobrega ao pintor obxecto de vinganza mutilando o seu autorretrato. O trivial convértese en fantasía tal como o establece Todorov na súa definición do xénero¹³.



Fig. 7: *Ágata* (Iván Zulueta, 1966)

¹³ Todorov, Tzvetan: *op. cit.*

Os principios renovadores de Zulueta non foron menos transgresores na man da súa compañeira Cecilia Bartolomé. Sen ir máis lonxe, repetiu o mesmo truco da maxia negra na súa práctica *La brujieta* (1966), facendo aquí un maior fincapé no ton terrorífico. Pese a calidade desta proposta, as liñas do fantástico asumidas por Bartolomé acharon a súa mirada máis persoal en *Plan Jac cero tres* (1967). Inspirábase para esta historia nun conto de Gonzalo Suárez, o que supoñía un dos poucos contactos da Escola de Barcelona coa EOC. Todo indica que foron as extravagancias narrativas do grupo barcelonés, igualmente evidentes a nivel estético¹⁴, as causantes do suspenso propinado a este traballo. A incompreensión dos docentes ante certas propostas facíase cada vez máis evidente na recta final dos anos sesenta. En canto á trama, a ambientación futurista asume un aire de mascarada digno do “neofantástico”, mais aquí desprovisto de todo medo. É máis, incluso se conduce cara a unha forma de humor rocambolesco que pouco ten que ver coa concepción de Alazraki. En termos fílmicos, invalida isto a vinculación co fantástico? Para nada, xa que se afasta da realidade sen necesidade de recorrer ao aterrador. A fantasía libérase do arrepiente para transfigurarse nunha parodia continua: persoas-obxecto, un retrato robot coa pinta de Humphrey Bogart, a teatralización dun rescate absurdo... Que máis se pode pedir a un mesmo título. Sen lugar a dúbidas, esta é a máis clara confirmación de que o fantástico cinematográfico pode manifestarse baixo múltiples enfoques, formas e aparencias. Aí radica a súa riqueza, capacitada para contradicir calquera concepción simplista e pexorativa en torno ao xénero.



Fig. 8: *Plan Jac cero tres* (Cecilia Bartolomé, 1967)

¹⁴ Gonzalo Suárez é o responsable dun dos filmes iniciáticos da Escola de Barcelona: *Fata Morgana* (1965). Nel xa establece unha mirada particular do fantástico, en clara coherencia co estilo recoñecible en *Plan Jac cero tres* (1967).

4. O peso da nova literatura fantástica como marca de modernidade na EOC

*Es posible que el germen que mata a los vivos anime a los muertos? Hoy han llegado a las seis y veinticuatro, dos minutos antes que ayer.*¹⁵

O apoio nun bo texto literario situouse como a práctica máis idónea para o proceso educativo practicado na escola de cinema. Mais si que é certo que este recurso tivo un maior apoxeo entre o alumnado dos anos cincuenta, xa que os discentes chegados nos sesenta preferiron dirixir a súa mirada á influencia imperante dos novos cinemas. A existencia dunha literatura acorde con estas necesidades reducíase en gran medida, polo que foi cada vez máis habitual botar man de guións orixinais para a rodaxe das novas prácticas.

Pasaba o literario a un segundo plano no centro? Só o facía en cantidade, xa que o auxe do fantástico introducía unha vertente literaria totalmente atípica para a escola, mais tamén para o audiovisual español en todas as súas manifestacións. A chegada da recente literatura fantástica convertíase noutra forma de modernidade tan interesante como a recoñecible naquelas producións máis autorais. Propostas xa comentadas como *Anabel* -a partir de Marco Denevi¹⁶- ou *Plan Jac cero tres* -sobre un conto de Gonzalo Suárez- son a proba máis palpable a este respecto.

Mais estes exemplos só conforman a punta da lanza ao existiren outros moitos autores, sobre todo anglosaxóns, pertencentes a esta realidade. Velaí está a recorrencia a un referente da talla de Ray Bradbury, ao que xa vimos como responsable do texto inspirador de *El parque de juegos*. Non sería a única vez que as súas historias circulaban pola escola de cinema – tamén chegou a ser un habitual da ficción televisiva. Constátase ata en tres prácticas máis: *El marciano* (Francisco Montolío, 1965), *Melodrama infernal* (Josefina Molina, 1968) e *Schhhhh* (Enrique Álvarez Diosdado, 1969). Entre todas elas, a fita de Molina é a máis relevante en termos de feitura, retomando unha vez máis o trastorno mental como vehículo da proposta. É a historia dunha anciá que vive recluída na súa casa e allea ao mundo exterior, consecuencia do pasado opresivo sufrido xunto ao seu marido. De novo, o potencial fantástico atenuábase baixo unha manifesta conciencia “neofantástica”. Así se entende o retrato desta pobre muller enferma, carente de futuro, en moitos sentidos vítima da súa propia sociedade, feito que se acaba constatando no seu contacto cuns

¹⁵ Gómez Martín, Mario: *Soy leyenda*, EOC, 1967, 0:06:41 – 0:07:10.

¹⁶ Proba da modernidade aportada polo autor arxentino Marco Denevi está na historia que inspirou a práctica en cuestión: *Ceremonia secreta* (1960). O relato popularizouse tras gañar o primeiro premio nun concurso literario organizado pola revista *Life*. Esa mesma década vería nacer a práctica *Anabel* (1964), á que lle seguiu unha nova adaptación poucos anos despois firmada polo famoso director Joseph Losey, *Secret Ceremony* (1968), con Elizabeth Taylor, Mia Farrow e Robert Mitchum nos papeis principais.

nenos que non farán senón confirmar tal axioma a través dunha característica crueldade infantil. Esta era a culminación da filmografía escolar de Josefina Molina, totalmente coherente co seu pensamento feminista.

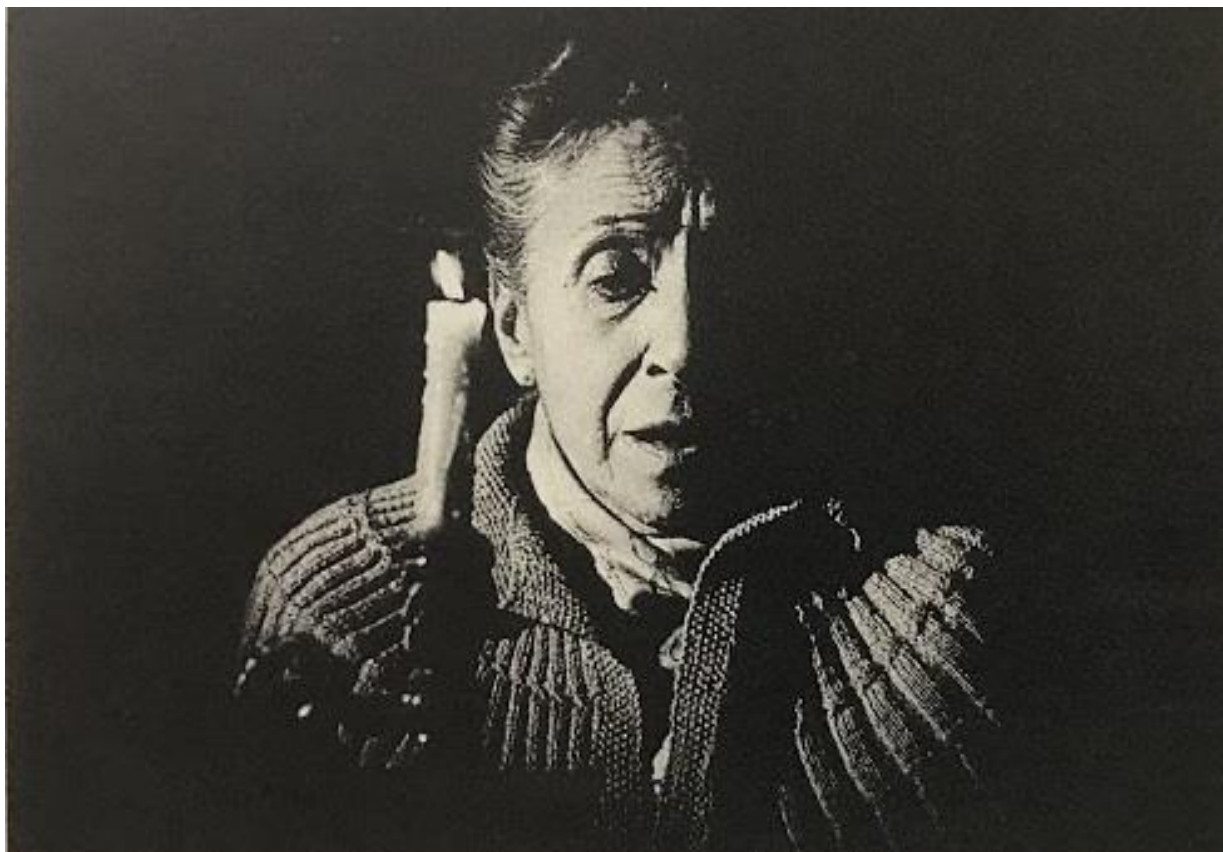


Fig. 9: *Melodrama infernal* (Josefina Molina, 1968)

Bradbury foi só o principio. Pronto se sucederon outros nomes característicos da moderna literatura fantástica. E case sempre os promovían os mesmos alumnos, na súa maioría futuros profesionais da pequena pantalla. Entre eles, non podía faltar o recoñecido Juan Tébar. A el débese a práctica *¿Qué hay en el desván?* (1967), baseada nun texto do especialista en relatos *pulp* David H. Keller. A pesar do talento, non chegou a graduarse como director debido aos seus crecentes compromisos na televisión. Pola contra, a figura de Francisco Montolío, tamén importante no medio público, gozou de mellor sorte en canto aos seus estudos como cineasta. Nas súas mans o fantástico deu novas producións importantes para escola, primeiro coa bradburiana *El marciano*, para logo culminar a súa formación con *Los buenos samaritanos* (1966). Esta última creación nacía ao amparo dun relato de Robert Sheckley¹⁷, experto en

¹⁷ O relato en cuestión era *Seventh Victim* (1953), adaptado a todo tipo de medios como a radio, o teatro ou o cinema. A versión fílmica, realizada por Elio Petri (*La víctima número diez*, 1965), estreábase en paralelo coa preproducción da práctica de Montolío. Todo indica que non chegou a ver a adaptación do italiano.

historias de ciencia-ficción e distopías de todo tipo. Tratábase dun título do que a censura non estaría especialmente orgulloso. Menos mal que descoñecían a maior parte do que se cocía pola escola de cinema, alomenos nestes anos. Violencia gratuíta, sexo explícito e actos de disidencia cidadá configuraban algúns deses elementos que gozarían da desaprobación dos censores, todo isto enmarcado nun contexto tan desconcertador como a telerrealidade. Aí se circunscribe esta historia futurista sobre un programa de televisión que establece a caza humana como forma de entretemento; a televisión como máscara, a cotiandade como manifestación do perigo máis feroz. Novamente, o carácter visionario do filme camiña pola senda do “neofantástico”. A cousa non quedaría aí, xa que existen logros capaces de anticipar o cinema de Paul Verhoeven -velaí o uso da publicidade intercalada ao longo da narración- ou os ambientes paranoicos orquestrados na serie *Black Mirror*.

A lista de literatos do fantástico contaba aínda con outros grandes mestres, e con eles tamén chegaban novas temáticas ás narrativas da escola. Unha das que non podía faltar por nada do mundo era o mundo dos robots. E claro está, falar de robótica lévanos automaticamente a Issac Asimov. A inspiración na súa obra deu lugar á práctica *El robot embustero* (Antonio Lara, 1966), concibida cunhas posibilidades tendentes ao minimalismo. Os medios técnicos do centro non daban para maiores festas. Poucos anos despois, aparecía un novo traballo definido por unha mesma austeridade. Tratábase de *Androides, Inc.* (Emilio Arsuaga, 1969), agora con Robert F. Young como fonte de inspiración. Dúas pezas cuxo interese pola intelixencia artificial sentaban un interesante precedente para o cinema español. En canto ao seus responsables, Antonio Lara repetiu no fantástico con *La amante estelar* (1967), adaptación dun texto algo máis antigo de William S. Stewart. A súa trama sería máis clásica, aínda que non por iso carente de grandes acertos entre os que se inclúen importantes referencias da cultura popular, dende iconas da gran pantalla como Claudia Cardinale ata a música de John Coltrane. Se a isto lle sumamos a contribución de Cruz Delgado na creación de efectos especiais animados, sobran os atractivos en defensa deste filme.

Agora si podemos dicir que se van esgotando estes talentos do fantástico na escrita. A bagaxe non estivo mal: Bradbury, Sheckley, Asimov... Mais todo este tempo estivemos eludindo a que é posiblemente a obra culminante nesta confluencia entre literatura e cinema fantástico. Dita honra correspóndelle a *Soy leyenda* (Mario Gómez Martín, 1967), adaptación da coñecida novela de Richard Matheson¹⁸. Robert Neville, o último home vivo sobre a Terra, debe facer fronte nun

¹⁸ A figura de Richard Matheson converteuse nunha importante inspiración para múltiples películas pertencentes ao marco do cinema fantástico, sobre todo grazas á súa novela *I Am Legend*, publicada en 1954. Ademais da práctica da EOC, aquí saíron tres achegas de relevancia para a sétima arte: *El último hombre sobre la Tierra* (Sidney Salkow, 1964), *El último hombre... vivo* (Boris Sagal, 1971) e *Soy leyenda* (Francis Lawrence, 2007).

mundo postapocalíptico a unha nova raza de non-mortos coñecidos como “vampiros”. Quizais “fantástico ou “neofantástico”? A referencia vampírica conduciría inequivocamente cara á primeira opción. Sempre foi o arquetipo máis recorrente entre os monstros clásicos decimonónicos. Mais aquí o vampiro só ten de clásico algún dos atributos que definen a súa mitoloxía (aversión á agua bendita, morte por estaca...). A criatura cobra unha nova definición apoiada na distopía e a ciencia. Xa non é o medo a ser mordido o que acouga ao protagonista, senón a soidade que o acompaña mentres escoita o seu nome pronunciado a grito tendido por estes agoiros. “Sal, Neville! Te estamos esperando”; esas son palabras que debe escoitar cada noite. O antigo cobra unha nova dimensión grazas ao moderno, e deste xeito chégase á loucura, á tolemia, á maior das alienacións nunha sociedade que xa non existe. Fan falta máis probas para recoñecer a vontade “neofantástica” do relato? Non debería facer falla. Parece increíble como esta obra acabou no máis inxusto dos suspensos, obrigando así ao seu autor a atrasar a consecución do seu título. A incompreensión docente cebábase unha vez máis cunha das súas realizacións máis audaces, certificando que os prexuízos sobre o cinema de xénero existían. No tocante a Gómez Martín, logrou graduarse coa súa nova práctica *Can* (1969), un drama psicolóxico cheo de capas no que o atercedor tiña a súa particular cabida.



Fig. 10: *Soy leyenda* (Mario Gómez Martín, 1967)

Iniciados os setenta, o espellismo chegaba á súa fin. O fantástico semellaba non ser ben recibido ao deixar de practicarse de xeito drástico. Coincidía coa última e nefasta etapa da escola, aquela na que o seu rumbo recaía no criterio do director de fotografía Juan Julio Baena (1969-76). Foi

a peor elección posible para o centro, encamiñado cara a un peche que se facía efectivo en 1976. O oasis das liberdades creativas daba paso a unha situación de control exhaustivo por parte de Baena e o resto de responsables directos da institución. Finalmente, a escola de cinema viuse limitada pola chegada da intolerante censura, unha problemática que lle fóra allea a toda a súa historia anterior. O espírito tardofranquista non dubidaba en aniquilar todo aquilo que dese unhas mostras mínimas de perigo, polo que pouca marxe de manobra quedaba para os derradeiros estudantes matriculados no centro. Todo indica que o fantástico quebraba ditos límites, máis pola intransixencia dos vixilantes que por criterios de disidencia política.

En calquera caso, isto non fai senón reafirmar o potencial acadado polo fantástico durante os anos dourados da escola de cinema. Era necesario, tivo o seu momento de gloria, e todo grazas ao descoñecemento do que alí se practicaba, nunca mellor dito. Esa foi a principal baza coa que xogaron estes traballos. Porén, ese mesmo descoído tamén causou a perpetuación dun ostracismo inxusto que toca rachar dunha vez por todas. Como resarcimento, a escolla do carismático xénero fantástico era unha oportunidade única para demostrar que o nivel alcanzado por estas producións escolares foi envexable. Non nos faltaron argumentos para corroboralo, ao mesmo tempo que puidemos ver como a modernidade acompañaba a esencia destas pezas ocultas. A aplicación teórica da dualidade entre “fantástico” e “neofantástico” de Alazraki supuxo esa máis que contundente premisa *ad hoc*, conceptualización que podería ter unha grande utilidade para o cinema máis actual. Polo pronto, aquí serviu como base a unha comparativa na que a maior beneficiada foi a EOC, imponéndose as demais formas de fantástico do seu tempo.

Mais non nos fagamos moitas ilusións. Moito queda por dicir sobre esta escola. Estamos tan só no principio. E como tal, podemos consideralo feroso en canto descuberta, ora que tamén enigmático por todo o que agochan os seus arquivos. Cantos temas poderán saír de aí o dirá o futuro. Chegarán. Mentres tanto, agardamos a que algún día todo este material se faga accesible para os afeccionados ao cinema, proba de que se fai xustiza a un dos legados fílmicos máis valiosos dos escuros anos do franquismo.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime: “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, XIX, 2, 1990, pp. 20-33 [reimpreso en ROAS (2001: 265-282)].

BLANCO MALLADA, Lucio: *I.I.E.C. y E.O.C.: Una escuela para el cine español* [Tese doutoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid, 1990.

GUBERN, Román: *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Ediciones Península, 1981.

GUBERN, Román - MONTERDE, José Enrique - PERUCHA, Julio Pérez - RIAMBAU, Esteve - TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

HIGUERAS, Rubén: *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro (1921-1983)*. Madrid, T&B Editores, 2015.

LLINÁS, Francisco (ed.): *50 años de la escuela de cine*. Madrid, Filmoteca Española/ICAA/Ministerio de Cultura, Cuadernos de la Filmoteca nº 4, 1999.

MEDINA, Pedro - GONZÁLEZ, Luis Mariano (coord.): *Cortos pero intensos. Las películas breves de los cineastas españoles*. Alcalá de Henares, 35 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2005.

MEDINA, Pedro - GONZÁLEZ, Luis Mariano - VELÁZQUEZ, José Martín (coord.): *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

PULIDO, Javier: *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. Madrid, T&B Editores, 2012.

ROAS, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001.

ROAS, David (dir.): *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2017.