

KINO P. Moszczyński

CAPÍTULO 7

BARDEM - BERLANGA. LAS CONVERSACIONES DE SALAMANCA

Sin embargo, siete años antes, una O. M. del 26 de febrero de 1947 creaba el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (después Escuela Oficial de Cinematografía, EOC), primer intento de constituir un centro formativo, a nivel universitario, donde se impartieran enseñanzas sobre cine. Ciento nueve alumnos inauguraron el primer curso, bajo la égida de Victoriano López García. Entre ellos, dos hombres que harían historia en el cine español: Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem. Juntos realizaron *Esa pareja feliz* (1951), cinta sobre las ilusiones de nuestra clase trabajadora que ofrecía una visión realista y aguda de la España de posguerra, narrada con aire de sainete arriachesco. Fue el sainete —recriminado por algunos críticos— la fórmula que empleó Berlanga en su búsqueda crítica de la realidad circundante, pues deliberadamente le servía de coartada para envolver su denuncia sociocultural. Era la interpretación neorrealista al uso —el movimiento italiano estaba en auge e influyó claramente a nuestros autores—, pero con mentalidad española.

En 1952 llegaría, por fin, el lanzamiento del cine español al extranjero, también de manos de Luis García Berlanga. Se trató de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, film que con una mezcla de poesía y realismo, no exento de sentido del humor, ofrecía la «cara fea» de España. En Sitges, en octubre de 1972, me comentaba personalmente su autor los pro-

blemas que, a nivel diplomático, tuvo este film «político». Cuando se proyectó en el Festival de Cannes —y con notable éxito— el presidente del jurado internacional, el actor Edward G. Robinson, intentó prohibirlo por considerarlo injurioso para los norteamericanos, un insulto a USA y, al no conseguirlo, elevó protestas vía embajada. Pero la cosa no acabó ahí. Otro incidente divertido fue el producido por los billetes de dólar que, con la cara de George Washington - Pepe Isbert, se imprimieron en Cannes como lanzamiento publicitario. La *Navy* —me decía Berlanga—, presente en la Costa Azul, se sintió herida y el realizador y su equipo tuvieron que pasar a declarar a la comisaría de la localidad. La última vicisitud con *Bienvenido, Mister Marshall!* se produjo en Madrid; pues con motivo del estreno de la película pusieron unos letreros-pancartas en la Gran Vía madrileña que coincidieron con la llegada a la capital, precisamente entrando por esa avenida, del nuevo embajador de Estados Unidos en España, quien se dio por aludido... En fin —apostillaba Berlanga—, un sainete internacional.

Un año después, el realizador valenciano —de ideología anárquica— dirigió *Novio a la vista*, acerca de la pequeña burguesía veraneante en el norte y con las ilusiones poéticas del autor, seguida de otra de sus mejores obras: *Caldabuch* (1956), donde se planteó por primera vez la lucha de la conciencia humana frente al peligro atómico y consiguió una espléndida tipología de la mentalidad provinciana de su tierra. Después, la debatida *Los jueves, milagro* (1957), hasta su también obstaculizado por la censura ideológica del régimen de Franco, *Plácido* (1961), amarga fábula sobre la falsa caridad, y su última pieza maestra, *El verdugo* (1963), una ingeniosa sátira sobre la pena de muerte, en clave de comedia costumbrista, que tuvo la coincidencia de exhibirse en la Mostra de Venecia precisamente en los días que iban a ajusticiarse en España al comunista Julián Grimau, lo cual desencadenó una insólita campaña contra la película.

Por otra parte, su compañero generacional aunque no ideológico, Juan Antonio Bardem —marxista, si bien por entonces no era pública su pertenencia al PCE—, se lanzó a realizar un cine de clara raigambre social de tono izquierdista. *Muerte de un ciclista* (1955), sobre la tragedia de una pareja, le sirve para diseccionar la psicología hispana

de posguerra. La película tenía ciertas influencias del neorealismo y más notorias del Antonioni de primera hora (*Cronaca de un amore*, 1951), pero no dejaba de poseer una personalidad genuinamente española. A continuación, Bardem dirige *Calle Mayor* (1956), interpretación libre de la pieza de Arniches *La señora de Trevélez*, acerca de la vida provinciana y los convencionalismos españoles, que protagonizaría Betsy Blair y tendría serios problemas administrativos. Filmes, con todo, que le constituían —según Jean Mitry— en un «esteticista técnico, partidario de una valiente crítica social y un diseccionador de la clase media española».¹

Es obvio que Bardem iba a ser otro de los cineastas obstaculizados por el régimen de Franco, a nivel ideológico. No obstante, siguió realizando cine: *La venganza* (1957), sobre los conflictos en el campo español, *Sonatas*, *A las cinco de la tarde*..., hasta *Nunca pasa nada*. Aun así, antes de entrar en su etapa comercial, dio un traspás creativo con el citado *Sonatas* (1959), otra versión libre —ahora de Valle-Inclán— que le costaría el prestigio: «*Bardem est mort*», dijo François Truffaut al visionar el film en el Festival de Venecia. Sucedió que, acaso, se le había aupado demasiado —al igual que ocurriría con Berlanga— por razones políticas y a falta de otros creadores españoles importantes; pues Luis Buñuel continuaba en su exilio mexicano.

Pero todavía más significativa en la labor de Juan Antonio Bardem sería su intervención en las célebres Conversaciones de Salamanca, convocadas paradójicamente por el cine-club del SEU (sindicato vertical universitario), que dirigía el entonces estudiante Basilio Martín Patino, y que reunieron a la flor y nata de la cinematografía del país a excepción de los críticos oficiales. Desde directores como Luis G. Berlanga, José L. Sáenz de Heredia, Antonio del Amo, etcétera, hasta teóricos como Villegas López, Pérez Lozano, García Escudero, Arroita-Jáuregui, Muñoz Suay, Juan Cobos..., pasando por el académico Lázaro Carreter, todos estuvieron presentes en la histórica capital universitaria. Y entre los observadores extranjeros llamnó la atención de la

1. Jean Mitry, *Diccionario del cine*, Barcelona, Plaza & Janés, 1970, p. 39, adaptación esp. de Ángel Falquina.

Administración la presencia del conocido crítico marxista Guido Artstarco. Allí se hizo un llamamiento, un manifiesto de concienciación nacional:

Resulta desalentador comenzar una tarea cuando debería encontrarse ya en pleno desarrollo [...]. El cine español vive aislado; aislado no sólo del mundo, sino de nuestra propia realidad. Ninguna ocasión mejor que ésta, ofrecida por la Universidad de Salamanca, alma de la cultura española, para lanzar desde ella nuestra voz de alarma... El cine español está muerto. ¡Viva el cine español!

La seriedad de las I Conversaciones Nacionales de Cinematografía —que se desarrollaron del 14 al 19 de mayo de 1955— quedó constatada en la hondura y el apasionamiento también con que se estudió la amplia problemática del cine del país. Juan Antonio Bardem pronunció en aquella ocasión su hoy histórico pentagrama: «El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico.»

Algunas de las conclusiones de Salamanca aún siguen teniendo vigencia en la actualidad. Y por su carácter crítico, no gustaron demasiado a la Administración franquista. Es más: el entonces secretario general de la Dirección de Cinematografía, Cano Lechuga, publicó un insólito artículo en la revista que más había informado sobre las Conversaciones, perdonando «a los jóvenes de aquella especie de chiquillada, aunque les llamaba la atención por su osadía» (*Triunfo*, 25 de mayo de 1955).

Con todo —se preguntaba el participante Fernando Vizcaino Casas—, «aquel esfuerzo nobilísimo ¿sirvió para algo?». Y contestó así:

Materialmente de bien poco... Los «grandes» de la industria no quisieron enterarse de nada; consideraron también el hecho como una chiquillada. La Administración, ya lo hemos visto, hasta se irritó. Pero el «espíritu de Salamanca» había prendido en el grupo de participantes y muchos de ellos lo tuvieron presente en su posterior actuación profesional?

2. F. Vizcaino Casas, *op. cit.*, p. 127.

El mismo año de las Conversaciones, con motivo del aumento de la «cuota de pantalla» —por cada cuatro días de exhibición de películas extranjeras se tenía que programar uno de española— a fin de proteger al cine nacional, la Motion Picture Export of America (MPEA), bloqueea la importación de filmes americanos, pues esa obligatoriedad es considerada excesiva por el organismo norteamericano que controla la distribución mundial. Bloqueo que terminó en 1958, y el cual favoreció a productores como Cesáreo González, que triunfaría en Hispanoamérica con sus cintas populares. Por otro lado, en estos últimos años de la década se iniciaría también la política de coproducciones europeas, que abrió a nuestro país al mercado económico continental.³

No obstante, el «espíritu de Salamanca» cobró forma en España con algunos intentos renovadores. El primero vino de la mano del director de *Surcos*: Nieves Conde insistiría en la temática social con *El ingulino* (1958), film «maldito» que, tras su estreno en Valencia, sería prohibido por imposición del Ministerio de la Vivienda. Después, con el final cambiado, se llevaría al Festival de Karlovy-Vary y, por último, se exhibió en Madrid, en locales de segunda fila. Se trataba de un sainete, basado en un hecho verídico, con ánimo de «acercarnos a la amarga realidad —escribió J. M. García Escudero—, sin que en ningún momento nos dé un respiro, un consuelo, una satisfacción».⁴ Pero esa realidad existía en la España de la época, pues —como añaden por su parte Román Gubern y Domènec Font— «exponía el drama de una familia desalojada a la fuerza de su hogar, a causa del derribo de la casa. Al final, los desahuciados eran recogidos por unos obreros».⁵ El protagonista fue Fernando

3. Sobre este tema, que no puedo tratar en la síntesis que supone un manual, cf. el artículo del entonces productor Fernando Lázaro, «La coproducción: fórmula económica de la industria cinematográfica», *Documentos Cinematográficos*, n.º 5, octubre 1960, pp. 21-40. Asimismo, en esos años llegaría a España el magnate Samuel Bronston, que dio a luz una importante serie de películas históricas: Al tiempo que en Almería y en los estudios Balcazar de Espilugas se rodaban innumerables *spaghetti-westerns*. Una coproducción con Italia, *La nuera tenía un precio* (Sergio Leone), rindió cerca de 87 millones de pesetas hasta 1973. Mientras que, en 1965, el español Emiliano Piedra produciría *Campesanas a medianoche*, de Orson Welles.

4. J. M. García Escudero, *Cine social*, Madrid, Taurus, 1958, p. 276.

5. Román Gubern y Domènec Font, *Un cine para el caudales. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975, p. 91.

Fernán Gómez, quien había participado en las Conversaciones.

Más suerte tuvo Marco Ferreri, cineasta italiano que haría su oficio en nuestro país, con su película análoga *El piloto* (1958), que oficialmente codirigió Isidoro M. Ferry. Temática de crítica social, en colaboración con el especialista en «humor negro» y guionista Rafael Azcona, que desarrollaría con *Los chicos* (1959) y *El cochecito* (1960), antes de regresar a Italia.

Asimismo, otras cintas «renovadoras» se producen al final de la década de los cincuenta: *Un vaso de whisky* (1958), de Julio Coll, que está a la altura del cine europeo del momento; y *El lazarrillo de Tomes* (1959), de César Ardavín, que alcanzará nada menos que el gran premio del Festival de Berlín, pese a que había fracasado en las carteleras españolas. Era una lograda versión de la homónima novela picaresca, la cual retrataba con creces la idiosincrasia de nuestro Siglo de Oro.

Además, junto a la corriente de cine «negro» barcelonés (*Apartado de Correos 1001*, *Brigada criminal*, *Hay un camino a la derecha*, *Distrito quinto*...), surge un buen número de valiosos artesanos —en el sentido no peyorativo de los «honorables obreros» de Hollywood, aunque salvando las distancias—, tales como Pedro Lazaga, José María Forqué (quien también triunfa en Berlín con *Amanecer en Puerta Oscura*) y el más innovador Rovira-Beleta, que sería nominado para el Óscar de Hollywood en la siguiente década, con *Los Tarantos* y *El amor brujío*.⁶

Por último, 1959 también es el año en que debuta Carlos Saura. *Los golfos* es su primer largometraje: narra las desventuras de un grupo de maletillas del extrarradio de Madrid, que se convierten en delincuentes juveniles. Esta película testimonial⁷ cerraría la larga posguerra y anunciaría una nueva etapa del cine español: la más candente del franquismo.

6. Aun está pendiente de edición una bio-filmografía crítica de este importante creador catalán. Para un documentado estudio de la década de los cincuenta, véase C. F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1960*, Madrid, ICAA / Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1994, y del polígrafo R. Espel, *Ficción criminal a Barcelona 1950-1963*, Barcelona, Laertes, 1998.

7. Cf. la reseña coetánea de Enrique Ibáñez, en *Documentos Cinematográficos*, n.º 2, 1960, pp. 63-64.

FILMOGRAFÍA

Clave de abreviaturas. P.: producción. Pr.: productor. D.: director. A.: argumento. Adapt.: adaptación. G.: guión. F.: fotografía. M.: música. Dec.: decorados. Mont.: montaje. Int.: intérpretes. m.: metros. min.: minutos.

1931

Fermín Galán. P.: Films UCE. D.: Fernando Roldán. A. y G.: Enrique López Alarcón y Fernando Alarcón. F.: Enrique Blanco. M.: Maestro Ullá y Daniel Montoro. Dec.: Antonio Sánchez. Int.: José Bawera, Carlos Llanazares, Celia Escudero, Polita Bedós, Marisa Cobán, Paulino Casado. Blanco y negro - 85 min.

1932

Carceleras. P.: Excelsivas Diana. Pr.: Luis Saiz. D.: José Buchs. A.: basado en la zarzuela de Ricardo R. Flores y Vicente Peydró. G.: José Buchs. F.: Agustín Macasoli y Arturo Porchet. Int.: Raquel Rodrigo, Pedro Terol, José Luis Lloret, Pilar Soler. Enrique la Casa, Modesto Rivas, Antonio Gil Varela «Varillas», Francisco Cabrera. Blanco y negro.

El hombre que se reía del amor. P.: Star Films. Pr.: Emilio Gutiérrez y Rosario Pi. D.: Benito Perojo. A.: basado en el libro de Pedro Mata. G.: Benito Perojo. F.: Arturo Porchet y Agustín Macasoli. M.: Patiño. Dec.: Fernando Mignoni y Boulanger. Int.: Rafael Rivelles, María Fernanda Ladrón de Guevara, Rosita Díaz Gimeno, Antonia Colomé, Ricardo Núñez, Gabriel Algara, Julio Ros, José Rivero. Blanco y negro.

CAPÍTULO 10

EL BINOMIO ELÍAS QUEREJETA - CARLOS SAURA

Sin embargo, pese a este parentesis coyuntural y de renovación frustrada, con la indirecta o subrepticia «entente» Administración / cineastas jóvenes, se permitió que los filmes del NCE representasen a España en los festivales internacionales e, incluso, consiguieran ser premiados; al tiempo que la referida legislación proteccionista facilitó la aparición de productores «comprometidos» que se sirvieron también de la oportunidad que les ofrecía el gobierno, vía una política que hemos calificado de despotismo ilustrado. Dejemos, no obstante, que nos lo cuente el mismo Castro, en su tantas veces citado *El cine español en el banquillo*:

Este fue el caso de Elías Querejeta quien decidió aprovechar ese ofrecimiento, y probablemente sea el único productor que ha puesto en pie más de 20 films sin que haya tenido la necesidad de hacer ningún tipo de inversión propia, ya que el Ministerio era quien realmente financiaba sus films. Prácticamente todas sus películas han gozado del «interés especial» y —sin entrar en la valoración de este hecho— en este momento sólo se trata de constatar que sin esa ayuda ministerial, Querejeta nunca hubiera podido hacer más de un film.¹

1. *Ídem*, p. 17. Elías Querejeta P. C. recibió 34 millones de subvención del Estado. Y las diez películas producidas entre 1963-1971, todas obtuvieron la referida calificación de «interés especial». Véase el cuadro estadístico publicado en VV. AA., *Siete trabajos de base sobre el cine español*, cit., p. 42.

El vasco Elías Querejeta (Hernani, 1933) —antiguo jugador de fútbol de la Real Sociedad— debutó como documentalista, tras cursar por libre Derecho y Química, en la Universidad. En 1963, funda su propia productora. En la Mostra de Venecia '68 le otorgaron el premio al mejor productor independiente por la totalidad de su trabajo. «Protegió» a los nuevos cineastas mesetarios y bajo su célebre marca se produjeron importantes películas del nuevo cine español. El director más destacado —aparte de recordar que Víctor Erice, Gutiérrez Aragón y Montxo Armendáriz «salieron» de su firma— es sin duda Carlos Saura, quien merece un tratamiento más extenso.

Saura, después de Buñuel y junto a Berlanga y Bardem, forma parte de los realizadores españoles más conocidos allende las fronteras. Aragonés y nacido en el seno de una familia burguesa (Huesca, 1932), durante la guerra civil española vivió en Barcelona, Valencia y Madrid, marcándole la contienda fratricida. Fue un famoso fotógrafo antes de dedicarse al cine. (Su hermano, el desaparecido Antonio Saura, era un reconocido pintor.) Cursó dirección en la EOC y, posteriormente, sería profesor de dicha Escuela de Cine durante seis años.

Como ya anotamos al final del capítulo 7, con su primer largometraje *Los golfos* abrió el NCE. Y tras la coproducción *Llanto por un bandido* (1963), Carlos Saura dio pronto a luz su obra maestra, la también citada *La caza*, cuyo gran premio en el Festival de Berlín le situaría en el estrellato mundial. Así, su estilo cinematográfico presenta una coherencia fílmico-creadora notoria a nivel estético: original empleo del tiempo, idónea evocación de ambientes, meditada concepción interna de las escenas...; junto a una espléndida dirección de actores (José Luis López Vázquez, por ejemplo, se reveló con él como un buen actor dramático). Cada film, además, es como la continuación del anterior. Domina, asimismo, la utilización expresiva del color, apoyado por la labor de excelentes operadores y del eficiente equipo técnico que lleva en todas sus películas. Saura se considera en parte discípulo de Luis Buñuel y, por tanto, en su cine se aprecian toques surrealistas. Últimamente, su singular estilo ha caído en un cierto manierismo estilístico, como él mismo ha comentado.

Carlos Saura es un cineasta que parte de su propia existencia y del contexto que le rodea para realizar sus películas. Su obra, pues, salvo alguna excepción, forma un todo que le define como un autor de acusada personalidad: angustiado a veces, preocupado e inquieto, con clara tendencia al aislamiento. Sus intereses como autor los ha definido así:

Quiero hacer un cine que refleje el mundo que me envuelve y, de alguna manera, mis propias vivencias... En mi caso, puedo decir que me planteo la película como continuación de mi vida. Casi siempre —afirmó— hago una película sobre un problema que me interesa, que me preocupa en ese momento.

De ahí el fondo autobiográfico que posee su cine, y la visión particular que imprime a todos sus filmes. Es obvio que su obra evidencia con creces la postura ideológica de este creador, su visión de la condición humana, especialmente española. Veamos, en síntesis, algunas constantes y características de su cine en la última década del franquismo.

El contenido crítico de las películas de Saura parte de una actitud algo anárquica e inconformista, e incluso de fondo materialista-freudiano. En cierta ocasión dijo: «No soy marxista, aunque me interesa... Yo hago y ataco lo que me parece a mí que debo atacar. Mi ideología es simplemente que en cada momento hago aquello que me parece que debo hacer, porque es lo que más me gusta hacer.» Y una de las premisas que más sobresalen de su obra es el ataque casi sistemático a la sociedad burguesa. En este sentido, con *La caza* (1965) puso en la picota la mentalidad de diversos tipos de la burguesía española, a modo de fábula original sobre las viejas rencillas escondidas en los dos bandos de la posguerra civil, observadas por un representante de la nueva generación que ve repetir en una cacería la tragedia fratricida.

No obstante, pronto decantó sus críticas a la institución matrimonial, unido a laseudomoral burguesa y a diversos problemas sexuales. En *Peppermint Frappé* (1967) ofrece un retrato de cierto hombre provinciano español, solterón e

idealista, reprimido, lleno de complejos y egoísmos, que intenta achacar a la formación moral sus culpas. Igual postura mantuvo en su siguiente realización, *Stress es tres, tres* (1968) acerca de un «triángulo sentimental» y las contradicciones de una clase social que piensa distinto a como actúa. Y en *La madriguera* (1969) aún va más lejos: las obsesiones y prejuicios de Saura sobre el matrimonio tradicional se traducen aquí sin pelos en la lengua. Con esta cinta ofrece al público una disección fría y detallista sobre la vida conyugal acomodada, al mismo tiempo que analiza una realidad e intenta universalizar una problemática personal. Tras esta película, y sin salirse del contexto burgués español, Carlos Saura se decantaría más específicamente hacia un cine de carácter político, que cuestionaba el sistema del tardofranquismo.

El primer film directamente político fue *El jardín de las delicias* (1970), acerba crítica del régimen de Franco, con personajes claramente identificables con políticos españoles de esos años: desde el almirante Carrero Blanco hasta el propio general Franco. La cinta pudo estrenarse con tres cortes, después de una presentación-sorpresa en Nueva York. No obstante, por su complejidad y claves pudo «salvar» o engañar a los censores, y la hicieron cerrada para el espectador corriente.

La segunda realización política sería la premiada en Cannes *Ana y los lobos* (1972). Aquí, Saura vuelve a la fábula para denunciar España. Ahora son tres estamentos del país: el militar, el seudorreligioso y el burgués los que son enfrentados, a través de sus propios vicios y represiones, con una joven extranjera —Geraldine Chaplin, compañera y «musa» de esa época creadora—, que viene a ser como el observador-víctima, libre de prejuicios y amor, quien al final es «devorada» —violada y asesinada— por esos singulares lobos. En esta película las claves críticas se hicieron más inteligibles por simplistas.

Por último, sin salirse del terreno político, en su siguiente realización Saura se decantó más hacia un cine intimista, autobiográfico, que le sirviera acaso para liberarse de sus traumas y fantasmas del pasado histórico. *La prima Angélica* (1973), cuyas repercusiones políticas fueron tan sólo anecdóticas (un personaje, militante falangista, apare-

cía en el film con el brazo en alto, pero enyesado y en castro, lo cual provocó las iras de ciertos grupos, que incluso pusieron bombas y robaron una bobina de la película). El autor evoca su sufrida infancia e intenta denunciar las repercusiones que tuvo la guerra civil para el español medio. Con momentos de enorme inspiración —a nivel de combinatoria espacio-temporal—, la falta de rigor y algún toque antirreligioso de poco gusto empañan el film; pues sacar del contexto histórico unos hechos que en su momento tenían explicación, para ponerlos en la picota con visual actual, parecé poco honrado. Esos defectos se acentúan en las referencias a valores humanos y espirituales, muy arraigados en la cultura y sociedad españolas.

Con todo, es importante añadir en torno a este cine político, que tales películas —al igual que las anteriores; todas producidas por Elías Querejeta— las realizó Saura con el apoyo de la Administración que criticaba. Tras serios problemas con la censura, el gobierno español autorizaba sus filmes y los enviaba en representación del país a los festivales internacionales, donde alcanzaban premios. De ahí que Carlos Saura y, especialmente, su productor Querejeta, fueran calificados por algunos críticos coetáneos como posibilistas, por su «entente» con el régimen que les subvencionaba.

Aun así, en torno a la complejidad de su obra, cabría añadir unos juicios personales y manifestaciones del propio realizador, que acaso pueden resultar clarificadores para comprender el cine sauriano de ese período. Con motivo del estreno de la comentada *Ana y los lobos*, Saura declaró: «Todavía me obsesionan los fantasmas, pero lo que pretendo es que éstos sean españoles de carne y hueso.» Sin embargo, sus personajes resultan un tanto irreal, apenas idéneos a nivel de símbolo para exponer subrepticamente su cosmovisión intencionada y expresar así su singular postura interno-creadora, por medio de unos seres patológicos que le sirven al autor para decir ciertas cosas que, de una forma más explícita, quizá no se podrían haber dicho en la España del momento. De ahí que afirmara también: «La censura me obliga a buscar la manera de contar las cosas dando un rodeo.» Rodeo que él siempre supo dar con agudo colmillo, y obteniendo con Elías Querejeta las ayudas

económicas que necesitaban. Al mismo tiempo, Carlos Saura intenta liberarse de sus propios y omnipresentes traumas y represiones: por ejemplo, su frustración matrimonial, los recuerdos de la guerra, etc.

Asimismo, su crítica e ironía, a modo de burlas o denuncia sobre la sociedad española, resultó un tanto superficial y de fácil efecto demagógico, hasta incurrir en ocasiones en tópicos y simplificaciones que, con todo, fueron aplaudidas por un público frívolo o predispuesto a aceptar sus atrevidas cintas, con toques freudianos y políticos que no eran nada habituales en las carteleras del país. La mixtificación apreciada en su cine de esos últimos años, la justificaba así:

Lo que hay de juego en mis películas, en los personajes, puede entrañar un peligro y es el llegar a un cierto manierismo. Los juegos te pueden llevar a inventar un mundo distinto, a la ciencia-ficción total, que sigue teniendo mucho que ver con el mundo que nos rodea, pero para entenderlo es preciso conocer un tipo de claves.²

De ahí, en suma, la difícil intelección de su obra. O, incluso, el tono de irrealidad.

Por eso, el binomio Elías Querejeta - Carlos Saura —aunque éstos no fueron conscientes de ello— sería considerado como «hombre-bufón» de la dictadura franquista.³

2. Cf. declaraciones de A. Castro, *op. cit.*, p. 398, reproducidas en mi diccionario *100 grandes directores de cine*, Madrid, Alianza, 1994, p. 280.

3. Siguiendo las teorías del filósofo Jesús Arellano, *Seis cuestiones del hombre nuevo*, Granada, Universidad, 1968, que se extiende en lo que denomina «moral inhumana burguesa», asimismo presente en la obra sauriana.

Para un estudio pormenorizado de ambos cineastas, *vid.* los libros básicos de J. Hernández Les, *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*, Bilbao, Mensajero, 1986; y J. Angulo, C. F. Heredero y J. L. Rebordinos, *Elías Querejeta. La producción como discurso*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1996, para el productor. Y las monografías de Enrique Brasó, *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones JB, 1974; Manuel Hidalgo, *Carlos Saura*, Madrid, JC, 1981; y Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros La Inmaculada, 1988.

CAPÍTULO 11

LA CRISIS DEL SISTEMA

En noviembre de 1967, la reorganización del Ministerio de Información y Turismo suprimió la Dirección General de Cinematografía y Teatro, cesando al frente de ella a José María García Escudero. Entonces, la gestión del cine español pasaría a manos de un nuevo departamento titulado Dirección General de Cultura y Espectáculos, cuyo responsable sería Carlos Robles Piquer, diplomático y cuñado de Fraga Iribarne (ministro que fue sustituido a finales de 1969). Sin embargo, los relevos no solucionarían los problemas de la cinematografía española. Y así, pese a la continuidad del sistema de coproducción, se inició el camino para la gran crisis.

Los primeros síntomas graves —pues nuestra industria fue siempre un espejismo que produjo un cine anémico— se hicieron patentes en noviembre de 1969, con un nuevo equipo gubernamental y Thomas de Carranza al frente de la Dirección General. El detonante: la deuda del Fondo de Protección estatal a los productores españoles (230 millones de pesetas, aproximadamente).

A tal fin, se reúnen en asamblea general los componentes del ASDREC (Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía) y el gobierno la prohíbe. Razones: los puntos del orden del día «están en contradicción con las Leyes Fundamentales del Movimiento y la Organización Sindical».

Asimismo, surge la crisis de la EOC, por la burocratización y *numerus clausus* de la Escuela Oficial de Cine, sus-

CAPÍTULO 12

EL CINE DE LA TRANSICIÓN

El fenómeno acaecido en España con la muerte de Franco y la instauración de un régimen democrático «a la europea» repercutió en todos los órdenes y, especialmente, en la realidad sociocultural del país. Es más: la pronta desaparición del franquismo se haría notar con pasión en la mayoría de los *mass-media* españoles. Y uno de los más importantes fue el cine.

Iniciamos, por tanto, un breve *travelling* histórico por el período contemporáneo de nuestra cinematografía, pese a la limitada perspectiva del poco tiempo transcurrido; ya que, como decía André Maurois, los últimos años de la historia son crónica.

Tras las elecciones legislativas del 15 de junio de 1977 —la Constitución democrática se aprobaría en referéndum a finales de 1978— y las elecciones generales y municipales de 1979, la reconstrucción del país se centró más en la instauración y consolidación del nuevo sistema político, que en los sectores industriales y culturales del cine español.

Aun así, el panorama cinematográfico hispano presentaría durante esta etapa de transición unos nuevos caracteres. Las razones habrá que buscarlas en la nueva coyuntura política. Ciertamente, con la «apertura» ideológica —no «cambio», ni ruptura— las cortapisas del antiguo régimen se vieron abajo con la liquidación del franquismo que, sobre el papel, brindó en seguida el partido gubernamental apoyado por la monarquía. Y el primer presidente de la demo-

cracia, Adolfo Suárez, desmontó el Movimiento Nacional, llevando a cabo la transición pacíficamente.

Asimismo, el arte cinematográfico español cogió por primera vez el tren de la «modernidad», que no se concretó sólo en temas de libertad política —diversas películas extranjeras habían sido vedadas por obvias razones—, sino que las salas comerciales fueron invadidas por una moda que imperaba en el mercado: el cine erótico. (La censura también desapareció por esas fechas; Real Decreto de 11 de noviembre de 1977.)

Durante el período del gobierno de UCD (la Unión del Centro Democrático era el partido, hoy desaparecido, que lideraba el presidente Suárez), el cine español como fenómeno inserto en la sociedad fue afectado por la crisis general de nuestra economía. Y la anémica industria cinematográfica nacional, compuesta por pequeños empresarios —que se ven obligados a invertir en un espacio de tiempo muy breve, pero con un período de recuperación a largo plazo—, se descapitalizó sobremedida. Además, el Fondo de Protección que proporcionaba el Estado aún seguía adeudando a los productores cantidades considerables desde hacía años: Antes del último pago, eran unos 2.000 millones de pesetas. Por eso, en febrero de 1978 los productores cinematográficos hicieron un paro que obligó a la Administración a entregarles 500 millones en calidad de adelanto. Todo ello unido a que, ante tal situación caótica, algunas multinacionales norteamericanas suspendieron las inversiones en el cine español que, a finales del mismo año 1978, sufría un desempleo de profesionales del 80 %. «Si el Ministerio no toma medidas urgentes —afirmó la Unión de Productores Cinematográficos Españoles—, nuestro cine desaparecerá.»¹

Con todo, la producción de películas españolas fue aumentando progresivamente durante estos primeros años, pues en 1976 se realizaron 108 filmes de largometraje y en 1977, 113; para descender en 1978, que se alcanzó la cifra global de 105, y entrar en picado en 1979, con 72 películas, aumentando al final de la década, con 98 cintas en 1980. Constatemos ahora sus títulos más significativos.

1. Cf. *Mundo Diario*, 5 mayo 1979.

Entre los filmes que ponían en tela de juicio a la España reciente, cabe destacar *El desencanto* (1976), del antiguo cineasta marginal Jaime Chávarri, y *Asignatura pendiente* (1977), del citado coguionista de la «tercera vía» José Luis Garci. Pero en seguida la figura de Franco y la revisión histórica de la guerra civil fueron vapuleadas por los cineastas de la transición: desde Basilio Martín Patino, con *Caudillo* (1977) —tras ser autorizadas sus *Canciones para después de una guerra* (1971)— hasta *Raza, el espíritu de Franco*, de Gonzalo Herralde, y *Camada negra*, de Manuel Gutiérrez Aragón (ambas de 1977); mientras la contienda bélica era vista desde otra perspectiva crítica —la de los perdedores— en obras como *Las largas vacaciones del 36* (1976) y *La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino; *Por qué perdimos la guerra* (1978), de los anarquistas Santillán-Galindo; *Soldados* (1978), del también cineasta marginal Alfonso Ungria; o el fenómeno de los «maquis» sería expuesto en películas más comedidas, como *Los días del pasado* (1977), de Mario Camus, y *El corazón del bosque* (1978), del citado Gutiérrez Aragón.

Al mismo tiempo, las reconocidas autonomías —nacionalidades históricas, dentro de la unidad del Estado español— se «despertaron» con filmes en lengua vernácula. Cataluña con la superproducción *La ciutat cremada* (1976), de Antoni Ribas, sobre la Barcelona de la Semana Trágica de 1909, o la menos ambiciosa pero más equilibrada película de Josep Maria Forn *Companyes, procés a Catalunya* (1979), acerca de los últimos días del que fuera presidente de la Generalitat republicana. Y el País Vasco, que saltó a las pantallas con dos títulos de 1979 prácticamente al servicio de ETA: *El proceso de Burgos*, de Imanol Uribe; y *Operación Ogro*, de Gillo Pontecorvo, sobre el asesinato de Carrero Blanco.

Por otra parte, los veteranos Bardem y Berlanga volvieron a resurgir con filmes «comprometidos»: *El puente* (1977) y *Siete días de enero* (1979), de Juan Antonio Bardem, al servicio del Partido Comunista (ya legitimado en España); y *La escopeta nacional* (1978), de Luis G. Berlanga, fácil y tópica crítica al sistema franquista. Mientras el menos veterano pero también reconocido Carlos Saura parecía abandonar su subrepticia denuncia al régimen dicta-

torial en cintas más intimistas y no directamente políticas, como *Elisa, vida mía* (1976), *Mamá cumple cien años* (1979) y *Deprisa, deprisa* (1980), crónica de la delincuencia juvenil de la España democrática que se puede comparar con su referida ópera prima *Los golfos* (1959) para ver el cambio operado en el país en esos veinte años.

Finalmente, durante esta etapa de afirmación democrática también aparecieron nuevos nombres en el cine español: Pilar Miró, con *El crimen de Cuenca* (1979) —que no sería autorizado hasta 1981— y Gary Cooper, que *estás en los cielos* (1980); Fernando Colomo, con *Tigres de papel* (1977) y *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978), o el entonces crítico de *El País* Fernando Trueta, con *Ópera prima* (1979), y el debutante Pedro Almodóvar, con *Luci, Pepi, Bom y otras chicas del montón* (1980), como máximos representantes de la llamada «movida» madrileña; junto a los catalanes Paco Betriu (*Los fieles simientes*, 1979) y Francesc Bellmunt (*La quinta del porro*, 1980), de postura más ácrata.

Es obvio que, a pesar de los diversos enfoques, es posible destacar —como ya escribí en otro momento—² ciertas líneas comunes en tres aspectos del cine español de la transición:

a) Respecto a sus intenciones, a nivel de voluntad de expresión, se advirtió claramente un deseo de revisar y desmitificar la época franquista; pero su crítica no se limitaba al mero aspecto político, sino que se extendía a la religión, la moral, las costumbres, la familia... u otras instituciones, que aparecieron como estructuras ligadas a un tiempo pasado y ya superado. La actitud de estos directores estuvo alentada también por la moda —que ellos mismos contribuyeron a crear o mantener— y acentuada por el hecho de poder decir cosas antes prohibidas.

b) En el aspecto estético, la mayoría acusaría cierto desequilibrio fílmico por incoherencia entre lo que quería decir y cómo lo decía, la forma de contarlo; mientras que la madurez creadora de otros resultó a veces pretenciosa o se empañaba con fáciles concesiones eróticas o violentas de claro signo comercial, restándole calidad artística.

c) Por último, junto a esa falta de coherencia estético-expresiva, la dificultad de comunicación entre cineastas y espectadores se complicaría con un exceso de símbolos y de claves críticas, que a veces se agravaba por una cerrazón ideológica agobiante. De ahí que el público no respondera la mayoría de las veces y, cuando lo hacía, se inclinaba por los filmes de más bajo nivel intelectual aderezados con los reclamos al uso.

2. J. M. Caparrós Lera, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al «cambio» socialista* (1975-1989), Barcelona, Anthropos, 1992, p. 163.

Para otra valoración crítica del tiempo contemporáneo, véase Casimiro Torralro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», pp. 341-97; y Estere Rianbau, «La década "socialista" (1982-1992)», pp. 399-447, en R. Gubern et al., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.