

Adela Medrano

Una vida brillando en el cine industrial y la academia

María del Pilar García Herrador
y Amaia Zufiaur Ruiz de Eguino



Adela Medrano

**Una vida brillando en el cine
industrial y la academia**

La colección Hemisferios de Igualdad aborda el conocimiento de la investigación en género desde la transversalidad y con una visión integral, teniendo en cuenta las diferentes concepciones y contextualizaciones culturales a nivel internacional.

Comité científico de la colección

Dirección

Isabel Tajahuerce Ángel
Universidad Complutense de Madrid, España

Secretaría

Margarita Márquez Padorno
Universidad Complutense de Madrid, España

Asesoría

Nidia Abatedaga
Universidad de Córdoba, Argentina

Andrea Donofrio
Universidad Complutense de Madrid, España

Rebecca Haidt
Ohio State University, EE.UU.

Javier Juárez Rodríguez
Universidad de Medellín, Colombia

Cristina López Villar
Universidade da Coruña, España

Jorge Augusto Luengo López
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

Isabel Menéndez
Universidad de Burgos, España

M^a Belén Prados Suárez
Universidad de Granada, España

Manqing Qiu
Instituto de Tecnología de Pekín, China

Rosa San Segundo Manuel
Universidad Carlos III de Madrid, España

Sahar Talaat
Universidad del Futuro en Egipto, Egipto

Adela Medrano

**Una vida brillando en el cine
industrial y la academia**

**María del Pilar García Herrador
y Amaia Zufiaur Ruiz de Eguino**

Primera edición: febrero 2026

© 2026, María del Pilar García Herrador y Amaia Zufiaur Ruiz de Eguino
© 2026, Ediciones Complutense
Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
www.ucm.es/ediciones-complutense

ISBN (PDF): 978-84-669-3979-9

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/hei.006>

Diseño de cubiertas de la colección: Koln Studio

Imagen de cubierta: Archivo personal de Adela Medrano. Autora de la fotografía de la cubierta y de la imagen final: Montse Santamaría.

Las imágenes reproducidas en este libro han sido facilitadas por Filmoteca Española. Pertenecientes al Archivo de Luis Enrique Torán y a los herederos de Luis Enrique Torán. La cesión de las imágenes ha sido financiada por Bad Dogs.



Esta publicación se edita con licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International. Esta licencia permite copiar y distribuir el material en cualquier medio o formato, pero sin crear derivados ni adaptaciones de la obra, únicamente con fines no comerciales y siempre que se otorgue la atribución al creador. La atribución se debe hacer de la siguiente manera:

García Herrador, María del Pilar y Amaia Zufiaur Ruiz de Eguino. 2026. *Adela Medrano. Una vida brillando en el cine industrial y la academia*. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/hei.006>

Cualquier material de terceros contenido en este libro no está cubierto por la licencia Creative Commons. En caso de reutilizar material de terceros, es necesario obtener los permisos directamente del propietario de los derechos de autor.

Ediciones Complutense es miembro de Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE) y está asociada a Cedro.

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Con la colaboración de



Índice

Prólogo de Antonio Saura Medrano: <i>Elogio y descubrimiento de la madre</i>	9
Introducción de las autoras	13
Destellos de una vida	17
1. Orígenes, formación y desarrollo profesional	17
2. La etapa en Cinecorto, innovación y creatividad a finales del franquismo	21
2.1. El cine industrial: invención y desarrollo de un género cinematográfico	31
2.2. Campañas publicitarias de Cinecorto	35
3. Académica empedernida, pasión por la enseñanza y el aprendizaje	38
3.1. Trabajo de fin de carrera, el amor por los documentales ingleses	39
3.2. Una tesis histórica	40
Luces, cámara, acción: análisis de la filmografía de Adela Medrano	45
1. <i>Alimentos congelados II</i>	47
2. <i>La pequeña tienda</i>	50
3. <i>Costas de Levante</i>	55
4. <i>Composición de otoño</i>	62
5. <i>¡...es así!</i>	64
6. <i>Semiología de 3 siglas (ERT)</i>	70
7. <i>EGB Somosaguas</i>	76
8. <i>Las calidades de la vida</i>	80
9. <i>Dietética infantil dinámica</i>	85
10. <i>Esculturas para un paisaje</i>	92
11. <i>Mármoles que fraguan</i>	102

12. Arte de agricultura	110
13. Concurso Nacional de Redacción	115
14. 25 años.....	121
15. El café, hoy	128
Reflexiones finales	133
Agradecimientos	135
Referencias bibliográficas	139

Prólogo de Antonio Saura Medrano: *Elogio y descubrimiento de la madre*

Gracias al trabajo, la curiosidad y la dedicación de dos intrépidas investigadoras, María del Pilar García Herrador y Amaia Zufiaur, nace este libro que permite dar a conocer algo —y digo algo porque mi madre ha sido polisémica y curiosa y ha tocado muchos mimbres— de la vida profesional de Adela Medrano García, mi madre. Y sirve para dar a conocer para quien quiera estudiarlo, un momento de la historia del audiovisual español, y más concretamente del nacimiento y desarrollo del «cine industrial».

Viene muy bien este descubrimiento en vida de una estupenda profesional, mejor que los póstumos a los que somos tan dados en España. Y me agrada muy especialmente porque aunque siempre he llevado con orgullo mi segundo apellido, me gusta la idea de que ahora los que pensaban en lo arduo que era llevar el apellido de mi padre, se den cuenta de que esa alforja tenía dos lados, que se compensaban, pues siempre estuve muy orgulloso de los logros de mi madre, más callados, menos públicos, pero no menos meritorios al unirse el hecho de que lo hizo siendo mujer en un tiempo en que se esperaba que las de su sexo y condición quedaran en la cocina y con la pata quebrada.

Este trabajo viene, por tanto, a reivindicar un pasado que había quedado oscurecido por el poco brillo aparente de las actividades a que se dedicaba mi madre. Obvio, hubiera lucido más si se hubiera dejado convencer por los que la proponían unirse al carro de las muy pocas mujeres directoras de cine (y propuestas, me consta, no faltaron), pero ella, prudente o timorata, siempre calculó que mientras su exmarido fuera creciendo en la industria, ella sería sempiternamente comparada con él. Bien para alabarla o para criticarla, pero con criterios poco objetivos y más sacados de la crónica del papel couché.

El trabajo que han emprendido estas dos investigadoras ha implicado un enorme esfuerzo por su parte por extraer información precisa de los recuerdos de la protagonista, a veces de una precisión sorprendente, otras de una vaguedad insufrible, no sé si por prudencia o por la edad, o por ambas cosas. Sigue

<https://dx.doi.org/10.5209/hei.006.00>

Adela Medrano. Una vida brillando en el cine industrial y la academia. María del Pilar García Herrador y Amaia Zufiaur Ruiz de Eguino. © Ediciones Complutense, 2026.

habiendo en la vida de mi madre historias nunca contadas a las que incluso yo, que soy muy curioso, apenas he tenido acceso a retazos, y muchas veces con datos contradictorios. Lo impresionante del trabajo de Amaia y María del Pilar ha sido ir contrastando la información que acumulaban de manera metódica, hasta conseguir llegar a este maravilloso resultado que va a poder leer quien se adentre en sus páginas.

Tampoco ha debido de ser nada fácil la tarea casi de arqueología de buscar las obras de mi madre, muchas de las cuales han debido desaparecer, o siguen en paradero desconocido. No es fácil rastrear la historia de las obras de cine industrial español, bien por no ser valorado el cine industrial como «memoria visual» de un país, ni haber sido preservado por las empresas que las contrataron, algunas de las cuales ya ni existe; o bien por pertenecer a un pasado audiovisual que directamente no se conservaba por lo fungible del negativo, o por la reutilización de las cintas en que se grababa. Pero también es muy meritorio que, al plantearse este libro, han debido de adentrarse por sendas nunca exploradas, o mal estudiadas a partir de análisis ideológicos que desgraciadamente son los que han contaminado muchas veces el estudio de la historia del audiovisual en nuestro país. No es por tanto de extrañar que en muchos de los estudios que he leído del cine español, es moneda común que la obra pase a segundo lugar y lo que se estudie sea el contexto obviando la valía del creador. Pero como el contexto se aprende mejor estudiando la obra, eso es lo que hacen aquí brillantemente Amaia y María del Pilar.

Alabo y felicito, por tanto, el enorme esfuerzo que, me consta, ambas han debido realizar para ir juntando piezas del rompecabezas de la memoria de mi madre, buscar información debajo de las piedras sobre los trabajos que realizó, y poner orden y fino análisis para alumbrar este libro, por lo cual les estoy profundamente agradecido.

Mi madre es coetánea y formó parte de un grupo de mujeres creativas admirables y de provincias que coincidieron de jovencitas en el Madrid de los 50 (las Aldecoa, Martín Gaité, Montse Santamaria y algunas más), se casaron con varones de gran empuje y solo más tarde, bien por fallecimiento de sus cónyuges o, como en el caso de Adela Medrano, por separación (no existía el divorcio en España), tuvieron que ganarse los garbanzos con mucho esfuerzo y más talento.

En un tiempo donde las mujeres ganaban mucho menos que los varones por el mismo trabajo, en el que se esperaba que no opinaran de nada, y en el que si avanzaban en cualquier empeño era porque, seguro, «se estaban acostando con el jefe» —porque en la mentalidad cerrada de su época a algunos varones

les costaba aceptar que una mujer fuera más brillante que ellos y recurrieran al insulto o el menosprecio—, mi madre tiró de pundonor, inteligencia y creatividad.

Este libro se centra sobre todo en su paso por aquel centro de ideas y producción que fue Cinecorto del que tan gratos recuerdos tengo. Me despierta su lectura recuerdos del añorado Enrique Torán, su dueño, y sabio en tantas cosas y del que tanto aprendí (no solo de cine, fotografía, ¡de gastronomía!), de su maravillosa y acogedora familia, de aquellos cocidos ilustrados al que tan generosamente invitaba a su casa en tiempo de matanza, y se poblaba de la gente brillante de la que se rodeaba, de Pérez Gallego, José Luis Borau, Miguel de la Quadra-Salcedo, Enrique de las Casas... Y por ahí paraban a comer también Jaime de Armiñán, las Vainica Doble, Carmen Santonja y Gloria van Aersen, y otros que no recuerdo tan bien.

Adela Medrano era la única mujer cineasta entre tanto varón sobresaliente. Borau devendría uno de los grandes directores de cine español, De las Casas marcó una época en la televisión nacional, Pérez Gallego fue uno de los grandes de la publicidad, De la Quadra-Salcedo inventó el género de aventuras él solito. Irradiaban talento, ganas de comunicar, inventiva, y lo impresionante era ver que mi madre les trataba y era su igual.

Este fantástico libro recorre por encima su biografía y analiza con detalle y simpatía sus trabajos dentro de eso que se llamó «cine industrial» y que sus autoras aciertan a definir. Tocan también los afanes pedagógicos de mi madre y su curiosidad por todo lo que atañe la enseñanza, y su pasión por el documental. Cuando repaso mi carrera no tengo que mirar muy lejos para ver la influencia principal que ha tenido en lo que he hecho y hago. Tanto cuando fundé y dirigí la Media Business School, como en muchos de los documentales que he producido con López Linares, está la huella de su influencia. No me cabe la menor duda de que mi curiosidad en estos ámbitos nace de tanto tiempo de estar, observar y aprender de mi madre.

De ella como profesional recuerdo cuando regresaba de algunos rodajes y nos contaba sus aventuras: como buena documentalista venía entusiasmada con lo que retrataba, y así si volvía de documentar el proceso de la pesca y los congelados, ya sabíamos que tocaba comer durante un tiempo alimentos congelados, o si hacía un documental sobre las pastelerías Mallorca, gozábamos porque nos llevaba a zampar tocinillos de cielo y *croissants* los fines de semana que pasábamos con ella mientras nos ponderaba las virtudes del proceso de producción seguido para hacerlos.

Temporadas escuchando sobre las virtudes del cemento por su documental sobre la cementera Asland, o la historia de los romanos y las minas de Riotinto, por no hablar de lo largo que se hacían los viajes por la autopista del Mediterráneo porque nos iba mostrando una a una las distintas esculturas que había filmado, algunas de ellas de gente que conocíamos, además, por las amistades que aún compartían mi padre y mi madre.

No eran oficios donde se pagara mucho, más bien poco o nada, mucho era vocacional. Ver a mi madre hacer milagros para poder combinar tres trabajos con los que llegar a fin de mes, todos bien, siempre en la vanguardia de lo suyo, conduciendo su pequeño automóvil de turno (un 4L, un Mini, un 127...), acompañada de nuestro añorado perro Puk —un ladrador yorkshire terrier que, con sus agudos ladridos, defendía el auto de potenciales cacos o curiosos despistados—, yendo de la ceca a la meca para cumplir horarios extenuantes, sacrificando vacaciones para ir a los rodajes, es algo que a uno le va marcando en cuanto al respeto al trabajo, al esfuerzo y a la pasión por lo suyo. Otra cosa que nos transmitió mi madre fue el disfrute con lo que hacía. Hasta a los desempeños teóricamente más aburridos sabía darle un giro que le entretenía.

Mi madre tan solo tropezó en la vida con la burocracia que le imponía un machismo social imperante, siempre le calzaron jefes para «supervisar». Algunos —pocos— fueron brillantes y de ellos, como es el caso de Enrique Torán, aprendió mucho; otros casi consiguen amargarle la vida. Mujer de recursos, siempre supo retirarse a tiempo si veía que la cosa no tenía solución. Una pena que algunas de esas historias le hicieran dejar la docencia, donde, me consta por testimonios, dejó un más que grato recuerdo en sus alumnos, o que un cambio en la jefatura terminó por sacarla del Ministerio de Trabajo donde había creado la Sección de Audiovisual de Prevención de Riesgos Laborales donde había podido inventar piezas breves que reducían a lo esencial la complejidad de los riesgos en los oficios y ayudaban al operario a no perder nunca de vista los retos a los que se exponía en el desarrollo de su profesión.

Por todo eso, porque ella se merece este y muchos más reconocimientos, por la calidad del estudio que aquí se presenta y por la tenacidad de sus autoras, que se han tenido que enfrentar a la dificultad de la recuperación de piezas y testimonios, y porque ahondan con originalidad y talento en una parte desconocida de nuestra historia audiovisual, este libro se convierte en un elemento fundamental para ir conociendo mejor el trabajo de los profesionales que, trabajando lejos de los focos, han sido esenciales en nuestro crecimiento como sociedad.

Introducción de las autoras

En 2014, Barbara Zecchi, en su libro *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, destacó la importancia de crear una genealogía de mujeres cineastas españolas donde se recuperase y destacase el trabajo de estas realizadoras¹. En este sentido, en los últimos años, se han realizado numerosos trabajos compilatorios sobre las mujeres directoras en el cine español². Proyectos entre los que podemos encontrar numerosos artículos científicos en los que se analiza la proliferación de mujeres cineastas en el cine español a partir de los años 90, y entre los que también destacan las investigaciones que se enfocan en estudiar la obra de cineastas seminales como Ana Mariscal, Josefina Molina o Pilar Miró.

Estos estudios, desde la perspectiva del feminismo, suponen un componente esencial en la lucha por la igualdad de género y la representación equitativa en la industria cinematográfica. Según Virginia Guarinos y Jean Paul-Aubert (2021), no solo ha aumentado hasta un 41% las mujeres propuestas a premios, sino que desde los años 90 se ha vivido una consolidación de la mujer en el cine, en puestos como la dirección o el guion³. A lo que se añade el asociacionismo que surge con organizaciones como CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales), lo que ha sido fundamental ya que, no solo se da visibilidad a las mujeres en el cine español, sino que se promueve el trabajo de mujeres cineastas españolas y se recupera a las profesionales del sector que se han dejado en el olvido, fomentando que se amplíe el espectro de las historias contadas en la cinematografía nacional y también desafiando los estereotipos de género arraigados en la industria del cine.

¹ Zecchi, Barbara. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. (Barcelona: Icaria, 2014)

² Por ejemplo, véase los trabajos coordinados por Francisco A. Zurián en 2015 y 2017, o el libro de Barbara Zecchi publicado en el año 2014.

³ Guarinos, Virginia, y Jean Paul-Aubert. «Cine español entre milenios. Perspectivas de estudio». *Fotocinema* n.º 23 (2021): 7-21. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.13030>

Este pequeño libro pretende sumarse a esta producción académica que busca recuperar a numerosas cineastas españolas que no han tenido el reconocimiento merecido. En este caso, se trata de sacar a la luz la labor de una directora en un campo cinematográfico prácticamente masculino como fue el cine industrial y que dirigió numerosos títulos a lo largo de su carrera cinematográfica. Al igual que las investigadoras que hemos citado, consideramos que esta clase de iniciativas ayudan aún más a reconocer el trabajo de mujeres cineastas, y con ello se crea un entorno más inclusivo y de igualdad de oportunidades en la industria cinematográfica.

Pero lo más importante es que, al rescatar y promover el legado de las cineastas españolas del pasado, se reconoce su contribución histórica al cine, rompiendo con los relatos dominantes. Muchas cineastas se han encontrado con la discriminación y la falta de reconocimiento en su momento, al igual que ha ocurrido con Adela Medrano García. De modo que consideramos que es fundamental volver sobre su trabajo, con el fin de reconocer por fin un legado que también puede inspirar a las generaciones de futuras cineastas. Recuperar y destacar el trabajo de las mujeres en la cinematografía española es esencial para promover la igualdad de género en la industria del cine, ampliar la diversidad de historias que se cuentan en pantalla y reconocer la contribución histórica de las mujeres al séptimo arte. Esto es un paso crucial hacia la construcción de un mundo donde, no solo las generaciones venideras tengan la oportunidad de contar sus propias historias, sino también de ser escuchadas.

El inicio de la investigación que ha dado como fruto este libro se remonta a hace un par de años en la Universidad Autónoma de Madrid. En 2022, el profesor Luis Fernández Colorado diseñó unas prácticas de investigación dentro del Máster de Estudios Artísticos Literarios y de la Cultura y las alumnas que las cursamos fuimos las autoras de este libro: María del Pilar García Herrador y Amaia Zufiaur. Durante unos meses, mientras aprendíamos sobre el mismo proceso de investigación y nos formábamos también sobre el funcionamiento de archivos y de lugares como el CCR (el Centro de Conservación y Restauración, donde también hicimos nuestras prácticas), estuvimos investigando a esta cineasta desconocida con el objetivo de recopilar y estudiar su trabajo para dar a conocerla. El profesor Fernández Colorado tenía relación con su trabajo porque durante sus estudios en la Universidad Complutense de Madrid había podido consultar un libro que Medrano había escrito: *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*, el trabajo de investigación que había sido su proyecto de fin de licenciatura.

Si bien contábamos con el apoyo y conocimiento previo de nuestro tutor, el punto de partida de la investigación era un poco complicado: hay que señalar que nos estamos refiriendo a una mujer que desarrolló su carrera dentro del documental de finales del franquismo y, más concretamente, se dedicó a escribir y dirigir piezas vinculadas al cine industrial y publicitario, terrenos encasillados como géneros menores por la academia y la historiografía a lo largo de los años. Algo clave a tener en cuenta, además, tal y como se verá en el desarrollo de este libro, es que el trabajo de Adela Medrano no ha sido del todo cuidado, hay muchas películas desaparecidas y la mayoría se encuentran en mal estado de conservación por estos motivos que acabamos de mencionar: era una mujer, en un cine de nicho, en la España de los 70. Elementos a los que hay que sumarle el hecho de que su primer matrimonio fuera con el director Carlos Saura, una sombra que permanecería a lo largo de su vida.

Una vez finalizada la investigación, tras ver sus películas disponibles y leído sus expedientes y guiones y entrevistar en varias ocasiones a la directora, presentamos a Filmoteca el análisis de dos de las películas de Adela Medrano que más habían llamado nuestra atención y una entrevista redactada en la que hablaba sobre su vida y trabajo. Esto llamó la atención del por aquel entonces director de Filmoteca, Josetxo Cerdán, quien propuso a CIMA, la Asociación de mujeres cineastas, incluir a Adela Medrano dentro del proyecto de recuperación de la obra de directoras en el que habían estado trabajando las dos entidades.

Esta brillante colaboración dio pie a que, en marzo de 2023, se realizara un homenaje a Medrano, con la colaboración de CIMA y, esta vez, con el apoyo de Valeria Camporesi en la dirección de Filmoteca. CIMA se encargó, además, de la restauración de las dos películas que habíamos seleccionado y que se proyectaron en el homenaje: *Esculturas para un paisaje* y *Las calidades de la vida*, así como de una entrevista rodada en el Doré pensada para proyectarse antes de sus películas. Un pequeño ciclo que ha tenido su hueco en otras filmotecas, como la de Zaragoza y la de Navarra.

Finalmente llega este libro, que es una prueba física de un gran esfuerzo por plasmar toda una vida en unas pocas páginas, una empresa que no ha resultado en absoluto sencilla. En este viaje, hemos depositado nuestra confianza en ocasiones en la intuición, confiando en los recuerdos de aquellos que acompañaron a la cineasta durante aquellos años, así como también hemos contado con la valiosa orientación proporcionada por diferentes bibliografías historiográficas y visionados que nos han ayudado a dar muchos de nuestros pasos.

La labor de sintetizar una vida, la de Adela Medrano García, en palabras ha requerido una inmersión profunda en los recuerdos, algunos de los cuales se han mantenido en las sombras durante mucho tiempo. La búsqueda de detalles y experiencias pasadas ha sido una tarea exigente, casi un acto de excavación en la psique personal. En este proceso, nos hemos enfrentado a momentos de claridad deslumbrante, donde esos recuerdos se han presentado de manera vívida y accesible. Sin embargo, también hemos tropezado con momentos de elusividad, donde la memoria se ha desvanecido como humo entre los dedos, desafiando nuestra determinación. Por lo que este trabajo también es, en sí mismo, un testimonio de la perseverancia humana.

Quien se decante por el lado más académico, como las características de la filmografía de Medrano, su trabajo en la universidad o incluso en el contexto español industrial del momento, descubrirá una producción en la que la creatividad y el ingenio de la cineasta imperan por momentos sobre el propio encargo industrial. A la par, también se puede encontrar aquí un poderoso lado emocional y personal. Este libro no solo supone un análisis de la obra cinematográfica de la cineasta, sino también un estudio sobre su carrera vital y profesional, las vicisitudes a las que se enfrentó como una mujer trabajadora en los últimos años de la dictadura y el camino que recorrió a lo largo del tiempo hasta llegar a ser hoy la mujer sobre la que hemos tenido la oportunidad de indagar.

Destellos de una vida

1. Orígenes, formación y desarrollo profesional

Adela Medrano desciende de una familia con una larga tradición académica, católica y perteneciente a la pequeña burguesía catalana. Su padre realizó su formación en Alemania y contó con hasta tres carreras universitarias. Siendo un alto cargo de aduanas, durante su andadura diplomática estuvo desplazándose de manera constante. Su madre era hermana de miembros cofundadores de Acción Católica, una rama de la familia muy españolista y que tuvo que abandonar la zona republicana. Todos los familiares de Medrano eran de Barcelona, donde ella nació y se crió. Y fue allí, en la Universidad de San Cugat del Vallés (Autónoma de Barcelona), donde comenzó a formarse.

Inició su trayecto universitario matriculándose en dos licenciaturas, la de Derecho y la de Periodismo, para después abandonar la primera y finalizar la segunda. En aquella época, el tercer año de Periodismo de los cursos de la Escuela Oficial se realizaba obligatoriamente en Madrid, por lo que todos los estudiantes de provincias debían desplazarse a la capital. Así lo hizo Medrano, dejando atrás un entorno muy conservador y viviendo así un gran cambio e impacto cultural acrecentado por sus amistades. Es en Madrid donde estableció lazos estrechos con estudiantes de las periferias, de manera especial con «los gallegos», como ella misma dice, muchos de los cuales fueron parte del periódico *Faro de Vigo*. También entabló amistades con mujeres que más tarde ocuparían puestos muy relevantes en Radiotelevisión Española, como Matilde Francoy en el área de cultura o Blanca Álvarez en la jefatura de programas infantiles y juveniles. En el entorno de la familia Francoy, con quienes desarrolló una estrecha amistad, es donde conocerá a su primer marido, el cineasta Carlos Saura.

Según declaraciones del hijo menor de ambos, Antonio, entre Adela Medrano y Carlos Saura existió una relación de plena unión y complicidad tanto amorosa como profesional. Se conocieron en Madrid, cuando el cineasta ara-

<https://dx.doi.org/10.5209/hei.006.02>

Adela Medrano. *Una vida brillando en el cine industrial y la academia*. María del Pilar García Herrador y Amaia Zufiuar Ruiz de Eguino. © Ediciones Complutense, 2026.

gonés estuvo en la Escuela de Cine y Medrano finalizaba sus estudios en la Escuela de Periodismo. Desde el momento de conocerse comenzaron a colaborar en sus proyectos a la par y sus primeros pasos en el cine los dieron de la mano. El grado de colaboración es imposible de demostrar de manera oficial, pero estaban siempre juntos, por lo que es de entender que trabajaran codo con codo en todos sus trabajos. No tenemos constancia de obras firmadas por Adela Medrano o con algún crédito suyo; en el contexto de aquellos años no era muy apropiado que una mujer pusiera su firma —un motivo más que recurrente por desgracia a lo largo de toda la historia, que ha provocado que hayan existido muchos trabajos escritos o realizados por mujeres que no han recibido la acreditación que se merecían—. Pero podemos afirmar con seguridad que Adela Medrano participó, contribuyó y fue una pieza clave en muchos de los procesos creativos de los primeros trabajos de Saura⁴.

Uno de los primeros proyectos en los que participó la pareja fue *Cuenca* (1958), un encargo conseguido a través del padre de Saura. Existió una colaboración muy directa entre ambos en estos cortometrajes primerizos, que es cuando construyeron sus conocimientos cinematográficos. Paralelamente, en esa época se reunieron en tertulias con protagonistas de la intelectualidad española, como Mario Camus, Gutiérrez Alea, Rafael Azcona o Jesús Fernández Santos, por lo que también compartieron círculo y ambiciones intelectuales.

Existe una anécdota que nos sirve para ilustrar cómo fue la colaboración entre los dos. El primer viaje que realizaron cuando ganaron algo de dinero fue su viaje de bodas a París, donde recorrieron todos los museos y aprendieron de la que había sido la capital más importante del arte y de la cultura y, por supuesto, visitaron asiduamente la Filmoteca Francesa. Allí pudieron ver infinidad de películas que no llegaban a España por la censura: muchas producciones americanas y obras de los grandes cineastas franceses que en aquella época estaban cambiando el cine para siempre. El caso es que Carlos Saura, si bien al final de sus días aprendió a defenderse en inglés, por aquel entonces no dominaba ningún idioma aparte del castellano. Por el contrario, Adela Medrano recibió una muy buena educación y entendía tanto el inglés como el francés a la perfección, por lo que le tocó a ella hacer de traductora de todas las pelí-

⁴ Aclaremos que este asunto es muy diferente en el caso de Geraldine Chaplin, ella sí firma sus colaboraciones con el cineasta, como por ejemplo el guion de *La Madriguera*. La actriz venía de una educación anglosajona, y ya era consciente de la importancia de la autoría. Por el contrario, Medrano recibió una educación burguesa española, donde la mujer no debía tomar la palabra, era algo impensable en la España de finales de los 50 y principios de los 60.

culas que veían juntos. Esto hace pensar que la colaboración y la confianza entre ambos y la formación de los dos fue siempre a la par. Medrano era brillante en los aspectos más cultos y literarios, mientras Saura era una persona más visual e intuitiva, por lo que podemos suponer que ambos se complementaron y bebieron el uno del otro.

Durante los primeros años de matrimonio, ella fue quién mantuvo económicamente a la familia, hecho destacado teniendo en cuenta el contexto social del momento en lo que respecta a la distribución de tareas domésticas. Pese a que normalmente el hombre trabajaba fuera y la mujer se quedaba en casa realizando las labores de la casa, fue Medrano quién trabajó incansablemente, como veremos más adelante, en diferentes agencias de comunicación, también de traductora y como secretaria. Ella asumía todos los gastos familiares, Saura apenas ganó nada por aquella época. Entre un proyecto y otro pasaban periodos bastante largos, sus primeros trabajos se hacían con una diferencia de dos años cada uno. Por otro lado, dejó de dar clases en la Escuela de Cine para dedicarse por completo a su carrera, así que no recibió ingresos de ninguna otra parte. Señalamos que entre *Los golfos* (1963) y *Llanto por un bandido* (1964), pasó un largo año y fueron piezas que en su momento no cosecharon un éxito apabullante. Hubo que esperar otros dos años para que se estrenara *La Caza* (1966), y a partir de entonces llegó el reconocimiento. Por lo que fue Medrano quien, durante esos años de matrimonio y primeros proyectos trabajó duro para que Saura pudiera escribir y hacer películas, y además poder mantener a los dos hijos de ambos.

Entre los varios éxitos de *La Caza*, está su participación en el Festival de Cine de Berlín, donde fue galardonada con el Oso de Plata al mejor director. Carlos Saura acudió al festival de la capital alemana y allí conoció a Geraldine Chaplin, que estuvo presente por el film que la lanzó al estrellato, *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965). Se enamoraron y esto provocó el divorcio con Medrano.

Después de esto realizaron *Peppermint Frappé* (1967), que fue la última película en la que trabajaron juntos de algún modo Medrano y Saura. Tras la separación y un divorcio muy complicado, Adela Medrano estaba en una situación bastante atípica. La casa que ambos compartieron se la quedó ella, pero Saura no pudo asignarle ningún dinero, porque continuaba sin ganar lo suficiente. Medrano era consciente de que tenía que rehacer su vida y encontrar otro trabajo que le aportara algo, así que comenzó a buscar nuevos empleos. Como hemos mencionado, tenía un gran conocimiento del inglés, había estado en varios periodos de su vida aprendiendo en Inglaterra, por lo que enseguida

consiguió un puesto como dependienta en la Scotch House de Londres, donde ascendió hasta ser jefa de sección, gracias a su buen dominio del idioma, a su gran capacidad de trabajo y a su eficiencia.

Le ofrecieron quedarse durante más tiempo, pero poco después dejó este trabajo, y se convirtió en la asistente personal de Lee Remick, una gran amiga suya, que en ese momento era una de las actrices más importantes de su generación y que en aquellos años trabajó en muchos proyectos de renombre y éxito internacional. Su carrera estaba despegando, era toda una estrella y debía viajar por todo el mundo por su trabajo, y fue Adela quien le acompañó durante dos años. Durante este tiempo la cineasta catalana fue testigo directo de muchos rodajes donde aprendió cómo funcionaba la gran industria cinematográfica anglosajona⁵.

Remick incluso le ofreció quedarse asentada en Los Ángeles, ya que a partir de cierto momento su trabajo estaba más enlazado la industria hollywoodiense que a la europea. La oferta era muy buena, no obstante, Adela Medrano decidió volver a España para estar más cerca de su familia. Algo que se repetirá a lo largo de su vida, dado que sus seres queridos siempre fueron una prioridad, antes que su carrera profesional.

Aún nos encontramos a finales de los 60, y es en esa época cuando se puso en contacto con la productora Cinecorto, de la que Medrano conocía a todos los integrantes. Ellos le ofrecieron entrar porque conocían las habilidades de Medrano como realizadora y su buena capacidad para trabajar duro, y poco a poco se convirtió en una pieza indispensable de la productora. Ella hizo gran parte del trabajo de publicidad y cine industrial. Junto a los desafíos creativos, tuvo que hacerles frente a muchos prejuicios, pues la mayoría no aceptaban que una mujer se dedicase a hacer un trabajo de este tipo. Las piezas de Cinecorto las realizó con una parquedad de medios asombrosa y sacó unos resultados brillantes teniendo esto en cuenta. Resultados que consiguió gracias a una gran inteligencia y creatividad.

Paralelamente a su actividad en la productora, obtuvo su título universitario en la Facultad de Ciencias de la Información, del que no disponía debido a que fue a la Escuela de Periodismo, y por aquel entonces no se consideraba como una titulación oficial. Cuando se encontraba estudiando en segundo curso le

⁵ Estas son algunas producciones de cuyos rodajes pudo haber sido testigo Adela Medrano: *Así no se trata a una dama* (*No Way to Treat a Lady*, Jack Smight, 1968), *El detective* (*The detective*, Gordon Douglas, 1968), *Antes amar.. después matar* (*Hard Contract*, S. Lee Pogostin, 1969).

ofrecieron dar clases en primero, y así inició su carrera como profesora universitaria y académica. Siguió realizando muchos trabajos en la productora, pero esto no le proporcionaba dinero suficiente para vivir, así que encontró un segundo trabajo en sindicatos. Se convirtió en una persona que llevaba temas de información, leía a diario toda la prensa internacional para informarse de qué estaba sucediendo en el mundo, y así fue la asesora directa de los jefes de sindicatos. Traducía e informaba, un trabajo que consiguió a través de los contactos de un tío suyo, Enrique García-Ramal, que era ministro de Relaciones Sindicales. También tuvo éxito en las oposiciones, alcanzó el más alto nivel en la escala de funcionarios, por lo que iba creciendo y creciendo. Era toda una multipluriempleada. Siguió trabajando en Cinecorto hasta que de los sindicatos fue trasladada al Ministerio de Trabajo, donde desarrolló todo el departamento de audiovisuales para prevención de riesgos y seguridad. Ella rodaba todos los vídeos didácticos que servían para instruir a los trabajadores de las empresas.

Mientras realizaba su tesis doctoral consiguió una beca de ampliación de estudios. Viajó a la Universidad de California (UCLA). Abandonó la universidad después de presentar la tesis y tras eso se quedó en el Ministerio de Trabajo. Por esos años, además, apareció la ley de incompatibilidades, así que fue forzada en cierta manera a elegir entre la universidad y su trabajo en el ministerio. Una decisión que no le debió de resultar del todo complicada debido a lo desencantada que se encontraba con el ambiente de la facultad.

Dejó finalmente Cinecorto a mediados de los 80, la productora ya había perdido interés general, crecieron las agencias de publicidad y el mercado cambió. El cine industrial tal y como se había entendido mutó radicalmente y se sustituyó por la nueva publicidad. Medrano era muy feliz en Cinecorto, pero toda la industria fue cambiando, entró el vídeo y nuevas maneras técnicas y formales de hacer cine. Todo se volvió distinto en muy poco tiempo, por lo que ella sintió que era otro mundo y se vio expulsada.

2. La etapa en Cinecorto, innovación y creatividad a finales del franquismo

Antes de adentrarnos en la historia de la productora es conveniente dar un breve repaso a la historia general del cortometraje durante el franquismo debi-

do a que en su mayoría las producciones de Cinecorto se centraron en este tipo de producción⁶.

La industria del cortometraje se vio en aumento cuando en diciembre de 1941 se aplicó una nueva normativa por la cual se debía proyectar un corto en todas las salas, pero en la ley únicamente se hacía referencia al NO-DO (Noticiarios y Documentales), de modo que se dejó de lado los cortometrajes de ficción. En consecuencia, durante los primeros años de la dictadura, el cortometraje se asoció al cine documental debido a que no se produjeron prácticamente largometrajes documentales, y por el casi total abandono de los cortometrajes de ficción desde mediados de los años 40 debido a las dificultades de exhibición y financiación. Es más, según Rafael R. Tranche (2000), en los años 50 se llegó al punto de que solo se produjeron cortometrajes documentales.

Cabe añadir que la noción de documental en la España de esos años se alejó de la idea que se tenía de ellos en otros países. Teniendo en cuenta que la censura, el monopolio del NO-DO y las dificultades de exhibición y financiación hizo que los documentales españoles no pudiesen representar la realidad española, durante esos años la producción del cortometraje documental se limitó a registrar los tópicos sobre los paisajes, las costumbres o el arte españoles. Aunque hay que destacar que este tipo de formato también permitió a cineastas de la Escuela Oficial de Cinematografía realizar sus primeros trabajos⁷, dado que NO-DO debía realizar documentales divulgativos, pero también debía colaborar en la formación de cineastas y en la expansión del documental.

Por eso se sucedieron las críticas profesionales hacia este tipo de formato: por su nula función social. Es más, ya en las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca en 1955 se abogó por un cine documental que representase la situación de la población española del momento y para ello se debía de suprimir el monopolio del NO-DO respecto a la producción y exhibición de documentales.

⁶ En este sentido, según la propia Adela Medrano, ella nunca consideró sus documentales como cortometrajes debido a que nunca sabía cuándo iba a dejar de rodar o cuánto material iba a utilizar.

⁷ «Resultaba muy atractivo para los alumnos el hecho de que en el 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». Matud, Álvaro. 2007. «El primer documental vanguardista de NO-DO». *Doc on-line* 2: 6-30.

La producción de este tipo de cine siguió siendo la misma hasta los años 60. Tal como sostiene Rafael R. Tranche, «en estos años el documental se convertirá, salvo contadas excepciones, en un reflejo de la visión folclórica, pintoresca y popularista con la que el franquismo enmascaró la tradición popular, el arte y la cultura»⁸. Esto era debido a que el Estado se implicó en la producción de documentales según el Decreto-Ley de 1952 promulgado desde el Ministerio de Información y Turismo, mediante el cual se explicitó que la información se iba a controlar para «formar sanos criterios de opinión y a difundir la más honda conciencia de nuestra patria y sus circunstancias, tanto en el exterior como en el interior»⁹.

Es a finales de los años 60 y principios de los 70 cuando se empezaron a producir cortometrajes de ficción y también se realizaron producciones más cercanas a un cine experimental extranjero debido al asentamiento de la televisión. A lo que se sumó que en 1971 se estableciese una norma de exhibición por la cual no solo se obligaba a proyectar un Noticiero Documental, sino que también se exigió la proyección de un cortometraje antes del pase de cada largometraje¹⁰.

En consecuencia, muchos de los noticieros del NO-DO se quedaron obsoletos frente a los programas que comenzó a realizar TVE. El Noticiero Cinematográfico ya no se podía considerar el principal medio de información, de ahí que se desarrollase una gran vertiente de documental turístico¹¹, tal como demuestran algunos de los títulos producidos por Cinecorto como *Composición en otoño* (Luis Enrique Torán, 1971).

Merecen ser destacados algunos de los trabajos realizados por TVE ya que varios de ellos fueron dirigidos por integrantes de Cinecorto como Miguel de la Quadra-Salcedo, que se especializó en los documentales sobre expediciones a lugares lejanos e inexplorados. En estos viajes el corresponsal y aventurero rodaba grandes cantidades de material al que después había que darle un orden y una coherencia, esto fue trabajo de Adela Medrano, que se encargó del montaje y la edición.

⁸ Rodríguez Tranche, Rafael. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. (Madrid: Cátedra: 2006).

⁹ Rodríguez Tranche, Rafael. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. (Madrid: Cátedra: 2006).

¹⁰ Cea, Ana Isabel. «La industria del cine: el cortometraje español, origen y evolución de un sector (1976-2020)». *Área Abierta* 1 (2022): 9-30.

¹¹ Lázaro, Francisco Javier. «Situación del documental de arte en la España del franquismo. Entre la función didáctica y la propaganda». *Archivos de Filmoteca* 70 (2012): 151-160.

En resumen, durante los primeros años del franquismo los cortometrajes se dividieron entre los documentales de NO-DO y los documentales de otras instituciones oficiales que también realizaron cine industrial como el Ministerio de Agricultura o el INI (Instituto Nacional de Industria). A finales de los años 50 se asistió a la configuración de un mínimo fundamento empresarial que se especializó en el cine documental¹², por lo que se llevaron a cabo trabajos audiovisuales realizados por pequeñas productoras que se dedicaban a este género. Entre las más destacadas se debe de mencionar a Hermic Films, Studio Films y Filmarte, y aquí es donde se debe de situar a Cinecorto, que se vinculó a profesionales de prestigio procedentes de la televisión o del mundo del cine¹³.

La productora Cinecorto se ubicó en la calle Velázquez 129, en una propiedad perteneciente a la familia de Luis Enrique Torán y fue fundada por él en 1957, junto a Enrique de las Casas, y en 1963 se incorporó José Luis Borau. En 1966 se unió Miguel de la Quadra-Salcedo junto con parte del antiguo alumnado la Escuela Oficial de Cine. Posteriormente, en 1969, Adela Medrano se sumó a la plantilla, siempre como contratada independiente, ya que la cineasta no llegó a convertirse en socia de la productora.

La intención de Luis Enrique Torán fue la de producir cortometrajes y documentales, pero como se ha comentado con anterioridad, fue una época difícil por la implantación obligatoria del NO-DO. El productor y director de fotografía se encontraba inmerso en varios proyectos de largometrajes, hasta que decidió trabajar con más libertad y con más garantías económicas y fundó su propia productora. Por eso se pasó a la publicidad y, al igual que Adela Medrano, también se centró en la enseñanza ya que fueron compañeros docentes y estuvieron en la primera promoción de la Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid.

Como se ha mencionado, en un principio la productora se fundó con la intención de realizar cine industrial, aunque también se contempló desde un inicio la realización de cortometrajes de ficción y documentales para los que contó con José Luis Borau, Javier Aguirre, Luis Cuadrado, José Luis Vilorio, José Manuel Dorrell, Jesús Ocaña, Luis de Pablo o, posteriormente, Adela Medrano. Sin embargo, la publicidad generaba más ingresos económicos con periodos de trabajo intenso muy inferiores a los tiempos que exigían los cor-

¹² Lázaro, Francisco Javier. «Situación del documental de arte en la España del franquismo. Entre la función didáctica y la propaganda». *Archivos de la Filmoteca* 70 (2012) :151-160.

¹³ Por ejemplo, el cineasta Antonio Mercero realizó el documental *Universidad de Navarra* (1968) para Cinecorto.

tario español de la época¹⁴. No obstante, a principio de los años 70 la productora de Torán se hizo con la mayor parte de la producción del cine publicitario del país. Este hecho se debe, según Pedro Vidal¹⁵, a tres factores determinantes: a finales de los años 60 se desplomó la productora Movierecord, por lo que Jo Linten y los hermanos Moro perdieron el control del sector y, consiguientemente, se abrió la posibilidad de que apareciese una competencia; a lo que se añadió la creciente demanda de publicidad por televisión, que adquirió más relevancia a principios de los 70; y, por último, se debe destacar la incorporación a Cinecorto de Borau, director que venía de la agencia de publicidad Clarín, y esto permitió que la productora de Torán se quedara con el contacto de algunos anunciantes que gestionaba aquella. Por este motivo, Borau dirigirá los títulos más significativos de la productora en los años 60.

A finales de los años 70 se produjo la casi total desaparición del cortometraje publicitario en la productora debido a la duración de las realizaciones, ya que los profesionales que trabajaron en Cinecorto estaban acostumbrados a la realización de documentales más largos o largometrajes de ficción. Sin embargo, para la supervivencia de la productora se aceptaron encargos de proyectos de cortometrajes industriales y publicitarios.

Como decíamos, en 1969 Adela Medrano se unió a la plantilla de Cinecorto, debido a que los integrantes de la productora, provenientes de la Escuela Oficial de Cinematografía, la habían visto trabajar en otros proyectos y confiaban en sus habilidades. En un principio montó los trabajos del resto de sus compañeros y aprendió gracias a José Luis Peláez, quién posteriormente se convirtió en el encargado del montaje de los documentales que realizó Medrano. Uno de los montajes más destacables que realizó para televisión fue el videoclip de *Gwendolyn* de Julio Iglesias, en 1970, y también se ocupó del montaje de los musicales para Televisión Española de Enrique de las Casas o, como se ha mencionado anteriormente, durante cinco años se encargó de montar los reportajes rodados por Miguel de la Quadra-Salcedo.

Su dominio del montaje hizo que sus realizaciones documentales estuvieran llenas de dinamismo: hay un control absoluto entre el cambio de las imágenes

¹⁴ Medina, Pedro, Luis Mariano González y José Martín. 1996. *Historia del cortometraje español*. (Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996).

¹⁵ Vidal, Pedro. «El cine publicitario en España», *Torán: escritor de la luz. Homenaje a Luis E. Torán Peláez*, ed. por Emilio García (Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, 2004), 35-52.

y la banda sonora y, además, tenía un talento para sintetizar y hacer amenos ciertos temas y contenidos densos, como son los encargos que recibía para contar el funcionamiento y la historia de distintas empresas y sectores económicos del país.

Después pasó a ocupar el puesto de ayudante de dirección, y finalmente, cuando dominó las técnicas del rodaje, se encargó de dirigir sus propios films. En este caso, se ocupó de los anuncios publicitarios y de los documentales industriales que las empresas o los ministerios encargaban a la productora gracias a los contactos que poseía Luis Enrique Torán.

Este fue el grueso del trabajo de Medrano, que consistió en realizar las producciones que encargaban y financiaban diferentes empresas industriales de España que en aquellos años hicieron una transición, abandonando el clásico libro de mesa y los informes por escrito que presentaban a sus socios accionistas, y sustituyéndolo por piezas audiovisuales, algo mucho más rico y vistoso. Medrano se dedicó a realizar un cine aplicado a contar un proceso industrial, sus documentales estaban intrínsecamente vinculados con la industrialización que se estaba llevando en la época, de modo que sus films se convierten indirectamente en documentos, o pequeñas píldoras de historia, que nos dan la oportunidad para visualizar la transformación social, económica y política del país.

El hecho de que la cineasta se encargara de los trabajos más importantes durante los años 70 se debió al desinterés de sus compañeros por este tipo de proyectos. No obstante, Luis Enrique Torán jugó un papel decisivo debido a que, tal como afirmó la propia directora, el gancho para las empresas era él: aunque al final la película la realizase ella, al ser mujer las empresas no la tuvieron en consideración.

Medrano también realizó numerosos viajes por toda la geografía del país al igual que sus compañeros para rodar algunas de las películas industriales más destacadas de Cinecorto durante ese periodo. Con *Cerro colorado* (1972) viajó a Huelva para hablar sobre la explotación de las minas que se reciclaron para sacar magma, pese a que los ingleses ya las habían explotado años atrás. Cabe señalar que este cortometraje consiguió la mención honorífica en el Certamen Nacional de Cine Industrial en 1972. La cineasta catalana también tuvo la oportunidad de viajar hasta Brasil para rodar *El café hoy* (1980), auspiciado por la empresa cafetera Nescafé.

En el caso del encargo de la fábrica de cementos Asland titulado *75 años de su historia* (Luis Enrique Torán, 1977), se ocupó del guion debido a que, por lo general, la distribución del trabajo en Cinecorto se repartía entre los

PARTE DE RODAJE		CC
Título: <u>Me fui (Cerro Colorado)</u>		
Día: <u>10-11-12 Junio 71</u>		
Cliente: <u>Me fui</u>		
Duración: <u>45 min.</u>		
Laboratorio: <u>Foto FILM</u>		
EQUIPO ARTISTICO:		
Modelos:		
EQUIPO TECNICO:		
Director: <u>LUIS TORÁN - ADELA MEDRANO</u>		
1º Operador: <u>RAÚL MADRUGA</u>		
Ayud. Operador:		
Producción:		
Sonido:		
EQUIPO AUXILIAR:		
Eléctricos: <u>Una eléctrica, 4 días</u> 2.500		
MATERIAL DE RODAJE:		
Cámaras:		
Luces:		
Travelling:		
MATERIAL VIRGEN:		
Negativo blanco y negro:		
Negativo color: <u>30 m Eastmancolor 16 mm.</u> 11.950		
Magnético: <u>30 m E.F.T. + bobina</u> 670		
Roles fotográficos:		
TRANSPORTES Y DIETAS:		
Coches: <u>HABUACA</u> 9.300		
Taxis: <u>SOCIE CINECORTO</u>		
Viajes: <u>DIETAS CARLES Y ELECTRICO</u> 4.000		
Dieta: <u>CARLES MADRUGA DIETA</u> 4.993		
<u>AVIÁN TORÁN y Bertram Medrano</u> 2.443 + 1.220		
DECORACION:		
Estudio: <u>AVIS</u> 2.583		
Decorado: <u>Hotel Indiferio</u> 2.913		
Atrezzo: <u>decor</u> 1.250		
Vestuario: <u>Carles del Varco</u> 400		
Varios:		
<u>2.443 m Ha 530-1570</u> 3.803		
<u>4.443 m Ha 353-361</u> 4650		
<u>2.443 m Ha 201-1971</u>		

Figura 2. A pesar de no haber podido visionar Cerro Colorado, durante la investigación consultamos los partes de rodaje de este proyecto. Archivo Luis Enrique Torán. Colección Filмотeca Española ©.

documentales por Latinoamérica rodados por De la Quadra-Salcedo y los proyectos de Torán como sus documentales sobre la guerra en Argelia. Pero a ella le convenían este tipo de producciones porque, aparte de que Cinecorto se pudiese mantenerse en el sector, se pagaban bien por parte del ministerio o de la empresa de turno.

Sin embargo, pese a que la cineasta ha reconocido que realizaba los encargos audiovisuales para poder tener ingresos económicos, siempre otorgó un toque personal y creativo a todos los documentales que realizó para la productora. En palabras de la propia directora:

«Se necesita mucha creatividad, si no sería todo muy aburrido. Hay que conseguir algo que personalice el documental para darle una vitalidad distinta, siempre tiene que haber una cosa personalizada para que sea interesante, tiene que haber una respuesta personal del director que también debe tener mucha creatividad.» (A. Medrano, comunicación personal, 23 de junio de 2022).

Por consiguiente, se confirma la voluntad de Cinecorto por hacer documentales publicitarios, pedagógicos, turísticos o industriales de calidad. De ahí la importancia de la productora, porque realizó un tipo de cine poco valorado debido a su escasa exhibición¹⁶ y al desconocimiento sobre este tipo de producciones, pero con profesionales de renombre. Es más, Medrano consiguió transformar las palabras impuestas del guion en imágenes con las que pudo crear metáforas, dando como resultado *spots* llenos de modernidad para aquella época.

Además, en este caso particular se suma su condición de mujer cineasta, lo que provocó que en diferentes ocasiones Torán tuviese que engañar a las empresas diciendo que él iba a dirigir la película cuando finalmente lo hacía Medrano, pero también originó ciertas dificultades o retrasos a la hora de rodar hasta que aceptaban que una mujer se iba a encargar de la película. En particular, hay una anécdota durante el rodaje de *Cerro Colorado* cuando la cineasta llegó al rodaje no le fue permitido dormir en la misma caravana con el resto de sus compañeros, porque al ser mujer no debía dormir en el mismo lugar que los hombres. Tampoco la aceptaron allí en un primer momento, debido a los prejuicios, los trabajadores de la mina preguntaron por el jefe o el realizador, que siempre era un sujeto masculino. Medrano, de quien debemos además destacar su tenacidad, acabó por ser acomodada en un edificio señorial del siglo XIX construido por los mineros ingleses que anteriormente habían explotado la cuenca minera, por lo que la realizadora tuvo una estancia con muchas más comodidades que sus colegas hombres.

Otra de las dificultades de trabajar muchas horas, en lugares distintos y desconocimiento de cuando iba a terminar de rodar, fue compaginar su profesión con la maternidad. Era una madre entregada a la crianza de sus hijos, debemos tener en cuenta que se convirtieron en el motor de su carrera profesional, ya que se inició en el mundo del cine para poder mantenerlos económicamente. En más de una ocasión se los llevaba a los rodajes cuando no tenían clase por las festividades escolares, lo que originó numerosas anécdotas, algunas de las cuales todavía recuerdan sus hijos, como, fue el caso del rodaje de *Costas de Levante* (1971) al que se llevó a su hijo pequeño cuando tenía 14 años en calidad de «ayudante» de dirección junto al después reconocido direc-

¹⁶ García, Emilio. *Torán: escritor de la luz. Homenaje a Luis E. Torán Peláez*. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, 2004).

tor Imanol Uribe¹⁷, el verdadero asistente de dirección del documental. Allí el joven Antonio Saura contrajo fuertes fiebres, por lo que su madre tuvo que reducir las horas de rodaje, algo que se percibe en los planos rodados de forma apresurada que aparecen al final de este NO-DO, que forma parte de una secuencia cuya protagonista es la «Nit del Foc» de Valencia.

La cineasta estuvo trabajando para la productora hasta 1981 cuando obtuvo una beca para irse a California a impartir clases y conferencias en la UCLA y en la USC. Entre los momentos reseñables de su carrera académica también tenemos que destacar unas conferencias que impartió sobre Luis Buñuel en la USC en el año 1982. Pero fue un poco antes, a finales de los años 70, cuando se fue despegando de la productora, debido a que se centró en su carrera como docente porque ganaba un sueldo más alto. Este progresivo desapego se aprecia en que empezó a realizar más guiones en vez de dirigir sus propias películas y participar en rodajes.

En lo que respecta a la filmografía de la cineasta, realizó más de una veintena de películas, pero algunas no se han conservado o se desconocen datos sobre ellas. Las películas de las que tenemos constancia que Adela Medrano realizó para Cinecorto o en las que participó con la elaboración del guion son las siguientes: *Alimentos congelados II* (1970), *Formación profesional* (1970), *La pequeña tienda* (1970), *Técnica del almacenaje* (1970), *Composición en otoño* (Luis Enrique Torán, 1971), *Gestión mecanizada en centrales de distribución* (1971), *Costas de Levante* (1971), *La tienda especializada* (1971), *¡... es así!* (Adela Medrano y Luis Enrique Torán, 1972), *Cerro Colorado* (1972), *Las calidades de la vida* (1974), *Semiología de 3 siglas: ERT* (Luis Enrique Torán, 1974), *Una experiencia de educación personalizada: EGB Somosaguas* (Luis Enrique Torán, 1974), *Dietética infantil dinámica* (1975), *Esculturas para un paisaje* (1975), *Mármoles que fraguan* (Luis Enrique Torán, 1975), *Arte de agricultura* (Luis Enrique Torán, 1976), *75 años de su historia* (Luis Enrique Torán, 1977), *Concurso Nacional de Redacción* (Luis Enrique Torán, 1977), *25 años...* (Luis Enrique Torán, 1978), *El café hoy* (1980), *Historia de Asland (1975-1985)* (Luis Enrique Torán, 1985) y *Formación profesional: cursillos para detallistas de alimentación*, del cual no se ha conservado la fecha de realización.

¹⁷ Imanol Uribe trabajó con la cineasta catalana en varios de sus trabajos, siendo estos sus primeros pasos en el cine, como parte de sus prácticas académicas, cuando aún se encontraba estudiando en la Escuela de Cine.

2.1. El cine industrial: invención y desarrollo de un género cinematográfico

El cine industrial se definió como un medio divulgador de información empresarial, en este tipo de películas se reflejó fielmente el progresivo desarrollo económico de los elementos integrantes de la producción, investigación, gestión y formación profesional, al mismo tiempo que se plasmaron los problemas industriales, económicos, sociales, técnicos y científicos inherentes a sus distintos procesos¹⁸. La descripción más común de este tipo de producción es que estaba vinculada a la industria. Su reconocimiento llegó porque fue popular precisamente en un momento en el que el país se encontraba industrializándose.

En España el origen de este cine industrial se encuentra en el primer tercio del siglo veinte. Se sabe que se realizaron películas por parte de directores de la época y por encargo de:

fabricantes de conservas, consejos de obras portuarias, tintorerías industriales, constructores, empresas eléctricas, ferroviarias etc., instituciones públicas y privadas que, desde enfoques distintos —promocionales, comerciales y asistenciales— pretendieron dar a conocer sus actividades¹⁹.

Esto se dio debido a que se percataron de que este tipo de cine permitía dar a conocer sus actividades a un público mayoritario. Con posterioridad, el cine industrial se utilizó por el franquismo como un medio de propaganda para la difusión de la industrialización del país; de ahí que tuviese el respaldo del régimen y sus distintos ministerios. De modo que en los años 40, cuando se desarrollaron diversos sectores económicos de España, también los distintos ministerios encargaron este tipo de films para enfatizar ese progreso industrial del país.

El cine industrial llevó una serie de especializaciones dentro de él, que lo llevó a vincularse con el cine publicitario. Cada película llevaba una gran cantidad de datos sobre la industria que retrató y siempre tuvo clientes porque

¹⁸ La definición se ha extraído de: Organización sindical. *Certámenes Nacionales de Cine Industrial: años del 1963 al 1969 inclusive*. (2da. Ed.). (Madrid: Vicesecretaría de Ordenación Económica).

¹⁹ García, Emilio. *Torán: escritor de la luz. Homenaje a Luis E. Torán Peláez*. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, 2004).

las empresas necesitaban realizar este tipo de cine. Asimismo, en las bases de los Certámenes Nacionales de Cine Industrial se definieron unas categorías para públicos especializados o no especializados según el tipo de película que se fuese a proyectar, como los films sobre accidentes laborales, que se dirigieron a una audiencia especializada.

En cuanto a los elementos técnicos del cine industrial, se podían utilizar todos los tipos y tamaños de películas para este cine, tal como se confirma por los distintos formatos utilizados por Medrano en la realización de sus películas. Por ejemplo, el film rodado en super 8 *Formación profesional*, en el caso de *Alimentos congelados II* (1970) se utilizó el 16 mm y 35 mm para *El café hoy* (1980). Las presentaciones también se podían hacer en todos los formatos. Para cubrir este tipo de necesidad se hicieron una gran variedad de películas con el material más adecuado, pero también el que se consideró el más rentable para la empresa.

La rentabilidad de este cine industrial para las compañías no se basó en el número de copias de la película o en el número de proyecciones, sino que se trató de una rentabilidad interna debido a que a través de estos films pudieron formar al personal, pues con ellos se podía enseñar a conservar las máquinas o se podía mejorar rendimientos. Asimismo, se produjo una rentabilidad externa dado que las películas se proyectaron en festivales industriales internacionales, por lo que se exportó técnica española en beneficio de la empresa y de la industrialización del propio país.

Por lo tanto, el cine industrial se transformó en el sistema de comunicación de cada empresa. Para la realización de estas películas se necesitaba tener grandes conocimientos sobre las características y objetivos particulares de cada empresa y para ello existía el asesoramiento de una persona experta en el tema. Así, quien se encargara de realizar el documental podía centrarse en conseguir trasladar todos esos datos a imágenes y crear una narración cinematográfica coherente.

Cabe destacar que este cine industrial en los años 50 sirvió como comienzo a las primeras promociones del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), porque se trató de una oportunidad para empezar a rodar ya que las empresas particulares que realizaban este tipo de películas o el propio NO-DO ofrecían contratos al alumnado.

Por otro lado, se realizaron numerosos festivales internacionales y certámenes nacionales bajo el patrocinio del Consejo de Federaciones Industriales de Europa (CIFE), que se vinculó con la Organización Sindical. En España se celebró todos los años un certamen nacional donde se premió las películas que

después compitieron a nivel internacional. No obstante, según Emilio C. García y Rafael Gómez²⁰, la realización de cortometrajes industriales se supeditó a las circunstancias políticas e industriales y al hecho de que el público no poseía conocimiento sobre este tipo de obras audiovisuales, por lo que siempre hubo una dificultad a la hora de su exhibición en las salas cinematográficas convencionales.

La Organización Sindical se preocupó por el cine industrial a través del Secretariado Central de Asuntos Económicos, y más concretamente, con el Servicio de Asistencia, Promoción y Gestión de Empresas. También fomentó la participación de películas españolas en los Certámenes Internacionales de Cine Industrial, donde las producciones de España obtuvieron buenas calificaciones. De tal forma que se consideró como una actividad empresarial de notorio relieve, y por eso la organización sindical patrocinó los Certámenes Nacionales de Cine Industrial y participó en los Certámenes Internacionales.

Los certámenes se distribuyeron alrededor de varias provincias como Madrid o Huelva, porque las localidades se eligieron según la importancia industrial y el progreso del lugar en ese ámbito. También fue determinante el deseo de esas provincias de que estos certámenes se localizasen en ellas. Hasta 1975 se convocaron 14 Certámenes Nacionales, pero también se realizaron dos Certámenes Internacionales de Cine Industrial en Madrid y Barcelona durante los años 1963 y 1971.

Los certámenes nacionales se rigieron por algunas de las directrices de los festivales internacionales dado que, como se ha dicho, las películas ganadoras posteriormente se presentaban a estos últimos. Entendemos que en el resto de países también se encontraba en auge este tipo de cine, porque los festivales internacionales también se celebraban anualmente al igual que los certámenes nacionales. Las películas que participaron eran variadas, muchas producciones tenían como objetivo ensalzar la imagen de las empresas para aumentar su prestigio a nivel nacional e internacional, otras se realizaron para la prevención de accidentes laborales y otras se dedicaron a la formación de empleados dentro de las compañías.

En lo que respecta al reglamento de los certámenes se estableció que se podían presentar las películas que se hubiesen rodado dentro de los dos años anteriores a la fecha del certamen, se recomendó que no durasen más de 45 minutos y debían estar filmadas en 35 o 16 milímetros. Asimismo, se excluye-

²⁰ Medina, Pedro, Luis Mariano González y José Martín. *Historia del cortometraje español*. (Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996).

ron las películas publicitarias o las que se hubiesen presentado en el anterior Certamen Nacional de Cine Industrial. También se debían de presentar con la correspondiente licencia de exhibición y el certificado de aprobación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas del Ministerio de Información y Turismo. Por último, se designó un comité por la organización sindical española para el desarrollo del certamen y el cumplimiento de las normas anteriormente citadas.

Se definieron siete categorías de películas: la categoría A, donde se englobaron las películas sobre cuestiones industriales (económicas, sociales, técnicas o científicas); la categoría B, donde se introducían los cortometrajes sobre productos industriales concretos, materiales o proyectos; la categoría C, donde se valoraron los films que daban menos información que las películas anteriores, pero que contribuyeron al prestigio de la industria interesada; la categoría D, donde se incluyeron a los cortometrajes sobre productos, materiales o proyectos industriales particulares; la categoría E, donde participaban las películas sobre la aplicación industrial de principios y de investigaciones científicas; la categoría F, donde se juzgaron las películas sobre la formación de los cuadros directivos y de la mano de obra; y, por último, en la categoría G, se incluyeron los cortometrajes sobre prevención de accidentes, enfermedades profesionales, salud, reeducación y medidas de seguridad social. La clasificación venía dada desde la productora del film, aunque el jurado podía cambiar la categoría si se consideraba que no se encontraba adecuadamente clasificada.

Respecto a la composición del jurado en estos certámenes, este estaba formado por cinco personas y nombrado por el comité organizador del certamen. Las películas que se premiaban eran las que obtenían el derecho para poder representar al país en el próximo Festival Internacional de Cine Industrial.

En lo tocante a los premios ganados por Cinecorto en los Certámenes Industriales, se van a enumerar los que ganó Medrano como directora o los que obtuvieron las películas en las que realizó el guion del film (algunos de estos galardones se conservan actualmente en Filmoteca Española por una donación de la cineasta). Para comenzar, obtuvo el Primer Premio en el Certamen de Cine Industrial de 1972 por *¡...es así!*, también se llevó la Mención Honorífica en el Certamen de Cine Industrial ese mismo año por *Cerro colorado*. Se alzó con el Trofeo Radio Zaragoza en el Certamen Nacional de Cine Industrial, también en 1972, por *Arte de agricultura*. Asimismo, obtuvo el Primer Premio en el Certamen de Cine Industrial de 1974 por *Las calidades de la vida*, el Primer Premio en el Certamen de Cine Industrial de 1974 por *ERT. Semiología de tres siglas*, el Primer Premio en el Certamen de Cine Industrial de 1975 por

Dietética infantil dinámica, y después se hizo con el Primer Premio en el Certamen Nacional de Cine Industrial de 1975 por *Esculturas para un paisaje*.

El éxito de la cineasta en este terreno también la llevó a ejercer como presidenta del XIII *Festival International du Film Industriel* organizado por el *Conseil de Federations Industrielles d'Europe* y a participar en un debate sobre cine industrial en 1975 para el programa de RTVE *Revista de cine*. En el diálogo, moderado por Alfonso Eduardo, al que asistieron expertos de distintos campos como José Juan Carrascosa, Gonzalo Sebastián de Erice, José Antonio García de Castro, Antonio Clavo Manzano, Fernando Peralta y la propia Adela Medrano, se discutió sobre qué era el cine industrial y la Organización Sindical declaró que los proyectos futuros respecto al cine industrial consistirían en la creación de una Filmoteca para este tipo de cine, la proyección en diversas provincias de las películas industriales nacionales e internacionales más interesantes y en los cursillos de información y orientación a los empresarios también se incluirían films industriales. A pesar de que la mayoría de estos objetivos nunca se cumplieron, sí que este debate nos da un buen ejemplo de la importancia que tuvo este cine durante aquellos años.

2.2. Campañas publicitarias de Cinecorto

La recuperación de los *spots* publicitarios que la cineasta rodó en Cinecorto se ha mostrado como una tarea imposible debido a que no se conservaron estos materiales ni por la productora ni por las compañías contratantes. La producción publicitaria de Cinecorto se enmarcó en un momento en el que, debido a la popularidad de la televisión, esta se convirtió en el medio publicitario por excelencia. En este contexto, en 1955, surgieron los Estudios Moro, los cuales posteriormente se asociaron a la empresa Movierecord de Jo Linten, que distribuyó los anuncios por los cines de España. En muy poco tiempo sus películas publicitarias se convirtieron en un fenómeno de masas, y otorgaron una dimensión económica importante a la realización de cortos publicitarios. Hecho que Luis Enrique Torán no dejó pasar, tal como se ha mencionado, una de las intenciones con la que Torán fundó su productora fue para la realización de publicidad debido a que se obtenían más ganancias que con los cortometrajes, a lo que se sumaba menores costes de producción y menos jornadas de rodaje.

Pese a que entre 1960 y 1970 los Estudios Moro controlaron la producción de anuncios para TVE, en los últimos años perdieron el control total del sector. Ocasión en la que, junto con la creciente demanda de televisión, se crearon más

productoras publicitarias como la de Torán. Es más, en un momento dado, Cinecorto se hizo con la mayor parte de la producción del cine publicitario del país, teniendo en cuenta, que la incorporación de José Luis Borau hizo que muchos de los contactos de la agencia de publicidad Clarín, en la que trabajaba este director, se transfiriera a Cinecorto. Estos encargos publicitarios se mantuvieron hasta el final pese a que no eran el principal interés de los profesionales que trabajaron en la productora, dado que estos prefirieron rodar largometrajes de ficción como Borau, o documentales televisivos como Miguel de la Quadra-Salcedo.

Entre sus muchos proyectos, Cinecorto, realizó una campaña más que notable para la promoción del deporte en España, donde participaron personas mediáticas de la época. Este proyecto se rodó tanto en interiores como en escenarios naturales bajo el nombre de «Contamos contigo» (1968), en él participó Adela Medrano en un episodio sobre el esquí que se rodó en Navacerrada, donde aparecían unos jovencísimos hermanos Fernández Ochoa, Francisco y Blanca. Esta campaña con su continuación, «Vive deportivamente» (1969), se convirtieron en dos de las grandes campañas publicitarias de los años 60 (Vidal, 2004). Asimismo, conocemos por parte de la propia Adela Medrano, que la realizadora también participó en las campañas publicitarias que Cinecorto realizó para varias empresas punteras de la época como Omega, Edesa o Proffident.

En el archivo personal de Torán se puede comprobar que existen otros proyectos en los que Medrano fue la realizadora o ayudante de dirección. Fueron para empresas como Zanussi, para la que desconocemos cuantos trabajos se hicieron; Finley (bebida de la compañía Coca-Cola), para quienes rodaron dos *spots*: «Finley Autódromo» y «Finley Motonáutica», ambos de unos 40 segundos de duración; y también para Iberia, empresa para la que diseñaron toda una serie de propuestas de publicidad, pero que no nos queda constancia de cuántos cortometrajes se llegaron a realizar.

Aunque no hayamos podido obtener mucha más información sobre la vertiente de publicidad televisiva de la carrera de Medrano, si prestamos atención a los anuncios de televisión que recuerda como «La nueva gama Zanussi: frigoríficos y cocinas» (Luis Enrique Torán, 1973), nos permite observar que la publicidad se centró en los productos que tendían a aumentar el confort: lavadoras, frigoríficos, menaje de cocina de más calidad, más moderno, más fácil de limpiar; pequeños electrodomésticos como secadores, ventiladores o maquinillas de afeitar; productos alimenticios que ahorraron tiempo porque se compraban semipreparados y congelados o cafés instantá-

PARTE DE RODAJE	
Día: 14-15-16/973	
Título: EINLEY-MOTONAUTICO	Laboratorio:
Cliente:	
Duración:	
EQUIPO ARTISTICO:	
Modelos: Locales 3x 6.000	12.000 T
Montajes cosas 2x 5.000	10.000 T
Modelos Barcelona Tular y Vidal	
Cruceros	500 T
EQUIPO TECNICO:	
Director: 2º Director MO Arano	15.000
1º Operador: Lopez Saez	10.000
Ayud. Operador: IPerez	5.000
Producción: OCANA	9.000 B
Sonido:	
EQUIPO AUXILIAR:	
Electricos:	
MATERIAL DE RODAJE:	
Cámara: Pryate (cuatro 3 días)	6.500
Luces:	
Travelling: Teleobjetivo 3 días	5.090 T
MATERIAL VIRGEN:	
Negativo blanco y negro:	
Negativo color: 600 m. Eastman 35mm	21.960-
Magnético:	
Rollos fotográficos: Eastman y Fuji	1.770-
	205-
TRANSPORTES Y DIETAS:	
Coches: Avis	4.189
Taxis: Taxi Aeropuerto y ciudad	340
Viajes: Aeropuerto y ciudad 3 coches	24.414-
Dietas: 3 personas 2150 x 3 + 3 comidas 800 x 3 x 2 días	11.250
Hotels: Torre Adella	7.198 T
DECORACION:	
Estudio: Real Club Nautico	30.000 T
Decorado: Club de Mar y yate	6.080
Atrrezzo: Navio	400 T
Vestuario: Apollonia y otros	3.000 T
Varios: Impresos	415 T
Exceso equipaje Avión	1.066
Comidas Total invitación clientes	4.600 T
Medios Film (1-11)	6.942
" " (1-8)	408
" " (1-23)	3.081
Suiza (1-23)	31

Figura 3. Estos spots permanecen desaparecidos, pero han dejado su huella en los documentos personales del productor, como esta planificación del rodaje de los spots. Archivo Luis Enrique Torán. Colección Filmoteca Española ©

neos. En general, son productos y publicidad que tenían como *target* principal al ama de casa, como también podremos observar en las películas que analizaremos más adelante.

En el caso concreto de los anuncios de las lavadoras Edesa o Zanussi, fue en el momento en el que se empezaban a comercializar en los años 60 al mismo tiempo que la clase media fue creciendo, por lo que se fueron introduciendo en los hogares como uno de los electrodomésticos indispensables que agilizaron las tareas del hogar. Todo esto nos habla de cómo la población española del momento fue poco a poco adquiriendo una visión optimista del futuro por la creciente capacidad adquisitiva que le permitió comprar más comodidades y poder disfrutar de su tiempo libre.

Es más, en muchos de estos anuncios se apreciaba un intento de alcanzar la modernidad en un momento en el que la dictadura franquista convirtió la publicidad en una apariencia de libertad para todos los españoles que se pudiesen permitir comprar los productos ofertados. En definitiva, los anuncios que realizó la cineasta para Cinecorto se enmarcan en los *spots* publicitarios que inundaron la época y que se utilizaron desde el régimen para querer mostrar un país en dictadura como una época feliz asimilándose al discurso que se realizó en los años veinte en Estados Unidos donde la publicidad construyó discursivamente un país de «cielo azul y hierba verde»²¹

3. Académica empedernida, pasión por la enseñanza y el aprendizaje

Sus estudios de Periodismo hicieron que dominara el medio escrito, pero más tarde su carrera viró hacia el cine por lo que su formación se tornó audiovisual. El trabajo en la productora fue su escuela de cine particular. Adquirió ahí todos sus conocimientos y con toda la sabiduría en su interior, pasó a la enseñanza. Durante muchos años, en la década de los 70 y principios de los 80, Medrano fue profesora de realización en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Aquellos años fueron un momento clave para ella, pues llegaron a las aulas las nuevas teorías sobre documentalismo. La facultad, en sus primeros años de andadura, consiguió ser bastante digna. Los decanos andaban con pies de plomo por cuestiones políticas ya que el ambiente era complicado. En el momento en el que comenzó a trabajar como profesora en la facultad todavía estaba reciente la muerte de Enrique Ruano, un estudiante de Derecho que fue asesinado por la policía arrojándolo desde una ventana.

La política para ella fue esencial en su vida y en su plano personal, pero trató de dejarla al margen a la hora de dar clase. Ella explica que no quería trabajar para el mundo político, sino para el docente. Cuenta que aquellos años fueron un momento necesariamente cargado de lucha política e ideológica. Hubo mucha gente que estaba injustamente en la cárcel por un régimen totalitario.

²¹ Montero, Mercedes. «La publicidad española durante el franquismo (1939-1975). De la autarquía al consumo». *Hispania* 72 (2012): 205-232. <https://doi.org/10.3989/hispania.2012.v72.i240.369>

«Recuerdo que corríamos delante de los grises y nos manifestábamos delante de la Dirección General de Seguridad con verdadero terror en ocasiones, porque al perseguirnos la policía numerosas personas nos cerraban los portales de las casas y solo nos quedaba la opción de refugiarnos en las iglesias».

Sin embargo, las luchas políticas en la universidad no las apoyó de igual forma, debido al constante partidismo, muchos no creían verdaderamente lo que decían, sino que lo utilizaron para conseguir parcelas de poder en el recortado.

«Además, reconozco que soy tremendamente independiente, lo he sido siempre, también al hacer documentales. Estuve diez años interna en un colegio de monjas, y allí me curaron de ser religiosa: acabé harta de las velitas, de la Sagrada Familia y de todas esas cosas. Por eso ni me hice religiosa, ni mantuve una ortodoxia política: yo creía en la libertad de cada cual y que dijera lo que le diera la gana sin que le metieran en la cárcel».

3.1. Trabajo de fin de carrera, el amor por los documentales ingleses

Para Adela Medrano, descubrir los trabajos realizados por los documentalistas ingleses supuso toda una revelación y provocó un cambio en su desarrollo vital y profesional. Ella destaca como una revelación *Hombres de Arán* (*Man of Aran*; Robert J. Flaherty, 1934), documental británico sobre la vida cotidiana de las gentes que habitaban las islas de Arán. En la película de Flaherty se retrata el enfrentamiento entre los humanos y la naturaleza, la dureza y exigencias del trabajo pesquero y de la costa, y habla de una lucha constante por la supervivencia para la que hay que esforzarse a diario.

Los documentales de Flaherty y su visión antropológica fueron la inspiración para que algunos de los trabajos de Medrano se tiñeran de estas referencias también. Ella siempre se remontó a la historia, a la idiosincrasia de los pueblos, al interior del objeto de estudio. Y, como Medrano cuenta, a ella también le habría gustado viajar para filmar documentales, pero no le fue posible realizar esos viajes.

En su trabajo de fin de carrera titulado *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*, se desprende la pasión y el profundo interés de Medrano por el género documental. La realizadora habla de lo que ella denomina «obras de arte» refiriéndose a *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922), *Moana* (Robert Flaherty, 1926), o *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) y más adelante destaca que el documental ha dado otras películas que se han dedicado a la información como los noticiarios. Lo que va a ser su objeto de estudio principal: el documental como fuente de información, algo a lo que dedicó su carrera.

3.2. Una tesis histórica

Un momento especialmente importante en el recorrido académico de Adela Medrano fue en el curso de 1981-1982 cuando marchó a Estados Unidos para dar clases en la UCLA (Universidad de California, Los Ángeles) por espacio de nueve meses, con motivo de la investigación que se encontraba realizando para su tesis doctoral. Allí conoció y entabló amistad con figuras de renombre como Francis Ford Coppola y su hermano August. La experiencia fue realmente enriquecedora para la cineasta y académica. Allí, según cuenta ella misma, pudo gozar de más independencia, al contrario de las constantes restricciones que debía sufrir en España. Su soltura con los idiomas la ayudó a manejarse apropiadamente en el extranjero. Ganar una beca le permitió irse a California, sin embargo, el encontrarse toda su familia en España, y en especial sus hijos, hizo que volviera a casa. Si no hubiera sido por esta circunstancia, probablemente habría permanecido enseñando en las universidades estadounidenses.

Un gran número de compañeros de profesión de Medrano provenían de la Escuela Oficial de Cinematografía, y cuando se inauguró la Facultad de Ciencias de la Información, en el plan de estudios se incluyeron asignaturas de cine, tanto teóricas como prácticas. Debido a esta circunstancia creció en ella el interés por reflexionar sobre la enseñanza académica de la realización cinematográfica. Medrano se preguntó cómo se debía trasladar el conocimiento adquirido con la práctica a las aulas. Un punto que para ella fue fundamental era el no dejar de lado la imaginación ni la creatividad, algo esencial en este tipo de cuestiones. Las ideas principales que orbitan en su trabajo, y que son las que le inspiraron a realizarlo, son las de la creatividad y los modos de enseñar en la universidad. Ella dice que:

la técnica de la creatividad es resultado de un proceso enseñable. También sabemos que la creatividad como conocimiento científico, es susceptible de tratamiento epistemológico; que la ciencia necesita de la creatividad para desarrollarse, mientras que la creatividad necesita del desarrollo científico, de la ciencia, para su planteamiento.

La tesis, como se explica en ella, la conforman tres partes diferenciadas: en primer lugar, hay un capítulo con el título «Evolución de la enseñanza del cine como técnica y arte», donde se presenta una panorámica de cómo se encontraba en ese momento la situación de las universidades y escuelas de cine en el mundo, un recorrido casi exhaustivo que proporciona además un desglose de los planes de estudio y de las asignaturas de muchas de las universidades más importantes. Después le sigue otra parte nombrada «Datos básicos para la enseñanza de la realización cinematográfica», aquí se trata de fundamentar la tesis con varias ideas y conclusiones que se han ido extrayendo del marco teórico expuesto. Y por último disponemos de una parte que se encuentra bajo el título de «Fuentes Documentales» en la que encontramos tres entrevistas a personalidades relevante del cine nacional y extranjero, se habla con cineastas exitosos provenientes de escuelas de cine para preguntarles sobre su experiencia. Los entrevistados son José Luis Borau, Carlos Saura y Francis Ford y August Floyd Coppola.

Medrano destaca que las mejores universidades para la enseñanza de la realización audiovisual de aquel tiempo estaban en Polonia y Rusia, pero en la mayor parte de los países el modelo era el de las escuelas tradicionales de cine como la que había existido en España. El trabajo para encontrar universidades en cuyo plan de estudios se encontrase la realización fue arduo, ya que en aquellos años no existía una comunicación tan potente entre países como ahora. Para realizar la documentación tuvo que hacer igualmente entrevistas a diferentes directores que provenían de escuelas de cine, por eso en su tesis se incluyen entrevistas a Saura, Borau, y también a cineastas extranjeros. El contacto más directo y personal que existió con los directores anteriores hizo que durante una edición de Cannes pudiese conversar con los hermanos Coppola, August y Francis, y James Ivory. La entrevista que realizó a este último sin embargo no se incluyó finalmente en la tesis.

La inspiración y motivación para esta investigación surgió de su propia experiencia primera como realizadora de documentales y luego su paso por las aulas enseñando los conocimientos que había adquirido en su trabajo. Hizo además un alegato en defensa de la figura de los docentes, pues está errónea-

mente extendido el dicho de que «quienes enseñan es porque no saben hacer», una especie de aforismo que desdeña a los maestros. Por eso puso énfasis en que, de hecho, una enseñanza de la realización exige saber antes de enseñar. Se llega a la universidad habiendo tenido una gran experiencia que después se decide compartir. Por esta razón, uno de los objetivos principales que persiguió con esta investigación fue el de demostrar cómo y por qué la Universidad —y en ella sus facultades de Comunicación— fue la institución adecuada para responsabilizarse de la enseñanza de la realización cinematográfica.

Eso mismo vemos en el propio título de la tesis *La enseñanza de la realización cinematográfica en la Universidad*. En ella se hizo muchas preguntas como: «¿es la Universidad, con todo lo que comporta como institución y como sistema, el lugar idóneo para la enseñanza de la realización cinematográfica?». Medrano señaló que la universidad era algo más que una escuela profesional. También difiere la facultad con las escuelas de cine, la primera pertenece al ámbito académico y las segundas son como las escuelas profesionales. La universidad sería una empresa de unos científicos que tienen la misión de producir conocimientos a través de la investigación²².

Destaca como ejemplo el *spot* publicitario y lo definió como «la expresión estética más cuidada y por tanto más perfecta de toda la cinematografía actual en el medio televisión», una pieza que ha llevado a los publicitarios y a las empresas de publicidad hasta proyectos ambiciosos, como medimetrajes con NO-DO, documentales de arte, etc. El *spot*, dice Medrano, incitó a comenzar el estudio del porqué de la importancia de esa perfección formal y de su incidencia sobre las audiencias, algo que obligó a dar pie a una investigación intelectual. Esto es lo que ella misma compartió con sus alumnos. Venía de Cinecorto y era experta en publicidad y documental, y tras eso vino la necesidad de contrastar la práctica con la teoría que se le está impartiendo al futuro comunicante por la imagen en movimiento. Una de las preocupaciones que se tratan en la tesis de Medrano es una que ha perseguido a muchos interesados en transmitir el conocimiento y el análisis de la imagen:

... no es posible dar la enseñanza de la imagen en imágenes; por tanto, debemos estructurar un proceso verbal que faculte al discente a componer, a su vez, sus propios discursos en imágenes.

²² Medrano, Adela. *La enseñanza universitaria de la realización cinematográfica*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1983. <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/957c03ce-8dc5-4266-818f-6ad04356777a/content>

Eso era un problema de aquella época en la que no había tanta facilidad para reproducir películas en las clases, pero también es algo que sigue siendo una preocupación actual, sobre todo en la academia y en la difusión de conocimiento por escrito. Adela Medrano puso sobre la mesa muchas preguntas que siguen estando completamente vigentes, una cuestión que parece muy simple pero no lo es tanto: ¿es posible enseñar cine? Y, además, ¿es posible hacerlo de una manera tradicional? Es decir, ¿se puede enseñar a hacer cine tal y como se enseña a realizar operaciones matemáticas? Ella además habla de cómo debe ser el proceso comunicativo con los alumnos. ¿Cómo debe enseñar un profesional del medio?

¿Y qué hay de la autoría de las películas? La cineasta lo expresa así: «Es evidente que una película no es solo obra del realizador. Y la problemática que encierra la enseñanza técnica cinematográfica requería que nos detuviésemos en ella, que le prestásemos cierta atención».

Para la profesora Medrano fue tan relevante hablar de la enseñanza de la realización cinematográfica en la universidad porque, según argumenta en su investigación, a su manera de ver era el cometido de la universidad es preparar y adiestrar al máximo responsable del film: el realizador. Este es un punto clave en el que se fundamenta la parte más importante de la tesis y ella se encargó de aclarar que, a pesar de que lo que digan los entrevistados al final del trabajo pueda parecer contradictorio con lo que se expone en el resto de trabajo, ella guardaba una opinión clara que se encargó de destacar. Y se reafirma: «La técnica se aprende, pero no es lo único susceptible de ser transmitido». Es por eso por lo que además proclama que las escuelas de cine de aquellos años estaban completamente obsoletas, ya que solo formaban a técnicos, cuando era mucho más enriquecedor hacer que los alumnos sean seres creativos.

También ella remarcó cómo debería ser la universidad: un lugar en el que se enseñe a aprender. Se explica así el papel decisivo a jugar por la universidad, proporcionando al alumno aquello que solo ella puede proporcionarle: sabiduría y cultura. Algo que en la Escuela Oficial de Cine de aquella época aún no se había introducido.

Pero, si además de comunicar un saber, la enseñanza universitaria debe despertar aptitudes dormidas, desarrollar capacidades de aprendizaje, explotar riquezas soterradas, actualizar potencialidades perfectivas y promover las virtualidades especulativas, prácticas y técnicas hasta transformar en virtudes, todo ello según palabras del profesor González Álvarez, que no podemos por más que suscribir, es obvio que no es posible reducir la ense-

ñanza universitaria a la transmisión de una técnica para el posterior ejercicio de una profesión determinada y, por tanto, será necesario responder a la permanente actualización de los estudiantes en el curso de su vida poniéndoles en condiciones de resolver la problemática que su profesión les vaya presentando.

Como ella misma indicó, el trabajo no está cerrado, y como ya hemos visto, algunas de las opiniones, sobre todo las que se refieren a las escuelas de cine, se han quedado desactualizadas. La intención de la tesis de Medrano está clara: su exposición deberá servir, en cualquier caso, para informar, para ser contrastada y, si conviene, ser contestada. Lo que quería con esa investigación era ofrecer una visión histórica actual de la enseñanza de la realización cinematográfica para, poner más énfasis en la necesidad de encuadrar la enseñanza del cine en la universidad.

La metodología es muy analítica y crítica, no solo se fundamentó en una bibliografía, sino que habla desde la voz de la experiencia. Medrano ya llevaba más de una década trabajando en el cine y un tiempo similar dando clases en la Facultad de Ciencias de la Información.

La tesis de Medrano es un importante documento informativo y analítico que no solo recopila datos, de mucho valor e interés, sino que también nos ofrece una visión amplia y abierta sobre el tema. Aborda cuestiones que no se han cerrado, por lo que podemos considerar este trabajo de investigación muy relevante incluso actualmente, a pesar de la obsolescencia de algunos de sus datos. Pero esto último es solo culpa del paso del tiempo, pues el resto de las reflexiones y preguntas que se hace la profesora y cineasta son atemporales. Con este trabajo de investigación, Adela Medrano obtuvo una matrícula de honor y la cineasta se convirtió así en la primera mujer en España en obtener un doctorado en Ciencias de la Información.

Luces, cámara, acción: análisis de la filmografía de Adela Medrano

A lo largo de su carrera, Adela Medrano realizó numerosos documentales publicitarios para empresas de todo tipo: desde varias piezas para Coca-Cola —*¡...Es así!* (1972) y *25 años...* (1978)—, una obra en la que se narraba la historia del café para Nescafé —*El café hoy* (1980)—, hasta algunas colaboraciones con el Ministerio de Turismo, como *Costas de Levante* (1971). Como hemos mencionado en capítulos anteriores acerca del germen de estos proyectos, el libro de mesa típico que las empresas presentaban a sus inversores a final de año fue progresivamente sustituido por piezas documentales que aportaban una mayor riqueza visual y podían resultar más didácticos y accesibles. Piezas denominadas como cine industrial que, en su mayoría, tal vez se podrían catalogar como una especie de híbrido entre documental y publicidad, ya que en ellas se fusionaban la información y datos de algo concreto con otras secuencias y un tono que apelaba más a las emociones, como es común en las campañas que se realizan para el medio publicitario.

Se debe tener en cuenta que no se han conservado todos los films que realizó la cineasta, a esto le sumamos que para la presente investigación no se han podido visionar algunas películas por motivos de conservación. Algunas que se han podido localizar, pero no acceder a ellas han sido: *Formación profesional* (1970), *Técnica de almacenaje* (1970), *Gestión mecanizada en centrales de distribución* (1971), *La tienda especializada* (1971), *Cerro Colorado* (1972) y *Formación profesional: cursos para detallistas de alimentación*.

También debemos destacar que las que se han podido visionar presentan un deficiente estado de conservación. Los cortometrajes han sufrido las consecuencias de diversos elementos que han perturbado su calidad. La acción de factores ambientales como la humedad y temperatura, han modificado el material del film. Así como las condiciones del almacenamiento, que determinan el desarrollo del proceso de descomposición. A todo esto, se le añade las diferencias en la composición del plástico o de las gelatinas, la presencia de teñidos

<https://dx.doi.org/10.5209/hei.006.03>

Adela Medrano. *Una vida brillando en el cine industrial y la academia*. María del Pilar García Herrador y Amaia Zufiur Ruiz de Eguino. © Ediciones Complutense, 2026.

con anilinas, de empalmes mal realizados y de contaminaciones producidas por el uso y la suciedad.

Las películas conservadas de Medrano se caracterizan por un color rojizo, esta degradación del color se debe a la inestabilidad de los colores obtenidos en cada una de las capas de las emulsiones por la acción de los copulantes cromógenos durante el revelado, lo que produce una degradación total y progresiva de las características del color, a lo que se puede añadir un mal trabajo de revelado en el laboratorio dado que los procedimientos utilizados durante el procesado de la película y fundamentalmente la intensidad del lavado final repercuten de manera directa en la conservación del color²³ (Del Amo 1996, 95). La degradación afecta de distinta forma a cada una de las capas filtrantes y, fundamentalmente, a la capa más externa. El proceso de degradación comienza cuando se elimina de forma total o parcial el cian en una emulsión sustractiva desapareciendo primero los tonos azules y por último los verdes de modo que toda la imagen se queda compuesta por una gama de tonos rojo tal como ha sucedido con las películas de Medrano. Aunque el trabajo con medios electrónicos de imagen digital ha permitido restaurar fotograma a fotograma el color de *Las calidades de la vida* y *Esculturas para un paisaje*, una restauración que se llevó a cabo gracias a CIMA en el año 2023.

Por otro lado, estos documentales también presentan lesiones que afectan a imagen y sonido, es decir, se observan rayas que alteran la continuidad de la imagen y que pueden producir alteraciones del sonido. Las rayas se pueden clasificar según el origen de la lesión, la cual es más probable que se produzca por todos los elementos mecánicos de la sala de proyección por los que circula la película²⁴, y también se clasifican por longitud, frecuencia e intensidad. En los films de Medrano se aprecian rayas finas y discontinuas porque solo afectan a muy pocos fotogramas y se presentan en la cara de la emulsión, de modo que en la proyección de las películas se perciben como líneas irregulares transparentes.

Algunas de las cintas de la cineasta incluso comenzaban a presentar algo de contracción producida por la evaporación de los componentes del soporte y de la gelatina de la emulsión con la consiguiente pérdida de parte de la masa

²³ Del Amo, Alfonso (1996). *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca* (Madrid: Filmoteca Española, 2007). <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:bf5c05a7-1b26-4490-8de3-f7610bc1d7a2/inspeccion-tecnica-new.pdf>

²⁴ Del Amo, Alfonso (1996). *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca* (Madrid: Filmoteca Española, 2007). <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:bf5c05a7-1b26-4490-8de3-f7610bc1d7a2/inspeccion-tecnica-new.pdf>

de la película. Todo ello puede desembocar en la pérdida de dimensiones o contracción, la pérdida de elasticidad, la pérdida de resistencia o la pérdida de adherencia en la emulsión.

1. Alimentos congelados II

Esta película, al igual que la siguiente, se enmarca en los denominados como «Cursillos para detallistas de alimentación». Ambas son parte de un encargo de la Dirección General de Comercio Interior del Ministerio de Comercio. En particular, el film que nos ocupa tenía como fin conseguir que la población se acostumbrara a tomar alimentos congelados. El Ministerio de Comercio también encargó a Cinecorto otros films que se pueden vincular con *Alimentos congelados II* y con *La pequeña tienda*, como *Técnica de almacenaje*, *Formación profesional* (Adela Medrano, 1970) o *Hábitos de compra* (Antonio Mercero, 1972), tres piezas que no están disponibles para su visionado.

En lo que respecta a la fábrica elegida para realizar este trabajo, el lugar de rodaje fue PROCESA, perteneciente a Ángel López Soto SL, especialista en elaboración de pescado y marisco, considerada la empresa de Vigo pionera en la preparación de alimentos precocinados congelados en España y cuya marca Gelgivo está constantemente presente en el cortometraje mientras se muestra el proceso de realización de varios de sus productos alimenticios.

Toda la película se enfoca en la elaboración de alimentos precocinados congelados, por lo que se vincula con el plan reciente de Red Frigorífica Nacional, diseñado en 1951 por el Instituto Nacional de Industria (INI), y más concretamente, por el ministro Suanzes, quien insistió en resaltar como una de las prioridades fundamentales del franquismo la consecución de una mejora sustancial en las condiciones de vida de los españoles²⁵. En este contexto, el frío industrial tuvo ciertas implicaciones sociales, dado que podía ayudar a paliar los problemas de abastecimiento interno que había sufrido el país en la década de los 40 y también podía mejorar las deficiencias de la dieta de los españoles.

Así pues, por medio de la implantación de una red de frigoríficos, el Instituto Nacional de Industria (INI) quiso conseguir cuatro objetivos prioritarios: la nivelación de producción y consumo congelando carne y pescado, cuyo

²⁵ Gómez, Antonio. «Hacia una economía del frío: el plan de red frigorífica nacional 1947-1955». *Revista Española de Química Aplicada* 15 (1995): 625-630.

ciclo de producción tenía un alto componente estacional; prolongar la vida de alimentos perecederos; almacenar excedentes susceptibles de ser exportados; y almacenar alimentos refrigerados importados para cubrir el déficit interior.

En el inicio de la película se introduce una de las plantas de la red primaria de congelación de pescado, mediante la cual se buscó regularizar la producción de las pesqueras y evitar el despilfarro que podría causar un exceso de capturas. Con este fin se instalaron grandes estaciones congeladoras: la de Pasajes (Pa-saia) abasteció de pescado a los mercados de Santander, País Vasco, Navarra, Aragón, Cataluña, Levante, Baleares; la de Vigo se encargó de suministrar pescado a los centros de consumo del noroeste como Asturias, Castilla la Vieja y Madrid; por otra parte, la de Huelva se enfocó en satisfacer la demanda de los mercados de Andalucía, Levante, Extremadura y Madrid.

Con posterioridad, también se incorporaron las instalaciones de IGFISA en Cádiz que, tras el fracaso de la ayuda argentina²⁶, fueron reconvertidas hacia el tratamiento exclusivo de la pesca procedente del sur-atlántico. Las otras dos nuevas plantas se instalaron en Algeciras y Málaga.

A lo largo del film, se muestran imágenes de las instalaciones e imágenes del proceso de preparación de los alimentos congelados como las barritas de merluza; y también se repiten en distintas ocasiones los planos de las neveras frigoríficas debido a la reciente novedad de la cadena de frío en aquel momento. Los procesos que se realizaban en las plantas se narran en el cortometraje con gran variedad de planos, y se van intercambiando las imágenes que mues-

²⁶ El Acuerdo Hispano-Argentino de octubre de 1946 que fue completado posteriormente en abril de 1948 por el Protocolo Franco-Perón, mediante el cual Argentina reconoció al gobierno español una línea de crédito de 400 millones de pesos para adquirir productos agrícolas, pero también la venta de una extensa gama de productos cárnicos. A cambio de esas importaciones, que se preveían cruciales para suavizar la gravísima penuria alimenticia padecida por el pueblo español, el gobierno de Franco adquirió ciertas obligaciones. Por un lado, potenciar la exportación de materias primas y productos manufacturados intermedios a Argentina. Por otro, conceder depósitos francos en zonas portuarias con objeto de facilitar el almacenamiento y manipulación de los alimentos argentinos que se destinasen a los mercados ribereños del Atlántico y del Mediterráneo (Art. 25º).

Sin embargo, en 1948 ratificó la ejecución de aquel compromiso al permitir cancelar las deudas contraídas por España a través de una cuenta abierta en pesetas por el IEME a favor del Banco Central de Argentina. De modo que las autoridades argentinas pudieron construir unas instalaciones frigoríficas en la zona franca del puerto de Cádiz donde se almacenarían, manipularían y distribuirían productos alimenticios argentinos. Gómez Mendoza, Antonio. «Hacia una economía del frío: el plan de red frigorífica nacional 1947-1955». *Revista Española de Química Aplicada* 15 (1995): 625-630.

tran los procedimientos de congelación del pescado a la elaboración de platos precocinados.

El objetivo principal que vemos en el guion del film es que se quiso incidir en cómo los platos preparados y congelados eran ideales para las familias grandes porque ahorran tiempo, esfuerzo y dinero al ama de casa. Esto es ilustrado con toda una secuencia de una madre sirviendo la comida a su familia.

Esto es relevante teniendo en cuenta el contexto de la época, dado que la inflación descontrolada de la década de los años 60, y más concretamente de los años 1967 y 1968, dificultó las economías familiares. Es más, la película está definiendo al sujeto que se encargaba de administrar la economía familiar: las amas de casa, que no solo tenían asignado el papel de la reproducción y de los cuidados, sino que la correcta alimentación de su familia recayó sobre ellas. Por este motivo, tanto en este cortometraje como en el siguiente que analizaremos, se muestran cuáles eran los servicios que facilitaron la labor a las amas de casa porque debido a la situación económica tuvieron que buscar alternativas para ajustar el presupuesto familiar. El éxito de los productos precocinados congelados en la década de los años 60 y 70 se debió a que estas películas definieron de manera idónea su *target*.

Poniéndonos más en contexto, en esos años el congelado de alimentos fue una técnica de conservación novedosa y poco extendida, por eso desde el gabinete se crearon varias asociaciones de amas de casa a lo largo de la geografía del país donde se daban a conocer este tipo de productos alimenticios en colaboración con el proyecto de la Red Frigorífica Nacional. De modo que estas asociaciones alentaban a la compra de productos congelados para poder hacer frente a las oscilaciones de precios que se producían durante ciertas festividades y temporadas del año²⁷.

Además, se organizaron cursos dedicados a estos productos alimenticios y muchas veces diseñados por marcas comerciales interesadas, distribuidoras y organismos estatales, aunque es importante destacar en este trabajo que en esas charlas también se proyectaban películas similares a las de Medrano. Así pues, esta película se puede relacionar con otros films elaborados con el mismo fin y proyectados en esas reuniones. Como, por ejemplo, *El frío en la alimentación* (Horacio Valcárcel, 1967) y *Ultracongelados* (Horacio Valcárcel, 1973)

²⁷ Saenz, Aritza. «Las amas de casa: Sujeto constructor de derechos durante el franquismo». *Arenal: Revista de historia de las mujeres* 18 (2011): 181-216. <https://doi.org/10.30827/arenal.v18i1.1445>

Estas experiencias cinematográficas se complementaban con otros talleres realizados por las marcas de productos congelados que se desarrollaron en esos momentos. Por ejemplo, la casa Findus mostró la elaboración de sus productos congelados en un polideportivo²⁸.

En definitiva, la película es una prueba de cómo desde el gobierno se orientó la labor de las amas de casa en la confección de menús a base de artículos más baratos y donde los congelados se convirtieron en los más demandados porque este tipo de productos contribuyó a que el ama de casa pudiese preparar un menú equilibrado, dado que los alimentos congelados tenían el mismo valor nutritivo a un coste menor por lo que quedaban cubiertas las necesidades nutritivas de los miembros de la familia mediante una dieta con un costo moderado.

Ficha filmográfica: *Alimentos congelados II* (1970)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 11 minutos. Color. Normal 16 mm

Dirección: Adela Medrano

Producción: Calixto Simarro

Dirección de fotografía: Julio Madurga

Ayudante de cámara: Carlos Álvarez

Montaje: Soqui Xaire

Asesor técnico: Antonio La Casa

2. La pequeña tienda

Como anticipábamos en el punto anterior, nos encontramos con otro encargo del Ministerio de Industria y Comercio, pero esta vez con el objetivo de enseñar la nueva forma de vender que se asentó con los autoservicios. De la misma manera, se enmarca en la serie de «cursillos para detallistas de la alimentación». Asimismo, esta cinta se vincula con otras películas de la realizadora como *Técnicas de almacenaje*, y también con *Gestión mecanizada en Centrales de Distribución* (Adela Medrano, 1971), la cual al conservarse solo una copia en 16 mm no se ha podido visionar por motivos de preservación.

²⁸ Saenz, Aritza. «Las amas de casa: Sujeto constructor de derechos durante el franquismo». *Arenal: Revista de historia de las mujeres* 18 (2011): 181-216. <https://doi.org/10.30827/arenal.v18i1.1445>

El desarrollo del consumo de masas a finales de los años 60 alertó al sector sobre la necesidad de unos criterios uniformes entre las organizaciones de los trabajadores del sector de la alimentación. Desde un primer momento, la entrada de las formas de venta en línea mediante autoservicio obligó a cambios en la industria y el comercio, y a causa de esto los suministradores se vieron obligados a envasar el producto, alcanzar una cierta homogeneización y desarrollar las marcas. Es decir, se favoreció un mayor desarrollo industrial, la identificación de los productos y la incorporación de una nueva actividad, el envasado, a las tareas de los comerciantes mayoristas e industriales, quienes también se vieron obligados a mejorar su logística.

Remontándonos a comienzos de siglo, en 1911 se habían establecido en Madrid las Pescaderías Coruñesas, pero no fue hasta la creación de las primeras tiendas de Mantequerías Leonesas (1914) cuando se puso en práctica una gestión de las ventas y un trato al cliente más moderno que el comercio tradicional²⁹. Sin embargo, en lo que respecta al comercio moderno de alimentación, en España fue muy reducido en el periodo de entreguerras y en la posguerra. El autoservicio y los supermercados no se desarrollaron en España hasta finales del año 1950. Fue en los años 60 cuando alcanzaron un papel importante en la distribución alimentaria española debido al aumento del consumo de masas en la época del desarrollismo, aunque el atraso respecto a Europa era muy pronunciado porque en 1959 apenas había en España una docena de autoservicios. Sin embargo, así se aprecia de manera más marcada el rápido aumento de estos establecimientos: en 1959 solo existieron en España 14, pero para 1960 se crearon otros 77 y en 1970 se alcanzó la cifra de 1.078 autoservicios.

En términos sociológicos nació en España una nueva técnica de distribución al por menor, porque el autoservicio influyó de manera considerable en las conductas y los hábitos del consumidor. Así pues, el pequeño autoservicio en España tuvo una larga trayectoria y prevaleció frente a los superservicios y supermercados durante los años 70 y buena parte de los 80, para lo que fue esencial el papel que jugó SPAR en la formación de empresarios minoristas de alimentación y droguería. El origen de SPAR se encuentra en el año 1932 en Zoetemer (Holanda) y contribuyó a propagar el sistema de franquicias por todo el mundo. Su entrada en España supuso la revolución del mercado del peque-

²⁹ Maixé, Joan Carles. «La modernización de la distribución alimentaria en España, 1947-1995». *Revista de Historia Industrial* 41 (2009): 125-160.

ño comercio debido a que el país se incorporó a las prácticas del mayoreo que ya se habían producido en otros países europeos.

Lo más relevante de estos procesos de distribución es que en su base se encontraba la persona detallista de alimentación, a quien iba destinada esta película. El objetivo de dicha persona detallista fue acceder al consumidor final, es decir, al cliente, mediante una estrategia competitiva en el precio de venta al público. Asimismo, cada central de distribución contó con un consejo de detallistas que orientó la política comercial y publicitaria a nivel local.

Con el objetivo de formar a estas personas detallistas de la alimentación, no solo se rodaron películas como esta cinta de Adela Medrano, sino que también se fundó *SPARCO*, inicialmente definido como *Boletín de enlace de los Sparistas españoles*, más adelante como *Mensuario técnico de alimentación*, y finalmente como *Revista Técnica Mensual de la Distribución*³⁰.

Estas publicaciones se convirtieron en una vía de acceso a una cultura comercial de la cual carecía gran parte de las personas detallistas españolas de la época. Poco a poco se introdujo la filosofía de la eficiencia en el negocio, junto al uso de técnicas de gestión y *marketing* desconocidas en los ámbitos españoles de la posguerra. En particular, se transmitieron varios conceptos que Medrano ilustró magníficamente en esta película: el concepto de rotación de mercancías, el aprovechamiento del tiempo de trabajo y del espacio de la tienda, el control de existencias, la publicidad, la ordenación espacial del establecimiento del autoservicio y la ubicación de la mercancía.

En el principio del film se explica el funcionamiento de la tienda como el sistema de reposición de productos siguiendo las directrices marcadas por SPAR. Al mismo tiempo se utilizan planos generales del exterior de la tienda aludiendo al comerciante modesto a independiente del autoservicio frente a los grandes supermercados. La tienda que se exhibe como ejemplo es «Ildefonso Gómez» y los planos interiores muestran al dueño aconsejando a sus clientes,

³⁰ El *boletín SPARCO* fue prácticamente uno de los pocos vehículos de información sectorial en España. Marcó la pauta de lo que fueron *Distribución Actualidad* a mediados de los 70 y, ya en los 80, publicaciones de referencia en el sector como *Anuario de la Distribución*, *Nielsen Anuario de Evolución*, *Alimarket*, *Distribución y Consumo*, etc. En estos boletines mensuales era posible encontrar información sobre las tendencias del sector en Europa y Estados Unidos o Japón. Resulta significativo que en los primeros 70 el minorista español tuviera acceso a información de vanguardia y, en cierto modo, explica el dinamismo que en aquellos años tomó un segmento del sector. Maixé, Joan Carles. «La modernización de la distribución alimentaria en España, 1947-1995». *Revista de Historia Industrial* 41 (2009): 125-160.

cosa que en las grandes superficies alimentarias no ocurría. Es decir, Medrano transmite cómo en el pequeño comercio el trato era más cercano.

A continuación, se explica de forma más didáctica el sistema de ordenación que debía de seguir un autoservicio, que consistía en colocar los productos en orden asociativo de modo que los clientes compraban por impulso al ir pasando de una sección a otra. También se insertan planos de las instalaciones frigoríficas en el fondo, cómo el mobiliario se coloca de una forma determinada y la ordenación de este se diseña de antemano porque el recorrido del cliente era meditado por los dueños del establecimiento; así, en el final del recorrido se pasaría por las secciones del impulso. Tras esto, se recurre a unos primeros planos del coste de los productos con el fin de mostrar cómo el cliente podía elegir entre una gran variedad de precios. Se destaca cómo la persona dependiente actuaba en la preselección y selección, y luego cobraba a la clientela. Además, se ilustra cómo el almacén y las oficinas estaban escondidos debajo de dos estanterías porque se debía aprovechar el espacio por la cantidad de productos que había ya en los supermercados a diferencia del pasado.

A lo largo de la cinta se insiste en el concepto de semi-autoservicio, porque la clientela elegía el producto y quien estuviera vendiendo solo le aconsejaba debido a la gran variedad de opciones diferentes, mientras que con anterioridad solo había una marca de un producto, por lo que el dependiente cogía directamente el alimento. Otro de los temas más recurrentes y en el que también se insiste en el film es el de la productividad, con el fin de comparar la productividad laboral del autoservicio frente a las tiendas tradicionales. Por este motivo, en el final de la cinta la voz en *off* expresa que el comerciante del pequeño autoservicio tenía el futuro asegurado con las directrices que se muestran en la pieza. Pero la realidad se tornó muy diferente a estas predicciones, pues tres años después de que se rodase el cortometraje se produjo la introducción de los primeros hipermercados en el país, de modo que la tienda tradicional de alimentación fue poco a poco perdiendo importancia hasta prácticamente desaparecer a finales de los años 80.

Este cortometraje es un ejemplo de que se produjo un claro interés por la formación y adiestramiento comerciales³¹, lo que dio como resultado la realización de varias producciones como esta pieza de Adela Medrano. Por otro lado, este film también muestra al sujeto encargado de la economía familiar, que tal como se ha visto en el trabajo anterior, era el ama de casa. Así pues, se

³¹ Maixé, Joan Carles. «La modernización de la distribución alimentaria en España, 1947-1995». *Revista de Historia Industrial* 41 (2009): 125-160.

pone el foco en como el autoservicio ideó un sistema de ayuda para el ama de casa, para lo que también se instaló el sistema de pedidos por teléfono. Para ilustrar ese proceso se utiliza una pequeña secuencia de una madre cocinando con sus hijos un bizcocho: en un momento dado nota la falta levadura, llama a la tienda y hace un pedido del resto de cosas que faltan en la despensa. Al otro lado del teléfono responde un empleado de la tienda organizando el pedido de la mujer.

Por lo tanto, en este film se observa cómo se buscó un sistema de ayuda para el ama de casa, dado que durante el franquismo se generalizó la idea de que la madre era la responsable del bienestar familiar. Es más, tal como se ha comentado con anterioridad, en el año 1967 las autoridades crearon las Asociaciones Provinciales de Amas de Casa como una herramienta que combatiera los diversos problemas que atañían a las familias, como el alza de precios de los alimentos básicos y las estrecheces de los presupuestos familiares, por lo que se constituía como un medio adecuado para instruir a las amas de casa en conocimientos de economía doméstica.

El interés del Gobierno por orientar las estrategias alimentarias hacia la familia tradicional se debió a que se constituyó como la unidad consumidora por excelencia, porque eran los grupos que más compraban y consumían alimentos. Así pues, se crearon talleres, a lo que se añadían los mensajes educativos de economía doméstica, que no se centraban únicamente en la cocina, sino que se perseguía formar al ama de casa en buenos hábitos de trabajo, proporcionarle criterios de orden y selección. Esos criterios se basaban en la correcta administración del tiempo para que pudiese manejar de forma adecuada el hogar en todos sus aspectos, y en la búsqueda de la simplificación de las tareas del hogar para realizar todo en menos tiempo, por lo que el sistema de pedidos a domicilio se constituyó como una herramienta fundamental en la consecución de los objetivos que se les exigían a las mujeres casadas.

No obstante, el ama de casa también iba a la tienda y por eso en la película se insertan planos de una cliente comprando junto con sus hijos y dejándose aconsejar por el dependiente. En definitiva, este corto muestra el papel que se le asignaba a la mujer en el ámbito privado, mientras que otras realizaciones muestran los campos profesionales a los que se dedicaban, como la enseñanza en *Una experiencia personalizada: EGB Somosaguas* o el envasado de alimentos en fábricas como en *Alimentos congelados II*. En particular, en esta película y en *Alimentos congelados II* se puede observar el modelo social de género tradicional, en el que era el marido quien, con su salario, mantenía el hogar y

la mujer quien, como única responsable o conjuntamente, se encargaba de la distribución más conveniente de los ingresos para la economía doméstica.

Ficha filmográfica: *La pequeña tienda* (1970)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 10 minutos. Color. 16 mm

Dirección: Adela Medrano

Producción: Calixto Simarro

Dirección de fotografía: Julio Madurga

Ayudante de cámara: Carlos Álvarez

Montaje: Soqui Xaire

Asesor técnico: Antonio La Casa

3. *Costas de Levante*

Esta producción fue auspiciada por el Ministerio de Información y Turismo y se inscribe en un contexto particular para el Noticiario Cinematográfico Español debido a que en los años 60 en España se expandió la televisión de forma masiva y, como se ha dicho en capítulos anteriores, el NO-DO dejó de ser el principal medio informativo audiovisual debido a la competencia con los telediarios, por lo que se debía de adaptar al nuevo panorama mediático. Uno de los cambios que se produjeron fue la reorientación de la producción hacia los documentales y los reportajes. Este renovado interés por los documentales también se vinculó con un impulso político de la industria turística española que comenzó a despegar desde los años 60³².

Así pues, en los años de la televisión en blanco y negro, los documentales en color del NO-DO parecían un instrumento adecuado para promover la imagen internacional de España. Por este motivo, los encargos de la Dirección General de Turismo se intensificaron en los años 70 y se produjeron decenas de documentales promocionales (Matud 2009, 8) como *Cáceres monumental* (Ismael Palacio, José Lois, 1971), *Costa del sol malagueña* (Javier Aguirre, 1972), *Una costa brava* (Raúl Peña, 1973) o *Cabra, la cordobesa* (Ernesto Jiménez Caballero, 1974), películas que se vinculan con la cinta de Medrano ya que persiguieron el mismo objetivo: la construcción identitaria y promoción

³² Matud, Álvaro. «La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia». *Comunicación y sociedad* 1 (2009): 8.

de las zonas turísticas del país. De modo que los Noticiarios Cinematográficos se convirtieron en una herramienta para afianzar las identidades culturales locales, porque se incidía en los orígenes y en las tradiciones concretas de cada zona.

Estas producciones también se muestran interesantes por la construcción visual de la identidad del país según el ideario político del franquismo. Como, por ejemplo, la recuperación de un pasado glorioso tal como se ha comprobado con las numerosas referencias del documental a la «reconquista»³³ cristiana del territorio junto con la exaltación de la tradición como el hincapié que se hace sobre el esparto, la paella y los toros. Asimismo, se enaltecen los nuevos procesos industriales que reflejan la modernización de los sistemas de producción. Por eso todas estas películas costeras también se enfocan en las nuevas máquinas portuarias y en el avance técnico del comercio marítimo.

Además, este tipo de documentales pertenecientes al Noticiero Cinematográfico Español registraron el proceso de transformación de las distintas zonas costeras. En particular, se puso el foco en una de las costas que se convirtió en el ejemplo del desarrollismo y del crecimiento urbanístico vinculado con los intereses de promoción turística que afloraron en la España de la década anterior. Hay que tener en cuenta que entre 1959 y 1970 España se convirtió en el destino preferido del turismo veraniego, por lo que este film también incide sobre el imaginario del desarrollismo turístico.

Este tipo de producciones difundieron un creciente imaginario turístico nacional³⁴ que enfatizó los cambios del litoral y la modernización turística que se ligó al desarrollo económico español iniciado en la década de los 60. En otras palabras, se puso en escena el turismo como agente modernizador porque a través de este se ofreció una creciente ilusión de libertad a los ciudadanos españoles pese a que todavía continuase la dictadura.

En lo que respecta a la estructura del film, en primer lugar, se suceden los créditos iniciales que se intercalan con una imagen del mapa de España donde se colorea en rojo la zona geográfica que se va a introducir. De este modo la

³³ El término de reconquista se pone entre comillas por la carga ideológica que contiene teniendo en cuenta que se ha cuestionado el uso de este término para aludir a la conquista de los territorios musulmanes por parte de los cristianos y porque está cayendo en desuso. Ya que el término de reconquista se acuñó durante el siglo XIX con un fuerte sesgo político para designar a una lucha de liberación nacional frente a los musulmanes por lo que la nación española se opondría al islam.

³⁴ Martínez, Antonio, Salvador Martínez y Roberto Devesa. (2020). «Turismo y cine en el levante español. Un binomio más allá del imaginario». *Estudios Turísticos* 220 (2020): 92.

cineasta nos explicita visualmente la zona sobre la que se va a enfocar. A continuación, el film abre varios planos generales de turistas paseando por las calles de las distintas localidades de la costa levantina donde se observan tiendas y bares mientras una voz en *off* describe las virtudes de la costa del Levante y se hace hincapié en los motivos por los que los y las turistas van a esa zona. La banda sonora extradiagética aporta un ritmo frenético para enfatizar la llegada en masa de turistas a esas zonas costeras debido al *boom* turístico que arrancó en los 60³⁵ (Pousada 2015, 89); también es un recurso sonoro que se emplea para dar dinamismo al montaje de varias imágenes bastante similares, haciendo que el mensaje no resulte redundante.

Después, se produce un cambio brusco porque se pasa a otro tipo de paisaje y se suceden los planos de ríos y de la vegetación que se encuentra alrededor de los núcleos urbanos. El cambio de la música por una melodía más clásica también nos hace pensar en esa brusquedad, en ese traslado a otro tema. La voz en *off* comienza a narrar el origen histórico de ese territorio, y el documental adquiere esa visión antropológica tan característica de Adela Medrano para explicar desde un contexto histórico los orígenes de la zona y construir visualmente la identidad local del territorio utilizándolo como reclamo turístico.

De este modo, la cineasta no trató de mostrar únicamente cómo la arena de la playa o la comida eran las únicas razones para ir al Levante, sino que trata de poner en evidencia cómo fue una zona culturalmente muy rica. Por eso se comienzan a narrar los orígenes neolíticos del territorio al mismo tiempo que se intercalan imágenes de todo lo que se conserva de esa cultura, como el arte rupestre levantino.

Cabe destacar el recurso que Medrano emplea para conectar el pasado con el presente a través de las tradiciones locales: una escultura levantina pequeña de un toro, que se encontraba en uno de los museos de la zona, se encadena con otro plano de un toro real en un encierro actual. Y a esto le sigue una sucesión de imágenes de las festividades de la zona con bailes y encierros.

Mientras se muestran planos de la playa, la voz en *off* comienza a narrar cómo Ulises fue el primer viajero que llegó a las costas levantinas por lo que se recalca la importancia histórica, mitológica y cultural del lugar a nivel internacional, es decir, la importancia de esa zona en la antigüedad se traslada al presente según los objetivos franquistas de volver a dotar ese territorio de una relevancia internacional.

³⁵ Pousada, Rafael. «Turismo en España entre el primer y segundo boom turístico, y cambio de modelo (1951-1962)». *Estudios Turísticos* 223 (2022): 21-57.



Figura 4. Aquí se muestra el toro al que nos referimos, y a su lado el toro «verdadero» en el encierro, una transición que nos hace ver cómo utiliza Medrano el lenguaje audiovisual © Filmoteca Española.

A esto también le acompañan unos planos de chicas en la playa mientras el narrador exalta «la belleza de las íberas» utilizándolo como un reclamo turístico, algo que fue común durante la inclinación del régimen por el desarrollismo turístico en los 60 y 70, donde el cuerpo de la mujer se constituyó como uno de los sujetos centrales de la mirada turística en la publicidad. Posteriormente aparece la Dama de Elche³⁶ y más monumentos íberos que se han conservado, mientras el narrador relata los orígenes fenicios y griegos de la zona y cuáles son las colonias que fundaron ambos. Se narra la llegada del pueblo cartaginés con imágenes del puerto para destacar cómo evolucionó el comercio marítimo de la zona desde las civilizaciones fenicias, pasando por las griegas y los marineros de Cartago.

Se muestran las máquinas en el puerto aludiendo a la creciente industrialización del país, lo que se vincula con la modernidad que propugnó el régimen a través de estos documentales. Asimismo, se incluye un pequeño resumen de las guerras púnicas y de cómo Roma obtuvo la victoria con la caída de Sagunto, lo que dio lugar a la colonización por parte del pueblo romano.

Todo ello se relata no solo para conocer el origen histórico de la zona, sino para manifestar los orígenes del pueblo español y mostrar sus virtudes. De ahí que la narración sobre la llegada de Roma y su influencia cultural en la península sea más larga, porque fue uno de los grandes imperios para el franquismo. Cabe destacar que se intercalan varias imágenes de la realización del esparto, dado que esta técnica proviene de la civilización romana y hoy todavía se

³⁶ Cabe destacar que la Dama de Elche se trajo a España por la gestión del segundo gobierno de Francisco Franco, por lo que las imágenes de la escultura no se pueden considerar una elección inocente porque de esta forma se pueden enaltecer los logros del franquismo.

mantiene. Hay una secuencia de varias personas de la zona haciendo objetos con este material, y aquí se puede observar el interés de la directora por los procesos creativos, al igual que en *Esculturas para un paisaje*, también se enfoca en captar los procesos artísticos de cada creador.

Por otro lado, también se incide en el periodo musulmán, pero con una óptica diferente a cómo se habían enaltecido las otras civilizaciones a las que se había hecho mención. Se suceden unos planos de acequias, inventadas por el pueblo árabe y que se convirtieron en una de las técnicas de producción agrícolas más importantes del país. Aparecen en la película más monumentos musulmanes de la zona mientras el narrador comienza a relatar la «reconquista» de los reinos cristianos y se incide en sus construcciones defensivas en el territorio, como las murallas que se encuentran a lo largo de la costa de Levante.

Cabe destacar que también se muestra el Levante más medieval mediante un recorrido por la zona. El montaje sonoro incide en la una dramatización para narrar la «reconquista» por esa idea de la cruzada contra el «infel» en el contexto de una España católica. Se intercalan planos de fortalezas cristianas de la zona, así como de artesanos realizando cuchillos, algo que también se enfatiza como reclamo turístico.

No obstante, Adela Medrano se interesó por la parte cultural del asunto por lo que grabó imágenes de las personas de allí recreando las batallas en las fiestas locales que realizan de moros y cristianos, combinándolos con planos de pinturas que representan esos conflictos. En la mitad de la película surge otro cambio de tono mediante la introducción de un canto gregoriano mientras se habla de esta cruzada y se menciona que la arquitectura religiosa de la zona, como las iglesias y los monasterios, es lo que atestigua la victoria, lo que se vuelve a vincular con la idea franquista de la victoria del catolicismo sobre los infieles³⁷.

Por otro lado, mientras se narra cómo surge el mudéjar, se intercalan imágenes de gigantes y cabezudos junto con varios planos de monumentos de este estilo arquitectónico. Se centra en explicar detalladamente este estilo porque se trató de la base de la escuela de cerámica levantina, por lo que se visualiza

³⁷ El 1 de abril de 1939, el día que concluyó la guerra civil, el papa Pío XII, que solo llevaba un mes de pontificado, le envió un telegrama al general Franco que decía: «Levantado el corazón al Señor agradecemos sinceramente con Vd. la deseada victoria de la católica España». Al que el general Franco respondió inmediatamente: «Victoria total de nuestras armas que, en heroica cruzada, han luchado contra los enemigos de la religión, de la Patria y de la civilización cristiana». Suárez Fernández, Luis. *Francisco Franco y su tiempo. Tomo II. Generalísimo de la Guerra Civil*. (Madrid: Fundación Nacional Francisco Franco, 1984).



Figura 5. Aquí podemos observar un fotograma del documental que ilustra la arquitectura de la que se habla en la pieza © Filmoteca Española.

el proceso de realización de esta cerámica. Medrano asimismo quiere mostrar cómo también existió un clima de convivencia pese a que oficialmente se quiera difundir la idea de una feroz reconquista cristiana.

A continuación, se hace hincapié en la paella porque se trata de una comida típica de esa zona del estado, lo que pone de relieve la gastronomía española. También se centra en Peñíscola por el papa Benedicto XIII el «papa Luna», ya que falleció en la localidad aumentando el prestigio cultural de la zona. Tras esto, se detalla como las costas del Levante se debían defender del ataque de los piratas berberiscos, por lo que se muestra el paseo marítimo y se enfatiza cómo Valencia se abrió a las rutas del comercio.

Después, se desarrolla el periodo del Renacimiento con planos sobre los edificios renacentistas más significativos de la zona como la lonja de Valencia, y posteriormente se hace una muy breve mención al barroco valenciano. Es bastante significativo que se pase por encima de esta época teniendo en cuenta que el periodo en el que se desarrolló el barroco en España se caracterizó por la decadencia política, económica y social, mientras se sucedían los reinados de los Austrias menores. Se trata de un periodo que ha sido evitado intencionadamente por el franquismo a la hora de construir el discurso sobre la identidad nacional.

Por último, se muestran las torres y castillos de época cristiana que se han convertido en hoteles y paradores, incidiendo en cómo el crecimiento del turismo en España pasaba por la construcción de infraestructuras para alojarse relacionándose con otras similares sobre la creación de los paradores en España como *Albergues y Paradores* (José Luis Borau, 1965), que también produjo Cinecorto y se realizó como un encargo para Televisión Española (TVE)

como episodio piloto de la serie que desde el gabinete de Franco se creó sobre los paradoreos nacionales de turismo.

Así pues, en la película se vincula esa idea del gran imperio de los Reyes Católicos con los progresos que realizó el franquismo, lo que convirtió al país en uno de los mayores receptores de turismo extranjero del momento³⁸. Sin embargo, también se debe destacar que durante la época del desarrollo del turismo español se optó por la construcción de numerosos hoteles en vez de autopistas que permitiesen a los turistas desplazarse por el país a mayor velocidad y comodidad. No fue hasta principios de los años 70 cuando se comenzó a construir la primera autopista en el país con el fin de facilitar el turismo por coche y cuyo proyecto ambicioso de promoción se encuentra en otra cinta de la cineasta: *Esculturas para un paisaje*.

Como breve conclusión, la idea predominante del guion por encargo era mostrar la historia de un gran territorio cultural e histórico que fue arrebatado y que fue progresando debido, en primer lugar, a los reinos cristianos, y después gracias a la dictadura por los progresos en materia de industrialización y por el desarrollo económico provocado por el *boom* turístico de sol y playa. Esta insistencia en términos como «cruzada» e «infiel» y en la recuperación de los territorios se relaciona con la idea extendida durante el franquismo de recuperación de los territorios españoles tras la guerra civil y con el apoyo de la iglesia católica «arrebatándose a unos infieles (republicanos) tras una cruzada (guerra civil)»³⁹.

Ficha filmográfica: *Costas de Levante* (1971)

NO-DO (España)

Descripción física: 24 minutos. Color. Normal–1/1'37. 35 mm

Dirección: Adela Medrano

Ayudante de dirección: Imanol Uribe

Guion: Luis Enrique Torán, Adela Medrano y José Ángel Juanes

Dirección de fotografía: Francisco Madurga y Carlos Álvarez

Locución: José Ángel Juanes

Títulos alternativos: Fruta codiciada / Costa de Azahar-Costa Blanca

³⁸ Vallejo, Rafael. «¿Bendición del cielo o plaga? El turismo en la España franquista, 1939-1975/ Blessing from heaven or plague? Tourism in Franco's Spain, 1939-1975». *Cuadernos de historia contemporánea* 37 (2015): 92.

³⁹ Pina, Francisco. (2009). «El estudio de la Historia Antigua en España bajo el Franquismo». *Anales de historia antigua, medieval y moderna* 41 (2009): 1-10.

4. Composición de otoño

Composición de otoño es probablemente la obra más poética de Adela Medrano. Realizada para el Ministerio de Turismo, y dirigida por Luis Enrique Torán, Medrano escribió junto al director un guion que señaló las costumbres de los pueblos de la península ibérica durante la estación en la que caen las hojas y comenzaban a bajar las temperaturas. Esta pequeña pieza es una gran oda al otoño y a una idea romantizada de este. Se menciona que esta es la época de las brujas, las meigas, los trasgos y los gnomos, así como de la bruma y de la niebla baja. Una temporada en la que los pueblos son más propicios hacia realidades no físicas.

La realización de este trabajo es pausada, se van mostrando imágenes de páramos, estepas, de montes y de pequeñas casas en el campo: paisajes con los colores marrones y rojizos del otoño. Sutilmente se da paso a los interiores de hogares acogedores e iluminados por el fuego. Planos que van apareciendo con un ritmo aletargado, y que son conducidos por la voz suave creando una atmósfera onírica.

Esta cualidad de cuento o de fábula otoñal va acompañada de un retrato impregnado de referencias antropológicas. Se mencionan algunos clichés ahora ya en desuso, una visión antigua, como esa mención al sentido totémico de la caza. No podemos evitar comparar este trabajo con *Cuenca* (1958), medio-metraje documental que Carlos Saura rodó, entre mayo de 1957 y mayo de 1958, por encargo del Ayuntamiento de Cuenca. El documental mostraba con mucho sentimiento, aunque en ocasiones era un mero retrato turístico, las tierras conquenses y sus gentes, con más frialdad que *Composición de otoño*.

Esos clichés nacionales, como las imágenes de bailes tradicionales que todavía se conservan, nos hablan de las viejas tradiciones y del nuevo resurgir provincial que buscó el franquismo desde producciones del NO-DO como *La provincia resurge: El plan Badajoz* (Alfredo Marquerie, 1956). Por un lado, ese resurgir de los pueblos se buscó en un contexto en el que no solo se produjo un éxodo urbano, sino que la llegada masiva de extranjeros provocó que los españoles conociesen una mentalidad distinta a la suya, por lo que entraron en contacto con ideas y costumbres que desconocían. Es un momento en el que la sociedad se fue abriendo, poco a poco, gracias a esa llegada de turistas extranjeros, pero frente a la progresiva modernización social de los centros turísticos se encontraba el campo, tal como se muestra en este film.

Esta idealización de lo tradicional y del folclore nos habla del temor a la pérdida de las costumbres tradicionales españolas: por eso en la película se

aprecia el uso de lo popular-campesino como el lugar donde todavía se encontraban las esencias identitarias y tradicionales de lo español. Este mundo tradicional otorgaba esencias «antiguas». A pesar de la voluntad modernizadora en lo económico, el régimen no se mostró tan favorable con el cambio que se estaba produciendo entre los ciudadanos, una de las maneras en que pretendió evitar excesivas transformaciones fue mediante su constante idealización de lo tradicional y del folclore. Esta tensión entre cultura tradicionalista y el aperturismo del país se hizo visible en el discurso oficial acerca del campo que se desarrolla a lo largo de la película. Pese al aperturismo y a la llegada masiva de extranjeros con el *boom* turístico, se quiso mantener un país anclado en las tradiciones: no excesivamente moderno en lo tocante a las costumbres, pero más moderno que años anteriores.

El trabajo de Torán y Medrano, siendo un proyecto esencialmente dirigido para fomentar el turismo de los pueblos de España, tiene un valor narrativo fundamental. Es un medimetraje influido por el éxodo urbano que en los setenta se intentó corregir intentando subsanar este abandono de los pueblos e incitó a provocar un retorno rural para evitar el despoblamiento⁴⁰ dado que el franquismo utilizó el mundo rural como ámbito de arraigo⁴¹. Por eso se juega con fuerte componente emocional para atraer a los espectadores a estos enclaves.

A su vez, la película también se puede relacionar con otros films que buscaron mostrar las maravillas del paisaje español en las distintas estaciones, como el cortometraje documental *España en primavera* (Luis Torreblanca, 1970), poniendo de relieve las cualidades del país y utilizándose también como un reclamo turístico en el momento de mayor desarrollo del turismo extranjero al igual que *Costas de Levante*. Pero este film no se dirigió a un público internacional, sino al incipiente turismo nacional que comenzó a desarrollarse a mediados de los años 60 conforme fue creciendo la renta per cápita de los

⁴⁰ En la paulatina orientación de la sociedad agraria tradicional española hacia el desarrollismo tuvo una repercusión decisiva la creación, en 1955, del Servicio de Extensión Agraria (SEA) junto con la fundación del Instituto Nacional Agronómico, dependiente de los ministerios de Agricultura y de Educación. La aplicación de esta política agraria hizo posible un proceso de industrialización general, así como de modernización y mecanización del sector rural. Pero, en consecuencia, se experimentó el trasvase de una gran proporción de fuerza de trabajo del campo a los sectores industrial y de servicios, lo que implicó un masivo éxodo de población del mundo agrario hacia las ciudades. Paniagua, Ángel. «Visiones en off de la despoblación rural en el franquismo». *AGER. Revista de estudios sobre despoblación y desarrollo rural* 20 (2016): 139-160.

⁴¹ Moreno-Caballud, Luis. «Trasplantando al pueblo. Las contradicciones del discurso moderno sobre el mundo rural y su vigencia en el franquismo». *Hispanic Research Journal* 17 (2016): 522-538. <https://doi.org/10.1080/14682737.2016.1238199>

españoles⁴². Tal como se ha dicho con anterioridad, se trata de un intento de animar a la población a hacer turismo interior cuando este se vio ensombrecido por el turismo de sol y playa cuyo *boom* se produjo en esos años a la vez que se animó a volver a la esencia de lo «español», de ahí sale también esa presencia ominosa de la superstición.

Ficha filmográfica: *Composición de otoño* (1971)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 13 minutos. Color. Normal. 35 mm

Dirección: Luis Enrique Torán

Guión: Luis Enrique Torán y Adela Medrano

Dirección de fotografía: Julio Madurga

Música original: Vainica Doble

Títulos alternativos: *Composición en otoño*

5. ¡...es así!

El documental *¡...es así!* (1972) fue una de las colaboraciones de Cinecorto con la empresa Coca-Cola, colaboración que se repitió en *Concurso Nacional de Redacción* (1977) y *25 años...* (1977). Este fue uno de los múltiples trabajos de Adela Medrano que se premió en festivales: fue galardonado con el primer premio en el X Certamen Nacional de Cine Industrial. El título de *¡...Es así!* hace referencia al lema «¡Coca-Cola es así!», y este proyecto narró la historia de esta empresa en España y su impacto en la economía y cultura del Estado.

El documental comienza con una sucesión de varios planos de ilustraciones, grabados y pinturas decimonónicas y una voz en *off*, que estará acompañándonos durante los 27 minutos que dura el documental. Habla de cómo se veía España desde el Romanticismo y de la idiosincrasia de este estado. Después de una breve introducción se da paso a imágenes de catedrales y monumentos nacionales como la Iglesia de los Jerónimos, la Giralda o la Sagrada Familia. «¿Qué es España? *Spain is different*», y en esa frase que se pronuncia es donde se aúna lo que se quiere contar en el documental. Siguiendo en parte con las premisas que se utilizaron en aquella época aperturista, algo que será un *leit motiv* constante en los trabajos de Medrano, producidos en su mayoría en los

⁴² Paniagua, Ángel. «Visiones en off de la despoblación rural en el franquismo». *AGER. Revista de estudios sobre despoblación y desarrollo rural* 20 (2016): 139-160.



Figura 6. En los títulos de crédito de esta versión de la película podemos ver esta cartela que señala que obtuvo el Primer Premio en el Certamen de Cine Industrial de 1972 © Filmoteca Española.

70, los últimos años del franquismo y los primeros de la democracia, por lo que veremos reflejado ese periodo histórico de tantos cambios económicos y sociales en sus cortometrajes.

Por tanto, el lema *Spain is different* resume los esfuerzos del franquismo por retomar lo que en siglo XVIII atrajo a los viajeros románticos mediante el hincapié sobre varios clichés nacionales, como un supuesto encanto especial más próximo al orientalismo que del europeísmo. Incluso en las ciudades sin ninguna tradición de flamenco ni de toreo se apresuraron a construir tablaos y plazas de toros⁴³. Por eso se insertan unos grabados y pinturas de las carabelas de Cristóbal Colón, los cuales dan paso a una narración del desarrollo español y de cómo le han influido a lo largo de la historia las conquistas, colonizaciones y globalización, en la que se buscó explicitar como España tuvo un papel más que destacado porque provocó el inicio del mundo moderno con la conquista de América, lo que también se convierte en un punto en común con el resto de los países occidentales. De nuevo sale a relucir la visión histórica de España y lo español. Remontarse al pasado, a los orígenes de los hechos y las costumbres, es un motivo repetido en la obra de Medrano, como ya hemos ido viendo. Una publicidad que, sin embargo, remite constantemente al discurso naciona-

⁴³ Pack, Sasha. *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*. (Madrid: Turner, 2009).

lista de Franco, en el que se insertaron las bases culturales y humanísticas sobre las que se fundó el Estado Español, y que las empresas e instituciones más importantes siguieron, aunque las referencias a la historia y al arte son una constante en el trabajo de esta realizadora.

A continuación, se introduce el tema de la gastronomía, ilustrado en un primer momento con los cuadros de Velázquez *Vieja friendo huevos* (1618) y *El almuerzo* (1617-1618). La comida es una clave de nuestra cultura, y muchos platos vienen de otros países. La patata, el maíz y el azúcar se importaron de América, así como el tabaco y el ron. Se mencionan las salchichas y la cerveza de Alemania, las pastas italianas o el café de la península arábiga. Y este repaso por los alimentos de otros países que ahora son un pilar en la gastronomía española sirve para dar paso a la protagonista del documental: la Coca-Cola, que ha venido de Norteamérica. Esta bebida de refresco desembarcó en España en 1929, y enseguida tuvo mucho éxito y se difundió por todas las clases sociales. La empresa de Coca-Cola, además, aportó nuevos métodos y técnicas a la industria de la alimentación, así como también trajo consigo nuevos métodos de control de calidad e higiene. Pero todos estos avances y novedades no llegaron del todo hasta 1953, tras el largo paréntesis que vivió toda Europa, incluida España, debido a los conflictos armados y a la posguerra. Es a partir de este año entonces que se introdujo de lleno una moderna red industrial y comercial (este punto se verá más desarrollado en *25 años...* el documental que habla de toda la historia de Coca-Cola en España).

La Coca-Cola ya formaba parte de todos, y se expresa esto con varios planos de niños en bicicleta que se llevan el refresco para su merienda. Esta bebida gaseosa también acompañaba muchas fiestas de cumpleaños, así como está presente en las vacaciones. La Coca-Cola es «la chispa de la vida», como muestran varios carteles con el mítico lema.

Aunque sea un producto foráneo, la película deja claro que se ha adaptado a España. Se hace hincapié en este hecho y en que los trabajadores de la empresa son todos españoles: Coca-Cola creó unos 4.000 puestos de trabajo con su instalación en el país. Estos datos se acompañan de planos de ejecutivos y empresarios en sus despachos con otros de obreros en la fábrica y científicos en los laboratorios. Se incide entonces en el desarrollo industrial y cultural en España. Después se da paso a la importancia de las empresas proveedoras y la riqueza que han conseguido. Con unas imágenes de agricultores recogiendo remolacha azucarera, se nos cuenta que Coca-Cola no usa edulcorantes artificiales por lo que requiere de toneladas y toneladas de azúcar, lo que convierte a la empresa en la mayor consumidora de este producto en toda España.

También se muestra la Fanta, la gama de sabores cítricos que desarrolló la misma empresa. La naranja es otro bien del que hace uso esta empresa, llegando a requerir unas 30.000 toneladas de esta fruta de la que también aumenta su exportación al extranjero. Y el agua también es otro producto muypreciado para la creación de la Coca-Cola. Debido a la necesidad del agua para la compañía de refrescos, el documental cuenta que se realizaban constantemente estudios para luchar contra la contaminación. Incluso se llegó a crear un equipo que analiza las depuradoras. Toda el agua de España era tratada para asegurar su calidad, por lo que también se consiguió un avance en el tema de tratar el agua para su potabilidad. Algo que se ilustra con planos de científicos en el laboratorio, agua embotellada, nacederos, manantiales...

El refresco además requirió de embotellamiento. El gremio de artesanía del vidrio fue clave para ello, la generación que precedió a estos artistas fueron las nuevas fábricas. Por lo que se dice que otra gran industria impulsada por y gracias a Coca-Cola fue la del vidrio. Que además nos lleva de nuevo a que se destaque el hecho de que el vidrio español era exportado al extranjero.

Y las botellas nos llevan al embalaje. El documental nos ha hecho partícipes de un viaje histórico a un proceso industrial y su desarrollo. Después el embalaje se automatiza, también son comunes los envases de plástico, y las cajas que facilitaban el transporte de las botellas, lo que nos dirige a nuevas técnicas de carga. Se crearon nuevos modelos de carretillas específicamente diseñadas para esto. La forja y la fragua también fueron esenciales, como el acero toledano, que se usaba en concesionarios de coches. Otro de los avances o el movimiento industrial de Coca-Cola afectó a los concesionarios que fabricaban coches y camiones para la empresa. Se destacan también los dispensadores de soda, fabricados en España para facilitar la venta en bares y en sitios públicos. Así como las neveras automáticas para el autoservicio.

La industria de los refrescos, sobre todo cuando es una marca tan destacada, también requiere de un diseño gráfico para sus logos y anuncios. Para los tapones —litografiados en chapa— se necesitaba de una tecnología avanzada: el troquelado. La técnica de la serigrafía será empleada para fabricar las placas en los establecimientos. También podemos ver como el logo de Coca-Cola ha permanecido casi inalterable a lo largo de su historia con ligeras adaptaciones para cada época. Unos planos de diferentes logos y carteles de otros establecimientos como bares y farmacias hechos de madera o de hierro forjado nos señalan en el documental que ya estaban obsoletos. En ese momento se llevaban los luminosos o las enormes vallas comerciales. La magia del color, dibujos y composiciones artes plásticas aplicadas a la publicidad. Era muy

importante la labor de artistas y diseñadores. En este documental no se olvida ninguna de las partes que hacían funcionar la gran maquinaria publicitaria e industrial que era la empresa de Coca-Cola.

Hubo una potente inversión en publicidad, aparecen escritores, realizadores, cineastas, músicos... Esta parte es un tanto metanarrativa, ya que el documental que estamos viendo forma parte de esta estrategia publicitaria de la empresa. Tras algunas secuencias de rodajes de publicidad de la marca, se recalca que se apostaba por una publicidad de calidad. Después se pasa a destacar otra de las labores en las que se sumergió Coca-Cola que fue promocionar diferentes actividades relacionadas con el deporte. Se ven competiciones de piragüismo como ejemplo de ello.

Coca-Cola se esforzó mucho por fomentar la práctica del deporte, siendo patrocinadora de campeonatos de tenis como el Trofeo Manuel Alonso del club deportivo de Valencia. También patrocinó otros torneos de golf, así como concursos de castillos de arena. La mayoría de las actividades estaban dirigidas a la juventud y a los niños. Destacan en este último caso los parques infantiles creados para instruir en las normas de tráfico.

Coca-Cola impulsó la industria de España y no solo se centró en la salud de sus consumidores, también apostó por apoyar la cultura nacional. Hasta nuestros días ha llegado el concurso de redacción organizado por esta compañía junto al Ministerio de Educación y Ciencia: en estos años ya participaban unos 200.000 niños.

Hay una conciencia nacional en la empresa. Después de demostrar la popularidad del concurso de redacción (apuntamos además que Medrano realizó otro documental centrándose específicamente en este certamen literario que analizaremos más adelante) pasamos a ver qué otras actividades culturales patrocinaron Coca-Cola. Y se ven algunos carteles como el de la VI Semana de Estudios Flamencos de Málaga o las Jornadas de Folklore Gallego, mostrando como la empresa estadounidense no trató de imponer su identidad, sino que también contribuyó a realzar las tradiciones españolas. Así pues, la empresa se esforzó por apoyar la cultura autóctona de las diferentes regiones de España, una estrategia que también permitió vincular emocionalmente a los españoles con un producto extranjero. Es decir, se quiso insertar la Coca-Cola dentro las costumbres españolas convirtiendo un elemento propio del aperturismo y consumo global en algo propio de España, una declaración de intenciones del franquismo en toda regla.

Hacia el final de esta pieza se vuelve al tema de la exportación de productos, se habla de miles de toneladas de naranja destinadas a Alemania, o de las bo-



Figura 7. Aquí podemos observar algunos de los carteles de los eventos organizados por Coca-Cola para promover la cultura nacional © Filмотeca Española.

tellas fabricadas para África del Sur y Polonia o del material publicitario que se creó para Holanda y Dinamarca. Desde 1953 hasta ahora han tenido lugar muchos avances gracias a esta empresa, se recalca en esta pieza. Al final del documental se invoca un recurso emocional típico de Coca-Cola: era una bebida presente en todos los hogares y en la familia, todas las personas la podían tener en su casa y la compartían en las comidas.

Ficha filmográfica: *¡...es así!* (1972)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 32 minutos. Color. 1/1'37. 35 mm

Dirección: Adela Medrano y Luis Enrique Torán

Producción: Ángel Leñador y Calixto Simarro

Guion: Adela Medrano y Luis Enrique Torán

Dirección de fotografía: Francisco Madurga

Ayudante de cámara: Carlos Álvarez

Montaje: José Luis Peláez

Música original: Jaime Pérez Rodríguez

Títulos alternativos: *Es así* (Coca-Cola)

6. **Semiología de 3 siglas (ERT)**

La existencia de un «Gibraltar económico» en la cuenca minera de Riotinto siempre se consideró como un motivo de orgullo nacional desde que se instalaron en el país las ideas del nacionalismo económico a comienzos del siglo XX⁴⁴. Sin embargo, el hecho de que una gran cantidad de materias primas se sacasen del país sin que fueran transformadas por la industria española se consideró inaceptable, teniendo en cuenta que una de las líneas industriales que se fomentó por el franquismo consistió en la sustitución de las importaciones por la creación de productos nacionales⁴⁵.

Este interés por las minas no solo se debió al interés franquista de «nacionalizar» los yacimientos, sino que también se dio por la política diseñada por el Instituto Nacional de Industria. Por eso interesó hacer de las piritas onubenses la piedra central de un plan que se basó en la producción de explosivos y cobres para la defensa nacional y del ácido sulfúrico y los super fosfatos necesarios para la modernización. Es decir, el sector minero industrial de la pirita se consideró indispensable en el proyecto industrializador basado en la autarquía por el autoabastecimiento de material bélico y estratégico, por lo que ningún otro mineral conjugó política y economía en grado semejante para promover la industrialización de España⁴⁶. Se pensaba que debido a la enorme dimensión del yacimiento se podría dominar el mercado mundial de esas materias primas de modo que el aprovechamiento integral de la pirita reflejó fielmente los ideales de la industrialización autárquica, pues permitió ser autosuficiente en la producción de azufre y de algunos metales en los que España era deficitaria, como cobre, plomo y zinc.

Rio Tinto Company Limited se encargó de la explotación de esas minas desde 1873. A esta animadversión del país contra la empresa extranjera se le sumaron en 1913 y 1920 varias huelgas del personal minero, lo que provocó que aumentase el resentimiento. De modo que cuando finalizó la guerra civil,

⁴⁴ Caliani, Juan Carlos. «La investigación minera de la Faja Pirítica española durante el franquismo». *De Re Metallica: revista de la Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero* 37 (2021): 59-68.

⁴⁵ Arenas, Carlos. «Riotinto: un mito minero en declive (1954-2003) *Revista de Historia Industrial* 69 (2014): 1-30.

⁴⁶ Caliani, Juan Carlos. «La investigación minera de la Faja Pirítica española durante el franquismo». *De Re Metallica: revista de la Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero* 37 (2021): 59-68.

el gobierno de Franco se enfocó en la tarea de recuperar Riotinto para que se dejase de beneficiar económicamente a un país extranjero.

La compañía británica acabó cediendo debido al acoso del gobierno español por la restricción de las licencias de importación de insumos y maquinaria, la obligación de vender a precios políticos en el mercado interior y de tener que depositar en el Instituto Español de Moneda Exterior las divisas producto de las ventas y cambiarlas por pesetas sobrevaluadas y los controles a la repatriación de las ganancias. A lo que se sumó el sostener una plantilla numerosa y soportar un aumento general de costes que se multiplicaron por 5,8 entre 1940 y 1954.

En 1954 dieron comienzo las negociaciones contra la compañía Río Tinto Company Limited y tres bancos españoles: el Banco Español de Crédito, el Banco Hispano Americano y el Banco de España. Una vez que la empresa se adquirió en 1954 mediante capital privado se denominó Compañía Española de Minas de Río Tinto S.A (CEMRT). Se eligió presidente de la compañía a Joaquín Benjumea Burín, conde de Benjumea, y como director se nombró a Antonio de Torres Espinosa.

En el caso que nos ocupa, la película fue financiada por Explosivos Río Tinto (ERT), cuya misión inicial consistió en la búsqueda de clientes nacionales e internacionales para las piritas y cuyo origen se encuentra en la fusión en 1970 de la Sociedad Española de Minas de Río Tinto S.A y la Unión Española de Explosivos SA (UEE); empresa nacida en Vizcaya en 1896 por la unión de diversas empresas dedicadas inicialmente a la fabricación de dinamita y posteriormente a la fabricación de superfosfatos. Tal como se ha desarrollado en el apartado sobre cine industrial, esta cinta se inscribe en el cine aplicado que la cineasta desarrolló en Cinecorto y que se vincula con otras cintas por encargo como *75 años de su historia*, sobre la cementera Asland.

Cabe destacar que este encargo de la compañía ERT Explosivos Río Tinto se realizó cuando la empresa se encontraba en su mejor momento antes de su declive en los años 80, ya que durante los 70 se la consideró como una de las más importantes del país (Posadas 2014, 2) porque se trató de la primera sociedad multifuncional del país debido a que se integraban diversas participaciones de hasta treinta empresas en los campos de los explosivos (Unión Española), abonos (Abonos Sevilla, Fosfórico Español), la minería y metalurgia del cobre (Río Tinto Patiño, SECEM), la química (Odiel), la refinación y comercialización de petróleos (Rio Gulf) o el sector inmobiliario (Portil).

Así pues, en la cinta se pueden observar los logros, el funcionamiento y los sistemas industriales de esa reciente empresa de los años 70 con un capital de

2.600 millones de pesetas. En lo que respecta al organigrama de la empresa, en el momento en el que se rodó la cinta, estaba compuesto por Ignacio Herro como presidente de ERT, junto con Javier Benjumea Puigcerver, presidente de la extinta CEMRT; Antonio de Torres, presidente ejecutivo, y Leopoldo Calvo Sotelo, consejero delegado.

Lo más relevante para el país fue que ERT Explosivos Río Tinto solucionó el problema de los mercados de las piritas de Riotinto, ya que tanto estas como el sulfúrico producido fueron adquiridas por dos empresas del grupo que se ubicaron en el Polo de Huelva: Fosfórico Español y, a partir de 1974, Fertiberia.

Respecto a la estructura de la cinta, en primer lugar, se inicia con planos de naturaleza mientras se habla de los recursos limitados del planeta y de sus consecuencias como las hambrunas. De esta forma la cineasta hace destacar el papel de la empresa a la vez que un narrador en *off* explica cómo gracias a la química se intentó luchar contra todo los males antes mencionados poniendo en valor los procesos químicos que contribuyeron a mejorar la calidad de la vida humana.

A continuación, se presenta la empresa ERT Explosivos Río Tinto con imágenes de sus plantas industriales mientras se introduce su historia y se hace hincapié en el crecimiento de la empresa desde entonces y de cómo sigue progresando desde que la propiedad pasó a ser española: este progreso se plasma empleando planos más cerrados, con los que no puede abarcar la inmensidad del complejo, haciendo que el lugar se sienta como un espacio inmenso.

Se suceden una serie de imágenes de explosivos con un plano aéreo, y se muestran unas imágenes de explotación de la minería porque se trataba de la especialidad inicial de ERT. A continuación, se divide la pantalla en cuatro partes donde en cada celda se visualiza la explotación de las minas de Río Tinto y de sus trabajadores con el fin de hacer más dinámica la obligación de mostrar cada una de las funciones que hacían los trabajadores.

Después se ilustra el interior de la mina y las formas de trabajo que emplea la empresa, así como de las máquinas trabajando dentro de la cueva. Esta forma de mostrar cómo trabajaban se usó para autopromocionarse y así adquirir más prestigio, porque una de las ideas fue insistir en la contribución de esta empresa al desarrollo industrial del país. Por eso la cineasta eligió mostrar la explotación de Cerro Colorado por parte de ERT, ya que se consideró uno de los enclaves mineros más importantes de España.

También se muestran todas las técnicas de electrólisis del cobre porque son novedosas, por lo que estos avances tecnológicos son motivo de orgullo para



Figura 8. En este trabajo se utiliza en diferentes ocasiones el recurso de la *split screen*, o pantalla partida, dejando el plano dividido en cuatro, en cada casilla irán apareciendo una sucesión de planos de la fábrica y su maquinaria © Filmoteca Española.

la compañía. Se vuelve a utilizar el recurso de la pantalla dividida en cuatro celdas con imágenes de la explotación de Río Tinto. Asimismo, podemos ver el complejo de Llobregat donde se automatizaron los procesos industriales, lo que se vincula con la necesidad de promocionar el progreso industrial del país mediante los logros de Explosivos Río Tinto.

Cabe destacar que de forma constante se hace hincapié en las construcciones modernas de la empresa porque, aunque adquirió relevancia a nivel nacional, también lo hizo en un plano internacional. Por este motivo, se vuelven a visualizar las distintas sedes con el objetivo de tratar de explicar el concepto de integración a través de imágenes. Como se ha dicho, esta empresa se consideró como la primea multifuncional del país porque se componía de varias organizaciones; por eso se muestran todos los productos realizados por este grupo empresarial.

Eso sí, Medrano decidió poner énfasis en las empresas de abono por la automatización de sus procesos productivos y por los continuos controles de calidad, debido a que a través de los fertilizantes químicos se contribuyó al desarrollo agrario y económico del país (por eso la realización de abono se constituyó como uno de los ejes centrales del plan del Instituto Nacional de Industria).

Después, mediante unos planos aéreos se presenta una de las instalaciones más importantes del momento: el complejo del Odiel en Río Tinto. Esta sede se encontraba a la vanguardia de la metalurgia y dominaba el sector químico del país. Otra de las estrategias de la cineasta para mostrar todo el conjunto industrial del Odiel son unos planos muy dinámicos filmados desde un coche en marcha y desde atrás hacia delante rodeando todo el edificio, por lo que se desprende una sensación de movilidad que se vincula con el ritmo imparable al que se estaba llevando a cabo el progreso tecnológico e industrial en esas instalaciones de ERT. En particular, se resalta que en ese lugar fue donde se instauró en España la química del acetileno, cuyas aplicaciones eran múltiples, por fimirlo que contribuyó al país en todos sus aspectos.

También tienen una fuerte presencia los complejos petroquímicos en Huelva y Tarragona, donde se utilizó una tecnología internacional y se muestra el complejo de la Rábida con planos aéreos. A continuación, se destacan todos los productos generales y de uso cotidiano a los que contribuye ERT: detergentes, cosmética o refrescos: todas estas aplicaciones son descritas mediante una secuencia de una modelo en los estudios de Cinecorto mientras se maquilla, bebe un refresco o pone una lavadora.

De esta forma se da a entender que la empresa fue esencial para el fomento de la industria, y para la mejora económica de España, porque para la elaboración de esos objetos materiales era imprescindible la implicación de ERT.

Mientras se muestran esas aplicaciones diarias de los objetos cuya creación se debe en parte a la compañía de explosivos, se intercalan tres primeros planos de los pies de un hombre y de una mujer. Lo más interesante es que, mientras que en los dos planos del comienzo los pies se van acercando, en el tercero los pies están unidos porque se besan y la chica levita. La cineasta lo utiliza con humor para expresar el vértigo que producía todo ese progreso tecnológico y científico de la compañía.

A continuación, se muestra otro centro en el País Vasco dedicado a la producción de accesorios del automóvil y también se presenta otra de las aplicaciones industriales de estos materiales: los cartuchos de bala utilizados por los deportistas de élite.

En el final del documental se muestran las gráficas de ventas del grupo ERT por sector del grupo empresarial, ya que en los 70 fue la quinta empresa espa-



**Figura 9. Plano aéreo de las minas de Ríotinto ©
Filmoteca Española.**

ñola que más beneficios generaba⁴⁷. Por eso se incide en el hecho de que desde finales de los 60 aumentaron considerablemente los ingresos y se rueda el proceso por el cual se formaba al personal, considerando que eran una parte indispensable en el desarrollo de la compañía.

Por último, se finaliza con varios grabados de arte una tendencia dentro de la filmografía de Adela Medrano. Se debe destacar la utilización simbólica que hace del grabado *El sueño de la razón produce monstruos* de Francisco de Goya y Lucientes, debido a que de esta forma muestra visualmente una de las intenciones de ERT: quiso dar a entender que mediante la razón promovida y en parte desarrollada por esta compañía se podía dejar atrás la España supersticiosa y atrasada por un país industrial y económicamente moderno. Cabe destacar que la obra «Los Caprichos» de Goya se desarrolló durante el movimiento ilustrado español originado por el reformismo borbónico basado en la razón, la confianza en la ciencia y el desarrollo de un espíritu crítico. Por lo que se busca intencionadamente el vínculo con las políticas del Instituto Nacional de Industria (INI) que, mediante la promoción de las ciencias, buscó configurar un nuevo país vanguardista basado en el desarrollismo de su industria.

⁴⁷ Arenas, Carlos. «Ríotinto: un mito minero en declive (1954-2003)». *Revista de Historia Industrial* 69 (2014): 1-30.

En último lugar, vuelve el recurso de la pantalla dividida para mostrar al personal y las máquinas, y enseñar cómo son los pilares sobre los que se asienta el buen funcionamiento de la empresa. Recurso que se combina con un plano final de cinco segundos donde coloca el logo de la empresa.

Ficha filmográfica: *Semiología de 3 siglas: ERT* (1974)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 28 minutos. Color. 1/1'37. 35 mm

Dirección: Luis Enrique Torán

Guion: Adela Medrano y Luis Enrique Torán

Dirección de fotografía: Julio Madurga y Carlos Álvarez

Montaje: José Luis Peláez

Grafismo: Francisco González

Títulos alternativos. *Semiología en tres siglas. ERT*

7. EGB Somosaguas

La empresa productora de este documental que se rodó en 1974 fue Narcea SA de ediciones (NE), editorial cuyos libros escolares estarán presentes en todo el cortometraje. La pieza comienza dentro del colegio, con un grupo de niñas jugando en un aula. Se relata entonces cómo se introdujeron las nuevas metodologías de enseñanza: en esos momentos se estaba estudiando implantar la psicología positiva y las corrientes de investigación novedosas hablan ya de una «nueva pedagogía» que entroncaba con los métodos de Escuela Abierta, como se continúa explicando.

En este colegio de Somosaguas se nos habla de «un niño individual, pero con interdependencia social». La educación era personalizada, por lo que se pone énfasis en el desarrollo de habilidades sociales y en el trabajo en equipo, esforzándose en el bien común. Es la ideología que prima en esta escuela y cuyos fundamentos se irán explicando en el documental de Medrano.

Aparte de esta metodología, llama la atención que todas las profesoras de esta escuela sean mujeres. Tal y como dicen algunos estudios, como el de Isabel Grana Gil y Francisco Martín⁴⁸, el acceso de las mujeres a la docencia de la enseñanza secundaria pública fue creciendo de manera gra-

⁴⁸ Grana, Isabel y Francisco Martín. «Las profesoras durante el franquismo». *Bordón: Revista de Pedagogía* 3 (2016): 59-71.



Figura 10. Una pequeña alumna del centro utilizando una lupa. Muchos planos recurso ayudan a ver con qué medios cuenta este centro educativo © Filmoteca Española.

dual durante las décadas de los 40 y 50, y aumentó ampliamente en los años 60, coincidiendo, de hecho, con la generalización de este tipo de enseñanza, lo que trae consigo la creación de nuevos institutos, secciones filiales, etc. Y el EGB de Somosaguas podría ser uno de esos nuevos colegios: aunque fuese un centro privado, no podemos negar que esa presencia femenina en la escuela es muy relevante. Será hacia finales de los 60, y sobre todo a partir de la promulgación Ley General de Educación de 1970, cuando se inicie lo que se ha dado en llamar la «feminización» del profesorado. Con las reales órdenes de 8 de marzo de 1910 y 2 de septiembre del mismo año, el gobierno presidido por José Canalejas reconoció el derecho de las mujeres a matricularse en todos los niveles de enseñanza en igualdad de condiciones que los hombres, y el derecho al ejercicio profesional para el que los títulos académicos habilitaban⁴⁹.

Según nos narra el cortometraje de Medrano, se han empleado quince años de investigación para ofrecer este nuevo tipo de educación, los conceptos que se aplicaron en la enseñanza y en la estructura de los colegios: sistemas de globalización, integración, sistematización, interdisciplinariedad... La libertad

⁴⁹ Grana, Isabel y Francisco Martín. «Las profesoras durante el franquismo». *Bordón: Revista de Pedagogía* 3 (2016): 59-71.

individual de los estudiantes requirió una estructuración, orden y equilibrio. El plan de trabajo se organizó por unidades de tiempo hechas a medida para los alumnos. También nos explica la voz en *off* que la coordinación del centro era horizontal, pero por otra parte vertical porque hay un jefe por departamento. Se vuelve a hacer hincapié en que se complementaba la formación personal con la social.

De unos planos en el aula con las niñas pasamos al despacho de las profesoras. Ahí reunidas determinaban los objetivos que se marcaban para enseñar a sus alumnas (aquí se ha optado por dejar la voz de la entrevistadora, Adela Medrano suponemos, y podemos escuchar las preguntas que les hace). Asistimos a la presentación del plan de trabajo que iban a seguir.

Vuelve a cambiar el espacio y ahora estamos de vuelta en el aula. Las niñas están dispuestas de manera circular y sentadas en el suelo mientras la profesora les presenta el nuevo temario que van a estudiar. De esta misma manera se hacen las puestas en común para aprender mejor. Al final de una sesión de trabajo se hacía un repaso conjunto.

Lo que nos está mostrando la película es un día en el colegio para ver cómo era la educación en este centro. Se nos ha enseñado las dos perspectivas: la de las alumnas y la de las profesoras. A continuación, vamos a seguir con algunas escenas protagonizadas por las niñas. La clase de canto sirve para conseguir equilibrio entre las habilidades mentales y corporales. Esto se alcanza mediante la práctica de ejercicios, que también nos muestra la película, con una educación del movimiento.

Después llegan las entrevistas a las profesoras, y entre algunas de las declaraciones se dice que era importante educar a las niñas para que fuesen personas autónomas, libres y responsables. Hablan de qué es la educación y cuáles eran los objetivos. Ellas querían enseñar a aprender, sobre todo, e inculcar a sus alumnas hábitos de trabajo y responsabilidad.

En el último tramo del cortometraje se muestran los medios de los que se disponía en el colegio, y se aprovecha para hablar de algunas asignaturas relevantes. Por aquí irán haciendo su aparición los libros guía de EGB que se usaban en Somosaguas, todos de Narcea (en un claro ejercicio de *product placement*), y observamos que había libros para todos los cursos. También se muestran más instalaciones del colegio como el laboratorio y zonas para realizar las asignaturas de ciencias.

La planificación de este documental es bastante sencilla, se han rodado diferentes planos en varios colegios, aunque es posible que en un primer vistazo creamos que se trata siempre del mismo, la película se rodó en el Colegio



Figura 11. Aquí podemos ver los libros de Narcea, la productora del documental *Filmoteca Española* ©.

Nacional San Ignacio de Loyola (Torrelodones), también en el Colegio Nacional Princesa Margarita de Austria (Canillas), ambos de Centro de EGB Somosaguas. De estos centros se han mostrado las aulas con las alumnas dando diferentes clases para ver cómo era la planificación de estas, también se describen los exteriores y los despachos de las profesoras, donde se realizaron entrevistas a las docentes.

Ficha filmográfica: *Una experiencia de educación personalizada: EGB Somosaguas* (1974)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 25 minutos. Color. Normal – 1/1'37. 16 mm

Dirección: Adela Medrano

Guion: Luis Enrique Torán y Adela Medrano

Dirección de fotografía : Julio Madurga

Montaje: José Luis Peláez

Títulos alternativos: *Experiencia Somosaguas*

8. Las calidades de la vida

En *Las calidades de la vida* la protagonista es la Caja Laboral, nombre por el que se conoció a la Caja Laboral Popular Sociedad Cooperativa de Crédito, también llamada Euskadiko Kutxa en el País Vasco y en Navarra. Una cooperativa de crédito que pasó a ser la nueva entidad Laboral Kutxa en 2012 tras fusionarse con Ipar Kutxa. Se fundó en Mondragón (Guipúzcoa), una de las principales ciudades y centros industriales de la comunidad autónoma vasca, famosa también por su universidad, y en cuyas localizaciones es donde se rodó el documental principalmente.

Por su riqueza visual y formal, así como por los subtemas que se intuyen en él, podríamos decir que este fue uno de los trabajos más complejos realizados por Adela Medrano, y un documental industrial de los más atrayentes por el contexto social y político en el que se rodó. La película comienza con una pantalla totalmente en negro y música de *txistus* tocando canciones tradicionales vascas. Esta oscuridad es sustituida por el logo de la Caja Laboral Popular y el título del documental. Se da paso a un gran plano general de un paisaje y un paneo horizontal nos presenta los bosques y montañas del País Vasco.

Esta obra, es una pequeña muestra de historia y cultura. El relato se inicia con esa vista norteña. Es un comienzo con un tono mucho más poético que el resto del documental, algo frecuente en el trabajo de Adela Medrano, en cuyas obras abundan los prólogos literarios y emocionales. La música folklórica y las imágenes de la naturaleza son interrumpidas por los ruidos de las fábricas y la máquina invade la pantalla. Se nos presenta este problema: la disminución de las calidades de la vida debido a la modernización y su consecuente impacto en la naturaleza, desprendiendo ciertas ideas ecologistas. Una pequeña secuencia con un perro pastor cuidando de las ovejas en el monte simboliza la naturaleza enfrentada a lo industrial, produciéndose un discurso sobre el «hombre» y los animales. El «hombre» fue el único ser del planeta en dominar el fuego, que lo utilizó para proporcionarse el sustento y para construir sus herramientas. Los animales domesticados eran también la fuente de energía, pero la máquina creció y tuvo un fuerte desarrollo y parece que sustituyó a la fuerza animal, pero esto nos refleja de nuevo que el origen de todo se encontraba en la naturaleza. Se ha citado esa paradoja, la del «progresismo hecho a costa de catástrofes». Pero el desarrollo industrial en el documental se presenta como necesario, es lo que construye el futuro, y no hace falta recordar que el País Vasco era una de las zonas más industrializadas de todo el estado en aquellos años.

A modo de presentación del País Vasco aparecen los deportes tradicionales del norte como las traineras, varios *aizkolaris* compitiendo en el corte de troncos, que después dejan paso al arrastre de piedra por una pareja de bueyes, conocido en euskera como *idi-dema*. Y al deporte le siguen retratos de la vida en las tabernas y en los *txokos* o sociedades. Estas imágenes que se usan para representar la idiosincrasia de la población de esta comunidad las vemos acompañadas de música tradicional vasca: suenan *txistus*, tamboriles y la *txalaparta*, que luego se mezclan con música contemporánea de los 70 compuesta por Vainica Doble, en un ejercicio de fusión de tiempos, entre lo antiguo y lo moderno, también común en el trabajo de Medrano. Cabe destacar que este grupo musical se puede considerar como colaborador habitual en la obra de Medrano, ya que también podemos oír al dúo conformado por Carmen Santonja y Gloria van Aerssen en otros trabajos como en *Composición de Otoño*.

El pueblo vasco se presenta como algo un tanto épico y solemne, se habla de la sólida estructura de clanes, las cuadrillas en las que se organizaba Euskadi. Se presenta una visión un tanto anticuada al respecto: menciona nociones



Figura 12. Secuencia de los deportes vascos, aquí podemos ver la mencionada *idi-dema* © Filmoteca Española.

de raza vasca, una denominación ya está en desuso, pero es interesante la visión que ofrece esta pequeña pieza al respecto. Se hace mucho hincapié en las tradiciones y en la importancia de la familia. Enlaza así la forma de ser de este pueblo con las características de la cooperativa, como si las personas del País Vasco por su forma de ser fueran cooperativistas por naturaleza. Lejos de este retrato que hoy nos puede resultar obsoleto, hay algunas cosas interesantes a resaltar. En cierto momento, aparecen unos planos del árbol de Gernika, que hace referencia al Estatuto de Gernika, y a la independencia del pueblo vasco, por lo que se dejan percibir aquí unos ligeros dejes de osadía de Adela Medrano. La independencia vasca fue un tabú durante mucho tiempo, y en el momento de rodar este documental aún se estaba en la dictadura, aunque ya le quedaban pocos años.

Al introducir la Caja Laboral Popular, vemos planos rodados en sus sucursales y la voz en *off* nos acompaña constantemente, comienzan a ofrecerse datos de las labores que se realizaban ahí y cómo funcionaba una cooperativa. Esta clase de asociación ya era bastante común en otros países de Europa, pero para la sociedad española resultaba algo completamente desconocido. La Caja Laboral funcionaba como una cooperativa de crédito que estaba formada por dos tipos de socios: unos que eran las entidades asociadas, esto es, personas jurídicas que tenían la mayoría del capital social y la mayor parte de los puestos en el Consejo Rector de la Entidad, y otros que eran el grupo de los socios de trabajo. Mostrando a los equipos trabajando, la voz en *off* desarrolla los conceptos principales como la organización de la empresa, sus objetivos, cómo es la participación de los trabajadores y qué responsabilidad social tienen. Poco a poco desgana la estructura de poder de la cooperativa, describiendo sus jerarquías, exponiendo lo social frente a lo individual, así como el impulso que trataba de ejercer la cooperativa en la sociedad y la educación realizando un fuerte apoyo a las ikastolas y a la universidad, algo que cobra especial importancia en el documental. Todos estos conceptos deberían quedar bien claros y estar bien explicados además de resultar atractivos, ya que recordemos que este tipo de cine del que hablamos, el cine industrial, tiene una utilidad y es la de servir como una especie de carta de presentación de la empresa.

Como también se explica, en tres lustros, ULGOR inicia en 1956 el cooperativismo y evolucionan en «poderosos complejos fabriles». Todo fundamentado en el trabajo comunitario y esfuerzo humano. pero también se debe a la mejora en el rendimiento de las fábricas y al aumento de los salarios reales gracias a los créditos concedidos por los americanos tras la firma del Pacto de Madrid en 1953, a lo que se sumó el crecimiento interior de la demanda de

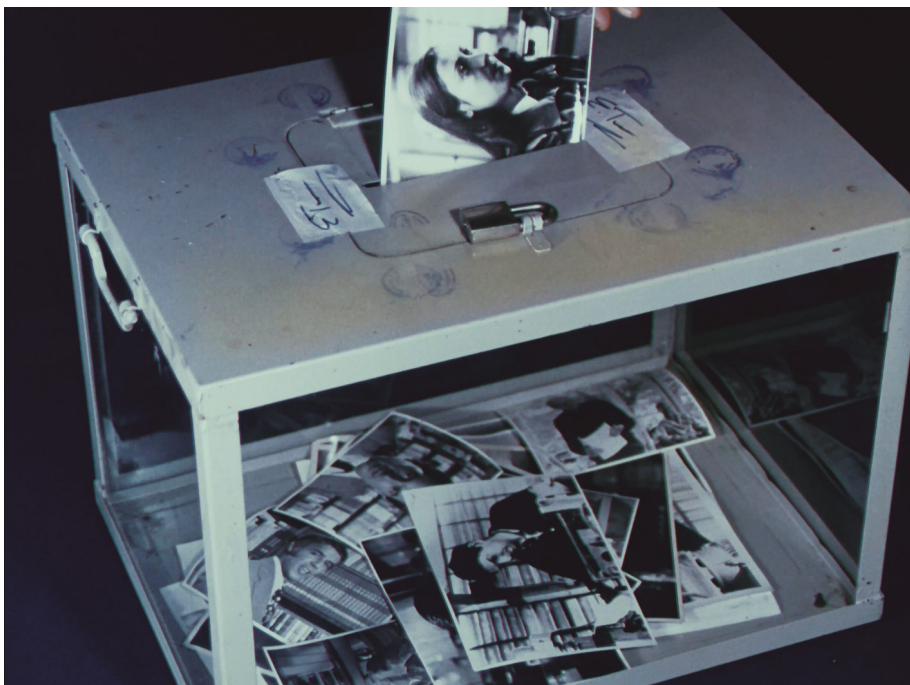


Figura 13. Esta imagen forma parte de la secuencia en la que se narra que cada persona que forme parte de la cooperativa es un voto © Filmoteca Española.

bienes de consumo dejando atrás la autarquía y dando paso al desarrollo del consumo en el país entre los años 60 y 70.

La Caja Laboral Popular es un ejemplo clave de cooperativismo. Alumbra energías latentes de arraigo popular. A principios de los 70, en 1973 concretamente cuando se rueda este documental, los ahorradores y trabajadores llegaban a los 150.000.

En *Las calidades de la vida* se retrata además la fuerte presencia de mujeres en las cadenas de montaje. Adela Medrano capta a casi todas ellas en sus puestos de trabajo, todas las mujeres están ubicadas en las cadenas de montaje y los hombres en cambio se localizan en la fundición.

Se resalta la prevalencia de los destinos sociales sobre los individuales. Se habla de «innovadores sistemas de la ciencia administrativa» y se destaca la seguridad social y los servicios médicos de empresa. El individuo es más que una ficha, cada socio y trabajador pone un voto: así la junta general está formada por todos los socios y es soberana. Esto se representa con un recurso muy ilustrativo, cada trabajador aparece en una foto impresa, que es su voto, y estos

votos se meten en una urna, una caja de cristal que nos deja ver todas las fotografías. De nuevo se introduce un tema muy importante como la democracia, y recordemos que, como hemos mencionado antes, España aún estaba en una dictadura.

Algunas de las cosas que se mencionan al final de documental son los proyectos sociales más allá de la empresa (unos proyectos que no cuentan con tanto despliegue de medios como los que hemos comentado de Coca-Cola, pero tienen objetivos similares). Se demuestra la importancia que le da la Caja Laboral Popular a la enseñanza, aparecen *ikastolas*, y también una cooperativa de enseñanza de Barakaldo, la Universidad Politécnica Mondragón, que es un centro no estatal de enseñanzas de grado medio.

En lo que se refiere a la producción, encontramos que en los créditos y la mayoría de los documentos oficiales Luis Enrique Torán aparece en el puesto de director de esta pequeña obra de 28 minutos. Sin embargo, la realización corrió a cargo de Adela Medrano: ella misma ha explicado que él ni siquiera pisó Mondragón. El productor, como ya haría en más ocasiones, engañó en cierta manera a los patrocinadores del banco firmando él con su nombre para más adelante enviar allí a Medrano. Una estrategia bastante común por lo que parece en el trabajo de esta documentalista, que sufrió el prejuicio y el estigma de ser mujer en una profesión dominada por los hombres, un machismo aún más fuerte en aquellos años 70.

Las alteraciones en el resultado final que nos han llegado no solo las podemos encontrar en este cambio del puesto del que sería el cabeza de equipo, sino que también hay variantes en el guion e ideas originales de este proyecto. En la prensa llegó a anunciarse como «un documental en color realizado en euskera y doblado al castellano, inglés, francés y alemán»⁵⁰, que además representaría a España en el prestigioso Festival Internacional de Cine Documental de Helsinki. En esta noticia el proyecto aparece nombrado asimismo con su título en español y el correspondiente en euskera: *Bizi ideia lautzeu*. El trabajo, además, según diversas fuentes, estaba sustentado sobre un guion de Luis Iriondo, aunque en la copia final únicamente figuren en los créditos como guionistas Medrano y Torán. La versión que se conserva del documental en los archivos de Filmoteca Española, sin embargo, está rodada en castellano y no podemos escuchar nada en euskera. También está bastante alejada del primer esbozo de la idea que aparece reflejada en el guion que se conserva de la película, asociado al expediente de censura conservado en el Archivo General de

⁵⁰ *La Vanguardia Española* (Barcelona), 28 de junio de 1974.

la Administración⁵¹, donde se cuenta con un protagonista al que se sigue durante todo el documental y se entremezclan sus procesos vitales con su relación con la Caja Laboral Popular. En el resultado final este personaje no existe y queda una historia que no está tan centrada en un único sujeto, siendo los trabajadores, los estudiantes de Mondragón y la propia cooperativa los verdaderos personajes principales.

Este documental fue galardonado por el jurado del XII Certamen Nacional de Cine Industrial, presidido por Guillermo Fernández López-Zúñiga, pionero del cine científico y pedagógico en España, y obtuvo el primer premio en la categoría A. Coincidiendo además en el mismo concurso con otro cortometraje de Adela Medrano que también fue reconocido con un primer puesto, pero de la categoría C: *Semiología de tres siglas*, ERT (1974).

Ficha filmográfica: *Las calidades de la vida* (1974)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 28 minutos. Color. Normal – 1/1'37. 35 mm

Dirección: Luis Enrique Torán

Guión: Luis Enrique Torán y Adela Medrano

Producción ejecutiva: Juan Belar

Dirección de fotografía: Carlos Álvarez y José Miguel López Sáez

Montaje: José Luis Peláez

Dirección de segunda unidad: Adela Medrano

Grafismo: Francisco González

9. Dietética infantil dinámica

A finales del siglo XIX y principios del XX se consolidó la autonomía de la pediatría como disciplina separada de la obstetricia y la medicina interna, al mismo tiempo que se fue perfilando la puericultura como especialidad médica encargada de estudiar el conjunto de medios que favorecerían el desarrollo físico y psíquico de la infancia⁵². Tanto la puericultura como la especialidad de pediatría se vincularon con el desarrollo de la ciencia, pero también se debió a

⁵¹ AGA, 36,05134 (Expediente 74780).

⁵² Modesta Agulló, Emilio Martínez y Josep Bernabeu-Mestre. «La salud materno-infantil durante el franquismo: notas bibliométricas sobre el programa “Al servicio de España y del niño español”». *Asclepio* 59 (2007): 285-314.

una preocupación social y sensación de catástrofe que aportaron las elevadas cifras de mortalidad infantil y juvenil, dado que los fallecimientos infantiles se relacionaron con el subdesarrollo de los países.

En el caso español, a pesar de las dificultades y el retraso con el que se vivieron en la España contemporánea todos estos cambios, se produjo un desarrollo normativo y legislativo, lo que provocó que la salud materno-infantil se acabase institucionalizando. En el contexto de las iniciativas legislativas relacionadas con la infancia y de otras como la Instrucción General de Sanidad de 1904, en los primeros años del siglo XX se alcanzó algunos importantes logros en las políticas de salud materno-infantil.

No fue hasta la llegada de la Segunda República cuando se impulsaron las reformas sanitarias redactadas por el gobierno republicano-socialista del primer bienio y fue en ese momento cuando la salud materno-infantil se institucionalizó de forma definitiva, teniendo en cuenta que en 1931 se publicó el Decreto de creación de la Sección de Higiene Infantil, dependiente de la Inspección General de Instituciones Sanitarias, con el objetivo de luchar contra la mortalidad infantil. Además, a través de una orden ministerial en 1932, se crearon los institutos provinciales de higiene, con servicios de higiene infantil, donde se encontraban las consultas de higiene prenatal, de lactantes y de higiene escolar, cuya propuesta también se trasladó a los centros secundarios de higiene y a los centros de higiene rural.

Por tanto, dentro de este contexto de importancia de la salud de los bebés para evitar las defunciones infantiles también se debe tener en cuenta otro de los factores más importantes a la hora de asegurar un correcto desarrollo infantil: una dieta adecuada. En este sentido, durante los primeros años del siglo XX la alimentación española se encontraba lejos de la alimentación recomendada: especialmente esto se dio en las clases más desfavorecidas, donde las deficiencias más graves y frecuentes se relacionaron con la insuficiencia en la ingesta de calorías y, en consecuencia, las carencias de vitaminas y minerales se tradujeron en raquitismo y otras patologías debido a imposibilidad de llevar una dieta equilibrada.

Estas carencias se acentuaron durante los duros años de la posguerra, por lo que el franquismo se interesó desde muy temprano en la alimentación, más concretamente en la infantil: teniendo en cuenta que el régimen situó como objetivo prioritario la reducción de la mortalidad infantil porque siempre se ha considerado como uno de los indicadores del desarrollo socioeconómico de los países por las mejoras en la alimentación y la nutrición, en la vivienda y en el nivel educativo de la población.

En 1940 el Instituto Nacional de Nutrición y la Dirección General de Sanidad comenzaron a realizar estudios sobre la influencia de la alimentación en el desarrollo infantil, en los cuales se comprobó que las carencias principales eran las proteínas y el calcio. Estos dos organismos se dieron cuenta de que para solucionar el problema dietético de España se debía facilitar el acceso a determinados alimentos a las clases modestas, pero también se debía realizar una labor educativa para que se pudiesen difundir los conocimientos de la ciencia de la alimentación para que progresasen los hábitos alimenticios. En consecuencia, se pusieron en marcha varias iniciativas cuyo objetivo era la lucha contra la mortalidad infantil y maternal. Por ejemplo, se desarrolló una colección de 252 monografías, publicadas entre 1938 y 1964, que aparecieron en la colección *Al Servicio de España y del Niño Español* en línea con las políticas pronatalistas del régimen.

En los años 60 el empeño del gobierno se orientó hacia la educación, ya que con el desarrollismo el problema no fue el acceso a los alimentos, sino la falta de educación nutricional de la población. Por ejemplo, en 1954 se creó el Servicio Escolar de Alimentación y Nutrición (SEAN), encargado de la distribución de leche entre los escolares españoles cuya procedencia era la Ayuda Social Americana, o en 1961 se puso en marcha el programa EDALNU, en el marco de los acuerdos entre el Gobierno español y los organismos internacionales FAO y UNICEF, cuyo objetivo se basó en mejorar el nivel nutricional de la población e indirectamente el nivel de salud, a través de la difusión de los conocimientos en alimentación, la promoción de mejores hábitos alimentarios y el estímulo del consumo de alimentos locales.

En este contexto de preocupación e incipiente desarrollo de la dieta específica de los menores surgió la empresa Ordesa, que financió y encargó la película que nos ocupa. Los laboratorios Ordesa fueron fundados en 1943 por un grupo de empresarios especializados en la venta de productos farmacéuticos con el objetivo inicial de producir y vender leche en polvo como alimento de refuerzo dietético.

Cabe destacar que la empresa se convirtió en el referente de la alimentación infantil debido a su inversión en ciencia, lo que hizo que fuese pionera en algunas de las innovaciones más importantes de la dietética infantil como el lanzamiento en 1955 de las primeras papillas hidrolizadas Blevit y, en 1974, el desarrollo de las leches Blemil.

En sus orígenes, la principal actividad de la empresa fue el envasado y etiquetado de leche en polvo para colegios, centros asistenciales y maternidades. La leche ya se consideraba un alimento básico desde los 60 porque favo-

recía el crecimiento y también se utilizaba para paliar el hambre y los síntomas de desnutrición entre la población infantil.

Por tanto, la empresa se transformó en la pionera en el ámbito de la alimentación infantil debido a que la oportunidad de mercado estaba servida. Es más, con el paso del tiempo se convirtió en la compañía líder en el mercado español de leches, cereales e infusiones infantiles. En este sentido, la trayectoria de los laboratorios tomó un nuevo rumbo con el lanzamiento de las papillas Blevit en 1955, ya que se convirtieron en el primer gran éxito comercial de la empresa. A partir de este momento, los laboratorios Ordesa iniciaron un periodo de expansión, y en 1973 se impulsó aún más su crecimiento porque se adquirió por la compañía catalana de alimentación Nutrexa (ahora Idilia Foods y Adam Foods).

Esta nueva etapa supuso la definitiva consolidación de la empresa y el impulso de su carácter innovador, cuyo proceso hizo que se convirtiese en pionera de nuevo en 1974 cuando se lanzó al mercado la leche infantil Blemil, que se convirtió en uno de los productos estrella de la compañía.

Por tanto, este encargo cinematográfico surgió en ese contexto del desarrollo y consolidación de la empresa como referente nacional debido a los productos innovadores que desarrollaron. La película se introduce con Luis Miravittles, un divulgador científico de gran reconocimiento durante los años 60 y 70 por sus intervenciones en TVE, rompiendo a golpe de martillo un cristal como si fuese la pantalla del televisor mientras explica que quiere romper las barreras que separan a los profesionales de la población, ya que Ordesa pretendió acercar la ciencia a la población mediante la dietética.

Aquí se puede entender que Adela Medrano también trató de traspasar esa frontera que separaba a la población sin conocimiento sobre dietética de la ciencia encargada de su elaboración mediante la participación de una persona relacionada con el ámbito de la ciencia, pero conocida por la mayoría del público de la época debido a su éxito en televisión. De este modo el conocimiento que se quiso transmitir se volvía más accesible para todos los tipos de espectadores.

Tras el logo de la empresa se muestra la industria del siglo XIX a través de grabados y cuadros donde se representa a científicos avanzando en especialidades como la química o la biología, porque hicieron que progresase la ciencia. También se suceden imágenes de las hambrunas producidas por la falta de nutrientes y, a continuación, se menciona cómo en los países desarrollados ha bajado la mortalidad gracias a la ciencia, al diseñar alimentos específicos para la carencia de nutrientes. De modo que España se autosituó entre los países



**Figura 14. Grabado en el que se representan las ciencias ©
Filmoteca Española.**

desarrollados debido a que se estaban impartiendo varios cursos de higiene y dietética junto con la mejora de la alimentación y la posibilidad de acceder a los alimentos necesarios.

Luis Miravittles explica cómo se debe adaptar la alimentación de los niños con la leche materna o con la del biberón mientras se ven imágenes de una madre dando el pecho a su hijo y se explica que el principal objetivo de Ordesa fue erradicar los problemas que había en la adecuación de los alimentos artificiales a la dieta infantil.

De este modo, este documental incide en cómo a partir de los años 60 se pudo empezar a cuidar la alimentación infantil en España y cómo esto también se vincula con el desarrollo económico del país porque se puede alimentar bien a los niños españoles. A continuación, se explican los logros científicos de la compañía: que los laboratorios de Ordesa desarrollaron la bioquímica y la dietética, lo que permitió adaptar las proteínas de la leche de vaca al bebé, y mediante una gráfica se comparan sus propiedades con la leche materna para demostrar cómo se pueden combinar ambos alimentos. Es más, se incide en la importancia de los minerales en la leche de vaca porque se muestra cómo los científicos de la empresa investigaron sobre su adaptación al bebé mientras se ven imágenes de los científicos reunidos.

También se introducen imágenes de los laboratorios donde se hacen pruebas a las leches y donde se elaboran las vitaminas y minerales artificiales que necesita el niño. Después, se expone cómo se han solucionado las intolerancias o las carencias de los bebés mediante alimentos modificados mientras se ven imágenes de esos alimentos y de su elaboración por parte de Ordesa, teniendo en cuenta que fueron los productos más importantes de la empresa durante esos años.

Un recurso visual curioso es el de un plano del médico escribiendo en una pizarra transparente donde se desarrollan las fórmulas que permitieron detectar las carencias dietéticas de los niños, y desarrollando los procesos mediante los cuales se podía conseguir que el bebé crezca sano. Todo esto se hace con la intención explicativa a los padres; por eso también se introducen varias gráficas que desarrollan la razón por la cual se tuvo que complementar la dieta del niño y también se ponen gráficas para explicar cómo debían ir aumentando adecuadamente sus minerales según va creciendo.

El hecho de que se incluyan varias gráficas explicativas para la población sobre cómo se debe alimentar correctamente a los niños se debe a que todo esto de la dietética infantil era reciente y la población no sabía cómo dar una dieta equilibrada a sus hijos, por lo que era más llamativo hacerlo de forma visual, aunque también se enumera cuáles debían ser los primeros alimentos del niño (el zumo y los cereales), y se explican sus nutrientes con imágenes de ambos alimentos.

Mediante imágenes industriales se muestra el proceso a través del cual se modifican los cereales para paliar las carencias nutritivas de los niños dado que la empresa fue pionera en esto, y se muestra cómo elaboró Blevit, compuesto por cereales para echarlo al biberón y cuya aplicación se debía mantener hasta que el bebé podía comer papillas a los tres meses. Asimismo, se hace hincapié en la amplia gama de los polvos Blevit (porque también se elaboraron de carne o de verduras) junto con más imágenes del producto.

Posteriormente, vuelve a aparecer Luis Miravittles para explicar que antes se pensaba que a los bebés no les sentaba bien la carne, pero la ciencia demostró que si se modificaba la podían digerir bien a partir de los tres meses. Esta información se utiliza con el fin de mostrar cómo Ordesa desarrolló el proceso de homogeneización para adecuar la carne al consumo infantil, y todo esto se acompaña con imágenes del proceso de homogeneización de la empresa. Aparte de utilizar imágenes de ese proceso industrial de la empresa también se muestran sus controles de calidad con el fin de validar el prestigio nacional que había adquirido la compañía.

El proceso industrial de homogeneización también se utilizó para la adaptación de la fruta a la alimentación del niño, por lo que se destaca cómo Ordesa, debido a los avances de la dietética, contribuyó a la implementación de la dietoterapia en España para prevenir las infecciones que los niños podían desarrollar hasta el año de vida por no llevar una alimentación adecuada. La explicación de las diversas infecciones que podían desarrollar con el objetivo de informar a los padres se ilustra con imágenes de recién nacidos.

También se utilizan planos diversos de la empresa para mostrar cómo fue el único laboratorio del país que elaboró alimentos preparados y adaptados para la dieta del lactante. Por ejemplo, se muestra cómo modificaban la zanahoria como alimento de continuación para el prematuro o se habla de otro alimento necesario en la dietoterapia como es el arroz. Cabe destacar que también se habla de la soja porque se podía usar para los casos de intolerancia a la proteína de vaca, y esta fue otra de las innovaciones de los laboratorios de la compañía. Después, se puede observar cómo probaban los alimentos en ratas mientras vemos imágenes de los laboratorios y de estos procesos de testación en animales.

En último lugar, se enumeran y desarrollan las diversas investigaciones de la empresa en el campo de la dietoterapia, y también cómo trabajaban la homogeneización de proteínas, y se reitera que fueron los únicos en España en



Figura 15. El «maestro de ceremonias» del documental Luis Miratvilles © Filmoteca Española.

hacer esto, es decir, eran los únicos que en aquel momento elaboraban una dieta específica para el niño a través de la ciencia.

En el final de la cinta se coloca un plano de Luis Miratvilles con la fotografía de un bebé detrás. Con esta decisión se quiere incidir en cómo Ordesa invirtió en el futuro del país al contribuir al desarrollo y mejora de la dietética infantil, considerando que los niños se vinculaban con el futuro de una nación. También se destaca el papel de la ciencia, porque ayudó a paliar los efectos de un mal desarrollo infantil por la desnutrición o por las deficiencias alimentarias. Por tanto, en esos años gracias a la ciencia y a la técnica en Ordesa se pudo preparar una alimentación específica para cada niño.

Ficha filmográfica: *Dietética infantil dinámica* (1975)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 18 minutos. Color. 1/1'37. 35 mm

Dirección: Adela Medrano

Producción: Calixto Simarro

Dirección de fotografía: José Miguel López Sáez y Carlos Álvarez

Montaje: José Luis Peláez

Colaboración: Luis Miravittles

10. Esculturas para un paisaje

En mayo de 1963 se inauguraba en Barcelona la Primera Semana de la Carretera para debatir sobre la precaria situación de las redes nacionales de transporte viario, los retos próximos de la reciente industria automovilística nacional y las necesidades de futuro debido al desarrollo turístico de España. No obstante, pese a que la labor del bacheo asfáltico comenzó a ser sustituida por modernas maquinarias de obras públicas, las redes de carreteras continuaban siendo todavía muy deficientes dentro de un país que se estaba promocionando como un paraíso turístico internacional y en donde se estaba invirtiendo más en el desarrollo de nuevos hoteles que en la construcción de autopistas. Si España quería desarrollar un turismo nacional e internacional de calidad y a precios más altos se necesitaban mejores infraestructuras como nuevas vías de comunicación. Por este motivo, en 1971 se abrió el tramo completo de autopista entre Barcelona y Gerona gracias al cual dos ciudades quedaban unidas con este tipo de red viaria por primera vez en nuestro país.

En lo que respecta al ámbito artístico de los años 70, la escultura aún no había logrado encontrar su lugar en el espacio urbano como elemento ornamental, pero en el paso elevado concebido para unir las madrileñas calles de Eduardo Dato y de Juan Bravo se llevó a cabo un proyecto pionero en 1971 con el objetivo de colocar en la zona interior del mismo diversas esculturas cedidas por artistas como Eduardo Chillida, Julio González, Joan Miró o Gustavo Torner, lo que acabó desembocando en la creación del Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana. Dos años más tarde, en 1973, se celebró en Santa Cruz de Tenerife el Primer Simposio de Arte en la Calle en el cual intervinieron personalidades como Gillo Dorfles, Xavier Rubert de Ventós, José Luis López Aranguren, Simón Marchán Fiz, Oriol Bohigas o Juan Manuel Bonet para debatir sobre las nuevas funciones que podía jugar la escultura en el paisaje urbano y cómo el arte debía escapar de los recintos cerrados para salir a la vía pública con el fin de poder establecer una relación con la audiencia.

Este es el contexto en el que se celebró en 1974 el Concurso Internacional de Escultura Autopista del Mediterráneo, un proyecto que mostró cómo la sociedad española estaba cambiando debido a la paulatina integración de las artes en el urbanismo, y donde llegarían a participar 228 creadores con el fin de ornamentar y humanizar las áreas de servicio existentes en dicha infraestructura viaria. Sus intervenciones en la naturaleza se derivan de las prácticas conceptuales de los Encuentros de Pamplona (1972), donde ya se habían sacralizado los materiales considerados como poco nobles: el acero, el hierro o el cemento, los cuales se utilizaron para elaborar todas las esculturas que fueron seleccionadas por el jurado del concurso. Un certamen que se vería complementado, dos años más tarde, con otro concurso público para la realización de doce murales cerámicos destinados a revestir varios edificios de las áreas de descanso ubicadas en la llamada Autopista del Ebro que, viniendo desde Cataluña, desembocaba en Zaragoza.

El concurso fue convocado por la Fundación General Mediterránea y patrocinado por Bankuniión y Autopistas Concesionaria Española, SA. Esta fundación se creó en 1971 en contacto con otras entidades culturales extranjeras, con el objetivo de convertirse en una vía de apoyo a las iniciativas que contribuyesen al progreso cultural y social del país mediante la financiación de proyectos.

Las bases fueron las siguientes: la temática era libre y se podían presentar artistas de todo el mundo, aunque los materiales se debían adecuar al aire libre ya que se iban a colocar a lo largo de la autopista; los y las concursantes debían mandar una maqueta, y se becaría la realización de 20 obras preseleccionadas

entre las cuales se concederían cinco premios de 400.000 pesetas cada uno, y uno de los cinco se destinaría a un/a artista menor de 25 años para fomentar la creatividad entre la juventud. Además, tanto la realización de las obras como la estancia de los y las artistas en Barcelona eran subvencionadas por el patronato promotor.

Cabe destacar que todo esto llevó a que el patronato decidiese restaurar las masías cercanas a la autopista para adecuar el medio en el que se iban a exhibir las esculturas y para embellecer el paisaje, por lo que el trazado de la autopista del Mediterráneo supuso el descubrimiento de zonas del Vallés barcelonés y de la Selva gerundense cuando todavía no eran zonas turísticas de Cataluña.

Las 230 maquetas se expusieron en el Museo Arqueológico de San Pedro de Galligans de Gerona donde se preseleccionarían los 20 proyectos, de los cuales llegaron a realizarse 18. En concreto, los de Fernando Alba, Mike Baur, Art Brenner, María Luisa de Cáceres, Marcel Floris, Amadeo Gabino, Joan Gardy Artigas, Chung Hung, Marcel Martí, Ángel Mateos, Nona, Ángel Orensanz, Agustín Rosso, A. M. Santonja, Douglas A. Senft, François Stahly, Ricardo Ugarte y Adolfo Virseda. Los cuales se verían complementados con un encargo directo al escultor Andreu Alfaro y la cesión temporal de dos piezas firmadas por Alexander Calder y Joan Miró.

El jurado internacional estuvo compuesto por Robert Juvin, delegado especial de la UNESCO para este concurso; Alberto Sartoris, profesor arquitecto de la Universidad de Lausana; Eduardo Westerdahl, crítico de arte; Francisco Miralles, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona; y Francisco Folch, director del Patronato de Autopistas de la Fundación General Mediterránea.

Este concurso pretendía provocar una relación entre el objeto artístico y la población que no iba a los museos, con el fin de integrar las artes con los medios en los que se movía cotidianamente la ciudadanía, convirtiéndose en la primera vez que se intentó establecer, de forma permanente y no esporádica, un ámbito sensibilizado. Se trataba, en suma, de contribuir a mejorar la cultura artística del español medio, debido al atraso cultural del país, porque necesitaba irse familiarizando con las nuevas formas del arte. Unas nuevas formas vinculadas al movimiento, lo que muestra la preponderancia en los años 70 de las corrientes abstractas de tipo informalista. Es más, con la colocación de las esculturas en las áreas de descanso y de servicio se podía incidir en una reciente modernidad artística del país.

Además, debido a la ambición del proyecto, Francesc Catalá-Roca se encargó de elaborar, con financiación de los promotores de la iniciativa, un

completo reportaje fotográfico, mientras que Adela Medrano se encargó de la realización de la obra audiovisual cuyo análisis nos ocupa. Sin embargo, tal como se ha comentado en el capítulo sobre Cinecorto, los encargos se los hacían a Torán porque no había confianza suficiente en una mujer realizadora y el expediente administrativo de *Esculturas para un paisaje* (1974) evidencia de nuevo esta práctica: toda la tramitación inicial figura a nombre de Torán, así como su paso por censura una vez terminada la película⁵³, pero en los títulos de crédito del documental figura el nombre de Adela Medrano como directora.

El guion se planteó mediante la contraposición de diferentes planos de las maquetas expuestas en San Pedro de Galligans mezclados con imágenes de las obras siendo preparadas en el taller de cada artista, junto con las explicaciones por parte de cada participante sobre «la intención de sus obras, sus ideas estéticas y su modo de hacer», según el guion preliminar firmado por Luis Enrique Torán, y que terminaba de esta manera: «finalmente una secuencia de montaje donde se alternan las obras ya acabadas en su entorno de la autopista y planos de automóviles y de turistas contemplando el maravilloso museo al aire libre más grande del mundo». No obstante, la filmación de los procesos creativos fue una decisión personal de la cineasta, lo que da cuenta del interés de Medrano por la creatividad, pero también por la imaginación, elemento que considera indispensable para la realización cinematográfica

El documental en sí mismo también es un proceso artístico, que presentó diferentes complicaciones durante su producción: era muy difícil encuadrar las esculturas debido a su gran tamaño y el rodaje en exteriores estuvo muy condicionado por la meteorología. Medrano además siempre contó con presupuestos muy reducidos, por lo que su equipo solía estar formado por ella misma, algún ayudante de cámara y alguien que se encargara del sonido y no podían contar con grúas u otros materiales que habrían facilitado el rodaje. Por lo que este trabajo fue un ejercicio constante de ingenio por parte de la directora.

Lo más destacable del inicio, en los títulos de crédito, es la utilización de unos recursos visuales de gran modernidad que demuestran la intención inicial con la que se realizó *Esculturas para un paisaje* (1975): se pretendía que fuese susceptible de circular por festivales europeos como «un documental cine-

⁵³ Según los expedientes conservados en el Archivo General de la Administración: AGA, 36,05165 (Expediente 80133); AGA, 36,05745 (Expediente 69600); AGA, 36,05718 (Expediente 69754).

matográfico de carácter eminentemente artístico y moderno»⁵⁴, acorde con la ambición del proyecto que se pretendía llevar a cabo en los márgenes de la autopista. Se juega con el foco sobre distintas fotografías de elementos de la autopista, así como con las señales que hay en ella. La variación en el enfoque de la cámara produce una sensación de movimiento, no solo vinculado a los coches que van por la nueva autopista, sino que podríamos decir que también refleja el progreso de avanzar con la construcción de unas autovías modernas que permitiesen desarrollar aún más el turismo, y, en consecuencia, la economía del país. Este ritmo es el que predomina en todo el documental mediante planos dinámicos, enfatizados con movimientos de cámara o numerosos *zooms out* e *in* que se realizan, junto con un montaje mediante el cual la enumeración de los distintos escultores y esculturas adquiere un ritmo al compás de la banda sonora que se utiliza.

La introducción del documental presenta unos planos del interior de San Pedro de Galligants en Gerona y se produce un cambio en la música, porque mientras que la del inicio era más moderna, ahora se escucha un laúd al mismo tiempo que se muestra la exposición de las maquetas de las esculturas. Cabe destacar que Adela Medrano se detiene en las formas románicas como el claustro para, a continuación, poner el foco en las formas contemporáneas de las esculturas: de esta manera se están comparando ambas estructuras, y se retrocede a un arte consolidado por la historiografía, el románico, para reafirmar la artísticidad de las nuevas formas contemporáneas del arte.

Después se puede ver la inauguración del acto de este primer concurso internacional de esculturas y se muestra el momento en el que la Fundación General Mediterránea se pronuncia sobre los ganadores. En este discurso se alude a que mediante este concurso se quería conjugar la belleza que puso Dios, esto es, la naturaleza, junto con la belleza que puede poner el hombre, las esculturas, pero también las infraestructuras como las autopistas. Estas palabras se muestran interesantes porque la fundación insistió en que la construcción de estas autopistas no iba a perjudicar al medio natural en el que se iban a construir teniendo en cuenta que se sucedieron las protestas contra estas construcciones por un posible daño al medio ambiente: así lo demuestra el cineasta Llorenç Soler en *Autopista, unha navallada á nosa terra* (Llorenç Soler, 1977), donde documentó la resistencia que se opuso a la construcción de la autopista del Atlántico en Galicia.

⁵⁴ Así lo describe el propio guion conservado entre los fondos del Archivo General de la Administración. Véase AGA, 36,05718 (Expediente 69754).

Después, tal como contemplaba el guion original del film, se ruedan los procesos de realización de las esculturas ganadoras. En primer lugar, se muestra la escultura *Hierro laminado* (1974) de Ricardo Ugarte (Guipúzcoa, 1942), un artista formado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia que trabajó mucho la escultura pública con materiales como el hierro y el acero. La pieza se construyó a base de módulos, destacando los huecos en su interior para que los pájaros pudiesen hacer sus nidos en la escultura. Esto se debía a esa búsqueda de la integración del arte con la naturaleza teniendo en cuenta que lo leve y lo respetuoso, junto con la renuncia al excesivo protagonismo en las intervenciones, implicó una sensibilidad ecológica en las manifestaciones artísticas españolas de los años 70. Existía una voluntad de contribuir a restablecer el equilibrio en la naturaleza alejándose de la escala monumental que revisten en la época muchos de los proyectos del Land Art en Estados Unidos. Es más, los colores de la obra de Ugarte pretenden imitar las tonalidades del bosque ubicado detrás del monumento.

A continuación, se muestra el proceso creativo de Marcel Floris (Hyères, 1914), quien obtuvo la medalla de oro de la IX Bienal de São Paulo y estaba interesado en la plasticidad de las formas. En este caso, la directora decidió contraponer un plano de la maqueta con una imagen de la escultura finalizada y colocada. Después, se da paso a la escultura de Ángel Mateos (Salamanca, 1931), un escultor cuya obra se vincula exclusivamente al hormigón debido a que tanto él como su familia trabajaron en las canteras, y cuyas realizaciones artísticas de los años 70 respondieron a una serie escultórica denominada «Dólmenes», donde se enmarca la escultura que definitivamente lanzó su carrera artística: *La edad del hormigón* (1974) premiada en este certamen. Estos premios supusieron el despegue de muchos de los artistas que ganaron en el Concurso Internacional de Escultura Autopista del Mediterráneo. Esta pieza escultórica pretende representar el momento de la época mediante el material de realización. Tal como comenta el escultor, «mi obra es de hormigón, como las autopistas, porque nos encontramos en la época del hormigón», considerando que este material se vincula con el valor otorgado a la reciente industrialización de España.

De algunos artistas, como fue el caso de Gardy Artigas, no se pudo conseguir filmar el proceso artístico ni una entrevista al artista porque ya se habían marchado al acabar la escultura; el proceso de alargó durante varios meses y Artigas no vivía en el país. En el caso de Mike Baur (Chicago, 1948), graduado en la Universidad de Illinois y reconocido por sus obras públicas conformadas a partir de materiales industriales, se rodó todo el proceso, que además



Figura 16. Escultura de hormigón de Ángel Mateos © Filmoteca Española.

se muestra como uno de los más interesantes debido a la dificultad que conllevó: primero talló su escultura en un cemento esparcido por el suelo y, después de que este se secara, se levantó con la ayuda de dos grúas y varios operarios.

Por otro lado, la obra de Agustín Rosso se realizó a partir de unos volúmenes desordenados cuyo color se basó en el paisaje de algarrobos que rodeaba a la autopista, como otra estrategia más para la búsqueda de esa fusión entre arte y medio natural. En la escultura de Chung Hung (Cantón, 1946), graduado en la Escuela de Arte de Vancouver en 1969 y uno de los fundadores de la Sociedad Canadiense de Artes Visuales de China, el artista realizó las formas de su obra con la intención de que se adaptasen al volumen de la naturaleza que la rodeaba mediante la creación de volúmenes simples con los que esperaba que se estableciese una relación con los conductores debido a la simplicidad de sus formas.

A continuación, se muestra el proceso de trabajo de María Luisa de Cáceres. Ella esculpió su obra trabajando las calidades del hormigón con la intención de que el color imitase el de los coches y el de la autopista. En esta secuencia del documental se introduce un espejo de metal en medio de la obra, en el cual

se refleja el entorno en el que pasan los conductores, logrando representar la fusión de las formas naturales con las industriales.

Después llega el turno de Marcel Martí (Alvear, Argentina, 1925), artista, de origen y nacionalizado español, considerado como uno de los grandes escultores catalanes contemporáneos y representativo del movimiento renovador surgido en la Barcelona de la posguerra. Su obra evolucionó hacia la abstracción a partir de 1958, y su estilo se asentó con la participación en numerosas iniciativas escultóricas como en el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana o en la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle en Santa Cruz de Tenerife. En el caso de este concurso se centró en los volúmenes plásticos, tal como se observa en las imágenes donde se le muestra trabajando en la maqueta de arcilla de la escultura.

A continuación, se pone el foco en la obra de Amadeo Gabino (Valencia, 1922), cuya escultura, *Semáforo espacial* (1974), se realizó con el fin de que acompañase a las personas en las áreas de descanso porque así se podía llevar el arte y sus procesos a todos los ciudadanos, independientemente de su nivel cultural o de su interés personal, ya que las carreteras son espacios abiertos transitados por la gran mayoría de la población. Es decir, el artista buscaba salir al encuentro del público en vez de que fueran las personas las que buscasen la experiencia artística. El escultor Adolfo Virseda (Madrid, 1949) partió de la premisa de que era la primera vez que se hacían esculturas para ser vistas desde un automóvil: por eso ideó una escultura fija, pero que cuando se rodease produjese un efecto óptico que mostrase la síntesis de esa época: la velocidad y la movilidad.

En el caso de A. M. Santonja (Madrid, 1930), fue a partir de su participación en este concurso cuando se especializó en la creación de esculturas con elementos geométricos y en hormigón o acero. Con *Acero metalizado en zinc* (1974) buscó algo que fuese adecuado para la autopista partiendo de un fragmento de un puente que no llegó a construir cuando era ingeniero, por lo que su obra se deriva del estudio de las formas de ese elemento con el fin de mostrar la tensión relacionada con la velocidad de los coches, ya que buscaba que un coche a gran velocidad no pudiese apreciar la escultura, sino que se debía ver con calma para poder ver los volúmenes que se iban materializando conforme uno se acercaba.

Fernando Alba (Salas, 1944) trabajó con materiales que él denominaba como «objetos buscados», es decir, hierro, bronce o madera que encontraba. En este caso, su escultura se sostenía mediante un núcleo central que se expandía hacia fuera liberando las formas, lo que según él representaba el momento

conflictivo de la época por lo que el arte debía de contribuir a despertar a la población del aturdimiento en el que se encontraba. El artista sostiene que una de las formas mediante las cuales se aturdiría a la población era el consumo, por lo que otra de las cosas por la que destacó este concurso fue porque en vez de colocarse publicidad a lo largo de la autopista se optó por la instalación de piezas artísticas convertidas en el punto de encuentro entre la naturaleza y el individuo. Por tanto, este escultor se plantea su obra como una labor social porque no solo se destaca la labor educativa del arte, sino que se aboga por superar el paradigma franquista respecto al arte contemporáneo utilizado desde los años 60 como una forma «de lavado de cara» al exterior. Lo cierto es que resultaba evidente que este tipo de esculturas, en tanto manifestaciones de cultura, podían llegar a sustituir parte de la publicidad que de forma obsesiva se colocaba en otras rutas automovilísticas.

Después, se observa al artista internacional Art Brenner (Nueva York, 1924), cuya producción artística interrogó acerca del papel de la escultura en el entorno público. Con su escultura *Art Brenner* (1974) buscó representar el sol y la costa, ya que cuando se pasaba con el coche se quería dar la sensación de que se movía como el mar.

Luego le llega el turno a la entrevista de la artista catalana Nona, realizada en catalán. Este es uno de los momentos más dispares del documental. La autora se encuentra explicando su escultura y en un momento dado se interrumpe a sí misma y, confusa, se excusa diciendo que no sabe qué más decir. Medrano decidió dejar esto en el montaje final, un recurso de ligereza y humor que nos permite además defender que este trabajo tiene un sello muy personal de la cineasta y se diferencia de muchas obras del cine industrial de la época gracias a esa ruptura de la cuarta pared y un gran sentido del humor.

En el final del documental se puede ver al jurado internacional observando todas las esculturas seleccionadas mientras una voz en *off* desarrolla las bases de los premios, que hemos mencionado al comienzo. Tras esto, llega la entrega de galardones, donde se retrata a los artistas que ganaron el concurso. Para finalizar, vemos a las personas en las áreas de descanso junto con las esculturas reflejando visualmente la intención inicial de este certamen: cómo la población española podía culturizarse artísticamente sin la necesidad de tener que ir específicamente a un museo o galería de arte.

Se cierra este documental con varios planos generales que muestran cómo se veían las esculturas al lado de la carretera. Lo más destacable es el uso de un par de planos donde se captan en movimiento, como si fuese un *travelling*. Como la cineasta no contaba con esos medios materiales esas escenas se fil-



Figura 17. Plano de una de las esculturas realizado desde el vehículo particular de la directora, un «travelling» casero © Filmoteca Española.

maron desde el interior de su coche. Estos planos son un cambio de perspectiva, muestran cómo vería las esculturas desde el interior del vehículo el público al que iba destinado la iniciativa.

En definitiva, este documental se convierte en un valioso testimonio, no solo sobre la creación de las autopistas vinculadas a la modernización de infraestructuras y al crecimiento exponencial del turismo, sino que forma parte de las vivencias sociales de los años 70 en España. Unas experiencias vinculadas a la velocidad, como representa la escultura de Adolfo Virseda, cuyos módulos simbolizan ese movimiento rápido que representa la época en España: un país que comenzaba lentamente a ir hacia adelante, que empezaba a despegar y que, en apenas unos meses del rodaje del film, viviría una transición democrática, dejando atrás definitivamente una época de inmovilismo por un tiempo de avance acelerado.

Esta cinta se mostró en numerosos certámenes nacionales e internacionales y en Filmoteca Española, el 12 de febrero de 1978, en una de sus sedes ubicadas entonces en el Museo Español de Arte Contemporáneo, como cierre de un programa formado por otros títulos que señalaban el interés del documentalis-

mo español por atisbar los signos de la modernidad artística. Obras, como la realizada por Adela Medrano, que empezaban a proliferar justo por aquellos momentos, del estilo de *Arquitectura en la Costa del Sol* (Miguel Alcobendas, 1976), *Arquitectura para después de una guerra* (Lucio Blanco Mallada, 1975), *Esculturas para el entorno* (Francisco Aguirre, 1975) o *Escultura y paisaje* (Francisco Muñoz, 1981).

Ficha filmográfica: *Esculturas para un paisaje* (1974)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 25 minutos. Color. Normal. 35 mm

Dirección y guion: Adela Medrano

Dirección de fotografía: Carlos Rodríguez Álvarez

Títulos alternativos: *Esculturas en autopista*

11. Mármoles que fraguan

Esta película, cuyo guion fue escrito por Adela Medrano, se enmarca en una de las últimas producciones de Cinecorto en las que participaría la cineasta ya que se fue desligando poco a poco de la productora para centrarse en su carrera académica. Sobre esta empresa cementera se realizaron dos cintas, esta de 1975 y otra que se rodó en 1977 titulada *75 años de su historia* (Luis Enrique Torán, 1977), cuyo guion también fue coescrito por la directora y que se centra en la fundación y posterior historia de la fábrica original, mientras que el film que nos ocupa se enfoca en el desarrollo de esta.

En primer lugar, el cemento fue un elemento fundamental en el crecimiento de la economía y una de las herramientas clave que permitió el desarrollo industrial del país, por eso, antes de pasar a la historia de la empresa, se debe dar un breve repaso a la historia del crecimiento del mercado cementero en España durante el siglo XX dado que Asland forma parte de ella. El mercado ha pasado por una serie de etapas, pero lo que nos interesa son los dos periodos de crecimiento en la década de 1910 y los años 50 y 60, aunque también se produjo en los años 30 y 40 un estancamiento debido a la Guerra Civil junto con la crisis de los años 70.

La industria del cemento nació en España en 1898 cuando se fundó la primera cementera, Tudela-Veguín en Asturias, y durante los 10 primeros años del siglo XX se fundaron las grandes cementeras que controlaron el mercado hasta los años 80: Rezola (1901), Asland (1901) y Portland de Navarra (1905).

El crecimiento del mercado en estos años fue moderado, un 4,6% anual acumulativo entre 1908 y 1919, la mayor parte obtenida antes de la Primera Guerra Mundial. Es en ese momento de aparición de la industria cuando fue necesario crear la demanda del cemento artificial, ya que era entonces un producto nuevo. Hasta ese momento se habían empleado cementos naturales y el tipo de cliente principal era el albañil, aunque también hubo clientes importantes durante el inicio de la industria como el Estado con sus primeras grandes obras públicas como las hidráulicas o pantanos, pero también puertos y carreteras.

Sin embargo, no fue hasta los años 20 cuando el mercado se desarrolló más ampliamente debido a la intensificación del proceso de urbanización asociado al gran ciclo expansivo de estos años y también por los programas de obras públicas de la dictadura de Primo de Rivera. De modo que durante 1920 se produjo el primer gran auge de la industria, aunque este clima de bonanza se vio truncado y en los años 40 la industria del cemento no escapó a las restricciones derivadas de la política autárquica del primer franquismo.

Ese control por parte del Estado se debió a que, tras la Guerra Civil en los años 40, la necesaria reconstrucción del país determinó que el cemento se considerase «bien de primera necesidad», por lo que se creó una delegación del Gobierno que intervino en su distribución. Por otro lado, entre 1950 y 1970 se produjo la gran etapa de crecimiento de la economía española y de nuestra industria dado que la crisis económica española de los años 70 fue parcialmente eludida por la industria de los cementos gracias a la exportación, teniendo en cuenta que el crecimiento de la producción cementera coincidió con la crisis del petróleo.

Volvamos a Asland. La compañía se fundó en 1901, año en el que Eusebi Güell, persona muy destacada de la burguesía catalana y vinculado a muchos sectores de la economía —como bancos, compañías ferroviarias, de acero y de tabaco, harineras, molinos de pan, transporte marítimo, minería y textil—, fundó en Barcelona, junto con otros socios, la sociedad cementera Compañía General de Asfaltos y Portland Asland SA.

La empresa se situó en territorio catalán, dado que a principios del siglo XX las regiones del norte eran las más industrializadas y urbanizadas. Por eso en el año 1901 seis empresas de esa parte del territorio peninsular controlaban el 80% de la producción: Asland (Barcelona), Portland de Navarra, Fradera (Barcelona), Rezola (Guipúzcoa), Tudela Veguín (Asturias) y El León (Guadalajara).

La importancia de la Compañía General de Asfaltos y Portland Asland, SA, se debe a que se convirtió en la primera empresa que construyó una fábrica con el objetivo de introducirse en otras zonas e incluso dedicarse a la exportación, aunque en 1956 se fundó Cementos Alba. SA con la misma intención, pero en el caso de la cementera catalana esa intención se tuvo desde el primer momento.

El mismo año de la fundación de la compañía comenzaron las obras de la fábrica de cemento en el Clot del Moro, finalizando en 1904, y cuyo emplazamiento ofrecía dos de los factores necesarios para la construcción de una fábrica de cemento: las canteras de roca caliza y la proximidad de recursos energéticos para hacer funcionar la fábrica. Además, para su construcción se empleó piedra caliza de la zona, una estructura metálica y varias bóvedas con cemento Portland, un sistema patentado en los Estados Unidos por Rafael Gustavino⁵⁵ otorgándole un aspecto modernista singular con respecto al resto de empresas cementeras.

La construcción de la fábrica Asland también propició la llegada del ferrocarril para transportar la producción hacia las grandes ciudades, una línea que se acabó denominando popularmente como «el tren del cemento». En aquel momento el Clot del Moro era un rincón aislado del mundo de modo que, una vez se empezó a producir el cemento, el problema fue transportar el material hasta los diferentes puntos del mercado.

El primer medio de transporte que los promotores usaron fue el singular locomóvil. Se trataba de un tren de vapor de carretera con seis vagones, traído de California. Llegó en 1902, y comenzó a hacer el trayecto entre Olvan y la fábrica llevando toda la maquinaria; un viaje de 40 kilómetros que se hacía en diez horas. Una vez inaugurada la fábrica, continuó transportando el cemento hasta la estación de ferrocarril de Guardiola de Berguedà.

En 1904 se construyó un tren secundario para el transporte de los sacos de cemento, llamado popularmente «carrilet», el más pequeño de los ferrocarriles de uso público de la España del momento con un ancho de vía de 60 cm, el cual se conectó con la red de Guardiola de Berguedà.

⁵⁵ La bóveda tabicada o catalana no es de origen catalán, sino que consiste en una técnica romana para crear bóvedas y cubiertas de manera sencilla, a base de colocar ladrillos con capas de mortero. De esta manera, se podía colocar un techo o una bóveda con mucha luz de forma más rápida y económica. Rafael Gustavino se hizo famoso por aplicar la bóveda catalana a diversas construcciones creando un método constructivo basado en este sistema: el «Gustavino System» junto con ladrillo mejorado especial para estas bóvedas denominado el «Gustavino tile».

Asimismo, en las inmediaciones de la fábrica se construyeron diferentes edificaciones con el fin de ofrecer una serie de servicios: se realizó un chalet, una residencia donde se hospedaban los altos cargos de la empresa y visitantes importantes; un cuartel de la guardia civil; un bloque de viviendas para los ingenieros americanos e ingleses que vivieron unos años en el Clot del Moro, y una escuela característica de los equipamientos de las colonias industriales catalanas que seguían la tradición paternalista de ofrecer educación a los hijos de los trabajadores.

Cabe destacar que, durante la Guerra Civil, pese a que las otras empresas anteriormente citadas registraron una caída junto con la apertura de 18 nuevas empresas, Asland mantuvo su liderazgo abriendo incluso dos nuevas fábricas: la Compañía Asland-Villaluenga, SA, en Toledo y la Compañía Asland-Córdoba, SA. Además, adquirieron el establecimiento que la *Cia. del Comercio* explotaba en Bilbao.

Entre los años 50 y 70 se produjo un aumento de la capacidad de producción en prácticamente todas las empresas cementeras del momento. Es en esos años cuando Asland continuó con la misma estrategia de intentar introducirse en mercados ajenos creando Asland Maimona en Badajoz en 1956, aunque cerró en los años 70. La ubicación de esta fábrica en la localidad de Los Santos de Maimona se debió al Plan Badajoz (1952) dentro de las políticas hidráulicas del momento, porque se pusieron en valor los recursos primarios existentes (zonas regables de La Serena y Vegas del Guadiana) y con ello la elaboración de productos imprescindibles (cemento, en este caso) para la construcción de las necesarias infraestructuras hidráulicas. Es decir, se situó en un lugar estratégico para poder contribuir a los planes estatales del momento.

A mediados de los años 70 Asland decidió reestructurar sus fábricas cerrando dos situadas en el interior de la península —en La Pobla (Barcelona) y Los Santos de Maimona (Badajoz)—, pero también adquirió la factoría de Meco (Madrid) que pertenecía a Hispano-Suiza y compró dos plantas localizadas en la costa: en Niebla (Huelva) y en Puerto de Sagunto (Valencia), lo que implicó la desaparición de las antiguas empresas titulares Cementos del Sur y Ferroland y cuya adquisición estratégica se debió a que las exportaciones principalmente se realizaban desde las sedes costeras debido a los puertos.

El final de la empresa llegó cuando los últimos propietarios, la empresa Lafarge-Asland, vendieron la fábrica a la Generalitat de Catalunya en el año 1996 por un precio simbólico de 498.000 pesetas (unos 3.000 euros) para posteriormente convertirlo en un museo. Actualmente el conjunto está adscrito al Museu Nacional de la Ciència i la Tècnica de Catalunya (MNACTEC), y al-

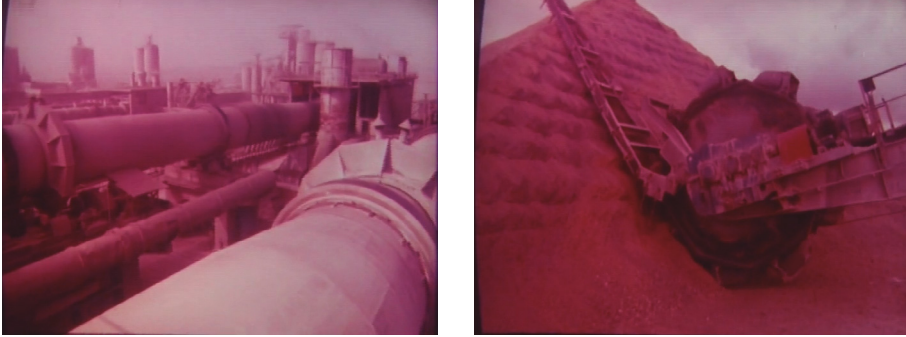


Figura 18. Maquinaria empleada para elaborar el cemento Asland © Filmoteca Española.

berga el Museo del Ciment de Castellar de n'Hug, inaugurado en 2002. Es más, tanto la fábrica como su entorno fueron declarados como bien cultural de interés nacional, en la categoría de monumento histórico, en 2005.

En el inicio de la película se insertan varios grabados de diferentes arquitecturas de la península, introduciendo desde un principio la relevancia de la compañía cementera Asland: estos grabados muestran cómo la empresa contribuyó a que España se encontrase a la vanguardia de los estilos constructivos durante la época del modernismo arquitectónico. A esto le siguen planos de algunos de los edificios peninsulares que en su momento se consideraron innovadores desde un punto de vista arquitectónico como la Alhambra de Granada, mientras se narra cómo el cemento se convirtió en elemento industrial básico para la modernización. La idea de utilizar estos recursos visuales fue de Adela Medrano y, como hemos visto, es algo recurrente en la mayoría de sus documentales.

A continuación, viene un desarrollo de cómo es la elaboración del cemento. Se rueda todo el proceso de explotación de la cantera en la fábrica del Clot del Moro: este material se realizaba mediante la cocción de una mezcla de sustancias calcáreas y de arcillas, pero se extraían los minerales de las canteras, después se trituraban y molían las materias primas hasta obtener una mezcla homogénea. Después, la mezcla se cocía a altas temperaturas, entre 1.300 y 1.500 °C, en hornos horizontales rotatorios tal como se muestra en el documental. El producto obtenido se llama clínca, y tras su enfriado y pulverización se obtiene el cemento artificial.

Para la explicación de ese proceso también se muestra cuáles y cómo son las máquinas que tratan la primera fase del cemento para después fundirlo, y se menciona cómo es el brusco enfriamiento lo que permite obtener el cemen-

to. A continuación, se emplea un recurso muy atractivo: un plano en movimiento lateral que dura 30 segundos sobre todas las máquinas que se utilizan en este proceso, aportando un gran dinamismo.

Después, aparecen los molinos tubulares donde se hace el material final mientras el narrador insiste en que la evolución tecnológica de la empresa se vincula con la historia de ingeniería arquitectónica del país y para incidir en la magnificencia de Asland se introducen las diversas sedes con las que contaba en aquel momento. En primer lugar, se muestra la fábrica en La Pobla de Lillet creada en 1904, que ayudó al desarrollo de la versión catalana de la arquitectura modernista, lo que mostró las posibilidades o usos creativos del cemento debido a que produjeron el cemento que empleó Gaudí en varias de sus obras como en el parque Güell, tal y como desarrollaremos más adelante. Después, se enfoca en la fábrica de Moncada creada en 1915, momento en el que España se modernizó con grandes avenidas. Se muestra Barcelona debido a sus características urbanísticas, dado que la modernización urbanística y arquitectónica modernista se dio más en Cataluña.

Por otro lado, también se incide en la fábrica que se abrió en Toledo, porque en 1928 el rey Alfonso XIII inauguró oficialmente la fábrica de Villaluenga de la Sagra, y se utilizan imágenes documentales del momento de la inauguración. Asimismo, en 1930 Asland inició su actividad en Andalucía con la fábrica de Córdoba y se muestran varias imágenes de la fábrica haciendo hincapié en su estructura arquitectónica sobria.

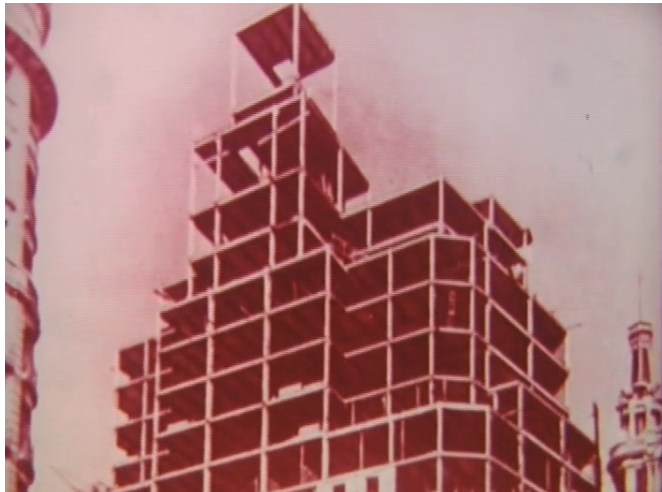


Figura 19. Fotograma del edificio Telefónica construido con cemento Asland © Filмотeca Española.

A continuación, se decide mostrar varios de los edificios innovadores del momento que se construyeron con cemento Asland, debido a esa idea de incidir en la contribución de la empresa a la modernización urbana. Por este motivo, se realizaron varios planos sobre el edificio Telefónica en construcción, cuya importancia reside en que inauguró el comienzo de los rascacielos en España, y se hace hincapié en el proceso constructivo porque, tal como se ha dicho, se empleó cemento de la compañía.

También se elige como ejemplo el edificio España en Madrid, que de la misma manera se hizo con cemento Asland, y además durante la posguerra fue la construcción más alta de la península. La elección de poner en el foco en este edificio no es baladí, pues esta era la forma en la que se quería mostrar cómo la empresa Asland realizó un notable esfuerzo de reconstrucción del país después de la posguerra, a lo que se sumó el plan de obras hidráulicas necesario para el desarrollo de la industrialización del país.

Cabe destacar que este plan de obras hidráulicas se utilizó como un recurso más de propaganda, el cual hizo que entre 1940 y 1970 la capacidad de los embalses españoles pasase de 3.600 hm a 42.000 con la Ley de Riegos del Alto Aragón a la que se sumó después el llamado Plan Badajoz. Lo más característico de esta nueva política consistió en la integración de la construcción de las grandes infraestructuras hidráulicas, como embalses, acueductos y canales, junto con la reordenación de tierras y su transformación mediante infraestructuras de riego como las acequias, tal como se puede observar en el documental de la cineasta *Arte de agricultura* que se desarrollará más adelante, o las concentraciones parcelarias mediante la edificación de nuevas viviendas agrupadas en los pueblos llamados «de colonización»⁵⁶ (Mairal 2007, 109). Dentro de ese plan la compañía contribuyó con el envío de cemento para la construcción de la presa de Valdecañas en el río Tajo. Para mostrar la construcción se emplea un plano contrapicado en movimiento que da vueltas dentro de la presa, lo que

⁵⁶ Esta política se utilizó con el fin de expandir el regadío dado que no fue suficiente la política hidráulica limitada casi exclusivamente a la construcción de grandes embalses, por lo que se promulgaron las leyes de colonización mediante las cuales se distribuyeron una parte de las nuevas tierras de regadío entre los colonos en régimen de concesión administrativa. Tanto en las tierras reservadas a sus propietarios como en las parcelas asignadas a los colonos se exigía, además, un mínimo de intensidad en el cultivo y en la producción, reservándose el INC la facultad de expropiar las tierras en caso de no alcanzarse los índices de intensidad marcados. Así pues, a través de estas leyes entre 1949 y 1975 el regadío en España pasó de más o menos 1,5 millones de hectáreas a unos tres millones. Información extraída de Ramón Tamames «La política agraria desde 1939 a 1975 (I)». *El Ágora* 20 de marzo de 2020. <https://www.elagoradiario.com/la-mirada-del-agua/la-politica-agraria-desde-1939-a-1975-i/>

otorga mucho movimiento a la cinta, a lo que se añaden más imágenes de las dimensiones de esta obra y de su proceso de construcción.

Otra de las edificaciones a las que contribuyó la compañía fue la presa de Alcántara, también dentro del plan de obras hidráulicas y construida con cemento Asland. Se emplean imágenes que resaltan la magnificencia de la construcción ya que tenía mucha capacidad de agua, es más, dio origen al mayor embalse de la Europa Occidental del momento.

La película pasa a centrarse en los años 70. Durante los cuales, tal como se ha mencionado al inicio, Asland compró otras fábricas alcanzando un 20% en la participación de las empresas nacionales. Para justificar lo anterior se coloca un gráfico donde se puede observar la evolución de la producción de cemento desde 1904 hasta 1975, y mediante el movimiento de la flecha hacia arriba se indica como se ha incrementado bastante desde su fundación hasta la fecha en la que se encargó el documental.

Cabe destacar que, a lo largo de la cinta, se quiere relacionar a Asland con el modernismo arquitectónico catalán teniendo en cuenta que el fundador de la cementera, Eusebio Güell, fue uno de los clientes y promotores de Gaudí. Es más, debido a la amistad que había entre ambos, el artista pudo entrar en contacto con materiales como el hormigón armado. En una de las imágenes publicitarias la empresa, ya se utiliza el modernismo arquitectónico para autopromocionarse, ya que se emplea una imagen del parque Güell mostrando cómo Asland contribuyó al abandono de las técnicas tradicionales en las edificaciones catalanas. El parque Güell fue un encargo del creador de la cementera Asland en 1900, donde Gaudí utilizó por primera vez hormigón armado, lo que fue pionero en Cataluña dentro del campo de la edificación.

Además, Gaudí también dejó su huella en la comarca donde se construyó la fábrica original gracias a la fábrica de cemento. El famoso arquitecto modernista tiene dos obras destacadas en La Pobla de Lillet, pero la que se vinculó con la cementera fue el Xalet del Catllaràs, una vivienda para los ingenieros de las minas del Catllaràs de las que se obtenía el carbón que alimentaba las calderas de la fábrica Asland.

También es en esa década cuando se produjo el fortalecimiento de la red de distribución con el fin de atender los mercados internacionales. El recurso de un mapa sirve para señalar los puntos en dónde se encuentran esas ubicaciones. Esta exportación propició la internacionalización del mercado del cemento, lo que desempeñó un papel fundamental en la reestructuración del sector en la década de los 70 donde Asland fue clave debido a que fue la compañía cemen-

tera que más éxito tuvo afrontando la demanda exterior y cuyas mayores exportaciones las realizó desde las plantas situadas en la costa.

Asimismo, se muestra cómo el hormigón Asland se utilizaba para viviendas sociales lo que fue imprescindible para los colectivos más vulnerables del momento. En Asland se producían tabiques prefabricados, por lo que se incide en la vertiente más social de la empresa.

Mientras se mencionan los distintos morteros se emplean como recurso primeros planos de formas geométricas extraídas de pavimentos y cementos, para luego dar paso al centro de investigación Asland en Villaluenga donde se pueden ver los distintos departamentos como el geológico o el laboratorio. Y, por último, aparece la bolsa de Madrid mientras se relata cómo Asland llegó a cotizar nueve mil millones de pesetas en 1975, el año de mayor expansión de la empresa. En definitiva, se quiere transmitir cómo Asland contribuyó al avance tecnológico de España, algo que se cierra con imágenes de coches en movimiento en la carretera a modo de metáfora del avance tecnológico de la empresa y de la industria del país gracias a esta.

Ficha filmográfica: *Mármoles que fraguan* (1975)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 24 minutos. Color. 1/1'37. 35 mm

Dirección: Luis Enrique Torán

Guion: Adela Medrano y Luis Enrique Torán

Dirección de fotografía: Carlos Álvarez

Montaje: José Luis Peláez

Grafismo: Francisco González

Coordinación: Francisco González

Asesor técnico: José María Maseda

12. Arte de agricultura

En el expediente administrativo de *Arte de agricultura* (1976), Luis Enrique Torán consta como director, pero la realidad es que este documental fue rodado por Adela Medrano, quien también se encargó del guion, tal y como consta en la ficha técnica de la película. En el expediente la idea principal de la película es descrita así: «El suelo español es parco en vergeles. Una dura orografía y ríos torrenciales y arrítmicos hacen difícil la agricultura. El ingenio del hombre y su esfuerzo durante milenios han conseguido hacer productiva la tierra».

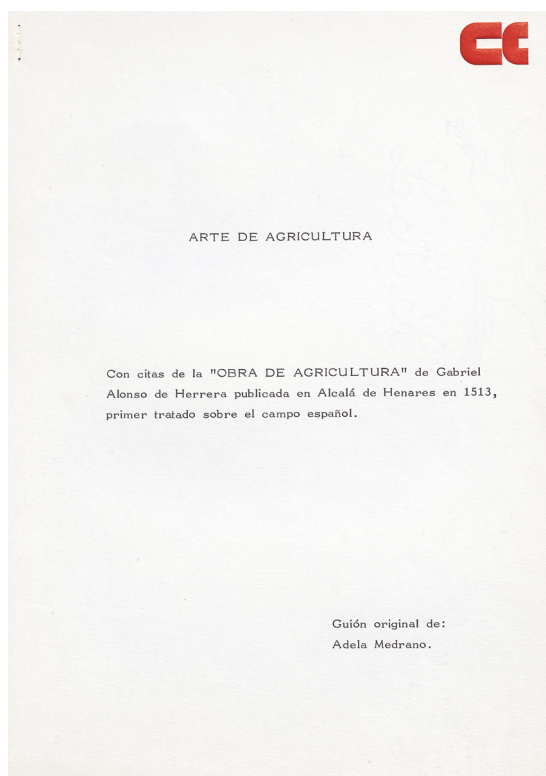


Figura 20. Guión de *Arte de agricultura*. Archivo Luis Enrique Torán. Colección Filmoteca Española ©.

Para la realización del cortometraje, Luis Enrique Torán le entregó a Medrano el tratado *Obra de agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera (Talavera de la Reina, 1470), el primer libro donde se daban consejos para el cultivo de la tierra teniendo presentes las dificultades derivadas de las características del territorio español, pero también porque fue el primer gran tratado agrícola dentro del contexto del renacimiento europeo, lo que marcó el primer paso hacia la modernización del campo en España y la aplicación de una metodología científica de su uso. Fue un paso hacia el progreso, dejando atrás supersticiones atávicas y métodos superados por el tiempo. En el tratado se reflejan todas las actividades del campo, desde la caza hasta el combate de plagas, pasando por la apicultura, el regadío, el pastoreo o las propiedades de las plantas.

La obra de Herrera se consideró imprescindible para el desarrollo agropecuario de España, pues supuso un cambio de sistema radical, acercándonos a un desarrollo racional del campo, con una bien ordenada serie de sistemas empíricos de fácil asimilación que se han mantenido en uso casi hasta nuestros días. El tratado marca el primer paso hacia una modernización del campo en España y la aplicación de una metodología científica de su uso, lo que se vincula con la modernización agrícola que se buscó desde el régimen franquista.

Durante el franquismo y a partir de los años 50 el impulso transformador en España fue principalmente desde la industria hacia la agricultura, porque la industria proporcionó un paquete tecnológico integrado, capaz de obtener resultados satisfactorios en la mayoría de los espacios agrarios. De este modo, la fertilización química alcanzó todo su potencial con las nuevas variedades híbridas surgidas con la revolución verde, mientras en el primer tercio de siglo no logró desbancar todavía al estiércol como primer fertilizante. Asimismo, la maquinaria introducida antes de 1936 no reemplazó, sino que intensificó el uso del ganado de labor, adecuándose a las necesidades diversas de las explotaciones.

A partir de 1960 la producción industrial aportó las tecnologías mejoradas que conformaron la llamada agricultura moderna, hecho que se plasma en el film ya que se incide en la producción nacional de productos agrícolas, considerando que en 1950 y 1960 se observó un proceso de sustitución creciente de las importaciones por la producción industrial interna.

Por tanto, la agricultura más innovadora de finales del franquismo se sustentó en una industria que suministró tecnología junto con la integración de la producción agraria, factores que estuvieron ausentes durante el periodo de posguerra. Tratando este contexto se debe mencionar que la guerra civil frenó un proceso de crecimiento económico y de innovación del sector agrario, que durante el primer tercio del siglo había crecido a un ritmo del 1,4% anual junto con una diversificación de la producción y el crecimiento de la población.

En los años 50 la situación de la agricultura había mejorado. Después de producirse una recuperación, se expandió llegando a alcanzar a mediados de esa década los niveles que había antes de la contienda. El deseo de abandonar la política agraria de corte intervencionista se produjo en el seno del gobierno franquista con el enfrentamiento entre la corriente «liberalizadora» y la «intervencionista» liderada por Rafael Cavestany en el Primer Congreso Nacional de Ingeniería Agronómica (1950) celebrado en Madrid. Por lo que la recuperación de la situación agrícola fue gracias al ministro de agricultura Rafael Cavestany, quien desmanteló el intervencionismo sobre la política agraria que

se llevó a cabo en los años 40, debido al proceso de apertura exterior lo que conllevó una liberalización económica del Régimen y en consecuencia fue cuando España obtuvo el reconocimiento internacional debido a los pactos con Estados Unidos.

En un contexto más internacional, se produjo el final acelerado de la agricultura tradicional después de 1950 por el grado de desarrollo tecnológico, considerando que la tecnología agraria de la segunda posguerra mundial solventó buena parte de las insuficiencias que impidieron una transformación agraria más profunda antes de la segunda mitad del siglo XX.

En el caso español, debido a las limitaciones ambientales por el clima presentes en la mayoría del país, esta tecnología se desarrolló en un contexto que reforzó su potencia transformadora: la plena industrialización de la economía española, su gran expansión urbana, el fuerte desarrollo de los medios de comunicación y transporte, o el enorme auge del comercio internacional, hicieron que se acrecentaran el ritmo y los efectos de la transformación tecnológica que vivió el campo español en los años 50 y 60.

En estos cambios no solo la creciente incorporación tecnológica jugó un papel definitivo como se ha mencionado al principio, sino que la industrialización del sector agrario, los cambios en la demanda de alimentos, la emigración campo-ciudad o la intervención estatal para mejorar las condiciones productivas del campo fueron elementos decisivos.

Como se ha dicho, uno de los mayores problemas eran los condicionantes ambientales del agro español hasta la aparición de tecnologías con gran potencial transformador, hecho que se plasma en el inicio de la película, donde la cineasta introduce imágenes características del paisaje agrícola español en las cuales se observa el clima extremo del país por su aridez. Pero con la aparición



Figura 21. Nuevos métodos y maquinaria utilizados en la agricultura © Filmoteca Española.

sucesiva de innovaciones tecnológicas a partir de los 50 la agricultura tradicional se sustituyó por la tecnológica. Por ejemplo, el abono químico, desarrollado por empresas como ERT tal como aparece en la cinta industrial guionizada por Medrano, jugó un papel fundamental: las innovaciones genéticas (semillas y razas de animales híbridos) se combinaron con las tecnologías ya desarrolladas antes de 1936 (fertilizantes químicos, maquinaria y fitosanitarios), desplazando a los insumos tradicionales como el estiércol o el ganado de labor.

En consecuencia, la superficie cosechada ha seguido creciendo de manera significativa en España, a consecuencia de la fuerte expansión de cultivos relacionados con la ganadería intensiva, como la cebada o las semillas oleaginosas. Este hecho se plasma en la película con varios planos de imágenes de cultivos del suelo español mientras se menciona cómo en la actualidad el 80% de la tierra peninsular es cultivable gracias a las técnicas modernas de agricultura desarrolladas a partir de los consejos del tratado de Herrera. Esta regeneración del suelo se presenta visualmente a lo largo del documental mientras se exponen las diversas enfermedades que pueden contraer los cultivos y vemos los modernos tratamientos para limpiar los sembrados de las malas hierbas.

El proceso anteriormente descrito de superar las restricciones ambientales, que presentaba buena parte del campo español mediante la aplicación tecnológica, encuentra en el regadío, uno de sus mejores ejemplos a través de tecnologías como las acequias utilizadas desde tiempos de Herrera para cultivar la tierra debido al clima seco de la península. Por eso en el documental se muestra el uso de esta técnica. El riego se convirtió en la principal solución para las limitaciones agrarias de la mayor parte del país, aunque esta idea de superar mediante el riego las condiciones agrícolas no fue exclusiva de España, sino que también se realizó en las distintas agriculturas del sur de Europa.

Cabe destacar que el modelo de expansión del regadío fue asumido por el Estado, financiando y realizando las obras principales de regulación, y en consecuencia aumentaron las obras hidráulicas realizadas. Pero posteriormente a 1950 el desarrollo de la tecnología permitió la realización de grandes construcciones hidráulicas que, además, solventaban la necesidad de una producción eléctrica considerable para continuar su expansión.

En los años 60 el gran auge del comercio internacional se sumó a otros cambios para incentivar una reorientación productiva y técnica muy significativa. De modo que algunos productos como los frutales y las hortalizas, favorecidos por el desarrollo del regadío, hallaron en las exportaciones una buena vía para su expansión: en el film se muestra la remolacha azucarera, que se utilizó en sustitución de la caña de azúcar por la pérdida de Cuba y Filipinas,

mostrando los recursos agrícolas españoles junto con imágenes del vareo del olivo, e imágenes del naranjo valenciano porque es otro de los productos agrícolas más importantes del país debido a que ambos se exportan de forma masiva al extranjero. Esta expansión hacia el comercio internacional supuso un estímulo mucho mayor para la transformación del modelo agrario tradicional pese al escaso grado de apertura de la economía franquista.

El film también se centra en el cereal, alimento indispensable en la dieta tradicional de la mayoría de los españoles, ya que además las mejoras en los niveles de renta y el crecimiento urbano durante el primer tercio del siglo XX permitieron aumentar la ingesta de pan y de otros cereales.

En el final de la cinta se desarrollan los cultivos que se hacen por estación y se explican los dos tipos de cultivos predominantes en los 70 y resultado de las innovaciones tecnológicas anteriormente descritas: en cama caliente y en invernaderos de plástico mientras se ponen imágenes de ambos métodos y de lo que se cultiva en cada caso.

Esta película de Medrano se relaciona con otras que se realizaron en la época debido a la importancia que tuvo el sector agrícola durante el franquismo, y que fueron financiadas por el Ministerio de Agricultura o por el INI, como, por ejemplo, la producción documental del ingeniero agrónomo José Neches con films industriales cuyo objetivo, al igual que la cinta de Medrano, era difundir las técnicas e innovaciones en el sector agrario, con títulos como *Ayudaos los unos a los otros* (José Neches, 1960) o *Y mañana... un día cualquiera* (José Neches, 1971) sobre la política colonizadora agraria que siguió el franquismo.

Ficha filmográfica: *Arte de agricultura* (1976)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 15 minutos. Color. Normal-1/1'37. 35 mm

Dirección: Luis Enrique Torán

Guion: Adela Medrano

Dirección de fotografía: Carlos Álvarez

13. Concurso Nacional de Redacción

Como ya vimos, la relación entre Medrano y Coca-Cola se extiende desde su colaboración en *¡...es así!*, y se cerrará más adelante con *25 años...* Este trabajo que ahora nos ocupa trata del concurso organizado por la empresa para

promover y premiar la escritura en los jóvenes estudiantes del estado. A lo largo de los años (el concurso sigue vigente hoy en día), esta competición literaria ha sido una especie de reflejo de la evolución de la sociedad española. En los 70, por ejemplo, la preocupación por la protección de la naturaleza y de sus recursos empezó a hacerse patente en España, y en algunos años la temática de las redacciones se centró en el medioambiente. Fue durante los 80 cuando se eliminó la participación por sexos, dejando atrás la división que se había hecho desde sus inicios. Más tarde se pasó a aceptar que los textos fueran redactados en cualquiera de las lenguas oficiales del estado, llegando a una especie de normalización lingüística. Y a partir del año 2000 se comenzaron a implementar facilidades para aquellos participantes que tuvieran necesidades educativas especiales. Y es en la primera década del siglo XXI cuando el certamen cambia de nombre y pasa de ser conocido como el Concurso Nacional de Redacción a ser rebautizado como Concurso Jóvenes Talentos de Relato Corto, como se conoce hasta hoy. También cambió el formato de la redacción, ya no se trataba de un texto ensayístico, sino que ahora había que escribir un relato corto y el tema ya no era fijado de antemano, sino que se dio paso a la temática libre, teniendo cada nueva edición un estímulo narrativo sorpresa.

Las primeras imágenes que aparecen en este film son de escrituras antiguas, grabados en piedra, pergaminos, libros milenarios... La comunicación es esencial entre los humanos, comienza a explicar una voz en *off* masculina. Escribir es una actividad que nos ayuda a reflexionar, nos facilita poner en orden las ideas y, además, la tinta sobre papel impide que esas palabras se las lleve el viento. Es una herramienta muy útil y, asimismo, creadora de belleza como podemos ver en varios ejemplos de la historia de la literatura. Desde el comienzo esta película nos introduce la importancia de la palabra escrita, de la habilidad de escribir y de redactar. Saber redactar es algo que vamos a necesitar para hacer cualquier cosa en la vida, y el cine, lenguaje que utiliza esta pieza, también nace a partir de un texto escrito.

Entre las imágenes de diferentes escrituras que se van sucediendo aparece una edición del *Quijote* y también muchas cartas de escritores, como una en la que destaca la firma de Vicente Aleixandre. Hay un corte a planos de dibujos y folios con palabras escritas por niños en la edad de aprender a escribir. La voz en *off* que ha estado explicándolo todo desde el comienzo de manera impersonal, como un relato omnisciente, ahora pasa a dirigirse directamente al espectador y lo trata de tú. Está hablando de manera directa a los alumnos de 8º de EGB como si esta pieza tratará de ser una especie de invitación a participar en el concurso.

Un presentador hace su aparición y anuncia el XVII Concurso Nacional de Redacción. El narrador en *off* cuenta que la película que estamos viendo narra cómo transcurrió ese certamen. El concurso es el que se presenta desde el título: el Concurso Nacional de Redacción, organizado por Coca-Cola desde 1961. Tan solo ocho años después de asentarse en España, la empresa norteamericana decidió convocar este certamen literario para que los adolescentes del país se animaran a escribir: en su primera edición se denominó Concurso Interescolar de Redacción.

Después de esta introducción le llega el turno a una parte más explicativa. El documental cuenta paso a paso todo el desarrollo del concurso y todos sus estadios. Primero hay una fase provincial en la que los alumnos son examinados en sus colegios en todas las provincias de España. El tema de la redacción que deben realizar está dentro de un sobre que lee un delegado del Ministerio. El papel con el tema reza así: «La convivencia en casa, colegio, pueblo y el mundo, ¿qué podemos hacer para mejorarla?» Según oímos esto, en paralelo transcurren planos de los profesores y los alumnos en las aulas haciendo este examen especial. Una prueba que se realiza a la misma hora en todos los colegios de España. Estas imágenes de diversas aulas nos generan la sensación de estar viendo todos los colegios del Estado.

Una voz en *off* femenina y joven lee la redacción de una chica de Logroño: es un texto que habla sobre su familia, explica el amor que siente por ella pero que a veces surgen malos ambientes a los que tienen que hacer frente. Escuchamos las primeras líneas de este ensayo mientras un *travelling* horizontal nos muestra las aulas y los alumnos en su interior realizando la prueba. Después le toca el turno a la redacción de un muchacho de Valencia, leída por una voz en *off* masculina, también joven. Este alumno ha hecho una redacción poco usual inventándose una conversación entre él mismo y la Señora Convivencia, a la que se permite llamar Convi. Estos dos trabajos que se han leído son los absolutos ganadores nacionales del XVII certamen.

Los planos que aparecen en esta parte se detienen en el alumnado mientras escriben la redacción con la que participarán en el concurso. En las mesas de la mayoría hay botellas de cristal de Coca-Cola, algunas llenas, otras medio vacías, otras completamente vacías... Lo que destaca es cómo se va colando el producto en estos planos, donde prima que el refresco encaje oportunamente dentro del encuadre, en un claro ejercicio de *product placement*. En cierto momento se hace *zoom out* en una chica sola sentada entre muchos pupitres vacíos, está escribiendo las últimas líneas de su redacción. En todas las mesas que la rodean hay al menos una botella de Coca-Cola. Es el producto de la

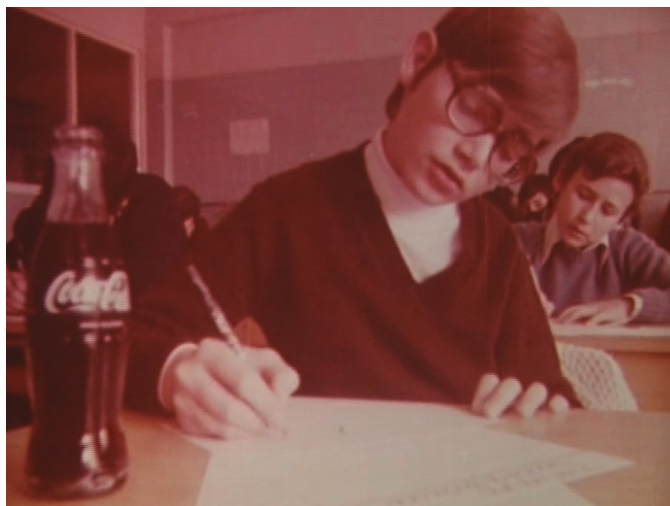


Figura 22. La botella de Coca-Cola hace su aparición constante en el documental; en la imagen un alumno la tiene en su pupitre mientras escribe la redacción © Filmoteca Española.

empresa productora de este cortometraje y también la productora y promotora del concurso.

Continúa esta parte explicativa y la voz en *off* nos cuenta que los profesores separan la cabecera de la parte del folio en la que está escrita la redacción para que la participación sea anónima. Ya que el anonimato garantiza la objetividad. No se conoce ni el nombre ni la provincia del participante, pero al parecer sí que se sabe el género, ya que los premios se dividen equitativamente entre chicos y chicas. Se premian los mejores 7 femeninos y los mejores 7 masculinos. El mejor de cada zona pasa a los premios provinciales del concurso. Como hemos dicho, no sería hasta los 80 que se dejaría atrás la participación por sexos.

Llega la gran celebración: unos planos de la ceremonia de entrega de los premios ilustran la fiesta que se organiza alrededor de este certamen. Se explica cuáles son los premios que se reciben en cada posición mientras vemos cómo los premiados suben al escenario guiados por una presentadora y un presentador. En cada región, los clasificados del 7º al 4º puesto reciben como premio una cámara fotográfica y una bolsa de viaje (productos en los que destaca el logo de Coca-Cola). Los que quedan en 3ª posición obtienen una cámara fotográfica de mayor precisión y la bolsa de viaje. Quienes ocupan el 2º puesto

reciben una máquina de escribir portátil y una bolsa de viaje. Y los primeros puestos tienen como premio un tocadiscos estereofónico y la bolsa de viaje. Como hemos dicho antes, los premios son otorgados al mismo número de chicos y chicas, por lo que cada puesto lo ocupan dos estudiantes. Ambos finalistas, además de estos tienen otro premio: un viaje a algún lugar de España, Europa o Brasil.

Un conjunto musical ameniza el acto de entrega de premios y de esta parte más desenfadada pasamos en un solo corte a un ambiente más serio. Es otra de las fases del concurso. Unos hombres trajeados y sentados alrededor de una mesa hablan. Los finalistas nacionales pasan a ser juzgados por el jurado nacional, que está compuesto por catedráticos, escritores y periodistas de prestigio. Entre ellos se encuentra Luis María Ansón: el documental cuenta con una breve entrevista en la que se le pregunta sobre la importancia de la escritura y él responde hablando sobre la capacidad de comunicación que se manifiesta sobre todo al hablar o escribir. Se enseña a escribir no para ser escritor sino para hacer cualquier cosa en la vida. Escribir es necesario para todas las profesiones. Entre los demás miembros del jurado también se puede distinguir al poeta Luis Rosales. Se recogen igualmente declaraciones suyas: limpieza y claridad es lo más necesario al escribir, dice.

Se nos ofrecen a continuación unos datos para conocer la evolución del concurso, en 1961, el primer año que se realizó este certamen, participaron 16.000 estudiantes. Ahora, en 1977, un cuarto de millón. Esto era un reflejo de lo mucho que había crecido Coca-Cola, y el país también. Después llega la secuencia en la que se ve el reparto de los premios finales. Según hablan los presentadores hay un corte a imágenes de niños jugando en la playa y de turistas visitando sitios, y un pequeño fragmento en el que se nos va a hablar de los viajes, algo reseñable ya que más de un centenar de concursantes viajarán al sur de España o a Palma de Mallorca.

Los clasificados en el tercer puesto irán a Italia, el documental se grabó cuando todo había finalizado por lo que podemos ver a este grupo de estudiantes en las vacaciones. Y el narrador explica qué harán allí: tienen un programa de visitas a museos, pero también tiempo libre para hacer turismo, incluso visitan el Vaticano el día en el que el papa lee la misa en San Pedro. Esta parte se siente un tanto fuera de lugar en el documental sobre el concurso de redacción, pero al mismo tiempo es una forma más de mostrar cómo Coca-Cola apostaba por la cultura y el desarrollo personal e intelectual.

Se da paso a ver a los siguientes premiados, quienes se han ido a Holanda. Responden a unas preguntas sobre qué les aporta viajar al extranjero en una



Figura 23. Ceremonia de entrega de premios con los máximos ganadores © Filмотeca Española.

entrevista en la que se van superponiendo las declaraciones de un chico y de una chica que hablan sobre el viaje junto a más imágenes del grupo en los Países Bajos. Es una experiencia que perdurará en sus recuerdos para toda la vida, recalcan.

Asimismo, a los profesores de los alumnos premiados también se les otorga un viaje. Hacen una excursión a Toledo, donde realizan unas jornadas de convivencia y una ruta por el arte hispano árabe. También viajan a Andalucía, podemos observar la Alhambra y a los profesores recorriendo esos lugares.

Por último, llegan los dos últimos premios, el alumno y la alumna finalistas han ganado un viaje a ultramar, cruzan el Atlántico y van a Brasil. Viajan a El Salvador, a Brasilia... Cuenta en unos *clips* muy cortos qué les ha parecido cada lugar, qué les llama la atención y qué les aporta viajar.

El narrador hace una reflexión final: vendrán más concursos y más estudiantes y pasarán los años. Se dirige de nuevo a los espectadores, apelando a los posibles futuros concursantes, «disfrutaréis de esta experiencia». Se vuelve a la importancia de la escritura, si se mejora la capacidad de redacción también mejora la capacidad de comunicación con sus semejantes.

Ficha filmográfica: *Concurso Nacional de Redacción* (1977)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 26 minutos. Color. Normal – 1/1'37

Dirección: Luis Enrique Torán

Guion: Luis Enrique Torán y Adela Medrano

Producción: Calixto Simarro

Dirección de fotografía: Carlos Álvarez

Montaje: Rafael de la Cueva

Títulos alternativos: *Concurso de redacción*

14. 25 años...

Como ya hemos visto, la relación entre Cinecorto y la empresa Coca-Cola fue bastante estrecha. *25 años...* (1977) sería la tercera parte de una especie de trilogía iniciada por *¡...es así!* y *Concurso Nacional de Redacción*. El documental del que vamos a hablar ahora comienza con un plano abierto que muestra una sala con una gran mesa y un hombre sentado al fondo, presidiéndola. La cámara hace *zoom in* lentamente hacia el hombre, que comienza a hablar (un recurso repetido varias veces en este documental), y este busto parlante nos narra el recorrido que ha tenido Coca-Cola en España: la empresa llevaba unos años en el país, pero es en 1951 cuando en Barcelona se inaugura una planta embotelladora de Coca-Cola y desde Estados Unidos se ven las posibilidades comerciales que tiene su marca en España, y desde allí envían a un trabajador español, Juan Manuel Sainz de Vicuña, para que se encargue de hacer que la marca despegue en el país.

Una fotografía enmarcada colocada sobre una mesa muestra un retrato de, entendemos, el emisario de Coca-Cola en Estados Unidos que se acaba de mencionar, Sainz de Vicuña. En otra foto aparece uno de los pioneros de la empresa Coca-Cola en España y en su mesa: la eterna presencia de una botella de Coca-Cola. El producto, obviamente, estará presente en toda la película de mil maneras diferentes, tal y como se había hecho en los dos otros documentales que hemos analizado.

A continuación, se introducen imágenes de tiendas con Coca-Cola e imágenes publicitarias de la bebida. Es una transición repentina, que se acompaña con música animada, parece una pianola, y habla una voz en *off* que nos cuenta la historia de Coca-Cola en España. Este refresco llegó al país en 1929; unas imágenes de archivo de la publicidad de la marca ilustran esta breve introducción.

Ahora volvemos a un despacho, en esta ocasión es el propio Juan Manuel Sainz de Vicuña quien habla. Está presente el mismo recurso con el que se

iniciaba la película, se empieza con un plano abierto y se hace *zoom in* al hablante. Sainz de Vicuña cuenta cómo fue su llegada a España en 1951 para fomentar el negocio de Coca-Cola. Enseguida se pasa a imágenes fijas y voz en *off*. Tal y como nos va explicando, podemos intuir que se intenta reflejar que la historia del crecimiento de Coca-Cola va en paralelo a los cambios sociales y culturales de España. En 1953 desaparecen las cartillas de racionamiento y, por consiguiente, la abundancia comienza a notarse. Algo que se ilustra con gente comprando en el mercado y varios planos de cajas a rebosar de alimentos. El 53 además también es el año en el que sale al mercado el primer automóvil Seat. Un par de ejemplos que dan indicio de la creciente prosperidad del país. En marzo de ese año se abre la embotelladora de Covegas, a cuya inauguración asiste el presidente de Coca-Cola Internacional. Hay una especie de interludio musical mientras se muestran tiendas y bares y cafeterías donde se vende Coca-Cola. Destacan en este surtido de imágenes fijas los carteles de la marca protagonista, y aparecen cada vez más prominentes y en más lugares como demostrando la extensión de su popularidad, que ha crecido en unos pocos años. El refresco en los 50 se ve como un signo de modernidad y así se presenta en el documental.

La música se detiene y se corta al plano de Sainz de Vicuña en su despacho. Explica cómo fue la acogida de Coca-Cola: el público español la aceptó y la recibió muy bien. Vuelven los planos de publicidad y los acompaña música festiva, es una canción sobre Coca-Cola y en su letra se menciona repetidamente el nombre del refresco. Las imágenes que aparecen ahora en la película son sobre todo de publicidad de modelos o *pin ups* bebiendo el refresco o posando con las botellas. Este trabajo documental indirectamente también nos muestra una especie de evolución de la publicidad y la imagen que la marca ha desarrollado durante décadas (hasta los 70), aunque eso sí, siempre asociada a la alegría y a la diversión.

El recorrido histórico continúa. En 1954 inicia su actividad en Madrid Casbega y Cobega, la fábrica se instala en el paseo de las Acacias. En 1959 Colebega inaugura una planta en Cataluña. La narración en imágenes sigue estando compuesta por fotografías fijas.

El documental tiene un ritmo muy enérgico, el montaje es ágil y rápido. Muy picado. Abundan las fotografías de publicidad, da la impresión de ser muy colorido, pero ahora no podemos juzgar esta cualidad de la cinta debido a su mala calidad, todo el color original se ha perdido. Un problema recurrente en la filmografía de Adela Medrano.

El narrador en *off* nos indica que la empresa va a ser revolucionaria y ejemplar. En los tres documentales de Coca-Cola realizados por Medrano para Cinecorto se destaca la labor realizada por la empresa más allá de crear y vender su producto. Desde sus inicios prestó mucha atención a los vendedores, quienes recibían cursillos de preparación impartidos por especialistas mundiales. Hay una sucesión de fotografías con transiciones que nos remiten al paso de diapositivas de una presentación. Estas imágenes muestran cómo fueron los primeros repartidores de Coca-Cola, quienes al comienzo iban en coches y carros tirados por caballos, algunos con uniformes más elegantes y otros más austeros. Después de estos vendedores vendrían los camiones especialmente diseñados que presentaron una gran innovación en el ámbito de las bebidas de refresco.

Volvemos al hombre en el despacho, Sainz de Vicuña, en plano corto casi primer plano, de nuevo se han detenido la música y el ritmo rápido. Las palabras del empresario introducen el despliegue de apertura de fábricas en los siguientes años. Ahora, con imágenes de cada lugar y las fábricas, se cuenta que en 1956 se abrieron más plantas en Tenerife, Palma de Mallorca y Bilbao. En 1957 llega el turno de Sevilla, se incorpora así Andalucía a la red de concesionarios de Coca-Cola. Se realizan Open House y visitas a fábricas. Coca-Cola tiene las puertas abiertas.

Las nuevas formas de vida, influidas por la moda, los nuevos productos, los cambios en el consumo, influyen también en la pérdida de otros elementos como los clásicos cafés, donde antes tenían lugar las largas tertulias. Ahora en cambio hay cafeterías, donde el ritmo es más frenético y no hay lugar a esas extensas conversaciones si no que, para muchos, es un lugar de paso.

Ahora la película se mueve hacia un tema diferente: la alta costura. El narrador cuenta que la alta costura es ajena a los cambios, pues vive en un mundo aparte. Aquí hay una pequeña secuencia en la que aparecen tres modelos casi como por arte de magia (utilizando la parada por sustitución). En una sala elegante y vacía de personas aparece una modelo vestida con ropa de diseño. Aparece en el centro del cuadro, después aparece otra a la izquierda del plano y luego otra a la derecha. Cuando ya están las tres dan la espalda a la cámara en una vuelta grácil, es un plano divertido, casi un alivio cómico. Corta a una secuencia de una modelo enseñando un vestido de noche.

Después de este interludio de la moda que se ha utilizado para hablar de los cambios, se da paso a hablar del transporte público en las ciudades. Los tranvías y el metro son insuficientes, pues hay mucha gente. Esto sufrirá un cambio cuando en 1957 comience a fabricarse el Seat 600 y comiencen a formarse las

largas listas de espera para su compra. Un cambio cultural, pero también económico pues nos permite observar cómo el consumo significaba el ascenso en el escalafón social y la pertenencia a la reciente clase media, base de la sociedad de consumo de los 70, que venía determinada por los signos materiales externos: los productos o servicios que individuos y especialmente las familias se podían permitir. Tal como se retrata en el documental, el consumo se entronizó en esos años desarrollistas donde Coca-Cola fue una de las empresas que más recaudó en esos años dado que ese desarrollo económico del país entre los años 1960 y 1975 se vinculó con el desarrollo de la publicidad, que, a su vez, incitaba al consumo dando a entender que era el camino para una vida mejor⁵⁷.

Es más, Coca-Cola quiere mostrarse como uno de los símbolos de la modernización del país dado que la publicidad se entendió como la libertad para consumir los productos ofertados, contribuyendo así a la evolución económica y social de España.

Hay una invasión del automóvil, y 1957 también es el año en el que Televisión Española comienza a emitir a diario y de manera regular. En su discurso, el ministro de Información y Turismo define la televisión como una herramienta para el perfeccionamiento individual y de la familia española. Habrá programas para todo tipo de personas y de todos los rangos de edad. Esto se ilustra con imágenes de la sede de TVE, antenas, imágenes del ministro y directivos de la televisión, y algunos televisores emitiendo noticiarios. También se destaca el poder de la televisión como instrumento publicitario, así como las crecientes posibilidades de hacer de ella un medio con gran riqueza visual. Algo que la empresa protagonista de este documental aprovechará a partir de ahora.

Cambio de tono, de entorno y de música. Un plano de unos ciclistas en la montaña. En estas imágenes aparece compitiendo el «águila de Toledo», Federico Martín Bahamontes, quien ganará el Tour de Francia en 1959. Pero los españoles prefieren el coche a la bici, se introducen unos planos de campistas en el bosque. Gracias a la motorización existe la posibilidad para más personas de acercarse a la naturaleza. Se pone de moda realizar excursiones en los días festivos. Y un acompañante más en estas escapadas o picnics es la Coca-Cola. 1959 es el año en el que sale al mercado una nevera portátil de la marca.

⁵⁷ Mercedes Montero, «La publicidad española durante el franquismo (1939-1975). De la autarquía al consumo», *Revista Española de Historia* 240 (2012): 205-232.

En los siguientes años se abren varias plantas: en 1960 en Málaga (Survega SA), en 1961 en Oviedo (Asturvega), La Coruña (Vegano), San Sebastián (Norvega) y en 1962 en Zaragoza (Arbega).

Aparecen nuevos tamaños de la botella de Coca-Cola. Al final aparece la botella super familiar de litro con tapón de rosca. Estas novedades se narran utilizando *spots* publicitarios de la época, por eso podemos afirmar que *25 años...* aparte de servir como recorrido histórico de la marca, también es un viaje por su publicidad. La empresa patrocinó programas de televisión y participó en algunos como «Los amigos del lunes». Y también en programas de radio, como en «Cabalgata de fin de semana» en Cadena SER.

En 1961 aparece la Fanta. Es introducida en el documental con un *spot* animado en el que aparece un muñeco antropomórfico, pero con cabeza de naranja. Es como la personificación de la marca. La Fanta es «la reina del tapón de rosca» se nos dirá más adelante. Para introducir este producto en España se hace un testeo, ya que la población española está más acostumbrada al sabor de la naranja y entonces se adecúa la fórmula de este producto al gusto español. Un año después se introduce la Fanta de limón. La Fanta es un producto en principio más destinado al público infantil.

Más adelante, en la película se hablará de otros nuevos productos como el agua tónica Finley, en 1975 sale la tónica naranja, después le sigue el Sprite



Figura 24. Imagen de la tónica Finley; recordemos que Medrano también realizó *spots* para televisión de este producto © Fílmoteca Española.

(bebida de lima) y en 1977 sale TAB, este es el último producto nuevo de Coca-Cola que se conoce hasta la fecha de la realización de este documental.

La empresa Coca-Cola hizo un trabajo importante de promoción de la cultura y el deporte. En 1961 introduce el Concurso Nacional de Redacción (no olvidemos el otro trabajo de Adela). La empresa también apoyó al folklore nacional. El turismo también tuvo un gran impacto, los concesionarios en épocas de vacaciones tuvieron que trabajar duro para cubrir la alta demanda. España está de moda estos años. Algo que, se nos dice, pueda deberse al éxito que tuvo su pabellón en la Expo de Nueva York

Se abre otra planta en Barcelona y es la más grande que tiene Coca-Cola en Europa. La empresa ofrece muchos puestos de trabajo. A partir de la segunda mitad de los 60 la juventud cada vez toma más fuerza, es inconformista... El documental cambia de tono de nuevo. Jóvenes joviales y festivos. Carnaby Street se pone de moda, planos contrapicados de jóvenes en fiesta. Otro cambio de enfoque en el tipo de publicidad de la marca, para llegar a otro nuevo público. Antes era solo una bebida familiar, ahora es una bebida moderna.

Vemos unas imágenes de Manolo Santana ganando en 1966 un torneo de tenis. Este deporte cada vez está más de moda. También se insertan *clips* de torneos y de pistas improvisadas en parques. En 1967 nace el trofeo Manuel Alonso. Coca-Cola es una marca que quiere promover nuevos valores y participó en el despertar del deporte en España.

Mientras se cuenta esto hay uno de los planos del documental de más creatividad y de mayor impacto visual. Una botella de Coca-Cola iluminada, casi blanca y con las letras en negro. Está fría y las gotas se deslizan en el cristal. Entre sus letras aparecen unos patinadores que vienen hacia la cámara, imágenes encadenadas que provocan un efecto llamativo. Este cristal frío y mojado enlaza con los deportes de hielo y nieve. Aparecen otros deportes, salto de pértiga, esquís... En todos los planos se cuele la Coca-Cola, en bolsas de viaje con el logo, botellas en los banquillos... También hay gente que bebe Coca-Cola mientras ve los deportes. Aparecen planos encadenados de los ojos mirando con las imágenes de deportes. También existe un concurso de castillos de arena patrocinado por esta empresa. Otra de las colaboraciones que hace Coca-Cola es con la Dirección General de Tráfico, creando parques infantiles para formar en las reglas de la carretera a los niños.

Asimismo, en 1966 hay una promoción Walt Disney, un reclamo comercial, por la compra de varias botellas se consigue un regalo. También se explotan las posibilidades del producto, y en un *spot* se enseña que la Fanta de



Figura 25. Imagen de la Coca-Cola traslúcida con los deportistas a través de ella © Filmoteca Española.

limón es ideal para hacer sangría. De la misma manera, se introducen novedades técnicas como el post Mix en 1966, una máquina para servir Coca-Cola en los bares.

Las plantas de Gerona, Las Palmas, Valladolid y Tarragona se inauguran en 1971. Otro tema que estará muy presente para le empresa es el de la ecología: el desarrollo sin límite tiene un impacto ecológico y Coca-Cola apoya los movimientos en defensa del medio ambiente⁵⁸.

La empresa tiene muy presente el país en el que se encuentra, y que además es su primer y más directo cliente. Es por ello por lo que el patrimonio cultural también es un objetivo clave en su obra para con la sociedad. Coca-Cola promueve la defensa del patrimonio artístico del estado. El coste de la publicidad se invierte en publicaciones de divulgación artística.

La conclusión del documental se hace con Sainz de Vicuña de nuevo en su despacho. Dice que ve el negocio con optimismo. El equipo tiene mucho entusiasmo. Hay muchas dificultades a las que hacer frente que resolverán sin

⁵⁸ La preocupación por el medio ambiente es un componente propio de la cultura estadounidense de la empresa Coca-Cola dado que en España la conciencia ecologista —entonces no había nacido todavía la expresión— estaba asociada únicamente a las noticias del verano, presididas por los incendios forestales. Juan Manuel Brito, «Protestas ecologistas urbanas en la transición española», *HISPANIA NOVA. Primera Revista de Historia Contemporánea on-Line en Castellano. Segunda Época* 21 (2022): 286-324.

problema si continúan con su flexibilidad, atentos a la innovación y con su espíritu de colaboración.

25 años... es casi una traducción literal de aquel «libro de mesa» que utilizaban las empresas para mostrar a sus clientes, accionistas, trabajadores, etc., las labores, cometidos o proyectos que habían ejecutado y desarrollado. El texto se traduce de manera casi literal en las imágenes. En esta película se hace un recorrido histórico porque se está celebrando un aniversario, el 25, desde que la bebida comenzó a elaborarse en España. Ya no era un producto exportado, era un producto también del país. Las estrategias seguidas por Coca-Cola para crecer más y más están bien desgranadas y explicadas. El deporte, el arte, la literatura, la cultura, la ecología... parece que no se olvida ningún punto de los que se supone pilares de una sociedad culturizada y con valores. A ello se le suma el espíritu de alegría que siempre ha rodeado a la marca, Coca-Cola es «la chispa de la vida».

Ficha filmográfica: *25 años...* (1977)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 38 minutos. Color. Normal – 1/1'37. 16 mm

Dirección: Luis Enrique Torán

Argumento: Adela Medrano y Luis Enrique Torán

Producción: Calixto Simarro

Dirección de fotografía: Carlos Álvarez

Montaje: Rafael de la Cueva

Coordinación: Felisa Puente

15. *El café, hoy*

Este documental comienza con un recurso visual y narrativo que no habíamos visto hasta ahora en los trabajos de Medrano y que es un *leit motiv* más propio de aparecer en películas de cuentos de hadas: un gran libro se abre y en sus páginas está la historia que se nos va a narrar. En la primera página de este libro se muestra el guion con la estructura de la película. Esta forma de comenzar, más propia de los relatos fantásticos como hemos dicho, lleva al documental a empezar por el lado más mítico de la historia, la leyenda del café.

Como es común en muchos trabajos de Adela Medrano, el inicio está contado prácticamente entero por una voz en *off* e ilustrado por imágenes de archivo como grabados, cuadros e ilustraciones antiguas. No se sabe

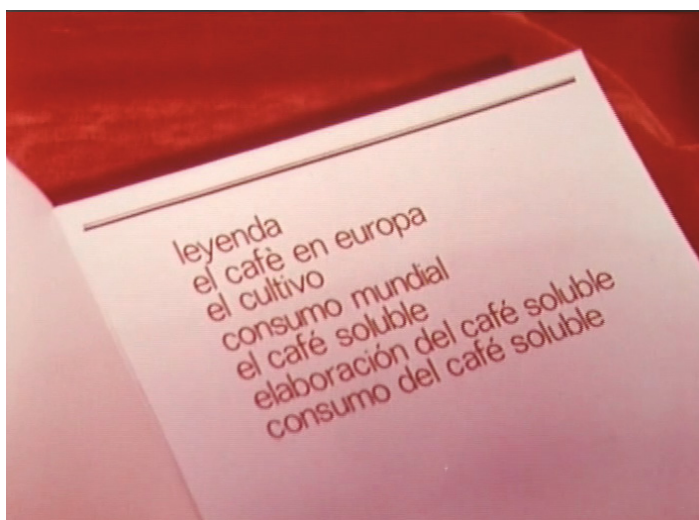


Figura 26. Libro que inicia el documental y que sirve de guion
© Filмотeca Española.

exactamente el origen del mito que habla de la creación de esta bebida, se narra mientras vemos grabados orientales, árabes... El café en un principio estaba difundido entre los creyentes de Alá que, sometidos a la abstinencia del alcohol por sus leyes religiosas, tomaban esta bebida en su lugar. En el siglo XVI está completamente generalizado su consumo en capitales como El Cairo, Damasco y Estambul. De Turquía el café pasó a Persia, y son los turcos quienes comienzan a generalizarlo en Europa.

A Italia llegó por los comerciantes venecianos. La historia de la cultura de los cafés vieneses data del 1683, año en el que un vienés llamado Georg Franz Kolschitzky (1640-1694) recibió, supuestamente, la primera licencia oficial para vender café. En el caso de Francia, un embajador del Imperio otomano, Suleiman Aga, se presentó ante el rey francés Luis XIV en 1669. En la capital, Suleiman se instaló en una casa de la que se dice que es la introducción del consumo del café en la sociedad parisina. La vestimenta de los camareros, ataviados con ropajes de estilo otomano, causó furor y la costumbre de ir a tomar café se puso de moda. Suleiman además invitó a personajes de la alta sociedad de París para realizar fiestas y ceremonias de café, algo extravagantes, se dice, y que fueron imitadas muy pronto en toda la ciudad.

En el documental también se tratan otras curiosidades, como el hecho de que Johann Sebastian Bach le dedicara una famosa cantata a esta bebida, una canción que podemos escuchar brevemente en el mediometraje de Medrano.



**Figura 27. Especialista de la fábrica catando el café ©
Filmoteca Española.**

A partir de Viena y París se abrieron los cafés, y se dice, en tono un tanto jocoso, que las columnas de la civilización occidental han sido erigidas a partir de las cafeterías. Y en verdad fueron relevantes las cafeterías: en el siglo XIX, las pinturas de los grandes maestros estaban pobladas de cafés. No fueron pocos los asiduos visitantes de estos lugares y que además decidieron plasmarlos en el lienzo: así lo podemos ver en famosos cuadros de Renoir, Degas, Cézanne, Casas o Van Gogh. Los impresionistas tienen los cafés como protagonistas.

Como se veía al comienzo, el documental está estructurado en capítulos. El libro de antes vuelve a aparecer y pasa la página, ahora toca «El cultivo». Pasamos a planos en plantaciones de café. Se explica cómo es un cafetal, las plantaciones características de la planta, se detallan las características del suelo, de la floración y la recolecta.

Se muestran planos de la fábrica de café, unos técnicos degustan y huelen el café, asegurando su calidad. Se explica punto por punto cómo se hace el café, ilustrando el proceso con imágenes de la fábrica y todo el proceso y las características del café en cada punto, así como la evolución del producto.

A continuación, se muestra cómo es el sistema de deshidratación del café. Se realiza un proceso de sublimación, el agua pasa del sólido al gaseoso sin pasar por el líquido, así se crea el café soluble. Todo un proceso largo desde

que se obtiene el grano hasta que se hace café soluble. Esto fue un proceso creado en 1939 para proveer de café a los ejércitos aliados.

Hasta el final no vemos el producto en sí, que es Nescafé. Algo menos común, en otros documentales donde se enseña la marca antes. Esta es una parte más técnica del documental. No como lo anterior que hemos visto, que estaba dedicado a la historia. Y que además tenía otro tono, donde Adela Medrano mezcla lo social con lo emocional y lo cultural para llegar más al espectador y afectarle desde distintos sitios.

Ficha filmográfica: *El café hoy* (1980)

Productora: Cinecorto (España)

Descripción física: 18 minutos. Color. Normal – 1/1'37. 35 mm

Dirección: Adela Medrano

Guion: Luis Enrique Torán

Jefe de producción: Calixto Simarro

Dirección de fotografía: Carlos Álvarez y Julio Bragado

Montaje: José Luis Peláez

Música original: Jaime Pérez Rodríguez

Reflexiones finales

Como hemos visto, el completo del trabajo que realizó Adela Medrano fue encargado por entidades externas, ella trabajaba siempre bajo la demanda instituciones de todo tipo que requerían proyectos con objetivos concretos. Por eso consideramos uno de los aspectos más reseñables de su obra el hecho de que a pesar de esto, en su trabajo podamos encontrar la marca personal de la realizadora. Se ha señalado cómo la cineasta fue capaz transmitir de forma clara y muy inteligente el mensaje que querían difundir las empresas valiéndose de pequeños relatos e incisos con un marcado interés histórico y antropológico. Hemos destacado la fuerte presencia de los recursos visuales artísticos que van desde pinturas, grabados, hasta dibujos e ilustraciones de diferentes épocas; además de su casi obsesiva y minuciosa manera de contextualizar histórica y culturalmente el tema u objeto que se iba a retratar en la película.

La relación de Adela Medrano con el arte comenzó muy temprano, dada su educación burguesa caracterizada por el empeño de su padre en instruirla en las humanidades, o el interés propio de la cineasta en aprender, pero se intensificó cuando se mudó a Madrid para realizar su tercer año de Periodismo, a lo que se sumó, por ejemplo, que uno de los trabajos que consiguió cuando se casó con su primer marido fuese vendedora de arte, o los veranos que pasó en Cuenca. A día de hoy, todavía guarda con cariño varios cuadros valiosos de esa época.

Tal y como se ha analizado en los puntos anteriores en el estudio de las películas, la cineasta, para resumir el concepto principal del encargo o la intención principal de la empresa, recurría a la historia, a la antropología, al arte... Algo que subraya el ingenio y creatividad de Medrano, que supo leer entre líneas de forma muy lúcida los discursos que, tanto el franquismo como las empresas ávidas del reconocimiento institucional, quisieron transmitir a través de estas producciones, dotando de mucho más peso y enriqueciendo esas construcciones discursivas basadas en unos intereses dirigidos a la exportación de una visión de un país supuestamente moderno. Recursos que no solo hicieron

<https://dx.doi.org/10.5209/hei.006.04>

Adela Medrano. Una vida brillando en el cine industrial y la academia. María del Pilar García Herrador y Amaia Zufiuar Ruiz de Eguino. © Ediciones Complutense, 2026.

más destacables sus trabajos, sino que le servían a la directora para evitar problemas con la censura del régimen.

Rescatar sus películas es relevante no solo por su valor cinematográfico, sino por capturar momentos vivos y específicos de la historia, encapsulando la visión única de una cineasta que supo combinar arte, historia y publicidad en sus obras. Su filmografía es especialmente relevante porque refleja un momento histórico clave, como es el final del franquismo y el aperturismo que le siguió. En las obras de Medrano, se ha reflejado de manera inconsciente las tensiones de una sociedad en transición. Sus documentales no solo retratan la visión institucional de una España en cambio, sino que también ofrecen una panorámica de las transformaciones culturales e históricas del país en esa época tan decisiva.

Además, es importante recordar, y no nos cansaremos de repetir, que las condiciones en las que trabajó Adela Medrano no fueron las mismas que las de los hombres de su tiempo con conocimientos similares. A pesar de su talento, creatividad y vasto conocimiento, Medrano tuvo que enfrentar obstáculos adicionales por el simple hecho de ser mujer en un entorno dominado por hombres. Las oportunidades laborales, los recursos disponibles y el reconocimiento de su trabajo no se le otorgaban en igualdad de condiciones. Su experiencia profesional estuvo marcada por la subestimación de su capacidad, algo que muchas mujeres de su generación también vivieron.

Sin embargo, este desafortunado contexto, es también lo que hace aún más admirable su trayectoria. Trabajó en un contexto donde la voz femenina estaba acallada, especialmente en los círculos cinematográficos e industriales controlados por la propaganda del franquismo, pero su obra es un testimonio de su resistencia y capacidad de adaptación. No solo logró cumplir con las demandas institucionales de manera impecable, sino que también aportó una perspectiva y una sensibilidad artística que trascendió los límites impuestos por su entorno. Así como no podemos olvidarnos de su desatada carrera académica que brilla aún más con sus logros.

Este aspecto nos invita a reflexionar sobre la importancia de visibilizar y reivindicar la obra de mujeres como Medrano, cuya contribución al cine y la cultura fue muchas veces menospreciada o eclipsada por sus colegas masculinos. Reconocer su labor y sus logros no solo reequilibra la historia del cine, sino que también nos permite apreciar la riqueza y la diversidad de miradas que estas mujeres ofrecieron en una época en la que, a menudo, sus voces eran ignoradas.

Agradecimientos

El camino que hemos recorrido hasta que este proyecto se ha materializado ha pasado por muchas etapas y finaliza en la publicación de este libro, cuyo proceso ha sido largo, y durante el cual no hemos estado solas.

Dedicamos este libro a la memoria de Félix Herrador Buendía, que acompañó con entusiasmo las primeras etapas de este proyecto y cuyo apoyo y cariño siempre estuvieron presentes.

Tenemos que agradecer que exista este libro al iniciador de todo, a la persona que luchó por sacar de la sombra a Adela Medrano y que tuvo la generosidad de pasar el proyecto a dos de sus alumnas, que por aquel entonces no encontraban un sitio donde realizar las prácticas del máster: el profesor Luis Fernández Colorado. Todo este proyecto tan maravilloso que se ha generado a raíz de él, además de que fue quien nos empujó a escribir el libro.

Queremos dar las gracias a Filmoteca Española, no solo por acoger el homenaje a la cineasta, sino por el maravilloso trato que hemos recibido de sus trabajadores tanto del Centro de Conservación y Restauración como de los del Palacio de Perales. En especial a José Manuel Martín, nuestro cotutor de las prácticas, por mostrarnos todos los entresijos del centro de conservación, por enseñarnos con infinito cuidado cómo se conservan las películas y regalarnos una experiencia que guardaremos con mucho cariño. A José Luis Estarrona Manzanares, quien ha tenido la paciencia de acogernos en el departamento de visionado durante meses viendo (repetidas veces) todas las cintas conservadas de Adela, y cuyas recomendaciones de películas anteriores a los años 80 nos guardaremos. También damos las gracias a las trabajadoras del archivo, en el área de fondos cinematográficos, como Carmen Otero, por la atención y la ayuda que hemos recibido. Así como destacamos el apoyo primordial de Jose-txo Cerdán y Valeria Camporesi, por iniciar la colaboración con CIMA y por el impulso con el homenaje en marzo de 2023.

Esto nos lleva a citar a las maravillosas mujeres que componen CIMA, pero en especial con las que hemos tenido la suerte de poder trabajar en este proyecto: Alba González Molina, Isabel Ruiz y Cristina Andreu, muchas gracias por vues-

<https://dx.doi.org/10.5209/hei.006.05>

Adela Medrano. Una vida brillando en el cine industrial y la academia. María del Pilar García Herrador y Amaia Zufiaur Ruiz de Eguino. © Ediciones Complutense, 2026.

tra generosidad y vuestro cariño hacia nosotras y hacia Adela, también por el esfuerzo que hacéis por recuperar la historia de las mujeres que dieron los primeros pasos en distintos ámbitos del cine español y por todas vuestras iniciativas.

A Antonio Saura Medrano, quien gracias a su curiosidad y memoria hemos podido desarrollar algunos recuerdos de Adela y que nos pudo dar más piezas para completar este puzle de la memoria. Y a quien no podemos dejar de agradecer que haya escrito un fantástico prólogo con el que se inicia este libro y que nos haya ofrecido su ayuda en diferentes ocasiones. De la misma manera, destacamos el entusiasmo y apoyo de Carlos Saura Medrano y la ayuda que nos brindó Imanol Uribe hablándonos de sus recuerdos trabajando con Adela.

También a Juan Ramón Torán Torrecassana, pues podemos disfrutar de las imágenes de las películas de Adela Medrano en este libro gracias a la cesión de su permiso.

Infinitas gracias a Juanma Ruiz, la primera persona que se leyó este libro, cuando aún era un manuscrito un tanto primitivo, para corregirlo y pulirlo. Fue una gran ayuda para que el texto fuera cogiendo la forma que tiene ahora. Gracias por este trabajo y por la amistad.

Gracias a Bad Dogs Productions, y en especial a Mateo Bettinger, por haber apoyado este proyecto financiando las fotografías que podemos ver hoy aquí reproducidas. Las películas no son muy accesibles, así que nos alegra tener un pequeño vistazo a las películas de Adela a través de esos fotogramas.

Destacamos el apoyo y la ayuda incondicional de Carolina Fenoll, un impulso muy grande con el que hemos contado para sacarle el jugo al proyecto y que nos ha regalado varias oportunidades, como la participación en el congreso Kanban para exponer nuestra investigación. El evento fue organizado por la Fundación Anastasio de Gracia en la Facultad de Ciencias de la Documentación en octubre de 2023, y allí pudimos contar con los consejos y la ayuda de José María Uría, otro gran apoyo en este proyecto, y Juan Miguel Sánchez Vigil, quien nos aconsejó llevar este libro a Ediciones Complutense.

La editorial ha hecho un gran trabajo sacando este libro a la luz, y no podemos dejar de agradecerles la oportunidad de formar parte de su catálogo, así como de editarlo tan maravillosamente. Esto no habría sido posible además sin la ayuda y el interés que presentaron en un primer momento las directoras de la colección Hemisferios de Igualdad, Isabel Tajahuerce y Margarita Márquez.

En último lugar, y tal vez el más destacado, dedicamos mil agradecimientos a la propia Adela Medrano, de cuyas conversaciones no solo hemos aprendido sobre cine, hemos aprendido de la vida teniendo la oportunidad de conocer a

una mujer brillante. Ella tuvo el coraje de seguir haciendo lo que quería hacer. Por eso, este libro no se debe de tomar como un relato académico más, sino como la historia de una mujer trabajadora, inteligente, luchadora, que ha sabido exprimir la vida al máximo y cuya bondad es infinita. Una de las muchas veces que fuimos a verla nos dijo que teníamos suerte por poder hacer lo que nos gustaba. Pues además, Adela, hemos tenido la suerte inmensa no solo de conocerte sino de ser las primeras en escribir sobre ti.

Nota sobre las fotografías

Las fotografías que ilustran en este libro han sido adquiridas en Filmoteca Española y financiadas gracias a Bad Dogs Productions, S.L. Algunas imágenes son fotogramas de las películas escritas y dirigidas por Adela Medrano y otras son documentos de rodaje que se encontraban en el archivo personal de Luis Enrique Torán, también disponible en Filmoteca Española. Como se puede observar y señalamos al comienzo del capítulo del análisis de los cortometrajes, muchos de estos documentales se encuentran en muy mal estado de conservación, por este motivo algunas de las imágenes que se han podido utilizar en esta publicación mantienen un color rojizo. En cambio, contamos con fotogramas tanto de *Esculturas para un paisaje* como *Las calidades de la vida* de mayor calidad gracias a la restauración que llevó a cabo CIMA. La ausencia de imágenes de *Alimentos congelados II*, *La pequeña tienda* y *Composición de otoño* se debe a que son cortometrajes de los que solo existen copias únicas en 35 mm y 16 mm y no se han podido escanear debido a su estado de conservación. Las fotografías se han reproducido en este trabajo gracias al permiso de los herederos de Luis Enrique Torán.



Referencias bibliográficas

- Agulló, Modesta, Emilio Martínez Marco y Josep Bernabeu-Mestre. «La salud materno-infantil durante el franquismo: notas bibliométricas sobre el programa “Al servicio de España y del niño español”». *Asclepio* 59 (2007): 285-314.
- Aliaga, José Javier. «NO-DO as an anchor of local cultural identities: The image of the artistic and monumental legacy of Murcia in the oficial cinematography of the Franco regime». *Revista Internacional de Humanidades* 11 (2022): 1-21.
- Arenas, Carlos. «Riotinto: un mito minero en declive (1954-2003)». *Revista de Historia Industrial* 69 (2014): 1-30.
- Barciela, Carlos. «La contrarreforma agraria y la política de colonización del primer franquismo, 1936-1959». En *Reformas y políticas agrarias en la historia de España*, ed. por Ángel García y Jesús Sanz, 351-308. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 1996.
- Caliani, Juan Carlos. «La investigación minera de la Faja Pirítica española durante el franquismo». *De Re Metallica: revista de la Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero* 37 (2021): 59-68.
- Cea, Ana Isabel. «La industria del cine: el cortometraje español, origen y evolución de un sector (1976-2020)». *Área Abierta* 1 (2022): 9-30.
- Clar, Ernesto. «Más allá de 1936: la crisis de la agricultura tradicional española en perspectiva, 1900-1975». *Ager* 7 (2008): 109-147.
- Coca-Cola España. <https://www.coca-cola.com/es/es/social/concurso-jovenes-talentos-relato-corto>
- Del Amo, Alfonso. (1996). Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca. Madrid: Filmoteca Española, 2007. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:bf5c05a7-1b26-4490-8de3-f7610bc1d7a2/inspeccion-tecnica-new.pdf>
- Del Arco, Miguel Ángel y Claudio Hernández. *Esta es la España de Franco. Los años 50 del franquismo (1951-1959)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.
- De Lecea, Ignasi. «Arte público, ciudad y memoria». *On the w@ terfront* 5 (2004): 1-17.

<https://dx.doi.org/10.5209/hei.006.06>

Adela Medrano. *Una vida brillando en el cine industrial y la academia*. María del Pilar García Herrador y Amaia Zufiaur Ruiz de Eguino. © Ediciones Complutense, 2026.

- De Lucas, Juan. «Primer Concurso Internacional de Esculturas para la Autopista del Mediterráneo». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)* 190 (1974): 103-108.
- Entrena, Francisco. «Cambios en las pautas de consumo alimentario en España». *Papers: Revista de Sociología* 51 (1997): 201-214.
- Entrena-Durán, Francisco. «La ruralidad en España: de la mitificación conservadora al neorruralismo». *Cuadernos de desarrollo rural* 9 (2012): 39-65.
- García, Emilio. *Torán: escritor de la luz. Homenaje a Luis E. Torán Peláez*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, 2004.
- Gómez, Antonio. «Hacia una economía del frío: el plan de red frigorífica nacional 1947-1955». *Revista Española de Química Aplicada* 15 (1995): 625-630.
- Gómez, Cristóbal. «Modernización agraria, modernización administrativa y franquismo El modelo educativo y administrativo del Servicio de Extensión Agraria (1955-1986)». *Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales* 26 (2007): 131-149.
- Grana, Isabel y Francisco Martín. «Las profesoras durante el franquismo», *Bordón: Revista de Pedagogía* 3 (2016): 59-71.
- Guarinos, Virginia y Jean Paul-Aubert. «Cine español entre milenios. Perspectivas de estudio». *Fotocinema* n.º 23 (2021): 7-21. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.13030>
- Gutiérrez, José Luis. *El cine industrial en el franquismo: el fondo filmico de astilleros españoles (1941-1975)*. Sevilla: Filmoteca de Andalucía, 2022.
- Lázaro, Francisco Javier. «Situación del documental de arte en la España del franquismo. Entre la función didáctica y la propaganda». *Archivos de Filmoteca* 70 (2012): 151-160.
- Mairal, Gaspar. «Las paradojas de la política del agua en España». *Panorama Social* 5 (2007): 102-115.
- Maixé, Joan Carles. «La modernización de la distribución alimentaria en España, 1947-1995». *Revista de Historia Industrial* 41 (2009): 125-160.
- Martínez, Antonio, Salvador Martínez y Roberto Devesa. «Turismo y cine en el levante español. Un binomio más allá del imaginario». *Estudios Turísticos* 220 (2020): 91-114.
- Matud, Álvaro. «El primer documental vanguardista de NO-DO». *Doc on-line* 2 (2007): 6-30.
- Matud, Álvaro. «La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia». *Comunicación y sociedad* 1 (2009): 33-58.
- Medina, Pedro, Luis Mariano González y José Martín. *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

- Medrano, Adela. «La enseñanza universitaria de la realización cinematográfica». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1983. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/39321>
- Montero, Mercedes. «La publicidad española durante el franquismo (1939-1975). De la autarquía al consumo». *Hispania* 72 (2012): 205-232. <https://doi.org/10.3989/hispania.2012.v72.i240.369>
- Moreno-Caballud, Luis. «Trasplantando al pueblo. Las contradicciones del discurso moderno sobre el mundo rural y su vigencia en el franquismo». *Hispanic Research Journal* 17 (2016): 522-538. <https://doi.org/10.1080/14682737.2016.1238199>
- Organización sindical. *Certámenes Nacionales de Cine Industrial: años del 1963 al 1969 inclusive*. (2.^a Ed.). Madrid: Vicesecretaría de Ordenación Económica.
- Orzaes, María del Carmen. «La institucionalización de la maternología en España durante la Segunda República y el franquismo». *Historia de la educación* 28 (2009): 161-183.
- Pacheco, Laura y Valeriano Durán. «Del thriller a la cárcel: mujeres criminales en la obra cinematográfica de Isabel Coixet y Belén Macías». *Fotocinema*, n.º 23 (2021): 97-120. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.12336>
- Pack, Sasha. *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*. Madrid: Turner, 2009.
- Paniagua, Ángel. «Visiones en off de la despoblación rural en el franquismo». *AGER. Revista de estudios sobre despoblación y desarrollo rural* 20 (2016): 139-160.
- Pousada, Rafael. «Turismo en España entre el primer y segundo boom turístico, y cambio de modelo (1951-1962)». *Estudios Turísticos* 223 (2022): 21-57.
- Pueyo, Javier. «¿Cuándo ha sido un oligopolio la industria del cemento artificial? El caso español, 1908-1992». *Revista de historia industrial* 9 (1996): 83-115.
- Roca, Jordi. «Los (no) lugares de las mujeres durante el franquismo: el trabajo femenino en el ámbito público y privado». *Gerónimo de Uztariz* 21 (2005): 81-99.
- Rodríguez Tranche, Rafael. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Saenz, Aritza. «Las amas de casa: Sujeto constructor de derechos durante el franquismo». *Arenal: Revista de historia de las mujeres* 18 (2011): 181-216. <https://doi.org/10.30827/arenal.v18i1.1445>
- Trescastro, Eva, María Galiana Sánchez y Josep Bernabeu-Mestre. «The food and nutrition program (1961-1982) and the training of housewives as family welfare managers». *Nutrición Hospitalaria* 27 (2012): 955-963. <http://dx.doi.org/10.3305/nh.2012.27.4.5815>
- Vidal, Pedro. «El cine publicitario en España». En *Torán: escritor de la luz. Homenaje a Luis E. Torán Peláez*, ed. por Emilio García, 35-52. Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, 2004.

Este libro nace del deseo de hacer justicia a la figura y la obra de Adela Medrano (Barcelona, 1935), una cineasta pionera que desarrolló su carrera en el cine industrial durante los últimos años del franquismo.

Su trayectoria se vincula a la productora Cinecorto, fundada por Luis Enrique Torán, donde dirigió obras como *Las calidades de la vida* (1974) y *Esculturas para un paisaje* (1975). Además, Medrano fue la primera mujer en doctorarse en Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid, institución en la que también ejerció como docente.

El volumen se estructura en dos partes complementarias: una primera sección biográfica y contextual, fundamentada en la teoría y en la investigación, y una segunda parte más extensa y práctica, que ofrece el análisis detallado de los cortometrajes de Medrano conservados en la Filmoteca Española.

Fruto de la investigación desarrollada por las autoras en la Universidad Autónoma de Madrid y la Filmoteca Española, esta obra constituye un ejercicio de recuperación histórica y reconocimiento que combina rigor académico y sensibilidad hacia el legado de las mujeres cineastas en España.