

## Resumen

La voz abrumadora, pero casi lo más se despierta dentro de uno es el terremoto. Siempre ha sido así. No sólo en volcanes, si también en la tierra. Algunas situaciones crean un efecto similar, una situación que no sólo es física, sino que tiene un efecto psicológico. El terremoto es uno de los más fuertes que se han vivido en el mundo. Los terremotos suelen ser causados por la actividad volcánica, pero también por el efecto de las ondas sísmicas que se propagan a través del suelo. Los terremotos suelen ser causados por la actividad volcánica, pero también por el efecto de las ondas sísmicas que se propagan a través del suelo. Los terremotos suelen ser causados por la actividad volcánica, pero también por el efecto de las ondas sísmicas que se propagan a través del suelo.

2001. Jordi Gómez



FACULTAD DE  
COMUNICACIÓN  
BIBLIOTECA

introducción. Pero esas certezas son difíciles de mantener. Algunas veces, las realidades abrumadoras que surgen de la vida cotidiana nos llevan a la conclusión de que la vida es un sueño. Tener que vivir en un mundo que no es el que se nos ha enseñado es un desafío que no todos están dispuestos a enfrentar. El terremoto es un desafío que no todos están dispuestos a enfrentar.

## Introducción

En los años 70, España dio una idea genial para una película. Tal como aconsejaba Sam Goldwyn, el argumento comienza con un verdadero terremoto:

Primeras horas de la mañana del 20 de diciembre de 1973, Madrid. El almirante Carrero Blanco acaba de salir de misa. Primer ministro y el más estrecho colaborador de Franco durante treinta y dos años, es la única figura del Gobierno con voluntad y carisma suficientes para continuar el franquismo cuando se desmorone el vetusto dictador. Una potente carga explosiva se halla oculta en el camino por el que ha de pasar. Se produce una gran explosión. El Dodge blindado del almirante salta por los aires hasta una altura de casi quince metros, pasa por encima de un muro de la iglesia de San Francisco de Borja y cae en un patio. Carrero Blanco llega ya muerto al hospital. Otra vez se plantea el gran interrogante: y después de Franco, ¿qué?

Los personajes están bien definidos, aunque no exentos de cierta ambigüedad:

Esperando suceder a Franco en la jefatura del Estado se encuentra el príncipe Juan Carlos de Borbón. Fornido y varonil, se le ha relegado al papel de comparsa, y en los actos oficiales aparece siempre tras la figura rechoncha del caudillo, como si fuera un gigante amansado. Juan Carlos ha jurado fidelidad a los principios del Movimiento. En los ambientes políticos se piensa que no durará mucho después de que Franco muera. Su reinado se recordará como el de «Juan el Breve».



FACULTAD DE COMUNICACIÓN  
BIBLIOTECA

Hay una clara progresión cronológica:

El sucesor de Carrero Blanco es Arias Navarro. Partidario de implantar una tímida liberalización, una «apertura», se debate entre el más absoluto inmovilismo y una reforma superficial. Totalmente falto de inspiración, permanece sentado en su despacho como una «esfinge sin secreto»<sup>1</sup>. Franco muere de peritonitis el 20 de noviembre de 1975. En Barcelona, los productores de cava hacen su agosto. Se respira un ambiente de putrefacción política. Los conciliábulos de la oposición aumentan. La prensa más radical propugna una ruptura total con el pasado. Los españoles políticamente apáticos adquieren de pronto cierta *mystique de gauche*.

Los acontecimientos alcanzan un clímax:

La muerte de Franco es un ocaso que se ha confundido con el amanecer. Arias Navarro ha resultado ser un «continuador estricto del franquismo»<sup>2</sup>. Su sucesor, Adolfo Suárez, posee juventud, mucho encanto y un grado similar de ambición; pero no tiene credenciales democráticas en absoluto y, así como el rey Juan Carlos necesita la democracia para legitimar su trono, él la necesita para legitimar su poder. Tiene que persuadir a las Cortes franquistas para que aprueben una ley de reforma política que reinstaure la democracia en España. Dos días de conversaciones en los pasillos...

Y hay un final feliz a gusto de todos, en el que intervienen incluso los actores secundarios:

Los parlamentarios «oportunistas» no quieren aceptar la pesada responsabilidad de decir no a una ley que el rey, la Iglesia, la mayoría del pueblo español y las naciones democráticas del mundo desean. En un acto de calculado altruismo, las Cortes votan su propia disolución... El 15 de junio de 1977 se celebran elecciones democráticas por primera vez en cuarenta años. La Unión de Centro Democrático de Suárez obtiene una importante victoria. Las elecciones son un triun-

<sup>1</sup> David Gilmour, *The Transformation of Spain*, Londres, Quartet, 1985, página 141.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. 148.

fo de entusiasmo y moderación, dos factores que brillaban por su ausencia en el pasado. El 79 por 100 del electorado acude a las urnas. España es, *grasso modo*, una democracia.

Así acaba el melodrama español «De la dictadura a la democracia».

En España todo ocurre de improviso. Cuando Alfonso XIII abandonó el trono en 1931, tomó a todo el mundo por sorpresa. «La caída de la monarquía, escribió el profesor de polo del rey, fue para mí un golpe mayor que el que hubiera recibido cayéndome del caballo»<sup>3</sup>. La disolución del franquismo fue aún más repentina y definitiva. Hubo un intento de dar un final distinto al proceso de transición: el 23 de febrero de 1981, el teniente coronel Tejero asaltó el palacio de las Cortes. No obstante, su intentona golpista fracasó y fue condenado a treinta años de prisión, los cuales inició estudiando la carrera de Napoleón en un lujoso apartamento de las afueras de Madrid. Los socialistas obtuvieron un triunfo electoral aplastante en octubre de 1982. Se ha implantado «el cambio».

Como señaló Oscar Wilde, «en los momentos más dramáticos, no importa la verdad, sino el estilo». Algunas películas españolas han tratado con gran agudeza la transición, planteándola seriamente como *representación*, como un acontecimiento cuyas líneas maestras, tal como el público en general ha tendido a interpretarlas, se ajustan más a las estructuras y los clichés de la ficción narrativa popular que a la compleja, accidentada, accidental y aleatoria verdad histórica.

Pero una cosa es la transición vista por el cine y otra muy distinta la transición de éste<sup>4</sup>. En los años 40 ya se hacia de vez en

<sup>3</sup> Raymond Carr, *Modern Spain, 1875-1980*, Oxford, Oxford University Press, 1980, pág. 116.

<sup>4</sup> Sobre el nacimiento del cine español y su lento desarrollo hasta 1929, véanse Fernando Méndez-Leite, *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965; Juan Antonio Cabero, *Historia de la Cinematografía Española, 1896-1949*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949, y el muy estudiado capítulo de Julio Pérez Perucha sobre este período de la edición de bolsillo de *El Cine Español, 1896-1983*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986. Para cualquier estudio serio del cine español bajo Franco es esencial consultar la ejemplar obra de Félix Fanés, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982; así como las notas

cuando en España un cine de sugerencias democráticas, como prueba el delicioso *La vida en un bilo* (1945), de Edgar Neville<sup>5</sup>. Y a comienzos de los años 50, al dar una subvención de tercera categoría a *Una cubana en España* (Bayón Herrera, 1951), un elemento de la facción más progresista del régimen, García Escudero —director general de Cinematografía, de septiembre de 1951 a febrero de 1952—, tomó una decisión administrativa que puso fin al exagerado nacionalismo y grandiosidad de Cifesa<sup>6</sup>.

Pero la oposición cinematográfica a Franco alentada por el propio Gobierno se manifestó por primera vez de manera clara con la película de Juan Antonio Bardem *Muerte de un ciclista* (1955), y se institucionalizó con el «nuevo cine español», patrocinado por el régimen a partir de 1962, cuando Manuel Fraga se puso al frente del Ministerio de Información y Turismo.

Tales hechos muestran claramente que el cine español se hallaba ya en un proceso de transición hacia un mayor liberalismo. No obstante, en los años 60, la oposición cinematográfica liberal seguía siendo un fenómeno para minorías, pues, al estar limitada a los *ghettos* culturales de las salas de Arte y Ensayo creadas en enero de 1967, apenas tenía impacto social. En ese momento, las películas calificadas de «interés especial» solían ser, cualesquiera que fuesen sus valores artísticos, fracasos colosales. La desafortunada *Tinto con amor* (Francisco Montoliu, 1968) recaudó un total de 10.350 pesetas. Sólo una de las producciones del «nuevo cine

de los programas de la Filmoteca Española redactadas por Julio Pérez Perucha, 1982-1983, y los estudios (desgraciadamente, no publicados) sobre Cifesa y sobre Edgar Neville y Luis Marquina que se leyeron en los festivales de cine de Valencia (1981) y Valladolid (1982, 1983), respectivamente.

<sup>5</sup> En *La vida en un bilo*, la protagonista sale de una floristería un día de lluvia y dos hombres se ofrecen a llevarla a casa. Acepta a uno por puro impulso y acaba casándose con él, para llevar una vida provinciana y aburrida. Un día le echan la buena ventura y descubre cómo hubiera vivido si hubiese aceptado el taxi del otro hombre, que es un escultor bohemio y extravagante. Asimismo, se le muestra a su aburrido marido felizmente casado con otra mujer tan sosa como él. «Todo el mundo», concluye la película, «lleva dentro de su alma la felicidad de otro» una clara sugerencia de un pluralismo social y, por implicación política.

<sup>6</sup> El *follie de grandeur* de Cifesa, del que es una clara muestra el hollywoodiano sueldo de Aurora Bautista, estaba precipitando ya la bancarrota de la productora. Cfr. Fanés, *op. cit.*, cap. VI.

español», *Fortunata y Jacinta* (Angelino Fons, 1969) figuró entre las 100 películas nacionales más exhibidas entre 1965 y 1969.<sup>7</sup>

La principal transición cinematográfica española ocurrida entre 1950 y 1976 se manifestó más claramente cuando el cine liberal de oposición se convirtió en la tendencia general, es decir, en una opción comercial para los cineastas del país, del mismo modo que el apoyo a la democratización se convirtió en una opción política mayoritaria a mediados de los años 70. El catalizador de este cambio repentino que se produjo en el mercado cinematográfico fue el descenso cada vez más acusado del índice de asistencia al cine iniciado en 1966, cuando los aparatos de televisión se propagaron por los pueblos de España rompiendo para siempre el silencio sepulcral de la siesta.

Con el erotismo en pleno auge en el extranjero, a finales de los años 60, los cineastas españoles no podían competir en el mercado internacional. Los directores, ya fuesen liberales o comerciales, hicieron causa común para pedir que disminuyese la censura, lo cual era tanto una necesidad comercial como un derecho político. Así mismo, la politicización y el descenso de los niveles de asistencia al cine hicieron que cobrara gran importancia desde el punto de vista comercial un tipo de espectador que hasta entonces había sido minoritario, pero hacia el que ahora se dirigían las películas cada vez con más frecuencia. «Liberal, consciente», escribe Francisco Llinás, este espectador estaba muy lejos de aquel «que iba al cine sistemáticamente y que ahora se encandilaba con el televisor. La asistencia a determinados títulos era un acto —tímido quizás, pero inequívoco— de resistencia a un régimen que multiplicaba consejos de guerra, tribunales especiales y una sistemática represión de las más elementales libertades»<sup>8</sup>.

El escándalo que más claramente confirma la popularidad de

<sup>7</sup> Cfr. Augusto M. Torres, *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973. Torres observa que, en la lista de las 1843 películas españolas exhibidas entre 1965 y 1969, *Cada vez que...*, la más popular de las producciones de la Escuela de Barcelona, ocupa el puesto 921.

<sup>8</sup> Francisco Llinás, «Los vientos y las tempestades», *El cine y la transición política española*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1986, pág. 3. Un importante, aunque breve, ensayo.

la opción cinematográfica liberal y democrática es la acogida que tuvo en 1974 *La prima Angélica*, de Saura. Una escena atrajo especialmente la atención: el tío del protagonista vuelve herido de la guerra civil, vestido con el uniforme de la Falange y con el brazo escayolado como si estuviera haciendo el saludo fascista. La película había sido aprobada en una reunión de seis ministros del régimen que la vieron junto con *Jesucristo Superstar*. Cuando se estrenó, la izquierda se deshizo en alabanzas; la derecha, en vituperios. A finales de 1974 había recaudado ya casi sesenta y tres millones de pesetas. El cine posfranquista tuvo, por tanto, claros precedentes políticos y comerciales. Fue un cine de gratificación ideológica, un cine de cambio, desarrollado en el cambio y a favor o en contra del cambio, y que se jactaba (a veces con hipocresía) de la franqueza con que consideraba los tabús del pasado, ya fuese para refrenar los intentos de liberalización declarando que ésta siempre conduciría al libertinaje o para propugnar la reforma liberal como único modo de superar los estrechos límites impuestos por el franquismo.

Si transición no significaba otra cosa que cambio general, entonces la más clara transición del cine español se produjo entre 1976 y 1977. Cumplida la primera condición necesaria para desarrollar una cinematografía liberal, es decir, garantizada la libertad de creación, el cine político desplegó, en esos años, un abanico de posturas que, aunque a menudo liberales, cabe identificar con los nuevos partidos políticos del país; se produjo una eclosión de cines nacionales y de enfoques radicales y —a veces— rupturistas, e incluso en las películas comerciales, tales como las dirigidas por Mariano Ozores, surgió un espíritu reformista que iba mucho más allá del simple destape.

A parte de la *volte-face* de Ozores, ninguno de estos hechos era realmente nuevo. Cualquier progreso repentino en una liberalización de larga gestación conducirá no tanto a la aparición de movimientos desconocidos hasta entonces como a acrecentar la popularidad de las tendencias establecidas anteriormente. De ahí que figuras *underground* de finales de los años 60, como Jaime Chávarri y Ricardo Franco, hicieran películas con el productor Elías Querejeta en los 70, que figuraron entre las más populares del momento (*El desencanto* y *Pascual Duarte*, filmes radicales, ambos, que se estrenaron en 1976). Y, en 1977, la mayoría de las pe-

lículas españolas comerciales propugnaban un tímido reformismo.

Buñuel describió así la exagerada confianza en sí mismo típica del carácter español: «Tengo miedo del infierno, pero soy lo bastante bueno como para permitirme escupir a Dios.» La censura se abolió en España por Real decreto el 11 de noviembre de 1977. El legendario individualismo de los españoles se combinó entonces con las libertades recién conquistadas y preparó el terreno a un cine posfranquista en el que los directores iban a actuar como *auteurs*, dotando a sus películas, quizás inconscientemente, de una personalidad reconocible, haciendo de ellas una variación constante sobre una serie de distinguibles, aunque reconditos, motivos susceptibles de análisis estructural.

No obstante, el cine posfranquista es un acto de equilibrio. La fuerza centrífuga que ejercen la diversidad de influencias y la absorción radical en uno mismo queda contrarrestada, contenida, incluso frustrada, por la urgencia de las necesidades inmediatas y la atracción del pasado. Más que capitanes de su destino artístico, los directores españoles con frecuencia han parecido meros marineros regidos por las circunstancias. «Para los griegos, lo implacable era el Destino, mientras que para nosotros es la Historia», señala Gutiérrez Aragón, refiriéndose al joven fascista de *Camada negra* (1977), cuyo intento de desentenderse del pasado le convierte, a los ojos del director, en un héroe<sup>9</sup>.

Pero lo que distingue —en cantidad, no en calidad— al cine español es la enorme influencia que ejerce en él su singular historia. Muy pocos directores han sido capaces de, por ejemplo, volver completamente la espalda a la transición. Ésta planteó temas que no tuvieron más remedio que tratar; en un momento en que la opinión de los intelectuales desempeñaba un papel esencial en el debate de los problemas que arrastraba el país, les obligó a adoptar una postura —por moderada que fuese. ¡No hables del sexo de los ángeles! ¡Aclárate, macho!, le gritaron algunos críticos a Saura cuando, después de la picazón política de *La pri-*

<sup>9</sup> Juan Hernández Les y Miguel Gato, *El cine de autor en España*, Madrid, Castellote, 1978, pág. 284. Gutiérrez-Aragón, dicho sea de paso, recela de los héroes.

ma Angélica, hizo un estudio intimista de la infancia, *Cria cuervos* (1975).

En el caso del cine español moderno, la historia se ha concretado fundamentalmente en la guerra civil. Refiriéndose a los voluntarios que vinieron a España para luchar en las Brigadas Internacionales, Pietro Nenni observó que, aunque sin ser conscientes de ello, habían «vivido una Ilíada»<sup>10</sup>. A los españoles, la guerra tuvo que parecerles el acontecimiento decisivo de su vida, el único que quizás tuviera una importancia fundamental indudable. Muchos, quizás la mayoría, de los principales cineastas españoles actuales nacieron en los años 30 ó 40 y vivieron el acontecimiento más formativo de la historia reciente de España —o las secuelas del mismo— durante la etapa más crucial de su formación. En Saura se advierten con especial claridad los efectos de esta experiencia. «La infancia», señaló en cierta ocasión, «es un periodo particularmente inseguro..., lleno de miedos y de todo tipo de deficiencias. Deja una huella profunda e indeleble en el individuo, sobre todo si se vive en un ambiente hostil». Al decir esto, lo hizo sobre la base de su propia experiencia: pasó parte de la guerra en Madrid, muy cerca de las líneas enemigas. Desde *La caza*, Saura siempre se ha tildado de *auteur*. «Trato de asegurarme», comentó a Enrique Brasó a principios de los años 70, «de que los temas, la historia y la narración sean míos»<sup>11</sup>. Por consiguiente, en Saura la guerra civil tiene una inmensa importancia, no sólo en su vida, sino también en sus películas. Tal vez sea la influencia «indeleble» ejercida en el presente por un pasado conflictivo lo que proporciona a éstas el tema y la estructura: la disolución gradual de las diferencias existentes entre dos contrarios iniciales. La inseguridad que sentía Saura de niño podría explicar su actual vulnerabilidad a la crítica. Y los «miedos» y «necesidades» de su infancia darian razón también de la importancia que adquiere en su ficción la figura de los padres, en especial la de la madre.

La guerra civil predeterminó treinta y cinco años de posgue-

<sup>10</sup> Hugh Thomas, *The Spanish Civil War*, Harmondsworth, Penguin, 1977, página 262.

<sup>11</sup> Enrique Brasó, *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones JB, 1974. Este trabajo sigue siendo un estudio modelo que cubre la carrera de Saura hasta *Ana y los lobos* (1972).

rra, durante los cuales una nueva generación de españoles sufrió las consecuencias de acontecimientos que nunca habían vivido y que, por ser ya historia, no podían cambiar. Los intentos predestinados de escapar del presente, de refugiarse en la infancia, de volver a escribir el pasado, han sido temas clave del cine posfranquista. Como lo es también el de la causalidad, que ha fascinado a muchos directores y ha dado lugar a los modelos de infiunio con argumento cómico de *Habla, mudita* (1973, Manuel Gutiérrez Aragón), y a la invitación a considerar las causas remotas de estados psíquicos actuales que, con claras connotaciones políticas, se halla incrustada en el aparato freudiano de muchas de las películas de Saura (por ejemplo, en *Peppermint frappé*).

Según Gabriel Jackson, desde julio de 1936 hasta que acabaron las ejecuciones en masa en 1944, los nacionales fusilaron de 300.000 a 400.000 españoles. Estas muertes han dotado a cierto cine español de una psicología particular y de un silencio muy significativo. La contienda «desató instintos que no se habían manifestado en Europa desde la guerra de los Treinta Años», señala Hugh Thomas en *The Spanish Civil War*<sup>12</sup>. Las explicaciones que se han dado a las atrocidades cometidas entonces no han conseguido eliminar cierto sentimiento de culpabilidad. Los cineastas han recurrido una y otra vez a la brutalidad de los españoles, al residuo animal de su conducta, y hacen especial hincapié en una metáfora —la de las relaciones humanas como caza—, que, utilizada ya por Saura en *La caza*, está presente también en *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), *La escopeta nacional* (Luis Berlanga, 1977) y *Dedicatoria* (Jaime Chávarri, 1980).

En 1985, durante la proyección de *Pascual Duarte* en el National Film Theatre de Londres, muchos espectadores abandonaron la sala, incapaces de soportar una escena en la que el protagonista mata a puñaladas a una mula. La violencia de las películas españolas puede parecer de mal gusto. Sin embargo, está justificada. Al carecer de distribución internacional, el cine español raras veces se ha acomodado a los gustos extranjeros. «Quienes

<sup>12</sup> Thomas, *The Spanish Civil War*, pág. 262. Thomas añade: «Ocurrían o no del modo en que se las ha descrito, no cabe duda de que tales atrocidades estuvieron a la orden del día en la España nacional.»

no recuerden el pasado están condenados a volver a vivirlo», escribió George Santayana. A lo que, en el fondo, hace referencia toda esta violencia manifiesta en la pantalla es a la crueldad fraticida de la guerra civil. Pero la caza tiene también claras connotaciones políticas, ya que era el deporte *sangriento* favorito de Franco y de muchos de sus ministros. Además, las monterías que se organizaban para los banqueros, hombres de negocios, aristócratas y ministros eran uno de los principales escenarios de la lucha por el poder del *establishment*.

Pero el legado psicológico de aquellos asesinatos va mucho más allá de la mera insistencia en la violencia. Después de la guerra, muchos españoles especialmente sensibles intentaron descubrir las razones del conflicto y de sus acciones en él. Su experiencia personal les había dejado un regusto de inquietud. Lo etémético de muchas películas españolas (planteado conscientemente en algunas de las dirigidas por Saura o producidas por Elías Querejeta) podría derivarse, entre otras cosas, de la convicción, reforzada por la guerra civil, de que los motivos humanos son densos, difíciles, opuestos y oscuros. La contienda no supuso la división inmediata en dos bandos. Como señala Juan Benet, tuvo que haber muchos españoles que atrancaron la puerta, echaron las cortinas, se refugiaron en la habitación más interior de la casa, pusieron la radio y trataron de decidir «no la clase de tormenta que amenazaba al país, sino la clase de hombres que ellos son»<sup>13</sup>. La guerra dio a los españoles una alternativa existencial perfectamente clara, pero les privó en gran medida de la libertad, serenidad o sutileza necesarias para elegir. El miedo a ser ejecutados, el hecho de hallarse atrapados en una zona enemiga y la confusa mezcla de lealtades presente en ambos bandos constituyen factores, debido a los cuales muchos españoles se adhirieron a causas con las que no se identificaban y se vieron definidos por acciones que no siempre podían reconocer como propias.

Por consiguiente, la locura de las represalias fue una lección inolvidable sobre la inescrutabilidad de las acciones humanas. Los directores españoles tratan este tema, en especial en situaciones

<sup>13</sup> Juan Benet, *Volverás a Región*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pág. 172. La novela es una brillante descripción de los legados emocionales de la guerra civil.

ciones de violencia potencial, con demasiada frecuencia como para pensar que se trata de una mera coincidencia. Uno de los personajes de *Cria cuervos*, Ana, no consigue explicarse por qué quería matar a su padre de pequeño. En *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982) hay un toro que corre suelto por el pueblo. Cabe preguntarse si es un símbolo de pasiones desenfrenadas o de la virilidad española; pero el director insiste en que no se trata de ninguna de las dos cosas. «No sé explicarlo», asegura, y las explicaciones simbólicas de esta película «me dan arcadas»<sup>14</sup>.

Por otro lado, en muchas películas españolas los personajes parecen actuar sin motivos suficientes. Las razones de la violencia, en particular, resultan demasiado endebles para justificar completamente sus consecuencias. *Deprisa, deprisa* (1980), de Saura, es un claro ejemplo de esta actitud. Hay una escena en la que los cuatro delincuentes que protagonizan la película asaltan una furgoneta de seguridad y escapan en un coche robado. El guardia les dispara al azar, pero se queda sin balas y echa a correr. La chica se baja entonces del coche, le apunta, dispara, falla, vuelve a disparar y le alcanza en la espalda. Como les ocurriera a tantos miles de personas décadas antes, el guardia muere en un campo solitario de España. Detrás de las ejecuciones de la guerra civil se ocultaba un intenso rencor que cualquier incidente sin importancia capaz de justificar un castigo podía sacar a la luz con sangrientas consecuencias. En las películas españolas, la motivación parece a veces igualmente insignificante; la fuerza que dicta la conducta se halla fuera de la pantalla, en la propia historia de España. De ahí que el ambiente y los personajes secundarios sean sumamente importantes. Muchas veces son ellos los que explican la conducta del protagonista, pues el papel de éste no es más que un mero ejemplo cinematográfico de una situación colectiva, mientras que los demás personajes inscriben esa situación en un contexto histórico más amplio y esclarecedor.

Esta predilección del cine español por la violencia apenas se podía relacionar de manera explícita con la guerra civil durante

<sup>14</sup> Augusto M. Torres, *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985, págs. 165-166. Se trata de una reveladora y humorística serie de entrevistas.

el régimen de Franco. Incluso después de la muerte de éste, las películas sugieren la idea de impulsos incontrolables, de pasiones ocultas, recurriendo insistente al motivo del incesto. El último legado psicológico de las matanzas de la guerra civil quizás sea una especie de conciencia de lo tabú, de las oscuras fuerzas ocultas subyacentes al carácter y a la historia españolas. Este sentimiento es uno de los temas dominantes del cine posfranquista y se refleja en el alineamiento de la violencia y el deseo incestuoso con claras referencias históricas. Tal alineamiento está presente en un considerable número de películas españolas clave: *Furtivos*, *Pascual Duarte*, *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978) y *Dedicatoria*, donde las barreras impuestas a la revelación de verdades históricas y personales están imbricadas en la textura formal de la película.

Aunque inevitablemente vago, el legado mental de la guerra civil parece ser muy vasto. Contrastando significativamente con esto, la influencia de la denominada cinematografía «franquista» en el cine de después de Franco es muy limitada, lo cual se explica por una razón muy sencilla. La mayoría de los cineastas actuales no pueden reaccionar en contra de las películas que se hicieron durante el régimen franquista, porque apenas han visto alguna (al menos hasta que, en 1984, Fernando Méndez-Leite inició en TVE la inmensa retrospectiva cinematográfica *La noche del cine español*).

«Se hacían comedias en los años 40, 50 y principios de los 60», se pregunta el productor José Luis Dibildos. «Evidentemente, muy pocas», afirma rotundamente<sup>15</sup>; pero se equivoca de cabo a rabo, porque los datos expuestos por Félix Fanes en su excelente *Cifesa, la antorcha de los éxitos* indican que el 80 por 100 de las películas realizadas a comienzos de la década de 1940 por la mayor productora española eran, precisamente, comedias.

A este respecto, cabe señalar el caso de Edgar Neville. A Fernán-Gómez le causó tanta impresión este personaje, que hizo un remake de una de sus películas —*El malvado Carabel* (Neville, 1935; Fernán-Gómez, 1955)—, e incluso se hizo cargo de su mayordomo cuando Neville murió en 1966. Neville fue un di-

<sup>15</sup> *La comedia en el cine español*, Madrid, Imagfic 86, pág. 48.



32.

*La vida en un hilo*, Edgar Neville, 1945. Aristocrático *cavall*, Neville legó, se dice, su mayordomo a Fernando Fernán Gómez. El resto de su herencia cinematográfica ha quedado amnésicamente olvidada

rector que no se puede pasar por alto. Diplomático, aristócrata, *bon vivant* adinerado, fue un claro representante de la disidencia cinematográfica bajo el régimen de Franco. Tal era su encanto, el refinamiento de su sangre, sus modales y espíritu elegantes, que uno de sus íntimos, Charles Chaplin, le describió como el mejor *raconteur* que había conocido nunca, y cuando le preguntaban cuál era la película de la que mejores recuerdos guardaba, restringía su respuesta a un solo título: *La traviesa molinera*, cuyo guión fue escrito por Neville y Harry d'Abbadie d'Arrast<sup>16</sup>. Sin embargo, Gutiérrez Aragón, uno de los cineastas españoles más cultos, admitió hace tan sólo unos años que no había visto ni una sola película de Neville.

Los directores españoles tampoco pueden reaccionar contra el «cine franquista», porque éste nunca existió, en el sentido de constituir un cuerpo dominante y homogéneo de producción para o pro gubernamental.

*Raza* podría haber sido la piedra de toque de un cine verdaderamente franquista. Financiada por el para-gubernamental Consejo Hispánico; dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, primo de José Antonio Primo de Rivera, y basada en una novela escrita por el propio Franco, esta película está inspirada, sin embargo, no tanto en una ideología política como en una neurosis personal, lo cual ha demostrado con gran sentido del humor Gonzalo Herralde en *Raza, el espíritu de Franco* (1978). Apodado «Franquito» en la Academia Militar de Toledo, y objeto de las burlas de sus compañeros por su baja estatura y su voz atiplada, Franco se creó un *alter ego* ficticio en el esbelto y fornido José Churruga, interpretado en *Raza* por el atractivo rompecorazones de los años 40, Alfredo Mayo. Avergonzado de que su padre no

<sup>16</sup> Sobre Neville, véanse el modélico estudio de Julio Pérez Perucha, *El cine de Edgar Neville* y el encantador ensayo, no publicado, de Emilio Sanz de Soto «Edgar Neville: un cineasta de la generación del "27"», leído en el Festival de Cine de Valladolid de 1982. Tal era el cariño que tenía Charles Chaplin a Neville, que después de la muerte de éste en 1967, durante varios años, cada vez que Carlos Saura y Geraldine Chaplin iban a casa del primero le daban recuerdos de su amigo, como si estuviera todavía vivo. Un guión de Neville, *Quince años*, fue adaptado por Berlanga para hacer *Novi a la vista*, completando así como señala Perucha el puente que empezó a tender Neville entre la generación de Buñuel y la de Berlanga.

fuerá más que un habilitado con el rango de teniente y tan calavera que incluso abandonó a su esposa para poder flirtear libremente con las fulanas de Madrid, el caudillo dotó a los antepasados de su personaje de una hoja de servicios llena de actos heroicos —el almirante Damián Churruga, por ejemplo, cayó en Trafalgar combatiendo con nada menos que cinco naves inglesas. A *Raza* le falta el sentido de la expansión imperial, la ética del «hombre nuevo» y el «gusto por lo monumental y por la reverencia de las masas al héroe»<sup>17</sup> que caracterizan el cine fascista. Asimismo, evita exponer una tesis racial bien definida. Las fuerzas nacionales de la guerra civil se perfilan como una especie de «Equipo A» (los almogáveres, «guerreros elegidos, los más representativos de la raza española», bla, bla, bla.)<sup>18</sup>.

«El cine español, desde el punto de vista falangista, o que sirva al punto de vista de nuestro Movimiento Nacional Sindicalista, está todavía por hacer», escribió, desilusionado, el falangista Fernando Fernández de Córdoba en agosto de 1942, es decir, después del estreno de *Raza*<sup>19</sup>. En la práctica, el régimen de Franco nunca tuvo el dinero, la convicción (*Rojo y negro*, de Carlos Arévalo, fue aprobada por la censura, pero se prohibió justo antes del estreno porque en el argumento había una chica falangista que se enamoraba de un miliciano) ni la competencia necesarios para hacer un cine estatal, y clara prueba de ello es la chapucera intervención de la marina española en el rodaje de *El crucero*, que Luis Lucia retrata así:

... saben ustedes que montaron la proa del «Baleares». La montaron sobre su submarino, y el submarino se hundía, y se hundía el «Baleares». Pero calcularon mal el peso que le habían echado al submarino, y al momento de hundirse se fue

<sup>17</sup> Susan Sontag, «Fascinating Fascism», *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols, páginas 40 y 43.

<sup>18</sup> *Raza* no podía ser una película fascista, porque, como señala David Gil-mour (*The Transformation of Spain*, pág. 7), «Franco sería cualquier cosa, pero no fascista». Pocos historiadores rigurosos pondrían en tela de juicio esta afirmación. Franco adoptaba la retórica falangista cuando le convenía, y en cierta ocasión le dijo a un embajador que la utilizaba a manera de clac.

<sup>19</sup> Citado en *Fotogramas*, núm. 191, 13 de mayo de 1977, pág. 8.

para abajo tan de prisa, que quedaron flotando los cañones, y la gente se agarraba a los cañones y los cañones flotando<sup>20</sup>...

*Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) y *A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) son claros ecos de la exótica aventura africana de Augusto Genina, *Squadrone bianco* (1936). Tras la derrota alemana de 1943 en Stalingrado, el cine basado en los modelos cinematográficos de las potencias del Eje se hizo internacionalmente inadmisible. Pero antes de producirse este acontecimiento, tales películas eran ya muy poco viables porque, en los años 40 y 50, en España, no sólo la cinematografía, sino también la afición al cine eran, en cierto modo, actividades antifranquistas *par naturaleza*. El factor clave, el punto esencial de la historia del cine español, es el retraso con que se produjo en el país la revolución industrial. En los años 40 aún no había tenido lugar, por lo que no existía una *grand bourgeoisie* bien asentada como la de Francia o Gran Bretaña. La ausencia de una verdadera clase media hacia que existiese una clara línea divisoria entre las clases sociales, y el cine heredó los estigmas *submonde* del teatro popular, a cuyos actores no se les enterraba en sagrado en el siglo XIX. Para la flor y nata de la sociedad, la industria cinematográfica popular era sinónimo de inmoralidad y fatuidad. «Recuerdo», dijo en cierta ocasión Buñuel, «que mi madre se puso a llorar, desesperada, cuando, en 1928 ó 1929, declaré mi intención de hacer una película. Fue como si le hubiera dicho: "mamá, quiero entrar en un circo y ser un payaso"»<sup>21</sup>. Tales actitudes tardaron mucho en desaparecer. En 1944, en el doblaje de la película de Mervyn Le Roy *El puente de Waterloo*, donde Vivien Leigh se echa al mundo porque cree que su novio ha muerto, la palabra «prostituta» se sustituyó por otra que en español tenía entonces un significado parecido: «actriz».

Esta posición popularista del cine tuvo varias consecuencias cruciales. En primer lugar, es indudable que Franco nunca se tomó la industria cinematográfica muy en serio. Cuando se le

<sup>20</sup> Pág. 49 de las actas de una mesa redonda crucial celebrada en el Festival de Cine de Valencia de 1981.

<sup>21</sup> Luis Buñuel, *My Last Breath*, Londres, Flamingo, pág. 33. La biografía de Buñuel es un entretenimiento obligado.

preguntaba sobre su única aparición en una película —*La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926)—, donde interviene, junto con diversos escritores, políticos y otros militares, para opinar sobre el divorcio, respondía, en un tono lacónico y bastante despectivo, con una frase típica de la almidonada clase media española: «Fue muy divertido.»

Hasta 1944, Franco tuvo un buen método para disuadir a los disidentes: los fusilaba. Más tarde, los sermones de los curas, los libros de texto, las noticias del NO-DO (fundado en diciembre de 1942) e, incluso, los tebeos resultaron procedimientos para adoctrinar a las masas, más viables que el cine. Como señala Félix Fanés, cuando Cifesa pidió ayuda al Gobierno en 1946, Franco se la negó, desaprovechando así la oportunidad espléndida de utilizar la inversión estatal para influir en la mayor productora del país<sup>22</sup>.

En segundo lugar, Franco nunca supo qué hacer con el cine español. Por consiguiente, su política cinematográfica fue no sólo represiva, sino también (y esto es algo a lo que no se ha prestado demasiada atención) absolutamente incompetente. Como militar de toda la vida, consideraba el cine como territorio enemigo. Las películas americanas, recuerda Gutiérrez Aragón, fueron para los españoles como «una ventana al mundo», por la que vieron los «primeros besos» y la «primera huelga». «El cine no sólo era un divertimiento..., sino... fundamentalmente ha sido el pecado»<sup>23</sup>. De ahí que, en *Demonios en el jardín* (1982), el protagonista descubre que su padre, al que creía un valiente soldado, no es más que un simple camarero y que, al enterarse de que su madre es «roja», decide conocer el mundo de los vencidos. Haciendo caso omiso de las advertencias de su familia, entra furtivamente al cine del pueblo para ver una secuencia cargada de erotismo de la película de Lattuada, *Ana*.

<sup>22</sup> Fanés, *Cifesa*, págs. 131-153. Los melodramas históricos de Cifesa formaban parte de una estrategia comercial, no fundamentalmente política, mal orientada. Véanse también las págs. 156-157. La iniciativa de la productora no recibió ningún apoyo especial del gobierno. Sobre las concesiones de licencias de importación por las películas históricas, que no fueron en absoluto extraordinarias, véase la pág. 206.

<sup>23</sup> *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, págs. 161-162.

Puesto que ir al cine era una actividad practicada por las clases populares, muchos de los espectadores eran supervivientes del Frente Popular, «la escoria de la población española», como los denominó en cierta ocasión Franco. Y, como era absurdo tratar de convertir la escoria en algo útil, el régimen franquista siguió una política quasi militar con respecto al cine, limitándose a vigilarlo, más que a promoverlo. La Junta Suprema de Censura, creada el 18 de noviembre de 1937, comenzó operando con tal asiduidad, que a Dionisio Ridruejo, a la sazón jefe de propaganda nacional, no se le dejaban ver muchas de las películas que estaba encargado de combatir<sup>24</sup>.

Pero el cine fue también una valiosa válvula de escape de las tensiones sociales, así como un posible símbolo del estado del país en el extranjero. Una característica de los primeros gobiernos de Franco y de la burocracia española en general fue el no hacer el menor esfuerzo consciente por dar expresión a esas tensiones, y mucho menos por resolverlas. Franco trató el cine como si fuera un botín de guerra, repartiéndolo entre los vencedores del conflicto que había dividido el país: la Iglesia se encargó de la moralidad; los sindicatos verticales, de la administración, y a los nuevos ricos se les ofreció la oportunidad de echar una caña al aire haciendo una película. Sólo las tensiones existentes entre estas fuerzas, generadas a menudo por drásticas divisiones de opinión en el seno de las propias instituciones, y la indiferencia general del régimen hacia una industria cinematográfica nacional mediocre, pueden explicar las múltiples contradicciones y el caos permanente que dominaron el cine español durante el franquismo.

Los ejemplos de esta situación son muy abundantes. Entre

<sup>24</sup> Ramón Sala y Rosa Alvarez Berciano señalan (en «1936-1939», Torres (ed.), *Cine español, 1896-1983*) que incluso el franquista Fernández Cuenca tuvo que admitir en su obra *La guerra de España y el cine* (Madrid, Editora Nacional, 1972, pág. 244) que el bando de Franco sólo tenía propaganda cinematográfica para una sesión de «poco más de dos horas». La obligación de doblar todas las películas importadas también fue una forma de control. Cf. la metamorfosis alquímica que sufrió la película de John Ford *Mogambo*, donde el matrimonio formado por Grace Kelly y Donald Sinden quedó convertido en una pareja de hermanos en la versión española para justificar así la aventura de la esposa con Clark Gable.

1939 y 1952, afirma Domenec Font, el Gobierno invirtió 200 millones de pesetas en películas por medio de premios y créditos. Sin embargo, tales concesiones no siempre guardaban relación con el grado de conformismo ideológico. *A mí la legión*, por ejemplo, sólo recibió dos licencias de importación, mientras que a *Abel Sánchez*, que fue un audaz intento de Carlos Serrano de Osma de crear una vanguardia formalista en España, se le concedieron cuatro. La vinculación de la producción de películas nacionales con el derecho a importar productos extranjeros (o, más bien, norteamericanos) destruyó casi por completo la industria cinematográfica española. Muchas películas se hacían lo más rápidamente posible y sólo para obtener permisos de importación. Puesto que tales licencias se podían comprar en el mercado libre, la mayoría de los distribuidores ni siquiera se molestaban en producir películas, y si lo hacían, los resultados eran casi siempre de tan mala calidad, que rayaban en la ignominia<sup>25</sup>. Vizcaíno Casas recuerda un rodaje en el que la actriz principal se negó a besar a Fernando Fernán-Gómez en la boca alegando que ella sólo hacía tal cosa con su novio, que resultó ser el productor y director de la película. «Compréndanlo», subrayó éste, con admirable imperturbabilidad. «Como director, no puedo consentirlo. Como productor, menos aún. Pero como novio, me llena de orgullo»<sup>26</sup>.

En el cine, los productores raras veces se contentan con una fuente de beneficios si pueden aprovecharse de dos. Otro foco de tensión fisiópica fue el generado por las películas que le ponían una vela a Dios y otra al diablo, es decir, que trataban de atenerse a los dictados oficiales y de satisfacer, a la vez, los gustos que había creado en el mercado de los años 40 el cine de Hollywood. No hay otra explicación posible para injertos tan extraordinarios como *A mí la legión* —que es una mezcla de *Sopa de ganso* y cine fascista italiano— o *Surcos* (1951) —donde se combinan exteriores neorrealistas, un argumento de película de gánsters y una serie

<sup>25</sup> Para las observaciones de Edgar Neville relacionadas con esta cuestión, véase Julio Pérez Perucha, *El cinema de Edgar Neville*, pág. 110.

<sup>26</sup> Fernando Vizcaíno Casas, *Historia y anécdota del cine español*, Madrid, Ediciones Adras, 1976, pág. 110. A pesar de su cargo político, este estudio constituye un útil complemento de la rigurosa obra de Román Gubern, *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*, Barcelona, Ediciones Península, 1981.

de tesis falangistas sinceramente sentidas por el director Nieves Conde<sup>27</sup>.

¿Cuándo tuvo lugar el primer acto consciente de oposición cinematográfica a Franco? ¿De dónde arranca la larga y ardua liberalización del cine español que, mano a mano con su modernización, representa su más sostenida transición? De tener razón la disparatada crítica falangista de *Primer Plano*, tal hecho se produjo cuando Edgar Neville se empeñó en cultivar el sainete, en *La torre de los jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle de Bordadores* (1946). Comparando el género histórico con el sainete, Luciano de Madrid vio «entre el uno y el otro, una línea, una frontera, que es la línea de fuego, alambrada y trincheras. El "ellos" y "nosotros"»<sup>28</sup>. Tal observación resulta muy pertinente. Si cabe afirmar que lo que distingue el cine republicano (de todos modos, normalmente conservador) es el énfasis en la jerga, los tipos y la cultura de la comunidad —ya sea ésta la fábrica de *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936), el barrio de *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) o el pueblo de *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935)—, entonces tal cine sobrevivió durante el régimen de Franco en las películas de Neville y en algunas de las de Antonio del Amo, Arturo Ruiz Castillo, Ignacio F. Iquino, Luis Lucía e, incluso, José Luis Sáenz de Heredia<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Casi todas las tendencias cinematográficas españolas se hicieron eco de las innovaciones extranjeras, ya fueran éstas el cine de géneros de Hollywood (el cine español de los años 40), el neorrealismo (las películas de la oposición de los 50), la *nostalgia vague* (el «nuevo cine español», especialmente en Barcelona) o las comedias populares italianas (las películas de Alfredo Landa de los 70). Incluso las «folklóricas» españolas son una respuesta autóctona al musical de Hollywood.

<sup>28</sup> Citado por Alfons García i Seguí en un estudio, no publicado, leído en el Festival de Cine de Valladolid de 1982. Luciano de Tena calificó al sainete, en *Primer Plano*, de «mugre radical socialista».

<sup>29</sup> Más concretamente, en *El pequeño ruisellor* (Antonio del Amo, 1957), donde Joselito prefiere su pueblo a su familia; en *El guardián del paraíso*, 1955 (dirigida por Arturo Ruiz Castillo, que hizo cine durante la guerra para la Alianza de Intelectuales Antifascistas e hizo que el protagonista de su película *El santuario se rinde*, 1948, fuese un republicano moderado), en especial en las escenas de la afabilidad de barrio madrileño; en las comedias revisteriles realizadas por Iquino para el proletariado barcelonés, como, por ejemplo, *Boda accidentada* y *Un enredo de familia* (ambas de 1943), y en la fallera *La duquesa de Benamejí* (Lucía, 1949), cuyo protagonista y su banda tenían un inevitable eco en los maquis.



*Demonios en el jardín*, Manuel Gutiérrez Aragón, 1982. Una pose familiar de la vida y la ficción bajo Franco, aquí parodiada



«El feroz dirigismo y la horrenda represión que, según los críticos e historiadores del periodo, fue la tónica general del cine de los años 40», ha comentado Berlanga, «yo no lo vi por ninguna parte durante mi juventud, cuando empezaba a bucear en este terreno»<sup>30</sup>. Pero había presiones contrapuestas que hicieron que el cine careciese de dirección, de constantes estilísticas a las que los cineastas actuales puedan reaccionar<sup>31</sup>.

Si acaso, estos cineastas han respondido a películas excepcionales —como *Raza* y *Locura de amor*— y, aun así, lo han hecho sólo a rasgos aislados, no siempre restringidos al cine. En primer lugar, la metonimia por la que un personaje representa a un país —como cuando el Gran Condestable de Castilla de *Locura de amor* declara que «ahora Castilla tiene la palabra»—, que Bardem y Berlanga satirizaron al comienzo de *Esa pareja feliz* (1951); en segundo lugar, el constante uso de frases heroicas —tales como la afirmación que se hace en *Agustina de Aragón* de que la resistencia continuará «mientras en España quede un solo gabacho»—, del que hay una clara parodia en *La noche más hermosa* (Gutiérrez Aragón, 1984), donde Fernando Fernán-Gómez declara que «no hay nada imposible para Televisión Española», frase con la que el triunfalismo de Cifesa se enmarca mordazmente en el contexto de un semibúnquer franquista: RTVE.

Pero, en general, las películas españolas actuales reaccionan no tanto a unos cuantos antecedentes franquistas o a mitos parti-

Muchas películas supuestamente «franquistas» —*Currito de la Cruz* (Lucía, 1948) o *Locura de amor* (Orduña, 1948)— estaban basadas en textos anteriores a Franco, como la obra de teatro de Manuel Tamayo y Baus que inspiró el film de Orduña, la cual se publicó por primera vez en 1855. En su cine, como en su economía, el franquismo supuso, en parte, una vuelta a la España conservadora de antes de Franco.

<sup>30</sup> Citado en «El cine español de posguerra», *Contracampo*, núm. 24, pág. 15, una de las más lúcidas descripciones del cine español durante el franquismo.

<sup>31</sup> De ahí que los variopintos años 40 fueran testigos del intento de Cifesa de crear un cine nacional (*Locura de amor*), de la realización de las primeras películas dirigidas a un público de clase media (la apreciable *Mariona Roball*, por ejemplo, dirigida por Sáenz de Heredia en 1946) y de la aparición de «los telúricos», movimiento de «compromiso formal», creado alrededor de la figura de Carlos Serrano de Osma, en cuyo debut, *Abel Sánchez* (1946), se hace de cuando en cuando un brillante uso del plano secuencia.

culares del franquismo (la mayoría de los cuales son —como el mito de la defensa del Alcázar de Toledo, por ejemplo— demasiado absurdos para tenerlos en cuenta) como a ciertos hábitos mentales que han sido generados por una educación católica y se han materializado (aunque sin ser exclusivos de él) en el cine español: la certeza sublime de las actitudes<sup>32</sup>, el énfasis en una única fuente de verdad (como la Biblia o los textos escolares), la tendencia a hacer pasar por hechos naturales lo que no son más que mitos condicionados históricamente (un ejemplo, por el contrario, la «diferencia» existente entre España y el resto de los países occidentales). Algunos cineastas posfranquistas crean textos que no resulten coherentes de inmediato, constituyen un reto, incomodan al espectador y fomentan el escepticismo. En este sentido, la filmografía de Manuel Gutiérrez Aragón es un magnífico logro.

No es de extrañar, por tanto, que las películas españolas tendieran a acercarse a los intereses prácticos del Gobierno después, y no antes, de que el país comenzase a modernizarse en los años 60. Tal proximidad se debía, entre otras cosas, a la mayor aceptación que tenía entre los espectadores la imagen social «oficial» de España. En los años 40, el público del cine estaba políticamente dividido. La familia era uno de los valores morales más obvios, compartidos por los espectadores cualquiera que fuese su partido político. De ahí la explotación que, película tras película, se hizo de ésta en el cine español durante el franquismo. En los años 50, sin embargo, resultó más atractiva otra imagen social oficial: la de que, sin renegar de sus valores tradicionales, España se estaba modernizando rápidamente, mientras que los españoles eran cada vez más felices y ricos. Tal idea fue un maná para el público cinematográfico; pero las películas rayaron a veces en lo más grotesco con el fin de conciliar los viejos valores con los nuevos. Fernando Méndez Leite recuerda que *Vuelo 971* (Rafael J. Salvia, 1953) «contaba el accidentado vuelo de un avión de pasajeros

<sup>32</sup> La certeza sublime de las actitudes: Agustina de Aragón tiene la atractiva certeza que Roland Barthes encontró en la lucha libre: «Es la euforia del hombre que es izado durante unos momentos por encima de la ambigüedad constitutiva de las situaciones cotidianas y contempla una vista panorámica de la naturaleza unívoca.» «El Mundo de la lucha.»



que está a punto de estrellarse y se salva gracias a la intervención milagrosa del arcángel San Rafael, que se ocupa también de sanar las conciencias de los pasajeros e, incluso, de asistir al feliz alumbramiento de una parturienta»<sup>33</sup>.

«Estas son las películas que hay que hacer en España», se dice que comentó Franco después de ver *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956), lo cual no resulta nada sorprendente, dado el apoyo que encontraba en tal tipo de cine el proceso de modernización en que se encontraba entonces su régimen. *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) es un buen ejemplo de todo esto. Adornadas con pinceladas de modernidad (el despampanante deportivo rojo que lleva a las chicas de un encuentro a otro, la Bolsa, el hospital donde convalece el tío), pero limitadas por los parámetros geográficos de una España más tradicional y popular (la Cibeles, la Puerta de Alcalá, la Gran Vía, la Plaza de España), la amistad de las chicas se basa en la idea de que las virtudes de una enmiendan las deficiencias de otra: la hija del diplomático dilettante, por ejemplo, recibe una lección de respeto filial de la alegría neochulapa Paloma (una memorable Conchita Velasco), a la que, a cambio, ayuda a superar sus apuros económicos con el dinero de papaíto. En definitiva, ¿qué mejor forma podía encontrar Franco de hacer publicidad de su democracia orgánica modernizada que este armonioso y autorregulador colectivo endógeno?

Un último ejemplo de modernización fue el cine liberal que parte del régimen de Franco empezó a promover. Una vez más, el afán modernizante hizo que el cine se aproximara a los intereses inmediatos del régimen franquista. El Gobierno de los años 40 era demasiado cateto y tradicional, veía «sólo el lado frívolo del cine»<sup>34</sup>. Fue un reformista católico, García Escudero, director general de Cinematografía de 1951 a 1952, y de julio de 1962 a noviembre de 1967, quien se dio cuenta de que, como él mismo escribió en su diario, una película era «una bandera». No se podía tener esa bandera a media asta<sup>35</sup>. Nunca, durante el fran-

quismo, había conocido la producción cinematográfica nacional tan dinámico dirigismo como con García Escudero.

El cine liberal, progresista, de arte y ensayo, arranca más claramente en 1955 con *Muerte de un ciclista*, primera constatación explícita, como señala Luis Berlanga, de oposición cinematográfica a Franco. Una de las bases de este cine las sentó Juan Antonio Bardem en *¿Para qué sirve un film?*, breve artículo reproducido en *Cinema Universitario* (núm. 4, diciembre de 1956) tras su primera aparición en la prensa francesa.

El problema que se le planteaba a todo cineasta de izquierdas durante el franquismo era cómo plasmar práctica y cinematográficamente su oposición política (o, simplemente, visceral) al régimen. La pregunta es simple, la respuesta, no tanto. Como observa Fernando Fernán-Gómez:

Me sentía completamente de acuerdo con las corrientes que fueran contra el régimen... Pero no consideraba, y Bardem, que era muy amigo mío, me lo reprochaba, que debiera comprometer mi trabajo en eso. Si lo hubiera considerado, todas las ofertas que me hubieran hecho como actor me hubiera visto obligado a rechazarlas y, por tanto, no hubiera hecho ninguna<sup>36</sup>.

En *¿Para qué sirve un film?*, Bardem sostiene que «en principio está permitido orientar este ojo universal del público hacia todas las direcciones posibles. Pero entre todas éstas, ¿cuál era la mejor?». Puesto que él ya ha dejado de lado el cine formalista («Existen suficientes maestros de gramática, asombrosos calígrafos, maravillosos artesanos de la forma cinematográfica»), concluye que «esta dirección debe consistir, ante todo, en una vuelta a la realidad, al realismo de contenido del cine».

Si la cinematografía española de los años 70 y 80 está en deuda con la que se hizo durante el franquismo, ello es así, o bien porque constituye una continuación de esta filosofía del contenido realista o bien porque es una rebelión contra ella. Como señaló el director cuyo cine ha caracterizado más el cine realizado bajo los auspicios del PSOE, reconociendo su pertenencia a la

<sup>33</sup> Fernando Méndez-Leite, *Historia del cine español*, pág. 262.

<sup>34</sup> Ramón Sala y Rosa Álvarez Berciano, *op. cit.*, pág. 73.

<sup>35</sup> J. M. García Escudero, *La primera apertura: Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978. Un fascinante autorretrato.

<sup>36</sup> *Contracampo*, núm. 35, pág. 59. Larga y excelente entrevista.

generación de tendencias realistas de los años 50, «todos hemos cogido el mismo tren»<sup>37</sup>. La motivación y las limitaciones de gran parte de la cinematografía posfranquista tiene precedentes en la que se desarrolló en los años 50 y 60 contra Franco.

Las razones del énfasis que se dio al contenido realista son, en primer lugar, históricas. En noviembre de 1950 y, al parecer, por mandato de Stalin, el PCE abandonó la oposición armada al régimen. En 1954, algunos de los miembros más jóvenes del partido, tales como Santiago Carrillo y Fernando Claudín, comenzaron a propugnar una política de reconciliación nacional. El nombramiento de Joaquín Ruiz Giménez como ministro de Educación en 1951 fue el aviso de una moderada apertura en la cultura española. El realismo de contenido constituyó un perfecto punto de encuentro en el que confluyeron películas que aprovecharon la apertura temática para tratar cuestiones como las de la vivienda, la emigración y las condiciones de vida desde los puntos de vista estilísticos e ideológicos radicalmente diferentes, como la chaplinesca *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), la falangista *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), el sainete izquierdoso del propio Bardem *Felices Pavas* (1954) o la moralista y católica *La Guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953).

El hecho de que el neorrealismo tuviera su origen en las secuelas del fascismo italiano permitió a los militantes explotar la idea que se tenía en todo el mundo de que los españoles, por medio de su cine (*sui generis*) igualmente realista, estaban combatiendo el fascismo en España. No es de extrañar, por tanto, que la revista de cine *Objetivo* (fundada por los colaboradores del PCE Bardem y Ricardo Muñoz Suay en mayo de 1953) promocionase el neorrealismo, identificando el realismo como estilo «nacional», se declarase «una ventana nacional abierta al diálogo», y fuese el cerebro del reconciliador Primer Congreso Nacional de Cine.

En términos más generales, sin embargo, el arte contenidista proporciona un excelente *modus operandi* a los disidentes de una dictadura. Con él, los cineastas de la oposición tienen todas las de ganar. La inclusión o no de escenas polémicas o símbolos de

<sup>37</sup> Mario Camus, en una mesa redonda sobre su obra celebrada en el Festival de Cine de Valladolid de 1984.

realidades tabú proporciona al espectador un barómetro muy preciso de las libertades culturales. Si se incluían, tales referentes constituían acusaciones al régimen de Franco hechas desde la realidad de las películas, mientras que si se prohibían o censuraban, equivalían a una acusación de represión al franquismo, pues proporcionaba una imagen perfectamente comprensible en todo el mundo por ser análoga a la del director de Hollywood que lucha contra las directivas de los estudios de cine: la del artista víctima cuyo martirio condena al agresor de un modo mucho más rotundo que cualquier victoria parcial sobre la censura. De ahí que *Muerte de un ciclista* se granjeara el aplauso general por sus referencias a la agitación estudiantil (en la versión internacional, incluso aparecen escenas documentales de la policía armada cargando contra los estudiantes), el tráfico de influencias y la insensible brutalidad de la guerra civil<sup>38</sup>. Poco después, Bardem pasó a convertirse en un mártir, pues la censura le obligó a cambiar el título de *Los segadores* (1957) por el de *La venganza* y a ambientar la acción en 1930, mitigando así la pertinencia de su retrato de la opresión rural (que incluye una huelga).

«Con Arias Salgado, todo tapado. Con Fraga, hasta la braga», rezaba un dicho de la época. Sin embargo, a pesar de la aparición de Elke Sommer luciendo el primer bikini de la historia de la pantalla española (*Babía de Palma*, Juan Bosch, 1962) e independientemente de alguna que otra imitación de modernismo *new wave* (tales como la antonionista de *El buen amor*, 1963, Francisco Regueiro, sobre una pareja de estudiantes que se van a pasar el día a Toledo), el énfasis en el realismo seguía siendo un rasgo básico, e incluso era fomentado por el Gobierno a través de la figura de José María García Escudero. «Creen que el realismo es que un señor haga pis o que una chica diga a su novio que está con el mes», escribió en su diario el director general de Cinematografía, al expresar su descontento con lo que los nuevos cineastas españoles estaban haciendo, pero «a pesar de los pesares, este cine, aburrido y todo, es otro cine. No mejor o peor, sino distinto...»<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Cfr. Fernando Méndez-Leite, *op. cit.*, pág. 196, para más detalles.

<sup>39</sup> J. M. García Escudero, *op. cit.*, pág. 110. Las medidas básicas adoptadas por Escudero consistieron en la creación, en 1963, del primer Código de Cen-

El «nuevo cine español» era más que una mera maniobra de autopromoción del Gobierno. Aparte de producir un reducido puñado de excelentes películas, tal cine favoreció la transición asentando diversos medios por los que el régimen franquista pudo articular sus deseos de emprender una reforma liberal.

El primero de ellos fue el código de censura de 1963, el primero del franquismo y verdadero hito en la historia del cine español. Antes de su aparición, apenas había indicaciones oficiales sobre los criterios que tenía que seguir la censura en España. No sólo constituyó una apertura (la cual fue bastante limitada), sino también preparó el terreno para otras posteriores. Si el ejercicio de la censura se hacía claro y previsible, también podían desarrollarse medios de burlarla. Además, la presencia de tal código hacia posible la creación de otro, lo cual ocurrió en febrero de 1975, cuando el Gobierno aprobó uno ligeramente más liberal.

El «nuevo cine español» también convirtió a Carlos Saura y Elías Querejeta en sinónimos de la cinematografía liberal en España. Suele darse por sentado que el valor político de una película es su capacidad proselitista. Pero no siempre ocurre así. Cabe pensar que, en España y desde el punto de vista político, las películas de Saura hicieron poco más que predicar para una minoría que ya estaba comprometida. La verdadera importancia política de este director radicaba no tanto en la influencia de su oposición a Franco como en su fama. No es de extrañar que, en 1974, cuando el Gobierno franquista quiso dar publicidad a su deseo de perpetuarse sobre una base más amplia y liberal, una de las medidas más cantadas consistiese en aprobar una película de Saura, *La prima Angélica*, ya que en ella se hacía una crítica moraz a la cada vez más anacrónica ultraderecha.

Pero el «nuevo cine español» puso también de manifiesto las limitaciones y peligros del cine contenidista, algunos de los cuales eran exclusivos de la cinematografía realizada durante el

sura explícito de España y en la aprobación de una incisiva ley, en agosto de 1964, por la que se concedían préstamos estatales de hasta cinco millones de pesetas (con un límite máximo del 50 por 100 del presupuesto de las producciones) a las películas de «Interés Especial». Para una descripción completa, véase Santiago Pozo, *La industria del cine en España*, Publicaciones i Ediciones de la Universitat de Barcelona, 1984, cap. VI.

franquismo. Una contradicción central de la política de García Escudero fue el hecho de querer fomentar un cine «social» a la vez que, por medio de la censura, se prohibía hacer mención, incluso *en passant*, de los mismos temas —problemas sexuales, la guerra civil, el Opus Dei, etc.— que podían dar a las «nuevas» películas autenticidad social<sup>40</sup>. Asimismo, se dio por supuesto que los cineastas podrían ampliar poco a poco los límites de la censura ganando «parcelas de libertad». Juan Hernández les explica que «las películas de Querejeta servían para participar en los festivales internacionales. Esto le daba cierta fuerza a Querejeta, al menos para plantear proyectos más arriesgados que suponían a la vez un mayor peligro para su supervivencia»<sup>41</sup>. El productor y guionista Juan Miguel Lamet (*El love feroz*, 1972, y *Colo-rín colorado*, 1976) ha descrito explícitamente este procedimiento de avanzar *a fortiori*:

En la última década franquista, la forma de conseguir paso hacia la libertad era introducir una frase, un bikini... Se abría una grieta que seguían muchas películas. Era un arma dialéctica, puesto que el continuar introduciendo estos elementos, nadie podía excluirlos, ya que en la película anterior no se los prohibió. El tajo que se dice en una película da pie a que se digan más en las restantes<sup>42</sup>.

Sin embargo, cabría afirmar que el recrudecimiento de la censura a partir de 1969 puso de manifiesto las limitaciones esenciales de este intento de ganar parcelas de libertad. Hechos claves fueron las subvenciones mínimas concedidas a *Las secretas intenciones* (Antonio Eceiza, 1969) y a *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970) en diciembre de 1969 y abril de 1970, y el aplazamiento de la concesión de premios de Interés Especial hasta des-

<sup>40</sup> Sobre cortes impuestos por García Escudero, véase el esmerado estudio de Román Gubern, *La censura*, Barcelona, Península, 1981. *El verdugo* perdió cuatro minutos y medio, incluidas las alusiones a los deseos de José Luis de buscar trabajo en Alemania.

<sup>41</sup> Juan Hernández Les, *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1986. El primer libro que trata con detalle las relaciones de un cineasta con el régimen franquista.

<sup>42</sup> *La comedia en el cine español*, pág. 79.

pués de concluir las películas. La Junta de Censura aprobó los guiones, tras recomendar algunos cortes cruciales en *El jardín de las delicias*: una escena en la que una criada muestra el pecho al ahora deficiente mental empresario para que se tome su batido; planos de tropas de la guerra civil; la lectura de la *Marcha triunfal*, de Rubén Darío, en la banda sonora (ya recitada con inefable sublimidad por Juan de Orduña sobre imágenes del desfile de la victoria franquista en la película de Carlos Arévalo *Ya viene el cortejo*, 1939 —de ahí la continuidad del detalle—), y la música de la *Giovinezza*.

Tales cortes, junto con la imagen de un potentado franquista reducido a una babeante imbecilidad y que a algunos críticos les recuerda a Franco, hacen de *El jardín de las delicias* la más agresiva de las películas realizadas por Saura desde *La caza* (1965). Querejeta protestó por estos cortes valiéndose del argumento *a fortiori*: «Existen antecedentes en películas nacionales y extranjeras exhibidas a nivel de salas comerciales como de Arte y Ensayo»<sup>43</sup>. Sin embargo, el censor se empeñó en eliminar esas escenas del film acabado. De todos modos, para entonces Querejeta ya había visto cómo soplaban los aires políticos y dejó de producir películas españolas, entre 1971 y 1972, para dedicarse a las coproducciones extranjeras. Si pudo volver a emprender su labor anterior fue porque, en la primavera de 1972, el Gobierno hizo ciertas concesiones a *Las secretas intenciones* y a *El jardín de las delicias* dándoles premios de Interés Especial. Gracias a eso pudo embarcarse en *Ana y los lobos*, cuyo segundo guión fue sometido a la consideración de la censura en abril de ese mismo año.

La retirada de Querejeta de la producción nacional fue una de las últimas respuestas que se dieron al problema básico que arrostraba la cinematografía española en los años 60, el de cómo referir a elementos —tales como la guerra civil, la violencia de la sociedad franquista, etc.— cuya inclusión directa en las películas estaba prohibida. Las soluciones aportadas a este problema conforman, más o menos, la historia completa del cine de esa década y entre ellas figuran las siguientes: el intento de, como señaló Gonzalo Suárez, mostrar no cómo son las cosas reales, sino

<sup>43</sup> En una carta dirigida a la Comisión de Apreciación, 9 de abril de 1970, citado por Juan Hernández Lés, *op. cit.*, pág. 182.

cómo son en realidad las cosas, el cual quedó reflejado en las películas de la Escuela de Barcelona, cuyo estilo cosmopolita constituyía una reafirmación de la cultura barcelonesa en tanto que independiente y más sofisticada que la de Madrid<sup>44</sup>; la plasmación del contenido crítico de la película en el tono de la misma, como es el caso de la pobreza y la brutalidad de *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), que no sólo explican la licantropía del protagonista, sino que constituyen también una alegoría del efecto embrutecedor de la sociedad franquista; la inscripción de la censura en el estilo formal del film, como ocurre en *Contactos* (Paulino Viota, 1970)<sup>45</sup>, la decisión, dado que una cinematografía tan oblicua no podía dirigirse más que a un público minoritario, de dedicarse a la realización de cine comercial —el caso de Bardem, desde *Los pianos mecánicos* (1965) hasta *La corrupción de Chris Miller* (1972), y de Camus, desde *Cuando tú no estás* (1966) hasta *Esa mujer* (1969)— o comprometerse con una cinematografía ilegal a la que no alcanzase la presión de la censura —de lo que es un ejemplo la obra de Portabella desde *Cua-de-cue* (1970) hasta *Informe general* (1977)—; y por último, la elaboración de un estilo destinado a burlar la censura como el de las películas de Saura de los años 60, basadas en la metonimia (*Peppermint frappé*, por ejemplo, detalla los resultados del conservadurismo social franquista en la represión sexual de un médico de Cuenca, pero sin explorar en ningún momento sus causas históricas precisas), la dispersión del referente (en *La caza*, las alusiones a la Guerra Civil se hallan repartidas por toda la película, pero sin que se forme nunca una narrativa alegórica ininterrumpida) o el *buit-dos* parabólico (como la pareja tecnócrata de *La madriguera*, 1969)<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Véase abajo cap. III, «D'un silenci: El cine catalán».

<sup>45</sup> Los personajes se salen del escenario enfocado por la cámara, la cual nos muestra las paredes grises y los pasillos vacíos de una pensión en la que una chica esconde a su novio de la policía. El argumento de *Contactos* contiene un «censor», la quisquillosa patrona entre cuyas prohibiciones figura la de no dejar entrar a hombres en las habitaciones de las señoritas.

<sup>46</sup> Otras técnicas oblicuas son: la relación que se establece, por medio de la similitud y la contigüidad, entre los cazadores, los conejos, los soldados de la guerra civil, las víctimas de ésta y las víctimas del franquismo, y la sutil difuminación del sentido. Véase John Hopewell, «Getting round the censor: Carlos Saura and *La Caza*», *Out of the Past*, págs. 71-77.

La esencia de este cine oblicuo radicaba no tanto en que los significados estuvieran ocultos como en que tuvieran que ser interpretados: si el espectador, el crítico o el censor querían relacionar tal o cual detalle de la película como un elemento histórico fuera de la película, era asunto suyo. Tal razonamiento favorecía a los antifranquistas y al *establishment* progresista. De ahí que Querejeta pudiese protestar por los cortes impuestos por la censura a *El jardín de las delicias*: «Entendemos que se censuran unas supuestas intenciones, no unas imágenes; se censura no el "texto" del film, sino la posible interpretación resultante de su relación con un contexto más general y evidentemente extracinematográfico. Pensamos que es un caso de clara subjetivación en el juicio»<sup>47</sup>. Y de ahí, también, que García Escudero utilizara exactamente el mismo razonamiento para mostrar su descontento con la oposición de los censores a *La caza*, como pone de manifiesto este párrafo de su diario: «30 de junio de 1965. Guión de Saura. Ambiente malo en la Junta. Hay quien le saca a cada plano simbolismos eróticos y políticos. Es el peligro de los censores, que, de puro sútiles, acaban censurándose a sí mismos, viendo lo que sólo son capaces de ver»<sup>48</sup>.

El cine indirecto bajo Franco conllevaba serias desventajas. Ante todo, dar prioridad a alusiones oblicuas fomenta las falsas interpretaciones. Puesto que el índice de nuevas libertades queda establecido por una o dos escenas polémicas, pero toleradas, la atención crítica se centra totalmente en esas secuencias con exclusión de las demás. Tal fue el caso de *La prima Angélica*, donde la metáfora freudiana de la posguerra española como escena original fue enteramente ignorada a causa del estruendo que provocó la imagen del falangista con el brazo escayolado como si estuviera haciendo el saludo fascista<sup>49</sup>.

Por lo demás, la historia del cine español, dada la insistencia

<sup>47</sup> Juan Hernández Les, *op. cit.*, págs. 181-182.

<sup>48</sup> García Escudero, *La primera apertura*, pág. 162.

<sup>49</sup> *La caza* provocó reacciones similares. Una escena, la de la caza de conejos, bastó para que los críticos interpretaran toda la película como una alegoría de la guerra civil. La obra maestra de Saura explora, más bien, «los diversos niveles de la violencia implícita en la sociedad española actual» (Vicente Molina Foix en un inestimable «Dictionary of New Spanish Film-makers», *New Cinema in Spain*, Londres, British Film Institute, 1977).

en un contenidismo directo y oblicuo, viene a ser la historia de su censura. Tal hecho es un efecto (aunque no intencionado) de la ausencia de libros que completen el esmerado estudio de Ramón Gubern y Domenec Font, *Un cine para el cadalso*, publicado en 1975, sobre la censura franquista, a menudo absurda. Este aspecto de la cinematografía de la posguerra se convirtió, en especial para los críticos internacionales, en el único que merecía la pena estudiar: la falacia *paratoto* una vez más.

La insistencia en las escenas que la censura franquista a veces toleraba ha engendrado también el mito de que los cineastas de la oposición siempre engañaban al censor ocultando los significados de las películas. Esta idea es algo equivocada<sup>50</sup>. Es muy probable que la Junta de Censura fuera menos eficiente y, a veces, más inteligente de lo que se cree. En los años 40, por ejemplo, dos de sus miembros eran Camilo José Cela y Wenceslao Fernández Flores, escritor, este último, con una acusada vena realista y muy admirado y adaptado por inconformistas culturales como Neville y Fernán-Gómez. Los mayores caprichos de la censura solían ser obra de los ministros franquistas, más que de la Junta. Se dice que Franco aprobó personalmente la película de Saura *Ana y los lobos* después de verla, por considerar que era una tontería<sup>51</sup>; y en cierta ocasión, se dedicó parte de un consejo de ministros a considerar si el burro que orina en la piscina en el sketch de Berlanga *Las cuatro verdades* era un símbolo de Franco realizando un acto similar sobre los españoles.

Lo que se «decía» en una película no era el único factor que determinaba las decisiones de la Junta de Censura. También se tenían en cuenta elementos como el mercado al que iba dirigida y las consecuencias de su prohibición. Por ejemplo, cabe pensar que García Escudero era consciente de las insinuaciones de *La caza*: «Que el film tiene segundas intenciones, es evidente», escribió en su diario, «... pero si eso es suficiente para prohibirlo es

<sup>50</sup> Aunque sólo a veces equivocada: «Prohibida», declaró un censor en los años 50 cuando vio *Con faldas y a lo loco*, «aunque sólo sea por subsistir la veda de maricones», citado por García Escudero, *op. cit.*, pág. 54.

<sup>51</sup> Franco no vio nada malo en *Suecas*, por ejemplo, de ahí su autorización. La Iglesia, sin embargo, consideró esta película como «gravemente peligrosa».

otra cuestión. No hay duda de que tiene calidad. El guión se incluyó en la categoría de "interés especial"<sup>52</sup>. El hecho de que en esta observación se mencione la palabra «calidad» es muy significativo. En los años 60, el Gobierno franquista era ya muy sensible a la opinión extranjera y trataba por todos los medios de retener en España a los directores más destacados, aunque, como cabe sospechar, tuviera que concederles más libertades. El éxito de Saura con la censura se debió también al hecho de que negociara con ella desde una posición de fuerza. En un momento en que el régimen de Franco se esforzaba por causar buena impresión en el extranjero, Querejeta se hallaba en condiciones de influir considerablemente en los medios de comunicación fuera del país. De todos los productores españoles, él era el último al que un régimen supuestamente reformista quaría molestar.

En los años 60, los subterfugios de al menos un cineasta sirvieron no sólo para desviar la atención de la censura de los temas ocultos, sino también para convencer a ésta de que determinadas películas sólo hacían impacto en una minoría de intelectuales disidentes a cuya existencia el régimen ya se había resignado. «Como sería inaguantable, por su pesadez para la gran masa de público», sentenció el censor, cuando se decidió a aprobar *Hiroshima, mon amour*, «su peligrosidad no sería grande»<sup>53</sup>.

En realidad, en algunas ocasiones fue la oposición, no la censura, la que demostró tener muy pocas luces. Véase, por ejemplo, el asunto *Viridiana*. Es opinión general que la oposición «engaño» al régimen haciéndole apoyar una película de fama internacional que condenaba la caridad cristiana y que tendría que ser prohibida en España tan pronto como ganase la Palma de Oro en Cannes en 1961. Sin embargo, la historia no acaba ahí. *Viridiana* provocó la caída de UNINCI, su coproductora española, cuyos socios o amigos incluían figuras como Buñuel, Ferreri, Azcona, Berlanga, Bardem, Fernán-Gómez, Saura, Camus, Picazo y Querejeta. Lo que podría haber sido la más corrosiva «nueva

<sup>52</sup> García Escudero, *La primera apertura*, pág. 172.

<sup>53</sup> Op. cit., pág. 55. García Escudero condena el elitismo de tales juicios, aunque el hecho de que instituyera las salas de Arte y Ensayo, en 1967, confirma que adoptó el mismo principio básico de censurar las películas de acuerdo con su impacto social.

ola» de la historia del cine español rompió sin pena ni gloria, y los directores de la productora fueron, en gran medida, culpables de ello. «Yo estuve en la producción de *Viridiana*, recuerda Elías Querejeta», «... aquella película pudo situar a UNINCI en un lugar privilegiado, pero UNINCI jugó mal determinadas bazas: no estaba previsto que se ganara en Cannes, y yo creo que se debería haber previsto para controlar determinados resortes, y que la fuerza no se desplazara y UNINCI desapareciera. Se pecó de improvisación y falta de reflexión»<sup>54</sup>.

Dado que la censura obligaba a desparramar y velar las alusiones a acontecimientos polémicos o de la época, el sentido de la unidad de muchas películas españolas se deriva no tanto de su propia ficción como de la alusión que hacen a las circunstancias históricas circundantes. Muchas de las películas hechas bajo Franco ya parecen de más interés histórico que cinematográfico.

Los hábitos cinematográficos tardan mucho en desaparecer. Desde sus comienzos a principios de los años 70, el cine posfranquista no ha dejado de ser un cine fundamentalmente contenista, cuyos inconvenientes poseen una importancia crucial.

La más significativa, y la más debatida, desventaja sigue siendo la condena al ostracismo y la aniquilación de un cine formalista, cuyos mayores logros fueron las magníficas películas neorrealistas españolas de Berlanga (*Plácido*, 1961; su episodio de *Las cuatro verdades*, 1962, y *El verdugo*, 1964), Fernán-Gómez (*La vida por delante*, 1958; *La vida alrededor*, 1959; la notable *El mundo sigue*, 1963, y *El extraño viaje*, 1964) y Marco Ferreri, que llegó a España en 1955 vendiendo lentes de Totalscope (*El pisito*, 1958; *Los chicos*, 1959, y *El cochecito*, 1960).

Las restricciones sociales de tales películas se imponen no sólo mediante la acción y el diálogo (en el caso de Bardem), sino también como una serie de recursos formales que rezuman de las circunstancias de la ficción y delimitan continuamente la libertad de los personajes: fotografía con profundidad de campo, pero interiores constringidos; contraste entre el fondo y el primer plano, como en *El verdugo*, donde vemos surgir una barca con dos guardias civiles que están buscando al nuevo verdugo, José Luis,

<sup>54</sup> UNINCI estaba ya disolviéndose, antes del asunto de *Viridiana*, debido a las presiones de Jorge Semprún.

que se encuentra sentado al fondo entre una masa de turistas que escuchan a Offenbach en una gruta de cuento de hadas; planos, secuencias; negación del espacio fuera de campo y, con ello, la sensación de escapar del destino de los personajes<sup>55</sup>.

Aquí es donde cabe buscar una auténtica tradición cinematográfica nacional y una tendencia más lúcida y radical que la de Bardem y la mayoría de los representantes del «nuevo cine español». Porque, mientras que el primero, en un estilo bastante prosaico, consideró que sus personajes, grandiosos a pesar de su falta de voluntad, eran verdaderas víctimas del ambiente, y los segundos predijeron en los años 60 la caída del franquismo a causa de sus contradicciones internas, Berlanga, Fernán-Gómez y Ferreri retrataron a sus corrientes y molientes protagonistas como frustrados y enajenados, pero también atraídos por el anzuelo de la riqueza material que un régimen franquista en proceso de modernización estaba lanzando a los españoles: un piso para formar una familia (*El pisito*, *El verdugo*, *La vida por delante*), un coche (*El cochecito*, *Plácido*, *La vida por delante*, *El mundo sigue*), una posición respetable (*La vida alrededor*), unas vacaciones en un país exótico (*El extraño viaje*).

Los iconos del éxito de la clase media son vapuleados sin piedad en este cine. ¡Qué estupendo día de piscinal (en *Las cuatro verdades*), hasta que un burro se pone a orinar en el agua. Menuda impresión iba a causar Luisa a la familia llegando a casa en un flamante cochazo que les demostraría su éxito (en *El mundo sigue*), hasta que, al final, su hermana se arroja desde el último piso y cae justo encima del vehículo. Tal cine atacaba, no a Franco, sino a los mismos pinitos liberales que estaba haciendo su régimen para evolucionar y sobrevivir<sup>56</sup>.

En definitiva, estas películas iban demasiado lejos. El «nuevo

<sup>55</sup> Cfr. cap. IV, «La comunión de los cachondos...», para un examen más completo de estas características.

<sup>56</sup> De ahí que *El verdugo* no sea exactamente una condena de la pena de muerte, por lo menos da ésta por supuesta. La película, explica Berlanga, trata de «la facilidad con la que un hombre pierde su libertad, su capacidad de decisión propia... una enorme cantidad de engranajes sutiles para lograr que nos integremos en [la sociedad] la inmensa cantidad de factores sutiles y entrelazados que nos integran en una sociedad» (Antonio Castro, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974, pág. 78).



*El extraño viaje*, Fernando Fernán Gómez, 1964. Sara Lezana moviendo memorablemente el esqueleto. Un cine formalista truncado por los responsables del Nuevo Cine Español



cine español» ha de ser considerado no sólo como un ensayo de evolución liberal moderada, realizado sin prisa, pero sin pausa, sino también como un intento de regular los talentos más radicales de España. A Marco Ferreri ya se le había negado el permiso de residencia en 1960. Berlanga vio cómo el régimen le volvía la espalda después de *El verdugo* por presentar guiones acerca del cambio de sexo de un seminarista o de un ex *playboy* impotente, que recupera la virilidad gracias al matrimonio y va a dar gracias a Dios llevando un enorme falo a la iglesia. Igual de dramático fue que la Junta de Clasificación y Censura consideró que *El mundo sigue* sólo se merecía la categoría de «2A». Una de las observaciones más tristes de la historia del cine español fue la que hizo García Escudero cuando escribió en su diario que él personalmente hubiera calificado la película de Fernán-Gómez de «1B», pero que triunfó la opinión de «los de la profesión y los exigentes» (la cursiva es mía). Desanimado por esta decisión y por el fracaso comercial de *El extraño viaje* (1964), Fernando Fernán-Gómez, el artista más vigorosamente *nacional* de España, concentró casi todo su talento creativo en una cinematografía enteramente comercial. La defeción de Fernán-Gómez es un buen ejemplo del esperpento español.

Sin embargo, no fue sólo el Estado el que volvió la espalda a los cineastas radicales del país. En los años 60, el boom económico ya había comenzado. «La apatía de la satisfacción pasó a sustituir a la apatía de la privación»<sup>57</sup>. Los directores españoles de «calidad» se convirtieron en Isaías predicando, no en un desierto, sino en un oasis. Un sondeo de opinión realizado en 1969 puso de manifiesto que más de las tres cuartas partes de los jóvenes españoles estuvieron muy poco o nada interesados en política. Sin embargo, uno de los principales atractivos de las películas de «calidad» era precisamente su postura ideológica.

Ahí está el quid de la cuestión. Lo que les falta a los cineastas españoles de 1989 es, entre otras cosas, el sentido de la identidad. Ya dentro de la CEE, el cine español tiene que competir en iguales condiciones, en su propio terreno y en el extranjero con las películas de los demás países comunitarios. Durante los cuarenta

<sup>57</sup> Sir Raymond Carr y Juan Pablo Fusi, *Spain: Dictatorship to Democracy*, Londres, Allen & Unwin, 1979, pág. 95.

años del franquismo, cada generación de cineastas y críticos rompió con los estilos cinematográficos imperantes en un intento casi neurótico y completamente comprensible de empezar desde cero, para disociarse así de un pasado maldito y maldiciente. El cine italiano cuenta con la tradición del neorrealismo; un director francés nuevo puede recurrir a la *nouvelle vague* de los años 60, aunque sólo sea para trazar su posición en una tradición de cine nacional. El director español no tiene esta conciencia del patrimonio cinematográfico y, debido a ello, apenas posee etiquetas con qué marcar sus productos en el supermercado cultural del cine europeo.

Algunos estudios recientes y un programa de televisión, *La noche del cine español*, han abierto el debate sobre la historia de la cinematografía en España, tema que sólo comenzó a plantearse seriamente a principios de los años 70. El público liberal que surgió al mismo tiempo está todavía ampliándose, aunque la explosión del mercado televisivo ha creado un nuevo espectador. En 1989, las películas nacionales son vistas en su mayor parte por españoles que se acurrucan alrededor de la hoguera ancestral representada ahora por la televisión y el video. En resumen, la transición política ha acabado, y la mayor transición del cine español —entendida por la imposición de un cine liberal hecho en libertad— se terminó en 1983-85. Sin embargo, el cine todavía está en transición, hacia un nuevo modelo de un cine español europeo concebido en 1988 a raíz del Año Europeo de Cine y Televisión. El cine español sigue siendo un proceso inacabado. ««Te cuento una historia»», le dice Ingrid Bergman a Bogart en *Casablanca*. ««Acaba bien?», pregunta éste. «No conozco el final», responde ella. Lo mismo nos ocurre a nosotros con respecto a la dramática o melodramática historia de las transiciones del cine español. La storia sentito, y comenzando ya a quedarse dormida en los consejos de ministros.

««Las difiuci determinante cuando a una otra generación y co-  
mienza otra. Durante más o menos que es a los nueve de la no-  
che. »«Tomas posiblemente de Ramón Gómez de la Serna podrían per-  
mitirnos perfectamente a periodo, una cinematografía, que es lo que  
queremos hacer. Los de hoy, cuando se habla en particular de