

El cine español y la transición

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

Al hablar de la transición política y el cine español debería distinguirse entre la transición del cine español, la transición en el cine español, y el cine español de la transición. Más que un bizantinismo caprichoso previo al desbroce que sigue —que no pretende ser una nómina exhaustiva, sino una provisional panorámica de conjunto—, se trata de una necesidad de clarificación metodológica, ya que esas tres manifestaciones no siempre coinciden en el tiempo ni en la sustancia¹.

En cuanto a la **transición del cine español**, aunque Franco muera el 20 de noviembre de 1975, la situación había venido desbloqueándose desde la segunda época de García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía (1962-1976), con resultados tan tangibles como el Nuevo Cine Español. Manuel Gutiérrez Aragón se ha referido a *La caza* (1965) de Carlos Saura como un auténtico hito de la misma: «Para mí hay un cine español de antes de *La caza* y otro después. Durante un tiempo el cine español tiene un lenguaje cinematográfico muy poco aseado y con Saura empieza a depurarse...»².

El propio Saura ha establecido el paralelismo entre el itinerario que recorre su cine desde la opera prima *Los golfos* (1959) a *La caza*

¹ Este trabajo recoge lo sustancial de mi ponencia en el simposio *Spain From Dictatorship to Democracy*, celebrado en la UCLA (Los Angeles, noviembre de 1990). Además de mis propias observaciones, tengo en cuenta, esencialmente, la siguiente bibliografía: VVAA, *Cine español. 1896-1983*, Madrid, Dirección General de Cinematografía, 1984 (y su actualización *Cine español, 1896-1988*, I.C.A.A., Madrid, 1989); «New Spanish Cinema», *Quarterly Review of Film Studies*, University of Southern California, Spring 1983 [en realidad, 1984]; Fernando MÉNDEZ-LEITE, «El cine español en la transición», en *Cine español, 1975-1984*, I Semana de Cine Español, Murcia, 1984; Peter BESAS, *Behind the Spanish Lenses. Spanish Cinema under Fascism and Democracy*, Denver (Colorado), Arden Press, 1985; John HOPEWELL, *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco*, London, British Film Institute, 1986 (traducción española, *El cine español después de Franco*, Ed. el Arquero, Madrid, 1989); Ronald SCHWARTZ, *Spanish Film Directors (1950-1985): 21 Profiles*, Metuchen (N.J.), The Scarecrow Press, 1986; VVAA, *El cine y la transición política española*, Filmoteca Valenciana, 1986; VVAA, *Panorama do cinema espanhol. 1896-1986*, Cinemateca Portuguesa, Abril 1986; Francisco LINÁS, *4 años de cine español (1983-86)*, Imagfic, Madrid, 1987; Pilar MIRÓ, «Diez años de cine español», en *La cultura española en el posfranquismo*, Playor, Madrid, 1988; VVAA, *Escritos sobre el cine español, 1973-1987*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989; Ramiro GÓMEZ B. DE CASTRO, *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1986)*, Mensajero, Bilbao, 1989.

² AUGUSTO M. TORRES, *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Fundamentos, Madrid, 1985, p. 28.

con el emprendido por la novela española desde *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio a *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos³. De modo que ese año de 1965 en que se concede el Oso de Plata en Berlín a *La caza* podría marcar la maduración de un proceso que había arrancado en 1962. La fecha coincide con la del «contubernio de Munich», la petición española de ingreso en el Mercado Común Europeo y la renovación de la novela con *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y la citada *Tiempo de silencio*. Pero 1962 es, sobre todo, el año en que comienza la segunda etapa de García Escudero y estalla el «affaire *Viridiana*». Esta película suponía la más ambiciosa apuesta por poner a Luis Buñuel al frente del Nuevo Cine Español en un momento de plenitud creadora del cineasta aragonés, y la frustración de la misma echó por tierra todo un plan que apiñaba en torno a la productora UNINCI a Bardem, Berlanga, Carlos Saura, Marco Ferreri, Ricardo Muñoz Suay, Elías Querejeta y muchos otros.

Con todo, ese cine siguió su andadura y, a pesar del código de censura promulgado en 1963, los cineastas españoles terminaron por comunicarse con el patio de butacas diciendo las cosas entre líneas y recurriendo a un lenguaje simbólico e indirecto. Películas como *El espíritu de a colmena* (1972) de Víctor Erice y *La prima Angélica* (1973) de Carlos Saura son ejemplos acabados de lo dicho, y gozaron de gran éxito de crítica y público. Como observa John Hopewell, esta última se convirtió en un claro exponente de que «el cine posfranquista empezó cuando el dictador todavía vivía», ya que exhibidores y productores, «preocupados por la disminución del público de masas, empezaron a cortejar a un espectador más liberal». De este modo, los frequentadores de las salas de Arte y Ensayo, minoritarios hasta ese momento, se convirtieron en el soporte central de los circuitos de exhibición al desertar de éstas el gran público, que había encontrado en la televisión su ración audiovisual entre 1956 y 1966⁴.

La transición política española en el cine supone una cuestión temática mucho más concreta y tangible⁵. Es el caso de un cine «de izquierdas», como *Siete días de enero* (1978) de Bardem, *La fuga de Segovia*

³ Véase mi libro *El cine de Carlos Saura*, CAI, Zaragoza, 1988, p. 46.

⁴ John HOPEWELL, *El cine español después de Franco*, pp. 15 y 53. En p. 13 Hopewell distingue con precisión entre «la transición vista por el cine» y «la transición de éste».

⁵ Si de la transición del cine español se ocupa Francesc LINÁS en «Los vientos y las tempestades», del cine español sobre la transición escriben Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce en «Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español» (ambos en *El cine y la transición política española*). Carlos F. Heredero se ocupa de «El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y la democracia. Historia de un desencuentro» en *Escritos sobre el cine español. 1973-1987*.

1981) de Imanol Uribe u *Operación Ogro* (1979) de Gillo Pontecorvo, donde se abordan pasajes tan trascendentales como la matanza de los abogados laboristas de Atocha (adivinándose entre líneas la complicada trama de pactos que subyace bajo la fachada política de la restauración monárquica) y las actuaciones de ETA que en el caso de Uribe vienen a continuar su anterior película (*El proceso de Burgos*, 1979) y en el de Pontecorvo a reconstruir el atentado contra Carrero Blanco. Es lo que José Enrique Monterde ha denominado «cine de reconocimiento»⁶.

Pero junto a él también existe un cine de la derecha, a cargo del tandem formado por Fernando Vizcaíno Casas como guionista y Rafael Gil como director, con películas como *Y al tercer año resucitó* (1980), *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982) o *Las autonomías* (1983), «películas, todas ellas, que entonan una descarada elegía del franquismo perdido y que demuestran hasta qué punto un director antaño respetable, si bien nunca demasiado interesante, acaba perdiendo los papeles en el itinerario de la transición»⁷. Y todavía en un escalón más bajo habría que situar las películas de Mariano Ozores, como *¡Que vienen los socialistas!* (1982) o *Todos al suelo* (1982).

En cuanto al tercer concepto, el **cine español de la transición**, arroja, seguramente, el segmento más representativo a los efectos que nos ocupan, ya que englobaría aquellas fórmulas y problemas más novedosos, bien porque no se habían producido antes o por haberse planteado de forma menos sistemática y con otro alcance. Es el caso de la denominada «tercera vía», que procedía como mínimo de 1974, con películas como *Los nuevos españoles* de Roberto Bodegas o *Tocata y fuga de Lolita* de Antonio Drove, y que este último definió, tomándole el pulso al espíritu del productor Dibildos, como «tema importante, pero tratado en tono de comedia para hacerlo asequible comercialmente y sin problemas de censura»⁸.

En consecuencia, puede ser considerada un híbrido que desemboca en una vía muerta, pero lo cierto es que obras como las de Armiñán y José Luis Garci la sistematizan, este último consigue llegar al gran público con productos como *Asignatura pendiente* (1977) —todo un programa de revisión edulcorado de una educación sentimental— y se alza en 1983 con el primer Oscar concedido a una película española.

⁶ José Enrique MONTERDE, «Crónicas de la transición. Cine político español, 1973-1978», *Dirigido por...*, n. 58, oct. 1978.

⁷ Carlos F. HEREDERO, ob. cit., p. 22.

⁸ «Nunca estuvimos en el río Mississippi», Entrevista con Antonio Drove por Francesc Llinás y Julio Pérez Perucha, *Contracampo*, n. 12, mayo 1980, p. 22.

De ese modo se reconoce internacionalmente el proceso democratizador español y se hace, de forma sintomática, a través de un formato sociológico, la «tercera vía», que en más de un aspecto anticipó premonitoriamente el pactismo sobre el que se asentaría el consenso de nuestra transición política. Parecería como si cine y política coincidieran en rechazar sus manifestaciones más rupturistas, marginando a los realizadores y partidos más radicales, concentrando a su parroquia en las posiciones centristas y socialdemócratas, que se traducirían en un cine liberal y de clase media⁹.

Por supuesto, también es un producto típico de la transición el denominado «amarillismo de izquierdas» de la obra de Eloy de la Iglesia (con obras como *El pico*, de 1983) o la nueva comedia madrileña, que en 1977 asoma en *Tigres de papel* de Fernando Colomo y en 1980 se asienta con las películas inaugurales de dos directores tan representativos como Pedro Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) y Fernando Trueba (*Opera prima*). Se trata de una comedia inequívocamente urbana, que integrará —entre otros ingredientes— a Billy Wilder, Woody Allen y el nuevo cine suizo (Alain Tanner, en particular: no en vano la productora se llama «La Salamandra»).

La primera transición: 1975-1977

El gozne entre la situación del franquismo y el postfranquismo lo proporcionan películas como *Cría cuervos* (1975) de Saura y, sobre todo, *Furtivos* (1975), de José Luis Borau, las dos rodadas antes de la desaparición del Caudillo. Si la primera comienza con la muerte del padre militar de la protagonista, la segunda se basa en las simetrías generadas por una áspera y huraña madre que sobrelleva a su hijo, cazador furtivo, y un pupilo de leche, el gobernador civil de la provincia. Revistiéndose de fábula rural, logra retratar esa esquizofrenia entre la España real y la España oficial, con un pie en la legalidad y otro en la clandestinidad. Y en los dos filmes el asesinato más o menos ritual y litúrgico de una madre o un padre dominantes deja poco lugar a dudas sobre el compás de espera en que el país se hallaba sumido.

El hito que marca, políticamente, el inicio de la transición es el

⁹ Así lo hacen notar John HOPEWELL (ob. cit., pp. 137 a 140) y José Enrique MONTERDE («El cine histórico durante la transición política», en *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, pp. 45-46) al matizar el artículo de Pau ESTEVE y Juan Miguel COMPANYY «Tercera vía. La vía muerta del cine español» (*Dirigido por...*, n. 22, abril 1975, p. 21), Monterde entiendo que, en el orden de cosas más inmediato, la transición del cine español comienza en 1973.

nombramiento de Adolfo Suárez como presidente del gobierno el 1 de julio de 1976, sustituyendo a Arias Navarro, heredado de Franco por el rey Juan Carlos I. Un año más tarde, en junio de 1977, tiene lugar las primeras elecciones democráticas, en octubre se establecen los Pactos de la Moncloa y se promulga la Amnistía general, suprimiéndose la censura previa en noviembre.

Tras las elecciones generales, el cine político o con implicaciones de ese tipo entra en un declive imparable, ya que las actividades de este orden se encaminan hacia sus cauces propios, mientras cristaliza un tipo de película opaca y roída en su interior por un sordo malestar, como atravesadas por un magma subliminal cuajado en los reacomodos que implica la transición. Es el caso de filmes como *Los ojos vendados* de Saura y *Sonámbulos*, de Manuel Gutiérrez Aragón, ambas de 1978, que, como topos en búsqueda de alguna luz, recuerdan ese barrunto de cambio de piel que anida —para entendernos— en escritos como el *Libro mudo* de Gómez de la Serna, *El libro del desasosiego* de Pessoa u *Orbe* de Juan Larrea.

En lo que se refiere a la legislación desde el 1 de enero de 1976 el NO-DO deja de ser de proyección obligatoria (pronto cesa su producción), con lo que se elimina su devastadora incidencia sobre el documental, cuya existencia había minado al ser este noticiario semanal de proyección obligatoria entre 1942 y 1976. Al abolirse la censura se establece un nuevo código que reemplaza al de 3, 3-R, etc., introduciéndose la clasificación «S» para las películas eróticas y violentas. Se suprimen, también, el Sindicato Nacional del Espectáculo, con lo que, gracias a estas medidas, desaparecían en buena medida los organismos de control.

Las únicas películas extranjeras prohibidas tras 1976 son *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) de Pasolini y *El imperio de los sentidos* (1977) de Nagisa Oshima, que se estrenan, finalmente, en 1980. Más problemas tiene *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró, que tarda año y medio en llegar a las salas por su denuncia de las torturas infligidas por la Guardia Civil a dos campesinos en el transcurso de un error judicial durante el siglo pasado. Tras sobreseerse el juicio por la jurisdicción militar, se convierte en uno de los grandes éxitos de taquilla del cine español.

Gracias a este desbloqueo empieza a ceder el notable fenómeno sociológico del turismo cinematográfico a Francia, que había alcanzado su culminación con *El último tango en París* (1972) de Bertolucci, pero que también incluía en el lote *La grande bouffe* (1973) de Ferreri o *Las mil y una noches* (1974) de Pasolini. El filme *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973) de Vicente Escrivá se hacía cómplice de esta patética y

pintoresca situación que llevaba a la revista *Time* a maravillarse de que en una población de 100.000 habitantes como Perpiñán hubieran visto *El último tango* 110.000 personas¹⁰.

Muchas de las películas que formaban parte de esa cartelera de fin de semana en Francia se estrenan en 1976, como *Tamaño natural* (1973) de Berlanga, junto a un auténtico aluvión de películas extranjeras. O españolas, en algún caso, como la emblemática *Viridiana*, de Luis Buñuel, rodada en 1961, pero dada por inexistente por el franquismo y legalizada el Sábado Santo de 1977 por Suárez, a la vez que el Partido Comunista y pocos meses antes de que se autorizase *El acorazado Potemkin*.

Pronto surge una imparable tendencia testimonial, que se remansa en la primera y más representativa película del posfranquismo propiamente dicho, *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri, un muy peculiar documental en el que la familia de uno de los más destacados poetas del régimen, Leopoldo Panero, se abre las entrañas ante la cámara para mostrar la descomposición de la sociología de los vencedores desde dentro, dejando así un impresionante retrato del cáncer que erosionaba esa sociedad y dando nombre a todo un clima de desaliento colectivo, hasta convertirse en una consigna de época.

A la par o tras ella, prolifera todo un género que pretende difundir lo silenciado durante el franquismo. Así, podrán estrenarse *Canciones para después de una guerra* (1971) y *Caudillo* (1975) de Basilio Martín Patino, *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino, *Raza, el espíritu de Franco* (1977) de Gonzalo Herralde, y numerosos pronunciamientos sobre la guerra civil desde el punto de vista de los vencidos: *Por qué perdimos la guerra* (1978) y —ya internándonos en el cine de ficción— *Las largas vacaciones del 36* (1976) de Jaime Camino, *El corazón del bosque* (1978) de Gutiérrez Aragón y *Soldados* (1978), de Alfonso Ungría, basada en *Las buenas intenciones*, de Max Aub. Pero pronto esta labor de «contrainformación» pasará a TVE y se inicia —por otro lado— la desdramatización de nuestra última contienda con *¡Jo, papá!* (1975) de Armiñán, continuando con *Las bicicletas son para el verano* (1984) de Jaime Chávarri sobre la obra de teatro homónima de Fernando Fernán Gómez y rematando en *La vaquilla* (1984) de Berlanga.

Otro componente importante ha sido el autonómico, con resultados para todos los gustos. La política de apoyo a la banda sonora (en las lenguas vernáculas reconocidas como tales; es decir, el catalán, el vasco y el gallego) ha llevado a la Generalitat de Cataluña a gastar buena

¹⁰ Citado por John HOPEWELL, ob. cit., p. 60.

parte de su presupuesto cinematográfico en subvencionar los doblajes al catalán de las grandes superproducciones americanas (repitiendo el equívoco de la ley de 1941 que prohibía el uso de otro idioma que no fuera el castellano en las salas de cine). Más decidido, el gobierno vasco subvenciona hasta con un 25% de su presupuesto las producciones que se realicen en su suelo sobre temas autóctonos y con actores y técnicos del lugar, lo cual ha reciclado a cineastas como Pedro Olea (*Akelarre*, 1983) y fomentado una cierta cantera cuyos mejores exponentes son, seguramente, Imanol Uribe y Moncho Armendáriz. Otras autonomías intentan imitarlos: los valencianos con Carles Mira (cine fallero); los extremeños con *Jarrapellejos*; Castilla-León con *Luna de lobos* y *El filandón*; Galicia (que se ha centrado más en el vídeo) comienza ahora su andadura en el cine; otras regiones (como Aragón o Andalucía) pueden ser platós más o menos privilegiados, pero carecen de producción propia continuada.

Junto con el hambre atrasada por la política —y, más concretamente, por la guerra civil— la del sexo era una de las más acuciantes, por lo que se produce de forma inevitable un auténtico «boom» de productos de tercera categoría que, afortunadamente, remitirá pronto. Y la desaparición de esos tabúes permite la recuperación de algunos de veteranos que pueden trabajar en su país estimulados por los nuevos aires de libertad. Es el caso las famosas «tres Bs» del cine español: Bardem, que acomete *El puente* (1976); Berlanga, que dirige *La escopeta nacional* (1977); y Buñuel, que rueda en este año su última película, *Ese oscuro objeto del deseo*.

Pero quizá el fenómeno más característico sea el desplazamiento progresivo del cine avalado por la política «de autor», que sólo continúan a su manera voces tan personales como Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón y —con otros planteamientos— Gonzalo Suárez, Regueiro, Patino y Camus. Frente a esa tendencia, se reivindica la tradición narrativa «a la americana», e incluso empieza a generalizarse la pérdida de la mala conciencia ante el cine de género. De este modo, se producirá un cierto cine negro que, haciendo honor a una de las más consolidadas inercias de esta tipología, viene a poner en pie una crónica lateral de la corrupción política. Es el caso de *El crack* (1980) de Garci, *Demasiado para Gálvez* (1981) de Antonio Gonzalo y *El arreglo* (1983) de José Antonio Zorrilla, la más lograda¹¹.

¹¹ Zorrilla demostraría una clara conciencia de «género» al definir así las reglas que gobiernan este tipo de cine: «El género negro es muy claro. Los elementos son los siguientes: Oficial de policía en el que nadie confía. Investigación aparentemente simple. Investigación que se complica. Policía que en el fondo sigue siendo muy listo. Pequeño apunte de historia de amor. Descubri-

También se consolida —como ya se dijo— un nuevo tipo de comedia que tiene uno de sus principales animadores en Fernando Trueba, quien en su actividad como crítico había propiciado las tendencias antes citadas desde una revista de título tan programático como *Casablanca*. Otro de los trabajos más representativos sería *Tigres de papel*, de Fernando Colomo, a quien un productor había prevenido contra su realización advirtiéndole que «con ocho millones no se puede hacer una película». Sin embargo, ese sería el presupuesto con que la llevaría a cabo en una época en la que el costo medio se situaba entre los 14 y 19 millones. Colomo «no escoge la órbita tanneriana por casualidad o cinefilia: lo hace porque las pautas de su mentora, la *tercera vía*, han envejecido, no son ya rentables industrialmente, y necesitan un rápido recambio»¹².

Con ellos acceden a las pantallas los traumas de la generación que empieza a tomar el poder, y a la que le gusta reconocerse en sus momentos más desenfadados, relajándose un tanto tras los años de militancia dura y severa. Preparan, por otra parte, el terreno a lo que será ya el cine de la *movida* entre 1979 y 1986, inseparable de la gestión de Enrique Tierno Galván como alcalde de Madrid. Con el debut en 1980 de Pedro Almodóvar se tendrá —al menos en un primer momento— la guinda de ese pastel a través de *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón*.

Intermedio: la crisis de 1978-81

El 27 de diciembre de 1978 se promulga la nueva Constitución española, con la que en cierto modo se inicia el período de estabilización de la democracia, o sea, la necesidad de ir dando forma legal a la nueva situación, frente a la fluidez y maraña de leyes obsoletas de dudoso cumplimiento con que se había venido funcionando hasta entonces. En el aspecto cinematográfico, ya se había promulgado un Real Decreto el 11 de noviembre de 1977, elaborado al margen de las partes interesadas, al menos las españolas, que quedaban sin protección frente a las *majors* estadounidenses, llegando a comentarse en los mentideros

miento del caso. Intento de llegar a una solución tapada. Intento de asesinato del policía. Crisis de identidad, solución personal y final feliz» (Antonio Castro, «Entrevista con José Antonio Zorrilla», *Dirigido por...*, n. 109, noviembre 1983, p. 57, citado por Vicente José Benet, «Notas sobre el film policíaco español contemporáneo», en *Escritos sobre el cine español, 1973-1987*, p. 127).

¹² Carlos LOSILLA, «Legislación, industria y escritura», en *Escritos sobre el cine español, 1973-1987*, p. 35.

de la capital que «la MPAA (Motion Picture Association of America), poderosa organización para defender la cinematografía americana en todo el mundo, ha pactado la eliminación de la cuota de distribución con Adolfo Suárez directamente...»¹³.

El cine nacional ha de competir con veinte años de cine extranjero prohibido, y difícilmente podía salir bien librado de esa antología represada de lo mejor del cine mundial que, a mayor abundamiento, acumula las plusvalías de lo no permitido. Como observaría García Sánchez, el público pagaba idéntico precio por ver *Superman* en español que por cualquier otra película nacional, lo cual equivalía a comprar un Mercedes por el mismo dinero que un Seiscientos. De ahí las dificultades para hacerse oír de los directores españoles con películas más que estimables, que no obtienen el reconocimiento que previsiblemente habrían alcanzado en circunstancias más favorables. Es el caso de obras como *Cambio de sexo* (1977) de Vicente Aranda; *La Sabina* (1979) de Borau; *Sonámbulos* (1978), *En el corazón del bosque* (1978) y *Maravillas* (1980) de Gutiérrez Aragón; *Los ojos vendados* (1978), *Mamá cumple cien años* (1979), *Deprisa, deprisa* (1980), *Dulces horas* (1981) y *Bodas de sangre* (1981) de Saura; *Parranda* (1977) o *Reina zanahoria* (1978) de Gonzalo Suárez; *Bilbao* (1978) y *Caniche* (1979) de Bigas Luna; *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta. Muchos de los directores que debutan en estos años se quedan en la cuneta, porque no es fácil trabajar en esas condiciones.

Todo ello coincide con la crisis de los circuitos clásicos de producción y explotación, que pueden ilustrar algunas elocuentes cifras. De 1973 a 1987 se pasa de 5.632 salas de exhibición a 2.234 y si en 1969 asistían a ellas 117 millones de espectadores, en 1973 la cifra desciende a 86, en 1975 a 51 millones y en 1987 ni siquiera llega a 13 millones. En 1973 se producen 112 películas; en 1978, 101; en 1979, 88; en 1984, 80; en 1987, 69. La elevación de los costes es imparable: en 1981 el coste medio de una película oscilaba entre los 35 y 40 millones de pesetas; en 1986 se sitúa entre los 100 y 150 millones.

No es extraño que en este ambiente se hable de *censura económica* y que haya auténtica carrera por la caza de subvenciones. Y ello porque el cine español, con contadas excepciones, no se distribuye fuera de España, con lo que sus costes han de amortizarse exclusivamente en el mercado interior, frente a la desiderata expresada por el productor Luis Megino: «Lo ideal sería que el dinero para hacer películas en España procediese a partes iguales del mercado nacional, las ventas al

¹³ Ramiro GÓMEZ B. DE CASTRO, ob. cit., p. 37. De este tramo se ha ocupado también Juan M. COMPANY en «El cine de la reforma», *Dirigido por...*, abril 1977, n. 43.

extranjero y la subvención estatal»¹⁴. Este mercado interior se hallaba protegido durante el nacionalismo y la censura franquistas, pero pasó a estar completamente a la intemperie de las multinacionales americanas a partir de 1975.

Las condiciones industriales en que se produce cine en España se alteran sustancialmente, con su desvertebración industrial y su carencia de estudios dignos de tal nombre, rodándose de forma un tanto improvisada en escenarios naturales y precarios. De modo que el papel de las productoras ligadas directa o indirectamente a los intereses de las grandes distribuidoras —que dejan de trabajar o lo hacen a un ritmo más lento, manteniéndose a la expectativa— es ocupado por independientes como Borau, Megino, Emiliano Piedra, Querejeta... o cooperativas que tratan de sacar adelante películas concretas, a las que se sienten vinculados por intereses más cinematográficos que económicos. Pero no suelen resultar muy rentables y el número de filmes, como queda dicho, desciende alarmantemente.

A ello habría que añadir el fraude en las liquidaciones de los ingresos en taquilla, que algunos han llegado a situar por encima del 40%, y que se intenta remediar en la primavera de 1978 poniendo en marcha el control automático. Se establece, también, una nueva cuota de pantalla, que el 10 de enero de 1980 se fija en un día de película nacional por cada tres días de películas extranjeras dobladas; pero lo más importante es que se han de cumplir esos plazos dentro de cada cuatrimestre (con lo cual no se pueden ya relegar las películas españolas a las peores fechas del calendario) y las licencias de importación se dosifican para evitar que se hagan películas españolas íntimas sólo para obtener licencias de importación: la primera licencia la obtienen los distribuidores cuando contratan una película; la segunda cuando se estrena en las 10 capitales más importantes; la tercera cuando ingrese más de 25 millones brutos en taquilla o se haya estrenado en 20 capitales de provincia; la cuarta, cuando llegue a 30 millones y la quinta al sobrepasar los 85 millones.

En 1980, TVE, casi como una campaña de imagen para compensar las críticas que recibe por la corrupción e inoperancia allí reinante, pone en marcha un programa de colaboración con el cine invirtiendo 1.300 millones de pesetas en la producción de películas que, tras dos años de exhibición en las salas, pasarán por la pequeña pantalla. Dos años después empiezan a apreciarse los resultados, que suponen la adaptación de obras literarias como *Los gozos y las sombras*, de Gonzalo

¹⁴ Cit. por John HOPEWELL, ob. cit., p. 282.

Torrente Ballester, que consagra a este autor hasta entonces minoritario y logra superar en audiencia a *Dallas*. Pero también son dignas de mención *La plaza del diamante* (1982) de Francesc Betriu, *Valentina* (1982) y *1919-Crónica del alba* (1983) de Antonio Betancor, *La colmena* (1982) y *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus, *Bearn o la sala de las muñecas* (1982) de Jaime Chávarri...

Ante lo positivo de la experiencia, se ha pasado a una fórmula de colaboración permanente, los derechos de antena, que suponen un sustancioso adelanto para la producción, sin los cuales muchas películas no se habrían podido realizar. Además, este compromiso funciona bien de cara a la exportación, con lo que el cine español parece haber descubierto veinte años más tarde lo que supuso en Alemania el nacimiento del Nuevo Cine Alemán mediante la colaboración (y no el enfrentamiento) entre el Cine y la Televisión.

1982-86. El socialismo en el poder

Tras la dimisión de Suárez, el interregno de Calvo Sotelo con el subsiguiente ingreso en la OTAN y el frustrado golpe de estado del 23 de febrero de 1981, la ascensión del PSOE al poder el 27 de octubre de 1982 (revalidado en junio de 1986) supondría en muchos aspectos el remate de la transición política española. En el terreno cinematográfico, ello condujo al nombramiento el 1 de diciembre de 1982 de la cineasta Pilar Miró al frente de la Dirección General de Cinematografía, posteriormente convertido en Instituto de Cinematografía y Artes Visuales. Licenciada en Derecho y realizadora de TVE, con su llegada accedería a ese cargo por vez primera alguien de la profesión, que además tenía en su haber la prohibición de *El crimen de Cuenca* y, sobre todo, era una de las escasas realizadoras del cine español, junto a Ana Mariscal, Margarita Alexandre y Josefina Molina. Posteriormente pasaría a ser Directora General de TVE, siendo sustituida por Fernando Méndez-Leite en enero de 1986.

El talante que guiaría sus actuaciones quedó plasmado en el Real Decreto publicado el 12 de enero de 1984, y coloquialmente conocido como la «ley Miró». Entre otras medidas, en él se reducen a cuatro las licencias de doblaje que pueden generar los largometrajes y aumentan los ingresos brutos que se deben recaudar para conseguirlos. También intenta cambiar las proporciones de la producción nacional (un tercio de películas «S», otro tercio de falsas coproducciones y un tercio de películas de interés), potenciando este último segmento. Se crean las salas «X» para filmes especialmente eróticos o violentos, desapareciendo

la denominación de películas «S» (su *Crimen de Cuenca* había sido clasificada en esta categoría) y se coordinan auténticas campañas de difusión de la producción nacional en los festivales y semanas de cine español en el extranjero.

Pero, su mayor novedad radica en que, inspirándose en el sistema francés de *avance sur recettes*, se subvencionan las películas hasta un 50% en concepto de anticipo: «En líneas generales, la *ley Miró* ha hecho económicamente viables multitud de proyectos, caros o no, favoreciendo la actividad productora y la misma existencia del trabajo de artistas y técnicos, siendo contestada desde los sectores de la distribución y la exhibición —más fuertemente por los ligados a intereses multinacionales—, y también, pero menos, desde sectores de la producción al parecer autoexcluidos del espíritu del impulso de un cine español de calidad que la ley alienta»¹⁵.

Su gestión dejó pendiente la creación de una escuela de cine capaz de renovar las especialidades en parcelas decisivas de la producción, e imprescindibles para la estructuración en el futuro de una verdadera industria cinematográfica. Tampoco han faltado las acusaciones de amiguismo y de fomentar un modo de representación artificial y subvencionado que se impone al público con un nuevo despotismo ilustrado fraguado a sus espaldas, con la proliferación de un cine basado en obras literarias de prestigio.

Al examinar la pérdida de más de la mitad de sus espectadores por parte del cine español entre 1982 y 1985, se pregunta Santos Zunzunegui: «¿Existe una relación directa entre el paso a primer plano de una producción *de qualité* (adaptaciones literarias, pretensiones culturales, autorías más o menos confesadas, engolamiento y discursividad poco disimulados) y la deserción del público respecto al cine español?» Concluyendo que el cierre masivo de salas de exhibición expulsa a reductos marginales el cine de corte más populachero, que pasa de los circuitos de barrio al vídeo doméstico, entronizándose en los cines más céntricos ese cine «prestigioso» al que acude un público de mayor status económico y cultural¹⁶.

Proceso que, como comenta Carlos Losilla, se habría acentuado con el relevo continuista de Fernando Méndez-Leite en 1986, con quien se reduce el número de películas subvencionadas, pero con mayor por-

¹⁵ Manuel HIDALGO, «Cine español 1982-1986, dentro y fuera de la ley», en *4 años de cine español (1983-86)*, pp. 151-152.

¹⁶ Santos ZUNZUNEGUI, «Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública o el cine español en la época del socialismo (1983-1986)», en *4 años de cine español (1983-86)*, p. 178.

centaje para las agraciadas: «El círculo se cierra y la ecuación va tomando forma lentamente. Menos espectadores, menos salas, equivale a menos películas, pero mejores, como el propio Méndez-Leite se encargó de subrayar. Metafóricamente, la historia del cine español de esos quince años, de la relación entre sus aspectos legislativo-económicos y los *estilísticos*... no es, como la mayoría cree, la historia de una crisis, sino la historia ascética de una purificación, rematada irónicamente a modo de epílogo por una biografía de San Juan de la Cruz firmada por Carlos Saura, uno de los más veteranos cineastas del país»¹⁷.

Alejándose de las improvisaciones y experimentalismos anteriores, ello producirá un cine de corte más europeo, con un tono trascendente y un «look» más «bonito» y acabado que la «ley Miró» sanciona y consagra, desapareciendo de forma irreversible el cine barato: «Ya no puede hacerse un cine *humilde*, pero tampoco un cine que experimente demasiado, es decir, un cine para minorías... Así pues, ni *Opera prima* ni *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979): la ley Miró es el último retoque a la uniformización progresiva del cine español post-Franco... Las películas son cada vez más caras y, por ello, más sofisticadas, con una imagen más europea e incluso internacional. Y sus temas se van haciendo más urbanos, mejor dicho, dirigidos a un público que se encuentra situado socialmente en la clase media-alta/burguesía ilustrada de las grandes ciudades... El film por excelencia, el único que se producirá y proyectará en España a partir de la ley Miró, deberá ser un Film bonito, fino, agradable para la vista y el oído aunque trate del tema más escabroso»¹⁸.

Por ello no debe extrañar la mayor proyección del cine español en el exterior, ya que se ha consumado su homologación con Europa (España ingresa en su Comunidad Económica en 1985), donde consigue espectadores y premios, que ya se remontaban al período anterior: en Cannes-77, *Elisa, vida mía*, de Saura; en Berlín-77, *Camada negra*, de Gutiérrez Aragón; en Berlín-78, *Las palabras de Max*, de Emilio Martínez-Lázaro y *Las truchas*, de José Luis García Sánchez; en Moscú-77, *El puente*, de Juan Antonio Bardem; en Moscú-79, *Siete días de enero*, de Bardem. En la «era Miró» hay un nuevo reconocimiento internacional

¹⁷ Carlos LOSILLA, «Legislación, industria y escritura», en *Escritos sobre el cine español, 1973-1987*, p. 33. Resulta muy significativa a este respecto la entrevista con Méndez-Leite en *4 años de cine español (1983-86)*.

¹⁸ Idem, pp. 40-41. Como escribe Jaime de Armiñán (*La cultura española en el posfranquismo*, p. 35) al subrayar el proceso de *normalización* del cine español: «Me encanta escribir esta palabra referida a mi país y a mi cine: normal. Ahí es nada. Sin trabas de censura, en libertad, sin miedo». Armiñán echa de menos, si acaso, la liberación de la censura económica. No le falta razón: a pesar de aumentar considerablemente la calidad material de los rodajes, los decorados y la posibilidad de abordar con dignidad las películas de época, sólo tres películas españolas alcanzan cada año el presupuesto medio europeo, fijado en 2,7 millones de dólares.

con *La colmena* de Mario Camús en Berlín-83, *Volver a empezar* (1982) de José Luis Garci con el Oscar-83 a la mejor película extranjera, *Carmen* de Saura en Cannes-83, *El Sur* de Erice en Montreal-83 y *Los santos inocentes* en Cannes-84. Pedro Almodóvar, ya más tarde, podría suponer el acorde final.

Algunos síntomas en profundidad

Junto a estas peripecias de orden externo, algunas calas nos permitirán —sólo a título de ejemplo— detectar cambios más hondos en el cine español de la transición. Así, se han señalado las coincidencias que ofrecen una serie de películas realizadas en las inmediaciones cronológicas de la muerte de Franco, como *Furtivos* de José Luis Borau, *Cría cuervos* y *Mamá cumple cien años* de Carlos Saura, o *Camada negra* y *Sonámbulos* de Gutiérrez Aragón. En ellas está ausente la figura del padre, sustituido por un poder matriarcal que, como un negativo no menos inquietante, cuestiona el autoritarismo pasado¹⁹.

Pero también cabría observar en estos tres significativos autores un proceso de reescritura que se lleva a cabo en el intervalo cronológico que aquí hemos acotado, adelantándose en el caso del más prolífico y veterano, Carlos Saura. Si hasta *Elisa, vida mía* (1976) éste investigaba el núcleo familiar como microcosmos de nuestra sociedad en torno a la estructura patriarcal (los casos más claros son *El jardín de las delicias* y *Cría cuervos*), en aquel filme, una vez muerto Franco, se produce una confusión de voces, en *Los ojos vendados* (1978) se da una responsabilidad compartida —que implica a los dos miembros de la pareja y a la estructura social—, y en *Mamá cumple cien años* (1979) se inicia el cuestionamiento del matriarcado que culminará en *Dulces horas* (1981).

Junto con *Cría cuervos*, *Elisa, vida mía* y *Los ojos vendados*, en *Mamá cumple cien años* se plantea una necesidad no por sutil menos apremiante: la de revisar las malformaciones adquiridas para, mediante un retorno a los orígenes, proceder a una reescritura en profundidad²⁰. La mani-

¹⁹ Marsha KINDER, «The Children of Franco in the New Spanish Cinema», *Quarterly Film Studies*, vol. 8, n. 2, Spring 1983 [en realidad, 1984]. Recientemente M. Kinder ha desarrollado todas estas cuestiones *in extenso* en su espléndido libro *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, University of California Press, Berkeley, 1993.

²⁰ Marvin D'LUGO se ha ocupado de esta cuestión en su artículo «Carlos Saura: Constructive Imagination in Post-Franco Cinema», en el citado vol. de *Quarterly Review of Film Studies*. Con posterioridad ha publicado *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Princeton University Press, Princeton, 1991. Preferible es, en mi opinión, el libro de Henri Talvat *Le Mystère Saura*, Climats, Festival Cinéma Montpellier, 1992.

festación más literal de ese propósito la llevará a cabo el protagonista de *Dulces horas*. La más obvia consistirá en la reconsideración de dos de sus títulos anteriores (*Ana y los lobos* y *Los golfos*) en *Mamá cumple cien años* y *Deprisa, deprisa*. Pero, a la larga, tal evolución conducirá a Saura a una más sólida instalación en la tradición española, con la que se reconcilia definitivamente tras lo que ya empieza a percibir como un mero paréntesis de cuarenta años. Buena prueba de ello sería la «trilogía musical» integrada por *Bodas de sangre*, *Carmen* y *El amor brujo*. Como declararía el director aragonés: «Noto una serie de raíces con respecto a una cierta tradición española. Quizá como notaba las raíces de Buñuel antes. Ahora siento no sólo las raíces de Buñuel, sino otras raíces distintas pero afines a él»²¹.

En particular, *Mamá cumple cien años* revisa la andadura simbólica de *Ana y los lobos*, donde «la extranjera Ana va a provocar el desencadenamiento de las jaurías de la cerrada España: el Lobo-Religión, el Lobo-Ejército y el Lobo-Orden Moral, con la Madre-Loba que ha amantado esta camada de monstruos»²². Proceso similar al que impulsa a Borau y Gutiérrez Aragón a reescribir en 1986 —a través de *Tata mía* y *La mitad del cielo*— ese perturbador arquetipo de España como loba saturnal o madre devoradora en una convincente derivación de nuestros conflictos civiles, que vertebraba su colaboración en *Furtivos* (1975) y *Camada negra* (1976).

Borau ha contado que en la boda de Gutiérrez Aragón, la madre de éste se le acercó para preguntarle: «¿Qué tienen usted y mi hijo contra las madres?». Se refería, obviamente, a esas impositivas y devoradoras *imágenes* maternas de *Furtivos* y *Camada negra*, trasunto de una España que habría sumido en la infantilización a toda una generación cuyo crecimiento y madurez habrían quedado hipotecados por el franquismo. Frente a ellas, las figuras protectoras que presiden *Tata mía* y *La mitad del cielo* dejarían traslucir una cierta reconciliación con las esperanzas abiertas por la España democrática, enmendando la plana al repertorio de preocupaciones desparramadas en otras películas²³.

Síntomas no menos profundos podrían encontrarse en un cine que, como el de Almodóvar, a menudo es celebrado ruidosamente en sus pasajes más superficiales e ignorado en los más hondos, como sucede con esa incrustación rural que supone el personaje de Chus Lampreave en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* y el retorno al pueblo de su nieto.

²¹ Enrique BRASÓ, *Carlos Saura*, Taller Ediciones JB, Madrid, 1974, p. 320.

²² Guiy BRAUCOURT, *L'Avant-Scène du Cinéma*, n. 152, 1974, p. 4.

²³ Para un análisis más pormenorizado de la cuestión, cf. mi libro *Borau*, CAI, Zaragoza, 1990.

Y que culmina en la secuencia de *¡Atame!* en la que el protagonista regresa a su lugar de origen en busca de un punto de referencia y se encuentra con que han construido un pantano y su casa está en ruinas. A pesar del ambiguo aliento que se deriva de la canción del Dúo Dinámico «Resistiré», en ese momento queda claro para él que está condenado a ser carne de asfalto, rematando aquel corrimiento sociológico de la emigración del campo a la ciudad que en 1951 costaría tantos disgustos a José Antonio Nieves Conde por su plasmación en *Surcos*. Resulta un tanto increíble que haya habido que esperar a 1990 y la obra de Almodóvar para que aflorara en el cine español esa secuencia primordial (presente ya a la altura de 1930 en *Imán*, la primera novela de Sender), pero así es, y ello demuestra la complejidad del proceso aquí abordado.