

# El primer documental vanguardista de NO-DO

Álvaro Matud Juristo

Doctorando en la Universidad Complutense de Madrid

amatud@gmail.com

**Resumo:** A entidade cinematográfica oficial franquista NO-DO [Noticiero Documental] desenvolveu uma larga produção de documentários desde 1943 a 1981. Em finais dos anos cinquenta NO-DO procurou a participação de realizadores exteriores à Entidade. Esta abertura possibilitou a produção de alguns documentários vanguardistas durante os anos sessenta. Analisa-se aqui o primeiro, intitulado *Tiempo Dos* (1960), realizado por Javier Aguirre.

Palavras-chaves: Documentário,franquismo,NO-DO,documentário de vanguarda.

**Resumen:** La entidad cinematográfica oficial franquista NO-DO desarrolló una copiosa producción de documentales desde 1943 hasta 1981. A finales de los años cincuenta NO-DO buscó la participación de realizadores ajenos a la Entidad. Esta apertura posibilitó la producción de algunos documentales vanguardistas durante los años sesenta. Se analiza el primero, titulado *Tiempo Dos* (1960), dirigido por Javier Aguirre.

Palabras clave: Cine documental,franquismo,NO-DO,documental vanguardista.

**Abstract:** The cinematographic "franquista" official entity NO-DO [Noticiero Documental] developed an abundant production of documentaries between 1943 and 1981. At the end of the 50s it looked for the participation of outsiders. This opening made possible the production of vanguardists documentaries during the 60s. In this article the first vanguardist documentary - intitled *Tiempo Dos* (1960), directed by Javier Aguirre - will be analyzed.

Keywords: Documentary,"franquismo",NO-DO,vanguardist documentary.

**Résumé:** Le centre cinématographique officiel franquiste NO-DO [Noticiero Documental] a développé une abondante production de documentaires entre 1943 et 1981. À la fin des années 50, le NO-DO a cherché à s'attacher le concours de réalisateurs extérieurs au centre. Cette ouverture a rendu possible la production de documentaires d'avant-garde au cours des années 60. Cet article est consacré à l'analyse du premier documentaire d'avant-garde, *Tiempo Dos* (1960), réalisé par Javier Aguirre.

Mots-clés:Documentaire,franquisme,NO-DO,documentaire d'avant-garde.

## **El Documental de Vanguardia**

**L**A condición vanguardista del cine plantea, desde sus mismos orígenes, problemas de definición que no han preocupado tanto a los estudiosos de la vanguardia literaria, plástica o musical (Sánchez-Biosca, 2004). En los últimos años, ha crecido considerablemente la bibliografía española sobre el cine de vanguardia, de la que se da cuenta al final del artículo.

En este artículo, sin embargo, se emplea el término “vanguardia” en un sentido más amplio que el referido a los movimientos artísticos surgidos en Europa durante las primeras décadas del siglo XX. Más bien se emplea como un “adjetivo calificador y descriptivo que se aneja a cualquier trabajo diferente a lo establecido” (Palacio, 1997: 75).

La historia del documental de vanguardia en España está todavía por hacer. Afortunadamente, hay ya algunos trabajos que han desbrozado el terreno<sup>1</sup>. Lógicamente, esos estudios se han centrado en las figuras más prominentes del vanguardismo cinematográfico español: Luis Buñuel, Ernesto Giménez Caballero y José Val del Omar, principalmente.

Este artículo pretende contribuir a la elaboración de esa historia del documental vanguardista, aportando una fuente poco conocida: la producción documental de NO-DO<sup>2</sup>. Esta producción parecería muy alejada de los presupuestos vanguardistas. Pero el análisis detallado y completo de los más de quinientos documentales producidos por NO-DO entre 1943 y 1981, ha permitido descubrir una interesante línea vanguardista. A pesar de ser poco importante cuantitativamente, respecto al total de la producción de NO-DO, resulta de gran interés conocer su existencia. Viene a engrosar la exigua nómina de documentales vanguardistas producidos en España durante el franquismo.

Las limitaciones de extensión han hecho aconsejable limitar el objeto de este artículo a los dos primeros documentales que inauguraron

---

<sup>1</sup> Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama, 2000.

<sup>2</sup> La historia de NO-DO y su Noticiero sí ha sido objeto de numerosas investigaciones. La más importante y exhaustiva sigue siendo la de Rafael Rodríguez Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2000.

esta línea vanguardista en el seno de la producción de NO-DO. Antes de analizarlos en profundidad, conviene explicar brevemente las condiciones que hicieron posible que surgieran estas producciones. Unas son originadas por la actividad interna de NO-DO. Otras provienen de la situación internacional del cine documental. Por último, fueron importantes las nuevas políticas cinematográficas que se aplicaron en España durante los años sesenta.

## La Apertura de la Producción de Cine Documental de No-Do a Nuevos Realizadores

Los comienzos del cine documental están ligados a la producción de organismos oficiales. A finales de los años veinte, Gierson había conseguido ya constituir una *Unit Film* en el *Empire Marketing Board* para producir películas documentales; labor que continuó a partir de 1933 en la *General Post Office* y que llegó a exportar a Canadá, con la *National Film Board*. En Estados Unidos, Pare Lorentz convenció a Roosevelt para que creara, en 1938, la *United States Film Service*, con la misión de producir documentales que difundieran las ideas y actuaciones de su New Deal<sup>3</sup>.

Durante la Segunda Guerra Mundial, los norteamericanos crearon la *Office of War Information* para coordinar la producción de la propaganda cinematográfica bélica, mientras que las potencias del Eje aprovecharon productoras ya existentes, como la UFA alemana o la italiana LUCE<sup>4</sup>La creación de NO-DO encaja perfectamente en ese contexto internacional.

Para las autoridades franquistas, la producción de documentales formaba parte del proyecto que pusieron en marcha a finales de 1942. Tres fueron los motivos que les movieron a ello. Primero, su utilidad para la propaganda; segundo, sus posibilidades divulgativas y, por último, la ocasión para formar nuevos cineastas.

---

<sup>3</sup> Jack C. Ellis y Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, New York: Continuum, 2005.

<sup>4</sup>María Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la Realidad. El cine informativo 1895-1945*, Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

La finalidad propagandística fue la más importante en el conjunto de la producción de los documentales de NO-DO. Durante las primeras décadas, los documentales se utilizaron para ofrecer al público una imagen de España acorde con el régimen franquista. Tras la crisis de los años sesenta, la propaganda a través de los documentales se orientó a la promoción del turismo principalmente.

En cuanto a productora cinematográfica, NO-DO había recibido un doble encargo. Por un lado se esperaba que realizara documentales divulgativos, que sirvieran para ampliar los conocimientos del público. Por otro, tenía que servir de estímulo para el desarrollo del cine español mediante la colaboración en la formación de cineastas y la expansión del género documental.

La faceta que se podría denominar “académica” de NO-DO venía consignada en el primer artículo de su Estatuto Reglamentario cuando declaraba: “sirviendo esta producción, en determinados casos, como escuela experimental y ocasión de que se revelen nuevos valores cinematográficos que sin esta oportunidad nunca podrían manifestarse”<sup>5</sup>. Incluso se recalca, como una de las competencias propias del Director de la Entidad, la tarea de “buscar la colaboración de los mejores elementos del cine nacional e incluso extranjero y procurar descubrir nuevos valores para el primero de ellos”<sup>6</sup>.

Es necesario prescindir de la retórica del texto legal para entender que el objetivo era abrirse a la colaboración de realizadores competentes ajenos a la propia Entidad. Hasta 1953 apenas se había puesto en práctica esa forma de producción. Sin embargo, a partir de esa fecha, se contó con algunos de los mejores documentalistas que trabajaban en España, como Manuel Hernández Sanjuán, Luis Suárez de Lezo, Santos Núñez, Luis Torreblanca, Pío Ballesteros, Arturo Ruiz Castillo, José López Clemente, Jerónimo Mihura, Fernando López Heptener, Pío Caro Baroja, etc. Algunos colaboraron con producciones esporádicas, pero

---

<sup>5</sup>Artículo 1º, párr. 2º, del “Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial NO-DO”, Madrid, 29 de Septiembre de 1942. Recogido en Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO: El Tiempo y la Memoria*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2000. p. 586.

<sup>6</sup> *Ibíd*em, Artículo 4º, párrafo 6º.

otros realizaron un buen número de documentales e incluso terminaron formando parte de la plantilla de la Entidad.

La labor de NO-DO como “cantera” cinematográfica se desarrolló especialmente a partir de los años sesenta, mediante su relación con el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), más tarde Escuela Oficial de Cinematografía<sup>7</sup>. Uno de las claves de esa relación fue la presencia de José López Clemente como profesor de la asignatura “Cine Documental”. En efecto, como recuerda él mismo, resultaba muy atractivo para los alumnos el hecho de que en NO-DO pudieran rodar –en las ‘clases prácticas para aspirantes’ - reportajes de un máximo de 60 a 70 metros útiles para el noticiario y los documentales de 300 o más metros con los mismos medios técnicos que empleaban los profesionales de la entidad (López Clemente, 1996: 152).

La mayoría de los más prestigiosos realizadores que pasaron por las aulas del IIEC, consiguieron dirigir algún documental para NO-DO: Jorge Grau, Alfonso Ungría, Manuel Gutiérrez Aragón, Jesús García de Dueñas, Pascual Cervera, Horacio Valcárcel, Francisco Summers, etc. Jorge Feliu, que procedía del cine amateur, a su paso por la Escuela, tuvo también la oportunidad de realizar prácticas en NO-DO.

También realizaron documentales de NO-DO en los años setenta directores como Antonio Drove, Gonzalo Sebastián de Erice, Luis Revenga, Raúl Peña, José Luis Font y Ramón Massats. Uno de los más prolíficos documentalistas de NO-DO sería Antonio Mercero, antes de que diera el salto a la televisión y al largometraje de ficción.

Se puede afirmar, a la vista de los resultados, que NO-DO abrió sus puertas a realizadores ajenos a la Entidad, y que colaboró en la formación de una nueva generación de cineastas, a partir de los años sesenta. A finales de la década de los cincuenta, ese impulso ya se había hecho notar, con un cierto estilo propio<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> VV.AA., “50 años de la Escuela de Cine”, *Cuadernos de la Filmoteca Española*, nº 4, 1999.

<sup>8</sup> “Nota descollante es la incorporación a estas tareas de jóvenes que aman el cine, dispuestos a contribuir con labor al éxito que sueñan para el nuestro: que sea genuinamente español. Unos son escritores, otros técnicos, y todos se desenvuelven en ambientes intelectuales y la mayoría proceden del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Y convencidos de que lo fundamental para infundir a nuestro cine un estilo es estudiar profundamente nuestras singularidades, recorren pueblos y capitales, contemplan panoramas, conviven con las gentes, les mueve muy

A pesar de esta contribución positiva, desde el punto de vista industria cinematográfica, el papel que jugó NO-DO en la historia del cine documental español resulta muy cuestionable. Indudablemente, la capacidad de producción y distribución de la Entidad oficial suponía una posición de dominio en el mercado cinematográfico español. En este sentido, la producción de documentales de NO-DO ejercía una competencia desleal que dificultó la producción privada de documentales. En cualquier caso, no conviene olvidar que los documentales de NO-DO no gozaban ni del monopolio en la producción, ni de la obligatoriedad en la exhibición de la que disfrutaba el Noticiero.

Por otro lado, el cine documental –convenientemente controlado y censurado- gozó de un importante apoyo estatal durante el franquismo. La mayor parte de esos años disfrutó de una protección oficial que no había tenido antes, ni después ha vuelto a disfrutar. Por tanto, durante todo el franquismo existió una producción privada de documentales que compitió con los documentales de NO-DO por su presencia en las salas, aunque en condiciones de evidente inferioridad.

## **La Evolución del Cine Documental Internacional y su Repercusión en España**

En la década de los cincuenta, se revitalizó la discusión teórica sobre el estatuto del documental. Durante los años cuarenta, por influencia de la producción cinematográfica de la Segunda Guerra Mundial, se había apreciado el documental principalmente desde el punto de vista propagandístico. La consideración artística del género –nunca desaparecida del todo- resurgirá con mayor fuerza en estos años, ayudada sin duda por el giro realista que experimentó el cine de ficción. En los primeros años cincuenta, empezó a ser habitual leer comentarios sobre el documental en las revistas cinematográficas.

A lo largo de la década de los cincuenta se puede apreciar, entre los cultivadores del cine documental, una mayor conciencia de las implicaciones del género, no sólo cinematográficas. El realismo social fue

---

honda inquietud, un desasosiego, un anhelo espiritual por emplear bellamente el cine, en estas películas, para presentar –armonizados- el ser y el parecer de España”. Luis Gómez Mesa, “Cortometrajes”, *Cinespaña*, nº 1, Mayo de 1959, p. 10.

evolucionando hacia planteamientos más amplios. Se empezó a cuestionar la objetividad de la cámara y se comenzó a aceptar que “el objetivo debe tomar realidades parciales, las que interesen, las que compongan algo así como un fresco de la sociedad, de los problemas, de las ventajas y desventajas del hombre y del mundo”<sup>9</sup>.

El realismo evolucionó hacia posturas estéticas más comprometidas e ideologizadas, que cristalizarán en un documentalismo independiente y crítico. Surge así una nueva etapa estilística que no será evidente hasta comienzos de los años sesenta, cuando varios de esos documentalistas críticos pasen de las palabras a los hechos cinematográficos.

El prestigioso director francés Jean Vigo, empezó a defender la necesidad del compromiso social para poder realizar documentales sociales: “desearía hablaros de un cine social más definido y al cual procuro acercarme: el documental social, o más exactamente, el punto de vista documentado. Este documental social se distingue del documental a secas por que en él, el autor define netamente su punto de vista. Este documental social exige una toma de posición clara porque pone los puntos sobre las íes. Más aun que al artista, compromete al hombre”<sup>10</sup>.

Los cineastas empezaron a participar de esta nueva exigencia de un compromiso con la crítica social. En esos años, también, se constituyó el denominado “Grupo de los Treinta”, constituido para defender la pureza del documental, entendiendo ahora el realismo como inseparable del cine comprometido. Se critica lo que Nichols llamaría más tarde la “modalidad expositiva” (Nichols, 1997: 65), acusada de excesivo moralismo. Además, como las nuevas tecnologías de sonido empezaron a permitir el registro de sonido sincrónico, muchos realizadores se animaron a tratar de observar la realidad sin condicionarla. Durante los años sesenta se empezaron a cultivar otras posibilidades más cercanas a lo que se denominarían modalidades “de observación” e “interactivas” (Nichols, 1997: 72).

Este movimiento dio lugar a varias tendencias que Barnouw clasificaba en dos grandes grupos: las películas documentales realizadas según los postulados del cine directo y aquellas adscritas al estilo de *cinéma vérité* de Rouch (Barnouw, 1996). Estas dos tendencias son

<sup>9</sup> A.F., “Documento, autenticidad”, *Espectáculo*, n° 132, Febrero de 1959.

<sup>10</sup> Juan Parellada, “Cine documental y realismo social”, *Espectáculo*, n° 163-164, Septiembre-Octubre de 1961, p. 34.

identificadas por Bill Nichols con las modalidades de observación e interactiva, respectivamente (Nichols, 1997: 72).

Las diferencias entre una y otra consisten en que, mientras “el documentalista de cine directo llevaba su cámara a un lugar en el que había una situación tensa y esperaba con ilusión a que se desatara una crisis; la versión de Rouch del *cinéma vérité* intentaba precipitarla. El artista de cine directo aspiraba a la invisibilidad; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante abierto. El artista del cine directo desempeñaba el papel de observador distanciado; el artista del *cinéma vérité* adoptaba el de provocador” (Barnouw, 1996: 255).

La evolución hacia un cine comprometido fue aumentando conforme transcurría la década. El realismo empezó a parecer una utopía plagada de condicionantes del sistema (políticos, económicos, artísticos, etc.). En el festival de cine documental de Tours de 1967, se llega a hablar de “el descrédito de la realidad. La realidad, todo posible acercamiento a un tratamiento objetivo de la realidad, no halló en Tours aprecio ni apenas consideración”<sup>11</sup>.

Esta tendencia también se deja sentir en el panorama cinematográfico español. A pesar de la vinculación de estos postulados con las posturas políticas progresistas, en España algunos intentaron asumirlos desde sus posiciones franquistas. Se quería entender el compromiso como una vuelta a los valores más tradicionales del Movimiento nacional. Conviene recordar que, desde 1957, se produjo una pugna entre los nuevos políticos tecnócratas y los falangistas. Los primeros eran acusados por los segundos de no querer asumir la ideología dominante tras la Guerra Civil, porque basaban sus políticas en la eficacia de la gestión administrativa.

En este sentido se puede interpretar la vuelta al auténtico “compromiso” con el Movimiento, que se reivindica en el siguiente artículo publicado en una revista cinematográfica de comienzos de los años sesenta: “en España, por su pujanza nacional y política, por su progreso industrial y evolución sociológica constantes, hace falta la organización y encauzamiento de una producción documentalista eficazmente ‘comprometida’. Comprometida sí, pero con las instituciones más caras de nuestro Movimiento, con sus realizaciones, con nuestro progreso social

---

<sup>11</sup> Pedro Fajes, “Festival de Tours”, *Nuestro Cine*, nº 60, 1967, pp. 14-15.



incesante y nuestras tradiciones más puras. Hay razones para sospechar que el día en que esto suceda no está lejano”<sup>12</sup>.

Son los cultivadores del cine documental quienes mejor entienden esta evolución del realismo. Un claro ejemplo es el documentalista Jesús García de Dueñas, quien empieza criticando el planteamiento clásico del documental: “el presupuesto estético del que partía la escuela de Grierson, por ejemplo, era estrictamente informativo y, a lo sumo, descriptivo. (...) Sin embargo, se nos escamotea el por qué de la existencia de aquellos personajes en aquel medio; las correspondencias de éste con aquéllos; la mutua influencia entre ambos, y, por fin, las consecuencias del contacto entre personaje y medio”. Más adelante, propugna la nueva concepción realista, compatible necesariamente con el compromiso del cineasta con la realidad que filma: “el realismo supone una actitud muy distinta a esa otra meramente expositiva. Es la actitud crítica e interpretativa ante la realidad cambiante y en perpetuo desarrollo. La tarea del artista realista es, pues, seleccionar los hechos más significativos de esa realidad evolutiva y una coherencia. (...) En fin, se trata no sólo de una nueva postura estética, sino de una diferente, y radical, concepción del mundo. (...) El realizador se impone un replanteamiento de la cuestión encaminado a buscar una fórmula para dar con la mayor claridad y eficacia posibles una determinada actitud crítica que importa comunicar. Es entonces cuando el realismo se estiliza.”<sup>13</sup>.

## El Nuevo Impulso Oficial al Cine Documental Español

Durante su segundo mandato al frente de la Dirección General de la Cinematografía, García Escudero realizó, en 1964, una profunda reforma del sistema de ayudas a la industria cinematográfica.<sup>14</sup> La reforma modificó algunos instrumentos de la política cinematográfica, al tiempo que creaba otros nuevos. Pero, sobre todo, exigía unos requisitos generales para acceder a las ayudas establecidas.

<sup>12</sup> Juan Parellada, op.cit., p. 34.

<sup>13</sup> Jesús García de Dueñas, “El documental como forma expresiva”, *Film Ideal*, nº 83, 1-XII-1961, pp. 16-18.

<sup>14</sup> Orden del Ministerio de Información y Turismo de 19 de agosto de 1964.

La reforma incluía expresamente a los cortometrajes en el nuevo régimen de ayudas. Se entendía por cortometraje, a estos efectos, la película de duración inferior a 60 minutos. Se recopilaba, además, un conjunto de medidas específicas de fomento del cortometraje, hasta entonces dispersas. El propósito principal era que los cortometrajes llegaran a las salas y pudieran ser vistos por los espectadores. Para conseguirlo, se modificaron todos los instrumentos de la política cinematográfica.

El resultado de la reforma de García Escudero fue un notable incremento en la producción de cortometrajes. Se pasó de 47 cortometrajes, producidos en 1963, a 66 cortometrajes producidos en 1965. Este incremento en la producción se mantuvo en 1966, con 63 cortometrajes. Poco después quedó patente que se había provocado un desequilibrio económico, porque el Estado no tenía dinero para pagar todas las ayudas que había comprometido y empezó a endeudarse con los productores. Esta circunstancia se notó en el ritmo de producción, que bajó de nuevo hasta los 48 cortometrajes en 1967.

El significativo crecimiento de la producción, a comienzos de los años sesenta, permitió la realización de algunos cortometrajes documentales vanguardistas e, incluso, de algunas películas experimentales. Son los años, por ejemplo, en que José Val del Omar realiza *Fuego en Castilla* (1960) y *De Barro* (1961).

Este impulso gubernamental al fomento del cine de cortometraje, se completó con una mayor atención a las repercusiones artísticas del género documental, que condujo a la organización de un festival específico.

Los festivales internacionales más reconocidos ofrecían ya la posibilidad de participar en las secciones dedicadas al cine documental. Especialmente, la Bienal de Venecia dedicaba una parte de sus actividades a la exhibición de películas documentales y especialmente a los films de arte. Además, a finales de los cincuenta surgen varios festivales dedicados exclusivamente al documental, el principal de los cuales nació en Edimburgo<sup>15</sup>. Con el paso del tiempo este festival fue admitiendo películas de ficción, por lo que surgieron propuestas de organizar un festival internacional de cortometrajes en España.

---

<sup>15</sup> José López Clemente, "Rincón del documental", *Espectáculo*, nº 117, Mayo de 1957.

Las primeras voces hablaban de celebrarlo en Madrid<sup>16</sup>, pero acabó siendo Bilbao la sede del denominado Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino, como se denominó al principio, en 1958. La primera edición tuvo lugar en 1959, pero no fue hasta la segunda, celebrada en 1960, cuando se organizó y se dotó de una reglamentación. La entidad organizadora era el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao que, según el artículo I del Reglamento del Certamen, se proponía: “avivar el amor, la cordialidad y la comprensión mutua entre los pueblos iberoamericanos, y dar a conocer sus costumbres, arte, música, folklore, paisaje, a través de la fuerza expresiva del cine, en sus modalidades de documental, cortometraje y noticiario. Asimismo, y en un sentido netamente cultural y afectivo, quiere presentar el cine de Europa, como base de conocimiento de los pueblos, y con el propósito de recoger toda iniciativa, inquietud y actividad que contribuya a la divulgación y expansión de los valores europeos”<sup>17</sup>.

El Premio constaba de tres secciones: el Premio Internacional (Miqueldi), la Sección Hispano-Luso-Americana y Filipinas, y la Sección Europea. Paradójicamente, las primeras ediciones del festival contaron con mayor participación europea que hispanoamericana<sup>18</sup>. La participación española se nutrió en los primeros años de los alumnos o egresados del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas: Martín Patino, Javier Aguirre, Mercero, Saura, Borau, etc.

## Los Nuevos Aires del Cine Documental Llegan a No-Do

Estos festivales fueron abriendo una brecha entre los documentales producidos por el NO-DO y los denominados de “autor”. Uno de los primeros ejemplos es la acerba recepción del documental *Paraguay, corazón de América* (1961), dirigido por Ernesto Giménez Caballero y financi-

<sup>16</sup> José López Clemente, “Rincón del documental”, *Espectáculo*, nº 118, Junio-Julio de 1957.

<sup>17</sup> “II Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino”, *Espectáculo*, nº 145, Marzo de 1960, p. 27.

<sup>18</sup> Juan Cobos, “Bilbao 1961: un festival serio con buenos documentales”, *Film Ideal*, nº 82, 15-X-1961, p.10.

ado por el NO-DO. Un crítico lo calificó de “loa al paternalismo colonizador”<sup>19</sup>.

Por otra parte, en la evolución general del cine documental español se puede apreciar un progresivo distanciamiento del documentalismo oficial. El NO-DO representa para la mayoría de los cineastas y críticos, el principal obstáculo para contar con una genuina escuela de cine documental española.

Desde el punto de vista cinematográfico, los documentales de NO-DO estaban en el ojo del huracán de toda la polémica sobre el realismo que azotó el cine en los cincuenta, tanto de ficción como documental. Desde una perspectiva económica, la obligatoriedad de proyección del noticiario y la posición de dominio de los documentales de NO-DO, eran las cuestiones invocadas por todos aquellos que se lamentaban de la inexistencia de un mercado para el cine documental.

Las duras acusaciones al estatuto y la producción de NO-DO vertidas en las Conversaciones de Salamanca, y prolongadas en el contexto de la polémica realista a lo largo de los años cincuenta, se radicalizaron en la década siguiente. Los documentales de NO-DO estuvieron de nuevo en el punto de mira de los nuevos defensores del cine comprometido durante los años sesenta.

Las críticas provenían, en primer lugar, de los productores privados, que venían a denunciar una situación en la que, de hecho, NO-DO había acaparado las vías de producción y distribución del cine de no ficción. Por su parte, las autoridades, empezaron a reconocer que NO-DO era un problema para el desarrollo del cine documental español, como se advierte en estas declaraciones de García Escudero, realizadas en 1962: “estamos trabajando en una disposición de protección al documental, que a su vez tiene que estar en relación muy estrecha con la revisión de la política cinematográfica del NO-DO. Mi aspiración es que, independientemente de esta revisión (...) la actividad del NO-DO, en cuanto productor de documentales, obedezca a dos principios: primero debe ser un complemento de la actividad privada, no un competidor; segundo, debe ofrecer el máximo de facilidades para la incorporación

---

<sup>19</sup> Carlos Serrano, “V Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino”, *Film Ideal*, nº 107, 1-XI-1962, p. 621.

al cine, a través del documental o incluso para quedarse en él, de los jóvenes graduados de la Escuela de Cinematografía”<sup>20</sup>.

Uno de los episodios más sonados de esta crítica de los cineastas al sistema oficial de la cinematografía –y, por tanto, al NO-DO- sucedió durante las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine, celebradas en Sitges del 1 al 6 de octubre de 1967. Entre los asistentes, además de los alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía, se encontraban varios cineastas independientes de la Escuela de Barcelona y otros que trabajaban en formato de 16 mm.

El descontento de estos cineastas independientes se sumó a las quejas de los propios alumnos ante el exceso de controles oficiales. Como resultado, las conclusiones de las Jornadas fueron muy críticas y, por tanto, prohibidas por las autoridades, que llegaron a enviar a la Guardia Civil a la cena de clausura para evitar su difusión. Entre las conclusiones, se exigía “la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática” (Torres, 1989: 275).

Según el principal historiador de la Escuela Oficial de Cine, “en Sitges se renuncia a lo ya conseguido. No se trata de mejorar una situación en lo posible, sino de pedir lo imposible, adelantándose a los planteamientos de mayo del 68. (...) La Escuela Oficial de Cine había dejado de ser concebida por su alumnado como un centro de formación para cineastas, para ser una plataforma política” (Blanco, 1996: 123).

En cualquier caso, el cese de García Escudero en 1967 y la reorganización administrativa por la que desapareció la Dirección General de la Cinematografía, marcaron el final de una etapa en la que se había probado una tímida apertura. El espacio que se abrió durante esos años, permitió la existencia de “algunos cineastas que en sus trabajos documentales han avivado el rescoldo de las vanguardias históricas o de las neovanguardias de los años sesenta” (Palacio, 2001: 85). Resulta significativo que todos los cineastas, excepto Val del Omar, citados por Palacio –Deslaw, Aguirre, Fernández Santos, Massats- realizaron documentales para NO-DO.

---

<sup>20</sup> “Entrevista con el Director General de Cinematografía y Teatro”, *Film Ideal*, nº 110, 15-XII-1962, p. 710.

## **El Primer Documental Vanguardista de No-Do**

A pesar de las lógicas críticas a la producción documental de NO-DO resulta interesante comprobar que no estuvo exenta de intentos aperturistas en el plano artístico. Esta mayor libertad artística no significó nunca una apertura en el plano político. El desconocimiento del fondo filmográfico de documentales de NO-DO ha contribuido a que este hecho pase casi inadvertido.

La mayor parte de los autores consideran la producción de documentales de NO-DO como un conjunto homogéneo de películas, con las mismas características. Sin embargo, durante los años sesenta, se realizaron en NO-DO algunos documentales vanguardistas, que contrastaban mucho con el resto de la producción del ente oficial.

Los antecedentes de estos documentales se pueden remontar al documental experimental *Visión fantástica*, realizado por Eugene Deslaw y producido por NO-DO en 1957. Se trata de un documental experimental en “negavisión”, en el que se obtienen efectos fotográficos especiales de una serie de imágenes de archivo, logrando más o menos visibilidad según las propiedades o el grado de solarización de la imagen.

Este tipo de películas experimental no se volvería a hacer en NO-DO hasta finales de los sesenta cuando, en 1967, se terminó *Cristalizaciones*, realizado por Luis Figuerola Ferreti y José López Clemente. La propuesta de este documental es mostrar cómo la realidad y la abstracción pueden llegar a fundirse en la forma, luz y color de algunas cristalizaciones minerales. Según cuenta López Clemente, el rodaje contó con la colaboración técnica de Christian Anwander y obtuvo en Roma un Diploma de Honor en la II Reseña Europea del Film Didáctico-Cultural en 1968 (López Clemente, 1996, 145). Poco después, NO-DO produjo *Capricho* (1968), dirigido esta vez por el propio Anwander con guión de López Clemente. La película se sirve de varios efectos fotográficos para representar el paso de las estaciones en la naturaleza. Se conserva un relato del propio López Clemente, en el que se atribuye la autoría del cortometraje (López Clemente, 1996: 147). Este documental recibió la Placa de Plata del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y el premio en el II Festival de Phom Pehm, Camboya, en 1969.

La producción del documental experimental *Visión fantástica*, abrió la puerta a la posibilidad de rodar en NO-DO, documentales más innova-

dores y vanguardistas. El primero corrió a cargo de un joven realizador, Javier Aguirre, que después seguiría su propia trayectoria.

*Tiempo Dos* (1960), fue la primera película de Javier Aguirre y ofrecía un original contrapunto de imagen y sonido. Se presentó al Festival de San Sebastián y, en opinión de la crítica, “es difícil reflejar con tan escasos elementos toda la medida del drama existencial de la inadaptación al mundo, todo el drama desprendido de la frustración social del hombre. (...) Pero Aguirre ha sorteado el escollo de manera eficaz”<sup>21</sup>.

Este cortometraje se enmarca en el contexto, ya destacado, del abandono del realismo social que se produjo en la producción documental europea de esos años, en busca de un mayor compromiso por parte del autor. A través de fórmulas vanguardistas tiene como objetivo la transmisión de un mensaje de forma expresa. Respecto a otros documentales experimentales y vanguardistas, destaca por proponer innovaciones, principalmente, narrativas.

## ***Tiempo Dos* (1960)**

Javier Aguirre, tras estudiar sólo dos años en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), se dio a conocer en 1960 con el documental *Tiempo dos*, producido por NO-DO y significativamente dedicado “a mis amigos y compañeros del I.I.E.C”.

Su consagración definitiva le vendrá al año siguiente, 1961, al obtener la Concha de Oro del Festival de San Sebastián por el cortometraje documental *Espacio dos*, una visión doble de la ciudad de Cádiz –desde el aire y desde tierra- la una con banda sonora de música flamenca; la otra con música electrónica compuesta por Luis de Pablo. A comienzos de los sesenta, Javier Aguirre se siente más atraído por la experimentación del lenguaje cinematográfico que por la investigación de la realidad social.

Tras estos primeros éxitos –entre los que conviene señalar otro documental caleidoscópico: *Vizcaya, cuatro-* se lanza a dirigir, por encargo, el largometraje documental *España insólita* (1964), que fue declarado de Interés Especial. Contó con un alto presupuesto de 5 mil-

---

<sup>21</sup> Javier Sagastizabal, “Un documentalista español: Javier Aguirre”, *Film Ideal*, nº 96, p. 307.

lones de pesetas y llegó a recaudar 8 millones. Finalmente, en 1967 dirigió un largometraje musical de éxito, lo que le llevó al ámbito de la ficción. Sin embargo, siguió realizando algunos documentales como *Los cuatro elementos*, encargado por TVE para emitir dentro del Festival de Eurovisión que se celebraba en Madrid.<sup>22</sup>

Entre 1968 y 1975, Aguirre combina los trabajos de cine experimental con los largometrajes comerciales. En esos años, dirigió películas como *Una Vez al Año ser Hippy no Hace Daño* (1968), *Los que Tocan el Piano* (1968), *Pierna Creciente, Falda Menguante* (1970), *El Gran Amor del Conde Drácula* (1972), *El Insólito Embarazo de los Martínez* (1974), *Vida Íntima de un Seductor Cínico* (1975). Por eso, no resulta extraño que el documental que dirigió para NO-DO en 1972, *Costa del Sol Malagueña* fuera de naturaleza completamente comercial. A la vez, siguió realizando cortometrajes experimentales como *Espectro Siete (7 objetos luminosos y 5 complementarios)* (1969), *Vau Seis* (1970), *Impulsos Ópticos en Progresión Geométrica (Realización II)* (1970), *Múltiples, Número Indeterminado* (1970), *Temporalidad Interna* (1970), *UTS Cero Realización I* (1970), *Fluctuaciones Entrópicas* (1971), *Tautólogos Plus X* (1974), *Vibraciones Oscilatorias* (1975), *Continuum 1* (1975) y *Exosmosis* (1975).

Durante los primeros años de la democracia, Aguirre se dedicó a dirigir largometrajes de ficción de carácter muy comercial. Unos respondían al fenómeno que se vino a denominar “el destape”, con títulos como *Vida Íntima de un Seductor Cínico* (1975), *La Iniciación en el Amor* (1976), *Esposa de Día, Amante de Noche* (1977), *Acto de Posesión* (1977) y *Los pecados de Mamá* (1980). Durante la década de los ochenta obtuvo éxito de público con una serie de películas protagonizadas por un grupo musical infantil, llamado Parchís: *La Guerra de los Niños* (1980), *La Segunda Guerra de los Niños* (1981), *Las Locuras de Parchís* (1982), *Parchís Entra en Acción* (1983).

Sin embargo, en los últimos años Aguirre ha vuelto a cultivar el cine experimental. Sus títulos más significativos son: *Zero/Infinito* (2002), *Voz* (2000) y *Dispersión de la Luz* (2006).

*Tiempo dos* es un cortometraje de diez minutos, en blanco y negro, con guión del propio Aguirre y fotografía de Ángel Gómez Matesanz y

---

<sup>22</sup> Susana Blázquez, “El género documental (2)”, *Cinevideo20*, nº 20, Septiembre-Octubre de 1985, p. 49.



José Luis Urquía Fernández. El documental muestra planos del Zarauz invernal y solitario, mientras la banda sonora transmite los cálidos sonidos del verano. Se trata de un experimento sobre las virtudes del montaje, a través del contraste entre el sonido y la imagen.

Una de las primeras novedades del documental consiste en que la voz del narrador no se identifica tanto con la realidad pre-cinematográfica dada, sino que representa la mente del autor del documental. Este importante cambio de perspectiva había comenzado en algunos documentales de NO-DO, producidos a finales de los años cincuenta, como *Los Cántaros de Platero* (1958) y *Monte Umbe* (1959).

Entre los documentales producidos por NO-DO en este periodo, solamente *Tiempo Dos* (1960) se podría clasificar entre los realizados con una modalidad de representación reflexiva. Esta modalidad, según Nichols (1997, 93) hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto. Parte de una actitud más desconfiada hacia la posibilidad de representar la realidad mediante la filmación cinematográfica y, por eso, intenta ofrecer una percepción distorsionada que despierte la atención del espectador y amplíe su receptividad.

En este sentido, las imágenes que ofrece *Tiempo Dos*, de un lugar de vacaciones en pleno invierno solitario, quedan reforzadas al escuchar el sonido ambiente grabado en esos mismos sitios durante el bullicioso verano. A la vez, se pone de manifiesto que sólo las imágenes del invierno no podrían transmitir el mismo mensaje de la influencia del tiempo en un mismo espacio. Este tipo de estrategias de quebrantamiento de una convención aceptada, al romper la correspondencia entre las imágenes y la banda sonora, caracteriza a los documentales reflexivos que “introducen fisuras, inversiones y giros inesperados que dirigen nuestra atención hacia el trabajo del estilo como tal” (Nichols, 1997, 108).

## **La Evolución de los Documentales Vanguardistas en No-Do**

La tendencia vanguardista que comenzó este documental se prolongó en los primeros años de la década de los sesenta. En 1961, Ernesto Gi-

ménez Caballero realizó “Paraguay corazón de América”. Este polémico y polifacético personaje está considerado como uno de los pioneros del documental vanguardista español. Su obra cinematográfica es todavía poco conocida, a pesar de las interesantes aportaciones que se han publicado.<sup>23</sup> La importancia de los documentales que Giménez Caballero realizó para NO-DO aconseja su tratamiento monográfico en un futuro trabajo.

Josep María Font y Jorge Feliú escribieron y dirigieron, en 1963, el documental vanguardista titulado *Castillos de Segovia (llanto por el hombre masa)*. Ambos cineastas, como Javier Aguirre, habían pasado por la Escuela Oficial de Cinematografía y pretendían infundir aires nuevos en el documentalismo español. Venían de haber estrenado en el Festival de Valladolid su cortometraje *Cristo fusilado* (1961) sobre las pinturas de José María Sert, que fue calificado de “un nuevo camino para el documental”<sup>24</sup>.

Esta incipiente línea vanguardista se vio interrumpida, en primer lugar, por la crisis que la producción de NO-DO sufrió en 1966. Una serie de factores, principalmente económicos, provocaron que ese año no se produjera un solo documental. La reanudación fue posible gracias al impulso de los nuevos encargos de la Dirección General de Turismo.

En principio, la demanda de documentales turísticos no favorecía la producción de películas vanguardistas. Sin embargo, en 1969 NO-DO produjo dos documentales claramente vanguardistas: *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)*, de Lluís Revenga y *Máquina + Hombre = Comunicación*, de Alberto Schommer. A estos cortometrajes vanguardistas habría que añadir los innovadores documentales *La Balada de los Cuatro Jinetes* (1969) de Antonio Mercero y *Vida en los Teleclubs* (1969) de Alfonso Ungría.

Tanto *Máquina + Hombre = Comunicación* como *Vida en los Teleclubs* encontraron dificultades por parte de las autoridades cinematográficas franquistas, cuya descripción escapa al objeto de este artículo. Estas dificultades contribuyeron a que la producción de documentales

<sup>23</sup> Manuel Palacio, “El documental de vanguardia”, en Josep Maria Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coord.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, IV Festival de Cine Español de Málaga, Málaga, 2001.

<sup>24</sup> J.F. de Lasa, “Un camino nuevo para el documental”, *Cinestudio*, nº 1, Mayo de 1961, pp. 12 y 19.

vanguardistas no se consolidara durante los años setenta. Sí se advierte su influencia en los documentales con mayores pretensiones artísticas. Pero, en la última década de actividad de NO-DO, su producción se focalizó en los documentales turísticos y de propaganda institucional.

## Conclusión

La producción de cine documental de NO-DO fue la más importante, en términos cuantitativos, de España durante el franquismo. La entidad oficial produjo más de quinientos documentales durante sus casi cuarenta años de actividad. Esta producción respondía a los criterios dominantes de la cinematografía oficial del franquismo. Sin embargo, no se puede considerar como un conjunto homogéneo. Una muestra de la heterogeneidad de los documentales producidos es la presencia de una serie de documentales vanguardistas.

La realización de documentales vanguardistas en NO-DO fue el resultado de la asimilación de las nuevas corrientes que surgieron en el panorama del cine documental internacional. Estas corrientes, críticas con el realismo, adoptaron nuevas modalidades de representación y abrieron el campo del documental.

Esta producción se desarrolló, por otra parte, en el marco de la apertura de la política cinematográfica realizada por García Escudero en los años sesenta, durante su segundo mandato como Director General de la Cinematografía. Gracias a esas reformas el cine de cortometraje y documental recibió mayor apoyo estatal. Como resultado, se facilitó la realización de algunos documentales más vanguardistas.

Los documentales vanguardistas de NO-DO fueron posibles, también, por la apertura de la entidad oficial a los nuevos realizadores, jóvenes en su mayor parte, provenientes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (más tarde convertido en Escuela Oficial de Cinematografía).

El primer documental vanguardista de NO-DO, titulado *Tiempo Dos*, se produce en 1960. Se trata de un cortometraje en blanco y negro dirigido por Javier Aguirre, quien seguiría después una interesante trayectoria cinematográfica. Aguirre propone una reflexión sobre el montaje, contraponiendo las imágenes con la banda sonora. El documental tuvo

una buena acogida entre la crítica especializada y abrió las puertas a nuevos ensayos vanguardistas, realizados durante la década de los sesenta. La crisis económica de la producción documental de NO-DO y su posterior crisis institucional durante el tardofranquismo, impidieron la prolongación de esta tendencia vanguardista.

La existencia de un pequeño, pero significativo, grupo de documentales vanguardistas realizados en NO-DO invita a repensar los tópicos sobre su producción de cine documental. Es una manifestación de la necesidad de investigar en profundidad este importante fondo filmográfico documental.

## **Referencias bibliográficas**

Libros:

BARNOUW, Eric, *El documental: historia y estilo*, Barcelona: Gedisa, 1996.

BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España: The Avant-garde Film In Spain, 1925-1981*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.

ELLIS, Jack C. y McLane, Betsy, *A new history of documentary film*, Continuum, New York 2005.

GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama, 2000.

LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Madrid: Rialp, 1960.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.

PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio, *Creando la Realidad. El cine informativo 1895-1945*, Barcelona: Ariel, 1999.

PUYAL, *Cinema y arte nuevo: la recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1939)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2000.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona: Paidós, 2004.

VV.AA., "50 años de la Escuela de Cine", *Cuadernos de la Filmoteca Española*, nº 4, Madrid, 1999.

Capítulos de libros:

BLANCO Lucio, "La Escuela Oficial de Cine", en VV.AA., *Historia del cortometraje español*, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "La otra cara del NO-DO", en VV.AA., *Historia del cortometraje español*, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

PALACIO, Manuel, "El documental de vanguardia", en Josep Maria Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coord.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, IV Festival de Cine Español de Málaga, Málaga, 2001.

TORRES, Augusto M. "1967-1975", en VV.AA., *Cine Español 1896-1988*, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

Artículos de revista:

A.F., "Documento, autenticidad", *Espectáculo*, nº 132, Febrero de 1959.

ANÓNIMO, "Entrevista con el Director General de Cinematografía y Teatro", *Film Ideal*, nº 110, 15-XII-1962, p. 710.

ANÓNIMO, "II Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino", *Espectáculo*, nº 145, Marzo de 1960, p. 27.

BLÁZQUEZ, Susana, "El género documental (2)", *Cinevideo20*, nº 20, Septiembre-Octubre de 1985, p. 49.

- COBOS, Juan, "Bilbao 1961: un festival serio con buenos documentales", *Film Ideal*, nº 82, 15-X-1961, p.10.
- FAJES, Pedro, "Festival de Tours", *Nuestro Cine*, nº 60, 1967, pp. 14-15.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, "El documental como forma expresiva", *Film Ideal*, nº 83, 1-XII-1961, pp. 16-18.
- GÓMEZ MESA, Luis, "Cortometrajes", *Cinespaña*, nº 1, Mayo de 1959, p. 10.
- PARELLADA, Juan, "Cine documental y realismo social", *Espectáculo*, nº 163-164, Septiembre-Octubre de 1961, p. 34.
- LASA, J.F. de, "Un camino nuevo para el documental", *Cinestudio*, nº 1, Mayo de 1961, pp. 12 y 19.
- LOPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental", *Espectáculo*, nº 118, Junio-Julio de 1957.
- LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental", *Espectáculo*, nº 117, Mayo de 1957.0
- SAGASTIZABAL, Javier, "Un documentalista español: Javier Aguirre", *Film Ideal*, nº 96, p. 307.
- SERRANO, Carlos, "V Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino", *Film Ideal*, nº 107, 1-XI-1962, p. 621.

## **Filmografía Citada de Javier Aguirre:**

*Tiempo Dos* (1960).

*Vizcaya, Cuatro* (1964).

*España Insólita* (1964).

*Una Vez al Año ser Hippy no Hace Daño* (1968).

*Los que Tocan el Piano* (1968).

*Espectro Siete (7 objetos luminosos y 5 complementarios)* (1969).

*Pierna Creciente, Falda Menguante* (1970).

*Múltiples, Número Indeterminado* (1970).

*Temporalidad Interna* (1970).

*UTS Cero. Realización I* (1970).

*Vau Seis* (1970).

*Impulsos Ópticos en Progresión Geométrica (Realización II)* (1970).

*Fluctuaciones Entrópicas* (1971).

*El Gran Amor del Conde Drácula* (1972).

*Costa del Sol Malagueña* (1972).

*El Insólito Embarazo de los Martínez* (1974).

*Vida Íntima de un Seductor Cínico* (1975).

*Tautólogos Plus X* (1974).

*Vibraciones Oscilatorias* (1975).

*Continuum 1* (1975).

*Exosmosis* (1975).

*La Iniciación en el Amor* (1976).

*Acto de Posesión* (1977).

*Esposa de día, Amante de Noche* (1977).

*Los Pecados de Mamá* (1980).

*La Guerra de los Niños* (1980).

*La Segunda Guerra de los Niños* (1981).

*Las Locuras de Parchís* (1982).

*Parchís Entra en Acción* (1983).

*Voz* (2000).

*Zero/Infinito* (2002).

*Dispersión de la Luz* (2006).

### **Otra Filmografía Citada:**

*Visión Fantástica* (1957), de Eugene Deslaw

*Los Cántaros de Platero* (1958), de E. Alfonso

*Monte Umbe* (1959), de Joaquín Hualde

*Fuego en Castilla* (1960), de José Val del Omar

*De Barro* (1961), de José Val del Omar

*Paraguay, Corazón de América* (1961), de Ernesto Giménez Caballero

*Cristo Fusilado* (1961), de Josep María Font y Jorge Feliú.

*Castillos de Segovia (llanto por el hombre masa)* (1963), de Josep María Font y Jorge Feliú.

*Cristalizaciones* (1967), de Luis Figuerola Ferreti y José López Clemente.

*Capricho* (1968), de Christian Anwander y José López Clemente.

*Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)* (1969), de Lluís Re-  
venga.

*Máquina + Hombre = Comunicación* (1969), de Alberto Schommer.

*La Balada de los Cuatro Jinetes* (1969), de Antonio Mercero.

*Vida en los Teleclubs* (1969), de Alfonso Ungría.



## **Ficha Técnica**

### *Tiempo Dos*

Año de producción: 1960

Dirección: Javier Aguirre

Duración: 10 minutos (285 metros)

Imagen: 35 mm. Negativo de imagen B/N. Negativo de sonido internacional. Positivo COMOPT

Fotografía: Angel Gómez Matesanz. José Luis Urquía Fernández

Guión: Javier Aguirre

Montaje: Otilia Ramos Ruiz

Sonido: Juan Justo Ruiz

Producción: NO-DO