

Recordando la historia del cine español

Francisco José MONTES FERNÁNDEZ

Madrid

fjmontes@telefonica.net

Resumen: Los prolegómenos de la historia del cine español hasta los noventa, redactados de forma sucinta. Un período muy fructífero del cine español, a pesar de las limitaciones con la férrea censura. La inteligencia de los productores y directores salvaron numerosas películas de esta lacra de la sociedad española que llega hasta nuestros días de diferentes formas.

Abstract: The early stages of spanish cinema till nineties, in a way very concise. Profitable period of spanish cinema, despite limiting factors of strict censure. The clever of spanish producers and directors who saved a lot of films from this blight which is present still now by differents ways

Palabras clave: Historia, Cine, España, Segunda República, Guerra civil, Dictadura, General Franco, Transición, Régimen democrático, Literatura, Cultura.

Keywords: History, Cinema, Spain, The Second Republic, The Civil Ward, The Dictature, General Franco, Transition, Democracy, Literature, Culture

Sumario:

- I. Primera fase 1896-1929.**
- II. Segunda fase 1930-1936.**
- III. Tercera fase 1936-1939.**
- IV. Cuarta fase 1940-1950.**
- V. Quinta fase 1951-1961.**

VI. Sexta fase 1962-1967.

VII. Séptima fase 1967-1975.

VIII. Octava fase 1975-1988.

IX. Bibliografía.

Recibido: octubre de 2010.

Aceptado: diciembre de 2010.

“Una definición de cine, que se elaboró en el I Congreso Democrático del Cine Español, celebrado en diciembre de 1978 con el fin de potenciar el despegue de la industria cinematográfica en la naciente democracia española, herida por el proteccionismo dirigista y la censura de la etapa histórica anterior afirma: *“El cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e investigación. El Cine, es pues, una parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y sus regiones”*. En ella se manifiesta que el cine aglutina una serie de factores de extrema importancia en varios ámbitos: el cultural, el artístico, el social, el económico y el que más nos interesa aquí, el educativo. El cine, la manifestación artística más importante del siglo XX, que forma parte del acervo cultural y artístico de los pueblos, ahora más que nunca, en nuestra sociedad de la información, de la comunicación y de la imagen, es una herramienta para aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a vivir y aprender a ser, los cuatro pilares de la enseñanza”.

No debemos olvidar los principios de la exhibición de cine con los hermanos Lumière quienes, tras numerosas aproximaciones, con diversos aparatos que, significaron una aproximación técnica e histórica al desarrollo de la forma de expresar y proyectar imágenes en movimiento y que como decimos e insistimos terminaron con las proyecciones de los hermanos Lumière, también cuestionados sobre la fecha de su invención y sobre la propiedad de su invento, pero no es éste el lugar para tratar de ello dado el tema que estudiamos.

Aunque los experimentos de Edison con fotos en movimiento son de 1888 y que inventó el kinetoscopio, esta fue la base para que Louis y Auguste Lumière fabricaran una máquina más portátil y un proyector funcional: el cinematógrafo, con lo que la era del cine empezó oficialmente el 28 de diciembre, festividad de los Santos Inocentes, de 1895 mediante la presentación de un programa de pago en el sótano del Grand Café del Boulevard des Capuchines para lo que contaron con la ayuda del fotógrafo Climent Maurice. A la exhibición asistieron personalidades de la vida parisina como George Méliès, que inmediatamente captó las posibilidades de lo que estaba viendo y fue uno de

los pioneros en este arte. Las primeras proyecciones estaban constituidas por diez películas de 17 metros, entre las que se encontraban “Partida de naipes”, protagonizada por miembros de la familia Lumière, “La llegada del tren” que causó gran impacto sobre el público al tener la sensación que el tren salía de la pantalla y los iba a atropellar y, especialmente, “Salida de los obreros de la fábrica Lumière” la que es sin duda la primera cinta rodada por los hermanos y un importante documento social antecesor de los primeros documentales.

Visto lo que es el cine y su nacimiento en el mundo vamos a elegir una clasificación de la historia del cine español con los siguientes períodos: 1896-1929 (cine mudo); 1930 (cine sonoro) - 1936 (II República); 1936-1939 (la Guerra civil); 1940-1950; 1950-1961; 1962-1967; 1967-1975; 1975-1988 y dejando para otro artículo la finalización con la situación hasta nuestros días.

I. PRIMERA FASE 1896-1929

La primera etapa es la del cine mudo, aunque la denominación es falsa, pues durante esta época o bien se ponía música en directo a la grabación, o bien se leían los textos por locutores en directo. La España de entonces era tercermundista, con un gran atraso estructural y político.

En 1865 hubo una gran depresión económica; hacía 22 años (1874) que se había acabado con una República constitucional y progresista; 20 que había finalizado la segunda guerra carlista (1876); en 1885 hubo una epidemia de cólera y si a todo esto se le añade el comienzo de la guerra de independencia de Cuba en 1895, nos podemos dar idea de la situación de una España muy pobre, apenas había industria; el nivel de analfabetismo era del 50%; no existían exportaciones solo vinos, naranjas, metales vizcaínos y textiles catalanes. El índice de natalidad era del 71% frente al europeo del 88%. Todos estos datos enmarcan la aparición del cine español.

Sin embargo los comienzos del cine en España fueron similares a los de cualquier otro lugar. Según Caparrós el pionero de las primeras proyecciones no es el operador de los hermanos Lumière, Eugene Promio como mantienen muchos autores, entre ellos Perucha, sino el húngaro Erwin Rousby que se adelantó dos días a Promio con un ensayo del animatógrafo el 11 de mayo de 1896 a la finalización de una representación del circo Parish. La primera proyección pública del cinematógrafo en nuestro país tuvo lugar en Madrid, el 14 de mayo de 1896 a cargo de Promio, quien alquiló y acondicionó un local,

los bajos del Hotel de Rusia en la Carrera de San Jerónimo. La primera filmación en nuestro país, enteramente española, es “Llegada de un tren de Teruel a Segorbe” presentada en Valencia el 11 de septiembre de 1896 de autor anónimo. La célebre “Salida de misa de 12 del Pilar de Zaragoza” fue proyectada el 12 de octubre de 1896 y filmada el día anterior por Eduardo Gimeno Correas.

“A estos pioneros les seguiría el catalán Fructuós Gelabert, considerado por muchos historiadores el verdadero fundador de la industria cinematográfica en nuestro país”.

Gelabert parangonó los primeros documentales de los hermanos Lumière con los títulos: “Salida de la iglesia parroquial de Santa María de Sants” y “Salida de los trabajadores de la fábrica La España Industrial” (ambos de 1897), este último más ensamblado con la tradición cultural catalana”. No obstante, Fructuós Gelabert pasaría a la historia de aquel año al escribir, producir, dirigir e interpretar el primer filme de ficción de España el 10 de agosto la ópera prima argumental del cine español y catalán: “Riña en un café” que se estrenaría en Barcelona el 24 del mismo mes, día de San Bartolomé, con motivo de la fiesta mayor de Sants. De ahí que, en realidad, ésas sean las fechas del nacimiento de nuestro cine autóctono, ya que los otros dos operadores citados eran franceses. En cita a pie de página Caparrós afirma: “Por eso, me parece una tozudez-permítaseme- la celebración oficial que se realizó en Zaragoza, el 11-12 de octubre de 1996, reivindicando una fecha que las últimas investigaciones han demostrado errónea; rodando incluso una película análoga a la célebre “Salida de misa de... y otorgando medallas y emitiendo sellos conmemorativos del film de Gimeno (que continúan escribiéndolo con J)” Como se puede observar Caparrós frente a otras historias del cine es beligerante.

La actividad de Gelabert continúa al rodar el primer reportaje: “Visita a Barcelona de doña María Cristina y Alfonso XIII” con el que también realiza la primera exportación al venderlo a Pathé Frères.

“En 1902, ya había aparecido otro de los grandes pioneros de nuestro cine: el internacional Segundo de Chomón que realizó en Cataluña “Montserrat” y “Choque de trenes” junto a los filmes “Pulgarcito” y “Gulliver en el país de los gigantes” (ambos de 1903), entre otros, antes de emigrar a Francia e Italia y transformarse en uno de los cameraman más famosos del arte cinematográfico mundial. Como técnico, el aragonés Chomón fue por aquellos años el inventor de numerosos “trucos” paralelos a los de Georges Méliès, que resultarían claves para el progreso del lenguaje filmico posterior (a Chomón, asimismo, se le

atribuye la primera utilización del carro o traveling). Además, en su temprana época creadora en España, cultivó un cine fantástico que contrastaba con el realismo popular de su colega Gelabert. Por tanto, el cine español tenía en sus albores dos escuelas creadoras: la realista, encabezada por Fructuós Gelabert y la fantástica, originada por Segundo de Chomón. En esto ya superábamos a otros vecinos”.

Pero las primeras muestras del cine español no solo se circunscriben a Barcelona y un poco a Valencia, en esta ciudad “Antonio Cuesta quien antes de especializarse en reportajes taurinos realiza una cinta testimonial titulada “El Tribunal de las Aguas” donde mostró las actividades y funciones de esa histórica tradición jurídico-secular” y tras ella vinieron otras tres películas sobre la comunidad valenciana. Se rueda en esta ciudad “la primera película humorística sobre el mundo taurino: “Benítez quiere ser torero”.

Aparecen, como es natural, los primeros cines y salas de proyección donde se realizan más actividades sustituyéndose las primitivas barracas de feria por estas salas donde no solo se proyectaban filmes sino también se realizan espectáculos de music-hall. Sin lugar a dudas como ya hemos dicho más arriba, Barcelona se llevó la palma en la instalación de salas de espectáculos.

Otro personaje a destacar por grabar la Semana Trágica de Barcelona fue Josep Gaspar bajo la denominación “Los sucesos de Barcelona” (1909) junto a su colega Ricard de Baños que rodó un reportaje sobre los conflictos españoles en el norte de Africa: “Guerra de Marruecos” en tres episodios. Otros tres noticiarios sobre el tema fueron realizados el mismo año de 1909 “Campaña del Riff”, “Guerra de Melilla” y “Vida de un campesino” producidos por dos pioneros aragoneses con la ayuda del Ministerio de la Guerra.

En Madrid, tanto la industria como las salas de exhibición estaban muy por debajo de Barcelona siendo directores catalanes los que realizaron algunas películas documentales producidas en la capital. Cabe destacar la reconstrucción histórica “Asesinato y entierro de Canalejas” (1912) de Alberto Fernández Arias y Enrique Blanco.

La conclusión a la que se puede llegar a estas alturas es que Barcelona se convirtió, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, en el más importante centro de producción de toda España en la incipiente industria cinematográfica española. Así mismo, era la ciudad con más salas de cine de toda Europa, solo detrás de Nueva York o París.

La Primera Guerra Mundial constituye una especie de edad de oro del cine español ya que el conflicto bélico ofrece al cine español la oportunidad

y los medios para su desarrollo. Así 28 productoras realizan 242 películas de las que 77 son documentales. Estos datos pueden confundir respecto a la fragilidad de las infraestructuras si se analizan y se comprueba que 16 de las 28 sociedades no llegaron a producir más de 5 películas, lo cual llevará a la postre al desfondamiento del cine español.

Se pueden destacar dentro de este período de 1897 a 1939 dos o tres etapas que varían ligeramente según los autores, unos consideran de 1897 a 1910 y otros extienden este período hasta 1914. La tercera fase desde 1918 a 1930 o de 1910 a 1930.

En este período de 1910 a 1925 cabe destacar Segundo de Chomón que realizó, por encargo de la casa Pathé una serie de zarzuelas y folletines de carácter hispánico, estilo nacional que fructificaría más tarde. Se trataría de filmes localistas y teatrales que apenas logran reflejar la situación social del país.

El autor Adrià Gual con su empresa Barcinógrafo y un capital increíble para aquellos años, de 250.000 pesetas, produjo películas dramáticas de nuestra literatura. Se continúa la producción sin rumbo fijo, sin orden ni concierto, pero se pueden destacar ejemplos como la coproducción con Francia de “Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América” con cinco episodios y un presupuesto del millón de pesetas. La cinta que mayor popularidad alcanzó fue “Barcelona y sus misterios” hasta el punto que algunos diarios querían que se la calificase de interés nacional. El cine se iba consolidando y algunos dramaturgos como Adrià Gual o Jacinto Benavente formaron productoras. La de aquel ya la vimos. La de Benavente Madrid-Cines se integraría más tarde en Sociedad Cinematográfica Española y CEA de Madrid.

Sin embargo los pocos intelectuales que se arriesgaron a la producción eran muy conservadores y no alcanzaron el éxito que pretendían.

En 1922 se volvió al cine folklórico con 3 grandes directores José Buchs, Florián Rey y Benito Perojo, estos dos últimos actores reconvertidos en directores. El primero pionero del cine español en la etapa del cine mudo llevó a la pantalla obras teatrales y zarzuelas, hasta el advenimiento del sonoro del que también sería pionero. Florián Rey llevó a la pantalla numerosas obras incluso durante la II República y la primera postguerra realizando un cine folklórico costumbrista siendo uno de sus máximos representantes. Respecto a Perojo podemos decir que fue el que importó las técnicas industriales del cine extranjero, se manejó muy bien en el sonoro e inició la coproducción en España.

Durante la Dictadura de Primo de Rivera dos cineastas destacan Fernando Delgado, uno de los que llegaría ser el más prolífico director del cine mudo y el que luego sería conocido anarquista en la II República y Guerra civil, Armand Guerra quién podría ser el iniciador del western español con sus películas de bandolerismo y aventuras picarescas, caracteriza su cine que fue desaprovechado por la chabacanería y su falta de imaginación creadora. Aunque en esta época de la segunda mitad de los felices 20 hubo una película clave “La malcasada” (1926) que entroncó como ninguna otra en la sociedad de la época debido al tema el divorcio que se estaba tratando en el Parlamento por aquellos días y que hizo intervenir a la fuerza pública para poner orden. La película era interesante más que como tal película como testimonio de una época conflictiva. En la cinta intervenía toda la sociedad de la época desde el dictador Primo de Rivera hasta Franco, escritores, militares, políticos, etc.

Nuevas inquietudes culturales permiten el nacimiento del primer cineclub español en 1928, en Madrid, donde se proyectan películas vanguardistas del cine francés y soviético. Poco después aparecería en Barcelona. Estos cineclubs fueron al tiempo instrumento de propaganda política y tribuna ideológica de la generación del 27 en la Residencia de Estudiantes de Madrid donde se instaló. Estas inquietudes intelectuales dieron lugar a un notable grupo de críticos de distintas ideologías, desde extrema izquierda hasta conservadores.

Consecuencias del aumento de la actividad política y de la influencia de los filmes soviéticos se ruedan “Zalacaín el aventurero”, la obra de Pío Baroja (desventuras de un carlista que muere como héroe sin tomar partido por nadie) y Florián Rey rodó la primera versión de “La aldea maldita” film crítico costumbrista que narra la emigración del campo, debida a la sequía, a la ciudad a fin de subsistir.

El gobierno se decide a ayudar o fomentar el cine y la edición de películas como “La España de hoy”, desaparecida que pretendían dar a conocer el inmenso progreso que se había realizado con la Dictadura de Primo de Rivera cuando estaba a punto de caer.

En 1930 llegan muchas películas de Hollywood habladas en castellano y se realizan numerosas cintas sobre vidas de liberales como “El Empeinado”¹, “Prim”, “Isabel de Solís”²...

¹ Juan Martín (guerrillero de la Guerra independencia contra franceses).

² Isabel de Solís. Doncella española del s. XV, hija del comendador Sancho Jiménez de Solís, que fue hecha cautiva por los moros granadinos en una algarada por tierras cristianas, Se convirtió al islamismo con el nombre de Zoraya (Lucero del Alba) y fue esposa del rey Abul Hasán, también llamado Muley Hacén, lo que fue motivo de desavenencias dentro del

“El nacimiento del cine sonoro -film parlante- tuvo lugar en Hollywood el 6 de octubre de 1927”. Supuso una gran revolución en el séptimo arte. “Hubo que adaptar a la nueva tecnología los medios expresivos del lenguaje y las imágenes”.

La cinematografía española fue colonizada por la euronorteamericana hablada en español realizada en Hollywood y París. “Numerosos autores, técnicos y artistas emigraron a la meca del cine con el fin de editar películas para el amplio mercado hispanoparlante”.

II. SEGUNDA FASE 1930-1936

“Se proclamó la Segunda República que influyó de forma manifiesta en el desarrollo de la industria cinematográfica del país, hasta entonces casi inexistente”. Se realizó un congreso cuyas conclusiones siguen estando vigentes en muchos casos en la actualidad, sin embargo las primeras ilusiones se desvanecieron pronto con las medidas que tomó la República sobre el cine.

Desde 1932 se montaron diversos estudios de cine sonoro y una serie de productoras sólidas, claves para el nacimiento de la industria cinematográfica española. También surgió una “notable escuela documentalista, que significaría un impulso en el campo del cortometraje hasta entonces desconocido en el país”.

Para darnos idea de la situación en España digamos “para con una población de 24 millones de habitantes había más de 3.000 salas de proyección, 11 estudios de rodaje, 18 laboratorios y más de 20 productoras en ejercicio además de las firmas espontáneas”. Sin embargo muchos autores de la generación del 98 a excepción de Valle-Incán y Azorín no entendieron el cine. Solo algunos de la generación del 27 lo comprendieron como un hecho cultural y artístico original.

La escena estuvo dominada por el costumbrismo, la sátira y dramas sociales, el folclore, la intriga, el racismo, la comicidad y el romanticismo. Se utilizaron escenarios naturales, el travelling óptico y el empleo expresivo del color.

“Durante el bienio reformista se realizó la primera película directamente política del cine español, “Fermín Galán” que era un homenaje al “héroe” de

harén, por su rivalidad con Aixa, madre de Boabdil. Estas discordias contribuyeron a la caída del reino de Granada. La Torre de la Cautiva de la Alhambra lleva este nombre en recuerdo de Isabel de Solís. JAVIERRE, JU. M^a (Dtor.), *Gran enciclopedia de Andalucía*, Ed. Anel, Granada, t.VII, p.3052.

la República, fusilado tras su frustrado golpe de Estado en diciembre de 1930”.

Benito Perojo, en 1932, en Barcelona, realizó “El hombre que se reía del amor” “según la novela de Pedro Mata, a modo de retrato satírico de cierta sociedad española, donde la permisividad erótica alcanzaba cotas nada habituales en nuestro cine; como también ocurría con su siguiente film “Susana tiene un secreto” (1933). Es obvio que la liberalidad de la época influiría en la producción de tales cintas, pues ya había entrado en vigor la Ley de Divorcio; ahora bien sus desenlaces -el mujeriego se suicida, ella se casa y descubre el entuerto- eran “moralizantes”.

“No obstante al final del bienio izquierdista, la nueva película de Roldán, “Sobre el cieno” (1933), fue mucho más lejos que las de Perojo. Ofreció al público hispano una crónica del mundo prostibulario español; concretamente madrileño. Más próximo al folletín que a la denuncia social, caía en el oportunismo y la superficialidad, pero reflejó cierta cotidianeidad miserable, que causó fuerte impacto en los sufrientes espectadores de esos tiempos de incertidumbre”.

“Por otro lado, durante el mandato de Azaña, Luis Buñuel –emigrado a París y en pleno fervor surrealista– realizaría un documental testimonial sobre las Hurdes: “Tierra sin pan” (1933), que cayó mal y fue acogido como un insulto a la nación, excepto en los centros de cinéfilos. Este filme etnográfico posee un claro carácter surrealista y está entroncado con la postura íntimo – creadora de su autor, quien dio una visión insólita de esa entonces misérrima región extremeña”.

Dos nacionalidades iban a ser reconocidas por la República: la catalana que rodó una película en su lengua vernácula: “El café de la Marina”, basado en una pieza teatral de J. M. Sagarra con toques racistas de los pescadores de Port de la Selva; y la gallega, que rodó dos películas, “Odio” (drama rural costumbrista de W. Fernández Flórez) y “Alalá o los nietos de los celtas” (sobre el eterno problema de la emigración y el sentido supersticioso de esta etnia).

El costumbrismo andaluz tampoco estuvo ausente en los primeros años de la República. “Sierra de Ronda”, sobre el bandolerismo o “El Relicario”, de ambiente cortijero, son buenos ejemplos. En 1934 se produjo “Se ha fugado un preso” inspirada en una obra de E. Jardiel Poncela, en una época en que las cárceles estaban llenas. El mejor retrato del bienio derechista de la

CEDA³ fue la opera prima de José Luís Sáenz de Heredia: “Patricio miró a una estrella”, una aproximación a cierta clase obrera y pequeño burguesa madrileñas.

Otras películas interesantes donde se reflejan aspectos de la sociedad española son: “La señorita de Trévez”, “Agua en el suelo” y, muy especialmente, “La traviesa molinera”, “El sombrero de tres picos” y “La hermana San Sulpicio”, basadas en otras tantas obras literarias españolas. Con aspecto costumbrista fueron “Yo canto para ti” y la zarzuela “La Dolorosa”.

1935 fue prolífico en películas testimoniales sin hacerle mella al cine la inestabilidad política. Carlos Arniches fue el autor más significado con sus adaptaciones cinematográficas: “Es mi hombre”. Dos zarzuelas destacaron: “Don Quintín el Amargao” y “La verbena de la Paloma”, ésta última con récords de taquilla.

Respecto a la liberalidad moral “La bien pagada de “El caballero Audaz”, drama pasional y costumbrista. Más atrevido: “Carne de fieras” y “El paraíso recobrado” o “El edén de los naturistas, que tuvo serios problemas de censura. El mundo taurino estuvo reflejado en “El Niño de las Monjas” y “Currito de la Cruz”. No se puede olvidar “Nobleza baturra”, drama de Florian Rey (1935).

Durante el Frente Popular, continuó el auge del cine español, con algunas cintas politizadas, incluso algunas que se podían definir de partido como “Nuevos ideales”, escrita por un diputado de Izquierda Republicana, donde se anuncia el caos de una posible guerra civil. Pacifista fue “Hombres contra hombres”, el título lo dice todo y es tan premonitoria como la anterior. Otras con anuncio de preguerra: “Nuestra Natacha” de A. Casona; y “El bailarín y el trabajador”, de J. Benavente.

Una sorprendente comedia sentimental de Luis Buñuel, “¿Quién me quiere a mí?”, firmada por Sáenz de Heredia, retrata las consecuencias de un divorcio en la familia española tomando como víctima a la niña prodigio Mari Tere.

También registró récords de taquilla y fue la más popular de su época la comedia sobre gitanos “Morena clara”, con una destacadísima interpretación de Imperio Argentina que ya se había dado a conocer en “Nobleza baturra”.

³ Confederación Española de Derechas Autónomas

III. TERCERA FASE 1936-1939

Con la llegada de la Guerra civil se acabó el auge del cine español, especialmente, de largometrajes, incrementándose los documentales de propaganda y noticiarios.

En la zona republicana se realizó un cine proletario, bajo los auspicios económicos de los partidos, sindicatos, grupos políticos incluido el ejército con los programas e idearios de cada cual. Las producciones republicanas eran breves, directas, prolíficas y de fácil efecto sobre el público. Abundaron por las pantallas de cine, a modo de cuñas propagandísticas de ambos bandos, documentales con falta de calidad artística y sobra de propaganda. Mucho público recurría al cine para huir de los bombardeos.

1936 ningún largometraje. 1937 dos filmes de la CNT-FAI. Uno dirigido por Antonio Sau, catalán nada anarquista, “Aurora de esperanza”, que presenta el primer retrato auténtico del mundo proletario catalán, con el problema del paro, hambre, etc.

Los anarcosindicalistas presentaron “Barrios bajos”, película política, el lumpen del barrio chino barcelonés a través de un obrero portuario analfabeto que lucha por una vida más digna.

La CNT produjo varias películas, aunque menos que la UGT. La FAI, realizó un medio metraje con Paco Martínez Soria y dirigido por Ignacio F. Iquino. El grupo político que más produjo fue el formado por CNT-FAI. El PCE se hizo notar con documentales.

En la España sublevada, los inicios del cine fueron sobre el papel. Disposiciones y censura prepararon el escenario perfecto, aunque la censura ya se había instaurado unos años antes con la República. Se creó un Departamento Nacional de cine entre cuyos miembros estuvo José Luis Sáenz de Heredia. De este departamento nació el NO-DO, aunque su actividad fue mucho menos prolífica en sus orígenes. El bando insurrecto produjo una película sobre las excelencias de los moros⁴ y su colaboración en la Guerra civil.

La URSS, además de su envío de material técnico, aportó numerosas películas de muy diferentes géneros. La primera fue una comedia musical. Con la España rebelde colaboró la cinematografía alemana coproduciendo

⁴ Sabemos que hoy habría que llamarlos “hombres de raza árabe”, pero me atengo al concepto histórico, sin que haya en esta expresión ningún toque racista.

cinco películas comerciales. Italia, por su parte, colaboró en una. Al mismo tiempo, otras cinematografías de gran número de países, dependiendo de su ideología, vinieron a rodar documentales sobre la contienda.

Caso aparte merece el gobierno de la Generalitat de Catalunya que, pese a la prohibición por el gobierno de Burgos, desarrolló una importante tarea en el campo cinematográfico con Laya. Llegaron a editar 136 películas en unos dos años y medio con 28 documentales y 108 noticiarios. Con el fin de la Guerra civil, el cine español queda completamente desmantelado y diezmado.

IV. CUARTA FASE 1940-1950

Como se ha podido observar, Franco contó, desde un principio, con la ayuda o la complicidad de otros países europeos. Los partidos y formaciones de izquierdas amenazaban con destruir el *stablishment*, por lo que el conservadurismo frenó toda tentativa contraria a sus intereses. Además de esto, la depuración ideológica -aparte de la purga social- no se hizo esperar. Las maniobras iniciales de dispersión precedieron a una larga campaña de propaganda de guerra, algunos de cuyos mejores ejemplos fueron *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) o *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). Esta última, escrita por Jaime de Andrade, pseudónimo del “ínclito” Francisco Franco, quien, en un alarde de modestia, prefirió enmascarar sus megalómanas aspiraciones glorificando a sus supuestos antepasados.

En 1940, se publica el número 1 de la primera revista cinematográfica del país, *Primer Plano*. El dirigismo político se traslada al soporte tradicional: el papel.

Como era de esperar, Franco no tardó en emprender una campaña propagandística de altos vuelos. La invasión de filmes extranjeros difícilmente podía contenerse si no se aplicaban medidas de urgencia. El cine español se vio pronto sometido al proteccionismo estatal que, no contento con tal remedio, se esforzaba por atraer la atención del espectador medio, que se dejaba seducir más fácilmente por las estrellas de Hollywood que por las propias. Recurrió a una fórmula que cosechó cierto éxito: el cine épico. Sin embargo, los más despiertos supieron desvelar los entresijos del régimen antes de lo que sus autoridades esperaban.

Durante la primera posguerra, se restablece el controvertido proteccionismo que, en su momento, desató una gran polémica. La Orden Ministerial del 23 de abril de 1941 impone el doblaje de películas extranjeras exhibidas en España

que, aunque desaparecería en 1947, ya había creado entre el público la costumbre de ver películas dobladas. El cine español no pudo por menos que rendirse a un nuevo alud de filmes de otras cinematografías, y hubo de recurrir a fórmulas paliativas.

¡No deja de sorprender la ofuscación ideológica que caracterizaba al régimen franquista! El doblaje al castellano de películas extranjeras constituía un arma de doble filo, porque si bien permitía a las autoridades franquistas alterar caprichosamente el contenido de una película, aquel alentó el consumo masivo de producciones de otros países y, en especial, de Estados Unidos.

El cine épico, aunque no exento de cierta ñoñería, se proponía como un buen remedio para proteger a la industria. Con *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) se puso de moda el cine histórico. No obstante la popularidad que éste llegó a alcanzar, empezó a gestarse en la clandestinidad un cine dotado de sensibilidad social, cuyos autores eran poco menos que “enemigos de la patria”.

V. QUINTA FASE 1951-1961

Comienza con la creación del Ministerio de Información y Turismo y en su seno la Dirección General de Cinematografía a la que pasarían gran cantidad de competencias hasta entonces repartidas por diferentes ministerios.

Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951) es un claro paradigma. La película escenifica el drama de una familia de origen rural que se desplaza a una gran capital como Madrid para procurarse el sustento diario. Toda una alegoría de las migraciones que se produjeron del campo a la ciudad durante la década de los años 50. Nieves Conde fue uno de los primeros realizadores que intentó neutralizar, con mayor o menor éxito, el influjo social que ejercían las películas afines al régimen.

Surcos fue designada como película de “interés especial” por José M^a García Escudero. Las autoridades franquistas que esperaban que *Alba de América* recibiera tal galardón, montaron en cólera. Los efectos de su reacción fueron inmediatos: José M^a García Escudero fue obligado a dimitir de su cargo. Depuesto por la administración franquista, García Escudero (Director General de Cinematografía en dos ocasiones: de 1951 a 1952 y de 1962 a 1967) pensaba, irónicamente, que el cine español era “intelectualmente ínfimo”. Si es así, cabría preguntarse por qué se inclinó por conceder a *Surcos* esa mención. En cualquier caso, García Escudero publicó un libro titulado *La*

historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine, curiosamente dos años después. El resumen histórico que hizo fue éste:

“Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente. En 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas y el *smoking*. Sobre los intentos de cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo, que pudo ser español, se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936 y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita.”

Más adelante, el cine épico dio paso al cine sentimental, uno de cuyos mayores exponentes fue *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954). Con esta película, aunque no fue la única, pretendió la glorificación del pasado complementada con la exaltación religiosa. Ni que decir tiene que todas esas artimañas políticas nada tenían que ver con los desequilibrios económicos y sociales que la dictadura se esforzaba constantemente por ocultar.

Los máximos representantes de lo que se ha dado en llamar “cine de mensaje” fueron, sin ningún género de dudas, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Ambos supieron aprovechar, aunque no sin dificultades, los resquicios de la censura. Surgidos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas -más tarde, Escuela Oficial de Cinematografía-, empezaron pronto a desenmascarar las sombras del régimen.

Berlanga denunció, entre otras cosas, el aislamiento político y económico (*¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, 1952), la falsa caridad, edulcorada, eso sí, bajo una pátina de dudosa generosidad (*Plácido*, 1961), o la pena de muerte (*El Verdugo*, 1963). Cualquiera de las obras enumeradas levantaba polémica, incluso, durante el rodaje. Valga como ejemplo, la coincidencia histórica entre el estreno de *El Verdugo* y la ejecución del comunista Julián Grimau.

Luego concibió la idea de rodar *Plácido* inspirándose en una campaña promovida por el régimen franquista que, bajo el lema: “siente un pobre a su mesa”, pretendía infundir en el pueblo un sentimiento de caridad cristiana hacia los desheredados. Luis García Berlanga pone al descubierto tanto la hipocresía de una burguesía acomodada como la miseria de la clase baja, y denuncia toda la parafernalia que se despliega en Navidad para tranquilizar la conciencia de los que no pasan penurias, como la falta del sustento diario o las dificultades económicas que impone una forma de vida inalcanzable para los más desfavorecidos.

El verdugo se presentó en Venecia en 1963. El 7 de noviembre de ese mismo año, era detenido en Madrid, Julián Grimau, militante comunista al que se acusaba de haber cometido numerosos crímenes durante la Guerra civil. El día 20 de abril de 1963, era ejecutado, aun en contra de las peticiones internacionales de clemencia, incluso del Vaticano. El 31 de julio eran detenidos Francisco Granados y Joaquín Delgado, miembros de la Federación Ibérica de Juventudes Libertarias, y ejecutados el día 17 de agosto a garrote vil. En ninguno de los tres casos, los delitos imputados fueron demostrados de acuerdo con un juicio justo, sino sobre la base de delaciones y confesiones forzadas. Precisamente, el General Franco era conocido en el mundo como “el verdugo”, apodo que cobró actualidad con las protestas internacionales ante dichas ejecuciones. De hecho, Berlanga y el equipo de la película fueron recibidos a pedradas por anarquistas italianos que habían creído que, con ese título, era una apología de Franco. La película es, en suma, un verdadero alegato contra la pena de muerte, así como contra los condicionamientos sociales y, por extensión, contra la dictadura como sistema político represivo y conservador.

Bardem fue aún más allá. En una clara alusión a las declaraciones del embajador español destinado en Roma, Alfredo Sánchez Bella, en las que, parafraseando, decía: “Hace falta bastante “tupé” para atreverse a decir que en la España actual “nunca pasa nada”, el realizador rodó una película con el título homónimo, *Nunca pasa nada* (1963), denunciando, de este modo, la sinrazón de las últimas acciones punitivas ejecutadas por el régimen.

Desde 1948, el presidente estadounidense Harry S. Truman financió un programa de ayuda económica a Europa, el European Recovery Program (ERP), más conocido como Plan Marshall. España, a causa de la forma política del régimen, fue excluida de esa ayuda. Ahora bien, el recrudescimiento de la Guerra Fría llevó a los estadounidenses a alinearse con el régimen franquista, un aliado idóneo para contrarrestar el influjo del comunismo soviético. El Plan Marshall se popularizó con tal nombre en virtud de su máximo promotor, el general norteamericano George Catlett Marshall, Secretario de Defensa con el presidente Harry Truman. Se trataba de un plan de ayuda en cuatro años. Los americanos tenían un espectacular *superávit* en su balanza de pagos, y temían que una Europa pobre nunca llegara a ser buena cliente suya, y además, que si Europa no levantaba económicamente la cabeza, pudiera ser víctima propiciatoria de la influencia comunista. En aquél momento, la ayuda a España no era conveniente, por cuanto había mantenido durante la II Guerra mundial una estrecha relación con el régimen nazi. Y aún acabada ésta, seguía sometida a una dictadura.

El 4 de noviembre de 1950, la Asamblea de las Naciones Unidas aprueba una resolución por la cual se anula la recomendación de retirada de embajadores. El

30 de enero de 1953, España ingresa en la UNESCO. El 27 de septiembre de ese mismo año, España y Estados Unidos rubrican el Tratado Hispano-Estadounidense que autoriza la construcción de las bases militares de Torrejón de Ardoz (Madrid), Sanjurjo-Valenzuela (Zaragoza), Morón (Sevilla) y Rota (Cádiz), así como el trazado del oleoducto de Cádiz a Zaragoza o la instalación de una extensa red de estaciones de radar, por lo que España se incorpora al radio de influencia militar estadounidense. A partir de entonces, las bases militares permitirán a los Estados Unidos ejercer un sólido control estratégico en la cuenca mediterránea. El 15 de diciembre de 1955, España ingresa en la ONU. El 28 de mayo de 1956, en la Organización Internacional del Trabajo (OIT). El 10 de enero de 1958, en la Organización Europea de Cooperación (OECE). Por fin, en 1959, por el Plan de Estabilización, la autarquía llega a su fin, y España ingresa en el Fondo Monetario Internacional (FMI). *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, denuncia, pues, la exclusión de España de la órbita de países beneficiarios del Plan Marshall. Y si bien es cierto que, en adelante, el país experimentó un tímido desarrollo, su situación económica se alejaba mucho de la de otros países europeos que, merced a la ayuda recibida, prosperaron exponencialmente durante años. Por el contrario, el acercamiento de España a las emergentes potencias occidentales se produjo a destiempo, por lo que el precio que hubo que pagar fue excesivo.

Bardem invocaba la igualdad social en *Muerte de un ciclista* (1955), aunque fuera reproduciendo una manifestación estudiantil que, por si fuera poco, evoca un hecho real.

Las reivindicaciones salariales que provocaron las huelgas sectoriales de la primavera de 1956, anunciaban ya una alteración del curso del régimen. Junto a la agitación obrera, se desató una no menos importante agitación universitaria motivada por las medidas aplicadas por el Ministro de Educación Joaquín Ruiz Jiménez, destinadas a mantener un férreo control social en el ámbito universitario a través del SEU, lo cual a muchos se les antojó como forma de profanación de los principios fundamentales sobre los que se sustenta la Universidad: la libertad de pensamiento y de acción. *Muerte de un ciclista* recuerda esos acontecimientos a través de una aparentemente inocente manifestación estudiantil, inocente por cuanto se refiere a sus reivindicaciones. El filme recoge una de las máximas aspiraciones de algunos de los asistentes a las I Conversaciones Cinematográficas de Salamanca: hacer del cine español un testimonio de su tiempo. Por esa misma razón, hace una sutil referencia a las revueltas sociales que conllevaron, entre otras cosas, la suspensión del Fuero de los Españoles -en lo referente a la libertad de expresión-, así como la declaración del estado de excepción.

Las I Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, se celebraron entre los días 14 y 17 de mayo de 1955. Torres, Augusto M. (ed), *Cine español. 1896- 1983*. Madrid 1984. Simbolizaron la disidencia contracultural de una nueva generación de realizadores cinematográficos, que, como muestra de su activismo político-ideológico, no tardarán en rodar películas con un claro contenido crítico. Tal es el caso de la ya citada *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). Sin embargo, muchas de las propuestas de aquel encuentro no surtieron efecto, aunque alentaron a los nuevos realizadores a expresar su descontento a través de la pantalla.

Basilio Martín Patino, principal dirigente del Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU), convocó las I Conversaciones Cinematográficas de Salamanca. El manifiesto inaugural decía así: “El cine español vive aislado; aislado, no sólo del mundo, sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cine español continúa cultivando tópicos conocidos... El problema del cine español es que no es ese testigo que nuestro tiempo exige a toda creación humana”.

El balance final que Bardem hacía tras la conclusión de la convocatoria, era éste: “El cine español actual es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico”.

Tal afirmación equivalía, en toda regla, a negar la existencia de una industria cinematográfica en España. Bardem tenía razones suficientes para expresar su descontento, porque, a decir verdad, el encuentro fue más bien testimonial, ya que, aunque es innegable que hubo intentos renovadores, las medidas que se tomaron después del encuentro fueron muy pocas. También es cierto que Bardem exageraba, porque el cine español no fue políticamente ineficaz, sino, todo lo contrario: un instrumento de adoctrinamiento que ha permanecido indeleble en la mentalidad de toda una generación. ¿Fue socialmente falso? No del todo. El cine español infundía un estado de ánimo cuyo medio de difusión era la sala de proyecciones convencional o el cine del barrio.

Claude Seguin sostiene que no hubo cine franquista, pero se puede añadir que no como género pero sí como arma ideológica, aunque puede considerarse intelectualmente ínfimo dada su finalidad político-ideológica. No obstante, durante la dictadura contó con grandes realizadores. Asimismo, no fue estéticamente nulo, pues la escenografía de una película respondía a los impulsos ideológicos del poder. Puede decirse, ahora sí, que fue industrialmente raquítrico o, si se quiere, pobre.

Como apuntábamos atrás, José María García Escudero, como director general de cinematografía por segunda vez (1962-1967), aplicó nuevas medidas de censura y proteccionismo entre 1963 y 1964. El mismo García Escudero que consideraba al cine español como un subproducto cultural, concedió mayor importancia a la cuota de pantalla, quizás para compensar a las películas que no recibieran el premio al “interés especial”, por cierto, de reciente creación. García Escudero no pudo sustraerse, por lo tanto, a las tradicionales rémoras de la industria nacional. Al conceder mayor valor a un filme con un elevado rendimiento de taquilla, estimulaba la especulación, que, en muchos casos, se transformó en rentables inversiones inmobiliarias, como ya en su momento se demostró y denunció. Ahora bien, al margen de los condicionamientos políticos, García Escudero imprimió al cine español el impulso necesario. Las características que definen a la escuela surgida del Nuevo Cine Español (NCE) son, en resumen, un estilo narrativo más elaborado y una postura anticonformista que se expresan más explícitamente.

El creciente inconformismo y la apertura que este nuevo fenómeno social conllevó, contribuyeron a que las autoridades del régimen fueran más flexibles. Y aunque la censura podía llegar a transformar el sentido último de un filme, no es menos cierto, tampoco, que acontecimientos como el “Contubernio de Munich” alteraron el curso de la dictadura.

VI. SEXTA FASE 1962-1967

Ahora más que nunca, los realizadores formados en la Escuela Superior de Cinematografía desafían al mismo régimen que les sostiene económicamente. Muchas de sus reivindicaciones se filtran en sus filmes que, a pesar de despertar ocasionalmente el encono de las autoridades, se exhiben en certámenes extranjeros porque contribuyen a reforzar en el exterior la imagen aperturista de los sucesivos gobiernos franquistas, sobre todo, entre las décadas de los sesenta y setenta. Surgen diferentes escuelas que confieren cierto aire de modernidad técnico-formal al cine español.

En lo que se refiere a los representantes de aquel momento, huelga decir que el fin de la autarquía económica auspiciada por el Plan de Estabilización de 1959, fue un momento propiciatorio para el desarrollo de la expresividad artística. Así, si Buñuel, Berlanga o Bardem fueron algunos de los más grandes realizadores de su época, Saura es el director más representativo de la década de los 60 y del tardofranquismo.

Aparte de todo lo anterior, hay que mencionar dos hechos anecdóticos: el regreso de Luis Buñuel para rodar *Viridiana* (1961) y la presencia de Orson Welles para rodar *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, 1965).

Con Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo (1962-1969) y José M^a García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro (1962-1967), se produce una liberalización más aparente que real. Por primera vez, se establecen las Normas de Censura Cinematográfica y se modifican las subvenciones, abandonando la clasificación de las películas según categorías. Se crea, además, el “interés especial” para estimular a los jóvenes directores. Y surge, por último, el “Nuevo Cine Español” (NCE). Algunas de las obras más interesantes de la “era” Escudero fueron: *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963), *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963), *Los farsantes* (Mario Camus, 1963), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965) o *La busca* (Angelino Fons, 1966).

La labor de José M^a García Escudero no es nada despreciable. Durante su mandato, se reforzó la cuota de pantalla y se incluyó una película española por cada cuatro películas extranjeras exhibidas en España. La respuesta de la Motion Pictures Export Association (MPEA) fue dictar un boicot a las salas españolas en 1955 -fecha que, por cierto, coincide con la de la celebración de las I Conversaciones Cinematográficas de Salamanca-. Las medidas aplicadas por el Director General de Cinematografía fueron revocadas. Las productoras y distribuidoras españolas habían consolidado su relación comercial con empresas del mismo sector de Europa y especialmente, de Estados Unidos.

La política de García Escudero se orientó, sobre todo, a partir de su segundo mandato, a la defensa de un cine español de calidad. Ahora bien, el profesor Fernández Blanco objeta lo siguiente: “Esta política introdujo dos serios inconvenientes. En primer lugar, la concesión de ayudas y premios se realiza según los criterios de una comisión destinada a tal fin, lo que deja un amplio margen a la arbitrariedad; En segundo lugar, las subvenciones en un porcentaje del presupuesto provocan una inflación de costes en nuestra industria”. García Escudero mejoró la distribución de la producción cinematográfica (nacional e internacional) y estimuló la formación de nuevos realizadores, procedentes, mayoritariamente, de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) y, en menor medida, de la Escuela de Barcelona. Bajo su amparo, surgió una generación de cineastas, entre los que se encuentran: Mario Camus, Angelino Fons, Manuel Summers, Carlos Saura, Miguel Picazo o Basilio Martín Patino (Escuela Oficial de Cinematografía) y Vicente Aranda, Pere Portabella o Joaquín Jordà (Escuela de Barcelona).

Por aquel entonces, surge la Escuela de Barcelona. Algo alejada de la cosmovisión cinematográfica de la escuela de Madrid, la Escuela de Barcelona defendía el cooperativismo, promovía la experimentación formal y escenificaba

situaciones autóctonas. Esta pretendida escuela marginal y periférica trató de conseguir una organización independiente de la Administración, aunque, como el profesor Caparrós señala, nunca rechazó la protección oficial, pero dada la escasa proyección comercial que un cine de producción casera podía alcanzar, la Escuela de Barcelona no pasó de sugerir algunas innovaciones técnico-formales, aunque, eso sí, sus miembros poseían un vasto bagaje cultural y amplios conocimientos cinematográficos. De la Escuela de Barcelona, son de interés títulos y cineastas como *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva y Joaquín Jordá, 1967) o *Ditirambo* (Gonzalo Suárez, 1967).

VII. SEPTIMA FASE 1967-1975

Corría el año 1967, y José M^a García Escudero era cesado de su cargo como Director General de Cinematografía y Teatro. Su sucesor, Carlos Robles Piquer, se ocuparía, a partir de ese momento, del ahora Departamento de Cultura y Espectáculos. La reacción no se hizo esperar. La Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía (ASDREC) se reúne para revocar los cambios. Acabada la convocatoria, algunas de las exigencias que se mantuvieron fueron:

- a) Una mayor libertad de expresión, lo que conllevaba la supresión de la censura previa.
- b) Un buen control de las ventas en taquilla, para evitar fraudes, como la falsificación del número de espectadores.
- c) La libre expresión lingüística.
- d) La democratización de las salas de “arte y ensayo” y especiales, o lo que es lo mismo, su aceptación por parte del gobierno.
- e) La supresión del NO-DO y del “interés especial”, etc.

La ASDREC fue prohibida, por lo que sus reivindicaciones no prosperaron. Esta decisión política ponía de manifiesto el carácter coercitivo del régimen y malograba las reivindicaciones sociales de una generación de cineastas. Sin embargo, esas mismas medidas estimularon nuevas habilidades narrativas.

La reaparición de la “españolada” atrajo a un público más gregario que, cautivado por el despertar sexual de los años 70, olvidó a los grandes realizadores del NCE. Ahora bien, estos últimos y sus herederos supieron encontrar en la

llamada “tercera vía” un medio de expresión alternativo. José Luis Dibildos fue el impulsor de esta “tercera vía”, un cine comercial con ciertas pretensiones críticas y sociales, al que se recurrió como remedio para burlar la censura franquista.

El 24 de enero de 1969, con motivo de las manifestaciones registradas en Madrid y Barcelona, el Gobierno declara el estado de excepción y suspende algunos artículos del Fuero de los Españoles.

En gran parte de su cine, aunque evidentemente con inevitables gradaciones, hay una constante: su oposición a la pequeña burguesía. *La caza* (1965), *El jardín de las delicias* (1970) o *Ana y los lobos* (1973) escrutan los conflictos internos que ponen en peligro la estabilidad de los tradicionales estamentos de la sociedad española. Todas ellas pasan por caricaturizar a las autoridades del régimen con un simbolismo descarnado (véase, por ejemplo, *La prima Angélica*, 1974).

Saura ha trabajado conjuntamente con Elías Querejeta en multitud de ocasiones. Las obras del director y del productor, respectivamente, se exhibían en certámenes internacionales con el apoyo económico del mismo régimen al que criticaban a menudo. No obstante esto, las autoridades franquistas empezaban a mostrar en el exterior su cara más amable, por lo que sus medidas coercitivas no impidieron que sus detractores sirvieran a sus intereses económicos y políticos, entre los que cuentan el turismo de masas, en el que Fraga Iribarne tuvo mucho que ver. Es por ello por lo que el régimen aprobaba -aunque, en algunos casos, a regañadientes-, toda obra artística que obtuviera reconocimiento internacional, siempre que le permitiera ofrecer una aparente imagen de apertura social.

Pese a los prometedores cambios, se avecinaba una grave crisis de la industria, causada por una elevada deuda del Fondo de Protección Estatal con los productores.

El Gobierno, más preocupado por incipientes problemas de Estado, como la militarización de ETA o las sucesivas revueltas sociales, descuidó la protección de la industria del cine.

VIII. OCTAVA FASE 1975-1988

El cine español se libró de las ataduras de la censura franquista después de la aprobación de la Constitución refrendada en 1978. No obstante, aún quedaba mucho camino por recorrer.

A estas alturas, hay que enumerar dos acontecimientos trascendentales que influyeron notablemente en la evolución de la industria del cine en España: la muerte del dictador, el 20 de noviembre de 1975 y la celebración de las primeras elecciones legislativas, el 15 de junio de 1977.

Por Orden Ministerial de 11 de noviembre de 1977, se suprimía la censura. Durante este período de transición político-social hubo intentos involucionistas, pero el proceso de democratización ya era irreversible. En este contexto, no podemos dejar de mencionar, a título de ejemplo, la matanza de Atocha, perpetrada el 24 de enero de 1977, cuando cuatro jóvenes de ultraderecha irrumpen en un despacho jurídico laboralista de Comisiones Obreras (CC.OO.) y asesinan a los presentes. Juan Antonio Bardem llevó al cine este sórdido episodio bajo el título *Siete días de enero*.

El Estado, eso sí, adeudaba a la Unión de Productores Cinematográficos Españoles una cantidad aproximada de 12 millones de euros, por lo que ésta decidió declararse en huelga ante el temor de asistir al hundimiento del Cine Español. La respuesta estatal fue adelantar el equivalente a tres millones de euros. La medida surtió el efecto esperado, porque la producción cinematográfica no dejó de aumentar en los años sucesivos. La España democrática se rebeló, también, como una buena oportunidad para promover el cine autonómico. Véanse los diálogos en catalán que el director Luis García Berlanga introduce en *La escopeta nacional* (1978). Así mismo, es de destacar la traslación cinematográfica de la “movida madrileña”, uno de cuyos mayores exponentes es Pedro Almodóvar, quien debutaba en 1980 con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

El cine español de la democracia acusaba cierto desconcierto ideológico, pero anunciaba a un tiempo cambios estético-formales de acuerdo a un nuevo contexto socio-político.

Con el Gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), con Felipe González a la cabeza, es elegida la realizadora Pilar Miró como Directora General de Cinematografía. Pronto asume como propia la necesidad de poner fin a viejos problemas de nuestro cine, como las irregulares cuotas de pantalla o las controvertidas subvenciones, que, en último término, siempre beneficiaban más a productores y distribuidores que a exhibidores. Entre las medidas que Miró adoptó, destacaron las ayudas previas al rodaje de hasta de un 50%, especialmente destinadas a los nuevos realizadores; una cuota de pantalla de 3 por 1, o lo que es lo mismo, un día de película española por cada tres extranjeras, y los sucesivos acuerdos con Televisión Española, que, con el tiempo, se harán extensibles a otras televisiones nacionales y autonómicas, privadas y públicas, incluso en régimen de coproducción. Y lo cierto es que, aunque la producción

disminuyó - en 1982, se produjeron 146 largometrajes y una media de cincuenta los diez años siguientes- fue más rentable, al decir de las cifras.

En lo que se refiere al cine autonómico, cabe destacar que empezó a erigirse en testimonio de las singularidades de cada uno de los territorios de la España democrática.

Cataluña ha sido la Comunidad Autónoma que más películas ha producido durante ese período. Hay que tener en cuenta que en 1982 se inicia el proceso de “normalización lingüística” con la finalidad de fomentar el uso del catalán y de recuperar la memoria histórica. Y aunque esta campaña de inmersión lingüística respondía a intereses político-ideológicos del partido de turno, el cine catalán ha catapultado a directores de la talla de Antoni Ribas, Jaime Camino, Josep M^a Forn, Francesc Betriu o Juan José Bigas Luna, algunos de ellos, antiguos miembros de la Escuela de Barcelona.

Volvieron a despuntar los herederos del Nuevo Cine Español (NCE), así como los directores pertenecientes al Joven Cine Español (JCE), denominación, ésta última, acuñada por el profesor José M^a Caparrós para designar a la última generación de realizadores. Pedro Almodóvar, José Luis Garci o Fernando Trueba son buenos ejemplos. Y, por primera vez, España recogía un Oscar de Hollywood por *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982). Además de todo lo expuesto con anterioridad, es de justicia afirmar que nuestro cine gana proyección internacional, sobre todo, a partir de la creación de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (enero de 1985), que se reserva el mérito, por qué no reconocerlo, de haber promovido el cine autóctono, oponiendo, así, no poca resistencia al agresivo proceso de colonización del cine *made in Hollywood*.

Durante las dos décadas siguientes, el cine en España contribuyó a desdibujar del imaginario colectivo la interpretación que el franquismo había hecho del pasado. A tal efecto, se hicieron multitud de adaptaciones de obras literarias, muchas de las cuales parecían haberse escrito con este propósito, “pues los textos literarios han funcionado como filtro que proporciona tensión dramática, talante poético o prestigio cultural a la reconstrucción fílmica del pasado”. Películas como *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985), *Divinas palabras* (García Sánchez, 1986) o *Esquilache* (Josefina Molina, 1989) así lo atestiguan.

El revisionismo histórico empezaba a perder fuerza ante la influencia del efectismo de otras cinematografías, pero el socorrido cine de destape equilibró la balanza. Ese aparente aperturismo oculta, irónicamente, cierta falta de compromiso social que muchos realizadores de hoy creen abanderar con el único propósito de

alinearse ideológicamente con algunos de sus predecesores, pero con la diferencia de no haber sido víctimas de la represión franquista. En su defensa hay que decir que han sabido captar la atención de jóvenes y adultos por igual, pues sus obras abordan problemas cotidianos muy concretos, pero, al mismo tiempo, universales: desempleo, inmigración o marginación, entre otros. Así que no persiguen, al menos explícitamente, un cambio generacional, pero muestran, eso sí, una gran preocupación por el presente y auguran, a su vez, un incierto porvenir.

En los años noventa, acceden a la profesión 158 directores, pero son pocos los que logran mantenerse y menos aún, los que alcanzan a ser reconocidos en el extranjero. De hecho, bien podría decirse que hoy dos son los directores españoles con más reconocimiento internacional: Alejandro Amenábar y Pedro Almodóvar. Ambos se codean con actores y directores de reconocido prestigio, y tienen el mérito, además, de haber sabido transformar un cine poco valorado en el exterior, en algo más que un icono.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- BARREIRA, *Florian Rey*, Madrid 1968.
- CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975 - 1989)*, Barcelona 1992.
- CAPARRÓS LERA, J. M., *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona 1999.
- CRIADO ACIÉN, M. A., "El cine que vieron los madrileños", en *Cuadernos Republicanos*, (Madrid), 43 (julio 2000) 81-111.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C., *La guerra de España y el cine. Vol. I y II*, Madrid 1972.
- GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona 1971, 2 vols.
- HUESO, A. L., *El cine del siglo XX*, Barcelona 1998.
- LÓPEZ SERRANO, F., *Madrid, figuras y sombras. De los teatros de títeres a los salones de cine*, Madrid 1999.

- SEGUIN, J.-C., *Historia del cine español*, Madrid 2003.
- TORRES, A. M. (ed), *Cine español. 1896- 1983*, Madrid 1984.
- TORRES, A. M., (ed), *Cine español. 1896- 1988*, Madrid 1989.
- VIZCAÍNO CASAS, F., *La cinematografía española*, Madrid 1970.