

# BREVE HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL DESDE SUS COMIENZOS HASTA LA MUERTE DE FRANCO

PILAR MIRÓ

## PREHISTORIA

El 28 de diciembre de 1895 los hermanos Lumière hacen la presentación en París de un nuevo invento, al cual denominan cinematógrafo. Pocos meses después llega a España de la mano de A. Promio, técnico de los Lumière, y el 15 de mayo de 1896 se dan las primeras sesiones en un local de la Carrera de San Jerónimo de Madrid.

Por encargo de los hermanos Lumière, Promio rueda en España algunas películas, pero el cine propiamente español nace en octubre de 1896 cuando Eduardo Jimeno rueda en Zaragoza *Salida de misa mayor del Pilar de Zaragoza*. Mientras en Francia se ruedan las salidas de las fábricas, en España se hace lo mismo con las salidas de las iglesias. Pero el verdadero fundador del cine español es Fructuoso Gelabert que en agosto de 1897 escribe, produce, dirige e interpreta *Riña de café*, la primera película de ficción. Seguido de Segundo de Chomón que, en la línea de Georges Méliès, se interesa por los trucos, las maquetas y los decorados y hace *El hotel eléctrico* (1905).

Durante este período no se crea una industria cinematográfica, pero sí llega a existir una desarrollada artesanía, cuya base está en Barcelona, que alcanza un cierto entronque con el público nacional, algún poder de penetración en Latinoamérica y una elevada producción anual. No se realiza ninguna obra maestra, pero a tra-

vés de películas como *La verbena de la Paloma* (1921) de José Buch, *Currito de la Cruz* (1925) y *La casa de la Troya* (1925) de Armando Pérez Lugín y *La hermana San Sulpicio* (1927) de Florián Rey, se desarrolla un estilo popular que logra arraigar en el público. Aunque desgraciadamente durante los cortos años de la II República y los largos de la Dictadura dicho estilo permanece estancado y se repiten las nuevas versiones de los mismos temas para no perder esa raíz popular, que cada vez aparece más debilitada.

A pesar de que al final de este período la producción llega a ser de más de setenta largometrajes anuales, en ningún momento se consigue que el gobierno se interese por la nueva técnica narrativa y dicte normas para defenderla de la fuerte competencia extranjera. La primera y casi única ley relacionada con la nueva industria o artesanía es un Real Decreto del 19 de octubre de 1913 por el cual se crea la censura cinematográfica. Los modestos intentos realizados a mediados de los años veinte para conseguir una legislación que proteja y subvencione el cine nacional, a imitación de las que ya existen en el resto de Europa, no prosperan.

## II REPÚBLICA

La proclamación de la II República, el 14 de abril de 1931, prácticamente coincide con la llegada de las técnicas sonoras. Este perfeccionamiento técnico supone fuertes inversiones en maquinaria, creación de mano de obra especializada y encarecimiento de la producción. De forma que durante unos años la producción desciende a dos o tres películas, pierde su fuerza de penetración en Latinoamérica y, cuando finalmente vuelve a ponerse en marcha, debe comenzar casi desde cero. A pesar del carácter liberal y reformista de los nuevos gobiernos, la necesidad de planteamientos económicos más sólidos y el carácter artesanal del cine español hacen que se tarde unos años en crear las mínimas bases industriales y se trate de recuperar a toda costa la raigambre popular lograda por las últimas obras mudas. Pero el comienzo del nuevo desarrollo corresponde al final de la nueva etapa republicana y, una vez más, vuelve a truncarse la posibilidad de un cine español interesante.

Durante estos años de fuerte caída de la producción tiene lugar una curiosa emigración de técnicos y actores españoles tanto hacia

Hollywood como hacia los estudios Paramount en Joinville, Francia. La inexistencia del doblaje hace que los grandes estudios norteamericanos realicen versiones en castellano de sus éxitos para exportarlos a España y Latinoamérica y para ello necesita hispanoparlantes. Este hecho da lugar a que también se hagan algunas películas netamente españolas en Hollywood y Joinville, entre las cuales destaca *Angelina o el honor de un brigadier* (1935) de Enrique Jardiel Poncela con Rosita Díaz Gimeno como protagonista. Debido a que al público no le agrada la sustitución de las grandes «estrellas» norteamericanas por actores españoles o latinoamericanos y al descubrimiento del doblaje, estas producciones sólo se realizan durante la primera mitad de los años treinta.

La empresa Filmófono, creada en Madrid en 1931, y Cifesa, creada en Valencia en 1932, son las bases sobre las que se asienta una producción que llega a las casi cuarenta películas tan populares como *Nobleza baturra* (1935), *Morena Clara* (1936) o *La hermana San Sulpicio* (1934), las tres dirigidas por Florián Rey. No sólo se abastece al mercado interior sino que se comienza a cosechar éxitos en el exterior, principalmente en Latinoamérica, a pesar de la poca atención que los diferentes gobiernos de la República le prestan al cine. La producción de Filmófono tiene mayor interés, pero no por títulos concretos sino por el trazado de un ambicioso plan de producción, realizado por Luis Buñuel, en su calidad de productor ejecutivo de la empresa, para transformar los iniciales éxitos populares en obras de mayor entidad.

La única película interesante realizada durante la II República es el medimetro *Las hurdes* (Tierra sin pan, 1932) de Luis Buñuel, dentro del incipiente y atractivo movimiento documentalista en el cual también destaca Carlos Velo. Aunque debido a la fuerza de sus imágenes, el realismo empleado para describir el atraso de la región de Las Hurdes y la virulencia de su contenido, el gobierno de Lerroux la prohíbe en una clara prueba más de la ceguera cinematográfica republicana.

Cuando el cine español ha iniciado una producción regular, empieza a obtener considerables éxitos de público y tiene ambiciosos proyectos para el futuro, la sublevación militar del 18 de julio de 1936 que inicia la guerra civil pone punto final a lo que podría haber llegado a ser una floreciente industria cinematográfica e inaugura un período de casi cuarenta años que debe hibernar y sólo casualmente hace alguna obra de interés.

## LA GUERRA CIVIL

Durante la guerra civil tanto en la zona republicana, donde están situados los estudios y laboratorios, como en la rebelde, gracias a la ayuda de Alemania e Italia, se ruedan películas con cierta regularidad. Sobre los documentales de ambas zonas, que pueden contener unas imágenes muy parecidas sustentadas por comentarios contrapuestos, destacan unos largometrajes que marcan con claridad las características de cada zona. Mientras en Berlín los rebeldes ruedan «españoladas» como *El barbero de Sevilla* (1938) y *Suspiros de España* (1939), ambas de Benito Perrojo, y *Carmen, la de Triana* (1938) de Florián Rey, en la zona republicana se hacen películas mucho más realistas. Aunque la única producción verdaderamente interesante de este triste período es *Sierra de Teruel* (*L'espoir*, 1938) de André Malraux. Este filme narra con habilidad y fuerza uno de los principales episodios de la novela *L'espoir* del propio Malraux, subrayando el abandono de la República por parte de las naciones democráticas.

## DICTADURA

El 2 de noviembre de 1938 en Burgos, residencia del mando rebelde, por una orden del Ministerio del Interior se crean la «Comisión de censura cinematográfica» y la «Junta superior de censura cinematográfica», que reagrupan y unifican los anteriores intentos en este terreno. El 15 de julio de 1939, finalizada la guerra civil con el triunfo del General Franco, por una orden del Ministerio de la Gobernación, en cuyo preámbulo se justifica la existencia de la censura, se crea una «Sección de censura», cuyo objeto exclusivo son los guiones, que permanece inalterable, a pesar de múltiples reestructuraciones, durante la larga Dictadura.

La institucionalización de una férrea censura es un mal previsible, y en alguna medida también característico de la época, a pesar del cual se hubiese podido consolidar una industria cinematográfica, pero la legislación de 1941 supone un obstáculo insalvable. El 23 de abril de 1941 una orden del Ministerio de Industria y Comercio establece un canon de importación sobre las películas extranjeras y también prohíbe «La proyección cinemato-

gráfica en otro idioma que no sea español». Esta orden, dictada en un momento de máximo triunfalismo fascista, es similar a otras de la época que obligan a cambiar o «españolizar» los nombres de los establecimientos comerciales con denominaciones extranjeras, pero origina la crisis crónica que padece la industria cinematográfica durante la Dictadura y de unas legislaciones que crean «sistemas» para compensar la desigual competencia que supone poner al mismo nivel la producción extranjera y la nacional. Sólo permanece vigente durante seis años, pero son suficientes para causar el mal. El público, analfabeto en un alto grado y desconocedor de idiomas extranjeros en otro mucho mayor, se acostumbra a una forma de ver cine mucho más cómoda, los distribuidores y exhibidores no quieren abandonar el doblaje al comprobar el aumento de sus ingresos y los censores descubren que pueden alterar los diálogos mucho más impunemente que las imágenes.

Por una orden del 17 de diciembre de 1942 de la Vicesecretaría de Educación Popular se crea un noticiario semanal de producción estatal, NO-DO, con la obligación de ser exhibido en todas las sesiones cinematográficas y la prohibición de distribuirse cualquier otro. Esta orden, sólo abolida tras la muerte del dictador, mucho después de que la expansión de la televisión haya hecho inoperante la eficacia política de los noticieros estatales, marca la muerte de la incipiente escuela documentalista. Aunque ese mismo año otra orden, ratificada en 1943, 1948, 1953 y 1960, obliga a programar un cortometraje en cada sesión cinematográfica, los exhibidores se limitan a proyectar los que, a partir de ese momento, empieza a producir NO-DO con el título genérico de *Imágenes* o, una vez desaparecidos, a incumplirla.

El 18 de mayo de 1943 una orden del Ministerio de Industria y Comercio decreta que las licencias de importación de películas extranjeras sólo se den a productores de películas íntegramente nacionales «de una categoría artística y técnica suficientemente decorosa a juicio de la Comisión Clasificadora». Distingue tres categorías: primera, con derecho a tres o cinco licencias; segunda, con derecho a dos o cuatro; y tercera, sin derecho a ninguna. El 13 de octubre de 1944 una orden complementaria del mismo ministerio impone la obligación de un día de exhibición de películas españolas por cada cinco de extranjeras. Todas estas órdenes para incrementar y dar salida a una incipiente producción, que comien-

za con 12 largometrajes en 1939 y para estas fechas supera la veintena, consiguen sus propósitos, pero de forma muy particular.

Desde la implantación de la obligatoriedad del doblaje, la distribución de películas extranjeras resulta mucho mejor negocio que la producción de nacionales. Con una inversión similar se consigue un producto también hablado en español, pero de mucha mayor envergadura, mejor acabado y con grandes «estrellas». De forma que los distribuidores empiezan a producir películas cuya única finalidad es conseguir licencias de importación, mientras la obligación de exhibirlas se considera un impuesto más. La corrupción que caracteriza la Dictadura desde el comienzo hace que, por ejemplo, melodramas de época sin interés, que logran un cierto éxito de público, como *El escándalo* (1943) de José Luis Sáenz de Heredia y *El clavo* (1944) de Rafael Gil, obtengan quince licencias de importación cada uno. Todo esto hace que la situación sea tan caótica que deba ser modificada la legislación proteccionista.

Una orden del 21 de diciembre de 1946 del Ministerio de Industria y Comercio exige la posesión de un permiso de doblaje para las películas extranjeras y sólo se concede a los productores de las películas nacionales. Se establecen tres categorías: primera, a la que corresponden cuatro permisos; segunda, a la que corresponden dos; y tercera, a la que no corresponde ninguno. Más la categoría de «Interés nacional», creada poco antes, a la cual corresponden cinco. La principal diferencia con la orden anterior es que estos permisos de doblaje pueden ser libremente cedidos por sus propietarios. Esto abre nuevas puertas a la corrupción y da nuevas ventajas a distribuidores y exhibidores, que desligados de la producción, se limitan a comprar permisos de doblaje a unos productores que más que películas producen permisos.

Bajo esta férrea disciplina legislativa, en un país destrozado por una sangrienta guerra civil y aislado del exterior desde el final de la segunda guerra mundial, entre 1939 y 1952 se producen 566 largometrajes. Sean *El destino se disculpa* (1944) de José Luis Sáenz de Heredia, *Los últimos de Filipinas* (1945) de Antonio Román, *Don Quijote de la Mancha* (1947) de Rafael Gil o *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña, por poner sólo algunos variados y conocidos ejemplos, hayan tenido mayor o menor éxito, sean dramas o comedias, es igual porque todos tienen una similar carga ideológica, están mal realizados y carecen del menor interés. Sólo cabe destacar algunas obras realizadas gracias a este absurdo sis-

tema proteccionista, de espaldas a los criterios imperantes y que en su momento pasan despercebidas, pero entre las cuales destacan las producciones de Edgar Neville. Obras como *Domingo de carnaval* (1945) o *El crimen de la calle de Bordadores* (1946) subrayan la habilidad de Neville para crear ambientes esperpénticos dentro de unos sainetes muy madrileños o, como ocurre en *El último caballo* (1950), para conjugarlos con las primeras experiencias neorrealistas.

A comienzos de los cincuenta empieza a consolidarse una nueva generación cinematográfica que nace en las aulas de una incipiente escuela de cine, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I. I. E. C.), creado en 1947, y tiene una nueva forma de pensar derivada del neorrealismo italiano y el rechazo del falso, acartonado y mal hecho cine que la rodea. Dirige tímidos cine-clubs universitarios, crea la revista especializada *Objetivo* —que nace en 1953 y es prohibida en 1956— y convoca las «Conversaciones Cinematográficas de Salamanca» en mayo de 1955 para discutir los problemas del cine nacional. Allí Juan Antonio Bardem define el cine español con una brillante frase, luego repetida hasta la saciedad, «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico». Y en las conclusiones se pide un código de censura, un nuevo sistema de protección más justo y eficaz, una federación de cine-clubs, ayuda estatal al I. I. E. C. y el final del monopolio del NO-DO en el campo del documental.

Las primeras obras de la nueva generación son *Esa pareja feliz* (1951) de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem y *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (1952) de Berlanga. Son películas vivas, inteligentes, bien hechas y consolidan las corrientes neorrealistas. De forma que durante años se hacen algunas producciones que nada tienen que ver con el cine anterior y que son una clara consecuencia de los planteamientos expuestos en ellas: *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, *Día tras día* (1954) de Antonio del Amo, *El expreso de Andalucía* (1956) de Francisco Rovira Beleta, *Mi tío Jacinto* (1956) de Ladislav Vajda, *Amanecer en Puerta Oscura* (1957) de José María Forqué, *Un vaso de whisky* (1957) de Julio Coll y un corto etcétera. Mientras tanto Berlanga realiza *Novio a la vista* (1953), *Calabuch* (1955) y *Los jueves, milagro* (1956), alterada por la censura hasta tener muy poco que ver con el proyecto original, donde desarrolla la vena lírica del neorrealismo, y Bardem,

*Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956), donde sienta las bases de un neorrealismo crítico que luego tiene grandes dificultades para desarrollar. Tanto *¡Bienvenido Mr. Marshall!* y *Calabuch* como *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor* participan en festivales internacionales, consiguen importantes premios y descubren la existencia del cine español en el extranjero, mientras tienen un gran éxito nacional de crítica y público.

Mientras tanto una orden conjunta de los Ministerios de Comercio e Información y Turismo implanta el 16 de julio de 1952 un nuevo sistema de protección relacionado con el costo de cada película y se constituye una «Junta de clasificación y censura». Se crean seis categorías, «Interés nacional», 1.<sup>a</sup> A, 1.<sup>a</sup> B, 2.<sup>a</sup> A, 2.<sup>a</sup> B y 3.<sup>a</sup>, a las cuales corresponde respectivamente una subvención del 50 por 100, 40 por 100, 35 por 100, 25 por 100 y 0 por 100 del coste estimado que establece dicha junta. Debido a la existencia de la Junta se establecen dos niveles de censura: por el primero se cortan y distorsionan las películas inconvenientes y por el segundo se destroza económicamente a las productoras molestas. Por ejemplo, *Los golfos* (1959) de Carlos Saura, *Los chicos* (1959) de Marco Ferreri y *La mano en la trampa* (1961) de Leopoldo Torre Nilsson son autorizadas por la censura moral y política con algunas alteraciones, pero prohibidas por la económica al ser clasificadas las dos primeras en 2.<sup>a</sup> B y la última en 3.<sup>a</sup>, lo cual significa la imposibilidad de recuperar la inversión, pues ni siquiera se pueden estrenar en las grandes capitales.

A mediados de los cincuenta Marco Ferreri, un italiano con alguna experiencia cinematográfica, llega a Madrid para vender lentes de Scope, entra en contacto con Rafael Azcona, un oscuro novelista, y dirige *El pisito* (1958), sobre una novela de éste. Con una completa falta de medios, su recreación de un submundo madrileño y la aplicación de un peculiar humor negro al neorrealismo todavía vigente, crea un nuevo estilo, del cual se pueden encontrar antecedentes en la literatura, la pintura y la música españolas, que es origen de algunas películas de gran importancia. Posteriormente Ferreri dirige *Los chicos* (1959), intento de menor importancia donde no colabora Azcona, y *El cochecito* (1960), de nuevo sobre un relato de Azcona, una de las pocas obras maestras de estos años. Aquí el nuevo estilo alcanza uno de sus momentos más felices y demuestra su eficacia para poner al descubrimiento las taras, vicios y costumbres de la clase media. Por estas mismas fechas



Carlos Saura rueda su primer largometraje, *Los golfos* (1959), donde también parte del neorrealismo, aunque para conseguir una visión desgarrada de los bajos fondos madrileños.

Durante su exilio europeo, motivado por las presiones del Comité de Actividades Antinorteamericanas, el realizador Albert Rossen rueda en España *Alejandro, el grande* (*Alexander, The Great*, 1955), uno de sus peores trabajos. Es la primera de una larga serie de producciones que los norteamericanos hacen en España para aprovechar los bajos sueldos, producto del subdesarrollo del país, y las disminuciones tributarias que les suponen. Son películas ajenas a la realidad nacional, en cuanto sólo la utilizan como decorado, entre las cuales destacan por sus elevados presupuestos: *Orgullo y pasión* (*The Pride and the Passion*, 1957) de Stanley Kramer, *Salomón y la Reina de Saba* (*Solomon and Sheba*, 1959) de King Vidor, *De repente, el último verano* (*Suddenly Last Summer*, 1959) de Joseph L. Mankiewicz.

La situación llega al máximo cuando Samuel Bronston, un productor de segunda fila con alguna experiencia en Hollywood, funda en España la «Samuel Bronston Productions, Inc.» y realiza en coproducción con el productor español Cesáreo González *El capitán Jones* (*John Paul Jones*, 1959) de John Farrow. Esta compañía, cien por cien norteamericana y que sólo trabaja en España, produce sucesivamente *Rey de reyes* (*King of Kings*, 1961) de Nicholas Ray, *El Cid* (*The Cid*, 1961) de Anthony Mann, *55 días en Pekín* (*55 Days in Peking*, 1962) de Nicholas Ray, *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1963) de Anthony Mann y *El fabuloso mundo del circo* (*The Circus World*, 1964) de Henry Hathaway, gracias a la concesión de créditos oficiales, la desinteresada colaboración del Ejército y la cesión de parques nacionales que son alterados por necesidades del decorado. Estos favores iniciales los paga Bronston con la inclusión en sus producciones de pequeñas concesiones al patrimonio, como la bandera nacional y la intervención del embajador español en *55 días en Pekín*, la utilización de personajes históricos españoles como centro de sus producciones, *El Cid* o Isabel la Católica en un proyecto abortado, y la financiación de documentales de propaganda, *El valle de la paz* (1961) de Andrew Marton y *Sinfonía española* (1963) de Jaime Prades. A finales de 1964, cinco años después de instalarse en España, cuando *El Cid* figura entre las veinte películas más comerciales de la historia del cine y las restantes producciones ocupan

destacadas posiciones, la compañía se hunde. Desaparece así el peligro de un dominio de la producción española por parte de la norteamericana y el asunto queda reducido a una elevación de costos y un descenso de la producción española. En años posteriores, gracias a unas condiciones especiales otorgadas por el gobierno a determinadas zonas geográficas consideradas estratégicas, continúa de forma creciente la realización de películas extranjeras en España, pero no se crea ninguna otra productora similar. Entre estas películas destacan *Lawrence de Arabia* (Lawrence of Arabia, 1963) y *Doctor Zhivago* (1965), ambas de David Lean.

Hacia 1960 comienzan a aparecer unos documentalistas que, a pesar de que no llegan a formar un grupo y realizan obras de muy discutible valor, demuestran que existe una nueva preocupación por intentar expresarse en cine. A la cabeza se sitúa Saura con *Cuenca* (1958), primero de los documentales que se acercan con realismo al hombre español, y le siguen Elías Querejeta y Antón Eceiza con *A través de San Sebastián* (1960) y *A través del fútbol* (1963), Basilio Martín Patino con *El noveno* (1961) y *Torerillos* (1962) y Jacinto Esteva Grewe con *Notas sobre la emigración* (1960) y *Alrededor de las salinas* (1961), todos recortados o prohibidos por la censura, junto a Jaime Camino, Mario Camus y Jorge Grau. Este grupo se mueve alrededor del I. I. E. C., donde estudia la mayoría, y de algunas revistas especializadas, *Cinema universitario* y *Nuestro cine*, donde suelen escribir, pero no consiguen pasar al largometraje, ni siquiera trabajar con comodidad en el corto, pues su difusión, dado el monopolio del NO-DO en las salas comerciales, prácticamente queda reducida al campo de los cineclubs.

A finales de 1960, Luis Buñuel llega a Madrid para dirigir su primera película española desde el medimetro *Las hurdes*. Se trata de una co-producción con México cuyo guión se presenta a censura, se aprueba con la condición de que se varíe el final, se cambia según las sugerencias de los censores, se rueda y se termina la película. De nuevo, siguiendo el proceso habitual es vista por censura, se acepta sin ninguna modificación y es seleccionada para representar a España en el festival de Cannes, pero más por haber sido solicitada por los franceses y la personalidad de su realizador que porque a los censores les gustase. El 17 de mayo de 1961 *Viridiana* gana la Palma de oro del Festival de Cannes y es positivamente comentada por la prensa nacional, pero dos días después unas declaraciones de *L'osservatore romano*,

donde se acusa de blasfemas a *Viridiana* y *Madre Juana de los Angeles* (Mathe Joanna od Aniolow, 1961) de Jerzy Kawaleriwicz, también premiada aquel año en Cannes, originan una reacción en cadena que ocasiona la prohibición de tratar sobre la película en los medios de comunicación, la expulsión del Director General de Cinematografía que había acudido personalmente a Cannes a recoger el premio, la disolución de la productora española y la prohibición de todos sus proyectos, la inexistencia jurídica de la película, su prohibición en España durante dieciséis años y que sólo le sea reconocida la nacionalidad española cuando a finales de 1982 los socialistas llegan al poder.

La consecuencia inmediata es una etapa de endurecimiento durante la cual un miembro de Falange, ajeno al cine, es nombrado Director General de Cinematografía. Termina en julio de 1962 cuando una reestructuración del gobierno, impuesta por las huelgas de esa primavera, el pacto firmado en Munich por la oposición y la conversión del turismo en la principal fuente de divisas, sitúa a Manuel Fraga Iribarne al frente del Ministerio de Información y Turismo para fomentar el turismo, mejorar la imagen exterior de España y controlar la información.

Desde un primer momento varía la posición oficial respecto al cine y, sin dejar de apoyar a las películas más tradicionales, las producciones más interesantes y las de nuevos realizadores reciben las más fuertes subvenciones. Las primeras en aprovecharse de las nuevas circunstancias son *Cuando estalló la paz* (1962) de Julio Diamante y *Noche de verano* (1962) de Jorge Grau, primeras obras de sus realizadores, y durante 1963 continúa el debut en el largometraje de directores provenientes del I. I. E. C. o que habían trabajado en el terreno del documental. Francisco Regueiro con *El buen amor*, Mario Camus con *Los farsantes* y *Young Sánchez*, Manuel Summers con *Del rosa al amarillo*, Jaime Camino con *Los felices 60* y un largo etcétera que desaparece absorbido por el peor cine comercial, el ridículo cine infantil que se subvenciona durante estos años, la televisión y los puestos docentes del I. I. E. C.

Durante estos años se desarrolla la segunda etapa de la filmografía de los realizadores que habían aparecido al comienzo de los cincuenta. Muy influenciado por el humor negro creado por Ferreri y Azcona y siempre con la colaboración en el guión de éste último, Berlanga consigue que el ternurismo que había en sus anteriores realizaciones deje paso a un distorsionado realismo con el cual

analiza los trasfondos sociales de los temas que trata, al tiempo que su estilo narrativo adquiere mucha mayor soltura. Ni en *Plácido* (1961) ni en *Las cuatro verdades*, episodio español de la coproducción *Las cuatro verdades* (1962), donde Azcona y Berlanga trabajan juntos por primera vez, la unión es perfecta. Hay que esperar a *El verdugo* (1963) para que Berlanga haga su mejor trabajo y una de las escasas obras maestras de este período. Mutilada por la censura después de su proyección en la Mostra de Venecia, Berlanga ve cómo pasan los años y sus proyectos son prohibidos. Directamente relacionado con esta corriente se sitúa Fernando Fernán Gómez, excelente actor teatral y cinematográfico y muy irregular realizador, que después de *La vida por delante* (1958), aprovecha la nueva coyuntura para hacer las interesantes *El extraño viaje* (1963) y *El mundo sigue* (1964). Al igual que la mayoría de las primeras obras realizadas en esta etapa, son un gran fracaso comercial y Fernán Gómez debe plegarse a un cine comercial sin muchos atractivos. Por su parte, Bardem, desorientado por el fracaso nacional e internacional de *La venganza* (1957), *Sonatas* (1959) y *A las cinco de la tarde* (1960), donde trata de desarrollar sin éxito su concepción del realismo crítico, se va a Argentina a rodar *Los inocentes* (1962), que la censura no le autoriza hacer en España. La nueva situación le permite realizar *Nunca pasa nada* (1963) que no tiene mucha repercusión, pero que es su mejor película, aunque marca el comienzo de un amplio paréntesis en que se ve obligado a olvidar el cine personal. Mientras, un realizador tan irregular como Francisco Rovira Beleta aprovecha las nuevas circunstancias para hacer un interesante intento de cine musical en *Los tarantos* (1963) y *El amor brujo* (1967).

El nuevo equipo ministerial no tarda en dar sus primeros frutos. El 16 de febrero de 1963 aparecen las «Normas de censura cinematográfica» en un intento para dar una base legislativa a un organismo que lleva veinticuatro años trabajando sobre criterios fantasmales, pero son lo suficientemente ineficaces para dejar las cosas igual, como demuestra que durante toda la Dictadura exista la censura de guiones. Se habla mucho de la «apertura» de la censura, pero sólo se deja sentir mínimamente en las producciones extranjeras porque se autorizan algunas películas, norteamericanas en su mayoría, prohibidas durante los últimos diez años. También se crea una nueva reglamentación de cine-club que, por su burocratismo, supone una dificultad para sus actividades y como ven-

taja ofrece la importación anual y pocas veces acertada de una decena de películas. Y, al comienzo del curso 1962/3, el I. I. E. C. se convierte en «Escuela Oficial de Cinematografía» (E. O. C.), se aumenta su subvención y pasa a depender directamente de la Dirección General de Cinematografía.

Mientras se espera la nueva legislación cinematográfica, en 1964 continúa la aparición de películas de los nuevos realizadores. Debutan Miguel Picazo con *La tía Tula* y Vicente Aranda y Román Gubern con *Brillante porvenir*. Y hacen su segundo largometraje Jorge Grau con *El espontáneo* y Manuel Summers con *La niña de luto*, gracias al éxito de sus primeras obras, y Carlos Saura con *Llanto por un bandido*, Francisco Regueiro con *Amador* y Julio Diamante con *Tiempo para amar*, por haber encontrado nuevos productores. Estas películas tienen unas características comunes. En primer lugar sólo logran una mínima audiencia que destaca frente a la alcanzada por las primeras obras de Berlanga y Bardem. Sólo *Del rosa al amarillo*, *La tía Tula* y *Noche de verano* logran una cierta resonancia, pero las restantes tardan años en estrenarse y pierden su poco atractivo. Por otro lado, aunque las anima un afán de superación, de ir más lejos que la producción habitual, en realidad sus logros no son muy distintos, pues no plantean ninguna revolución formal o temática. Ninguna alcanza la repercusión de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* o *Muerte de un ciclista* o la calidad de *El cochecito* o *Los golfos*, aunque tienen unos planteamientos similares a estas últimas, basados en rodajes en la calle y costos reducidos, pero convierten al neorrealismo, que está en la base de todas ellas, en un anticuado naturalismo.

El 19 de agosto de 1964 aparecen las «Nuevas normas para el desarrollo de la cinematografía», como un apartado más del «Plan de desarrollo económico» con el cual el nuevo equipo ministerial se enfrenta con la torcida economía nacional. Después de veinticinco años de pasos en falso y censura encubierta de subvención, es la primera legislación coherente que tiene España. Desde ahora la protección a la producción no es distribuida arbitrariamente por una junta de censores más o menos disfrazados sino que se establece automáticamente al recibir cada película el 15 por 100 de los ingresos brutos en taquilla obtenidos durante los primeros cinco años de exhibición en el país. También se crea una categoría, denominada «Interés especial», para «los proyectos que ofrezcan las suficientes garantías de calidad, obtengan relevantes valores

morales, sociales, educativos o políticos» y «faciliten la incorporación a la vida profesional de los titulares de la E. O. C.», que consiste en un anticipo sobre el 15 por 100 de taquilla, una vez que la película pasa censura, y doble cuota de pantalla, que sigue concedida una junta de encubiertos censores. Se complementa con una orden del Ministerio de Información y Turismo, del 22 de diciembre de 1964, que establece el control de taquilla, de manera que a primeros del siguiente año queda implantada la nueva forma de protección.

Dentro de estos nuevos canales en 1965 se realizan *La caza* de Carlos Saura, *Nueve cartas a Berta* de Basilio Martín Patino, *El juego de la oca* de Manuel Summers, *Acteón* de Jorge Grau, *De cuerpo presente* de Antonio Eceiza y *Con el viento solano* de Mario Camus. Y en 1966, *Fata Morgana* de Vicente Aranda, *Juguetes rotos* de Manuel Summers, *La busca* de Angelino Fons, *Una historia de amor* de Jorge Grau y *Mañana será otro día* de Jaime Camino. En todas estas películas, segundas o terceras de sus realizadores, a excepción de *Nueve cartas a Berta* y *La busca* que son primeras obras, se aprecia un intento de abandonar un naturalismo anticuado e ir hacia otras posiciones más actuales, pero no muy claramente definidas. Los intentos más interesantes son los de Carlos Saura y Vicente Aranda que se acercan a un cine comercial de calidad desde posiciones válidas, pero por caminos muy diferentes.

Estas películas fomentadas y casi producidas por el Estado, dado que dentro de su economía en gran parte se amortizan con las subvenciones que reciben, representan a España en los festivales internacionales, pero encuentran grandes dificultades para llegar al público nacional. Esto se debe en gran medida a que las «Nuevas normas» suponen la convivencia de unas producciones de baja calidad y fuerte comercialidad, hechas para el mercado interior, y otras de cierta calidad y baja rentabilidad, impulsadas por el «Interés especial», realizadas para ser mostradas en el exterior con un evidente carácter de propaganda estatal. Este cine que el Estado subvenciona está férreamente controlado por una censura política y económica y lógicamente es el cine que al Estado le interesa. Por tanto su posible carga crítica resulta extremadamente limitada. Después de una constante lucha de guionistas, directores y productores de la oposición contra la Administración, si alguna escena molesta logra sobrepasar las barreras es cortada sin el menor problema. Todo esto confirma la inoperancia de las con-

clusiones de las «Conversaciones de Salamanca». Allí se pedía un código de censura, un nuevo sistema de protección, una federación de cine-clubs, ayuda estatal al I. I. E. C. y el final del monopolio del NO-DO. A excepción de esto último se ha logrado todo, pero el cine español cada vez tiene menos libertad y depende más de los intereses estatales.

Esta situación lleva a algunos de los directores que debutan durante estos años a intentar nuevas fórmulas para hacer un cine al margen de cualquier tipo de censura. Se pueden reducir a dos grupos y son fruto del optimismo económico característico de los años sesenta. El primero es la «Escuela de Barcelona», un movimiento que agrupa un buen número de interesantes películas, pero desaparece ante su incapacidad para entroncar con el público y por la inamovilidad estatal. El segundo gira en torno a la posibilidad de trabajo en 16 mm, pero debido a los frágiles planteamientos estéticos y económicos de cuantos se acercan a esta modalidad y la imposibilidad de crear canales paralelos de distribución y exhibición, no consigue ningún resultado positivo.

Las más destacadas obras de la «Escuela de Barcelona» son *Fata Morgana* (1965) de Vicente Aranda, *Dante no es únicamente severo* (1967) de Jacinto Esteva Grewe y Joaquín Jordá, *Noches de vino tinto* (1966) de José María Nunes, *Ditirambo* (1967) de Gonzalo Suárez y *Cada vez que...* (1967) de Carlos Durán. En algunos casos se realizan sin el apoyo económico oficial y antes de presentar el guión y censura, pero en ningún momento consiguen romper el cerco y acaban claudicando. En ellas se desarrolla un realismo fantástico bajo el enunciado: «Como no podemos hacer Victor Hugo, hacemos Mallarmé», que representa una interesante novedad frente al realismo crítico que se practica en Madrid.

Por la misma época aparecen en diferentes puntos de la geografía española unos pequeños grupos inconexos que hacen películas en 16 mm de forma artesanal con unos mínimos planeamientos económicos y estéticos. Su máximo atractivo consiste en no estar controlados por ningún mecanismo estatal y no llegar a integrarse nunca, pero sobre ellos pesa una férrea censura económica que hace sus trabajos técnicamente deficientes y les obliga a desaparecer poco después. Debido a su carácter marginal, estas películas no tienen existencia legal, no disfrutan de ninguna subvención y no pueden proyectarse públicamente. En la medida que sus realizadores han seguido trabajando en el terreno cinemato-

gráfico, las películas más características rodadas en 16 mm por estas fechas son: *El crimen de la pirindola* (1964) de Adolfo Arrieta, *Ditirambo vela por nosotros* (1966) de Gonzalo Suárez, *Circunstancias del milagro* (1967) de Emilio Martínez-Lázaro y *Querido Abraham* (1968) de Alfonso Ungría.

De forma más casual que premeditada, los más importantes miembros de la «Escuela de Barcelona» y algunos de los grupos que trabajan en 16 mm se unen con los alumnos de la E. C. C. durante las «Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine», celebradas en Sitges durante el otoño de 1967. El descontento de los tres grupos genera unas conclusiones, cuya difusión es frenada por la intervención directa de la Guardia Civil, donde se pide: «La creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática». Y para lograrlo: «libre acceso al ejercicio de la profesión: con la supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo, del permiso de rodaje y de cualquier otro, de la censura previa y posterior, del interés especial y de cualquier otro tipo de subvención». Y se concluye pidiendo «libertad de trabajo, fuera de cualquier sujeción, directa o indirecta, a controles gubernativos; y control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición por parte de un sindicato democrático».

El 12 de enero de 1967 se autoriza la creación de salas de «Arte y ensayo». Entre sus limitaciones destaca que, según la nueva cuota de pantalla implantada unos meses antes, por cada tres días de exhibición de películas extranjeras en versión original subtitulada y con un especial trato de censura, haya uno de nacionales clasificadas de «Interés especial». Por este reducido canal se distribuyen las películas españolas de mayor interés realizadas durante estos años, pero con tan evidente perjuicio en cuanto a la limitación de su posible audiencia que poco después esta condición es abolida. Aunque con esta nueva orden ministerial se completa el ciclo cinematográfico. Se controlan las películas que se hacen a través de la censura y la concesión de subvenciones, los hombres que las hacen a través de la E. O. C. y los espectadores que las ven gracias a las salas de «Arte y ensayo». Como la máquina tiene todas las piezas en su sitio, el 17 de noviembre de 1967 desaparece como tal la Dirección General de Cinematografía al integrarse temporalmente en otro departamento ministerial. Este hecho marca el final de la tímida «apertura» de los primeros años de Manuel Fraga Iribarne al frente del Ministerio de Información y Turismo.



La mayoría de las sucesivas películas de los nuevos realizadores se hacen según una nueva fórmula, que consiste en el empleo sistemático del color y la importación de actores extranjeros, con la cual se espera captar al público que siempre les ha faltado. El resultado son unos productos industrialmente más consistentes que sus primeras obras, pero que en general son unos híbridos sin mucho interés donde se mezclan los restos de la torpeza de sus trabajos anteriores con ciertas pretensiones de «cine de calidad». Junto a *Oscuros sueños de agosto* (1967) de Miguel Picazo, *Si volvemos a vernos* (1967) de Francisco Regueiro, *Los desafíos* (1969) de Claudio Guerín, José Luis Egea y Víctor Erice, *Del amor y otras soledades* (1969) de Angelino Fons, destacan *Peppermint frappé* (1967) y *La madriguera* (1969) porque demuestran que Carlos Saura es el único de los nuevos directores que sabe desarrollar una temática personal. Mientras tanto se escinde el grupo de realizadores de Barcelona. Por un lado quedan los que siguen una tendencia similar a los de Madrid, como prueban *Las crueles* (1969 de Vicente Aranda, *Historia de una chica sola* (1969 de Jorge Grau y *Un invierno en Mallorca* (1969) de Jaime Camino. Y por otro los que siguen haciendo experiencias, como José María Nunes con *Biotaxia* (1968) y *Sexpeciencias* (1968), prohibida por la censura, y Gonzalo Suárez con *El extraño caso del doctor Fausto* (1970) y *Aoom* (1970), nunca estrenada. Entre estos destacan Pere Portabella con *Nocturno 29* (1968) y Jacinto Esteva Grewe con *Después del diluvio* (1968), dos interesantes obras personales de poca difusión, pero que son de las mejores de esta tendencia.

El nuevo gobierno nombrado en octubre de 1969 significa que, mientras en el resto de Europa el comienzo de los setenta supone la práctica desaparición de la censura, en España se vuelve a los peores momentos de la década de los cincuenta. A esto se une que a principios de 1970, cuando el coste medio de una película es de ocho millones de pesetas, el pago de las diversas subvenciones a los productores se realiza con trece meses de retraso y el Estado les debe 230 millones de pesetas. Esta situación deriva de que, cuando el anterior equipo ministerial planteó la nueva ayuda cinematográfica, se tuvo más en cuenta el sistema vigente en otros países que la cantidad real de dinero de que se disponía para estos fines. A mediados de marzo de 1970 se celebra una asamblea extraordinaria de la «Asociación sindical de directores realizadores españoles de cinematografía» (A. S. D. R. E. C.) donde se aprueban

las siguientes reivindicaciones para superar la crisis: libertad de expresión cinematográfica, supresión de la censura, libertad de la expresión de las distintas lenguas y culturas españolas, democratización de las salas de «Arte y ensayo», supresión de la obligatoriedad del NO-DO, supresión del cartón de rodaje, prohibición del doblaje de películas extranjeras, control de taquilla y billeteaje automático, puntualidad en el pago de la protección y supresión del «Interés especial». Como única respuesta y para arreglar esta situación, en marzo de 1971 se promulga una nueva legislación que opta por la decisión más torpe: reducir al 10 por 100 la subvención sobre los ingresos en taquilla que todo largometraje nacional recibe. Aunque dada su impopularidad su vida es corta e, incluso antes de entrar en vigor, ya se piensa en una nueva para cubrir los cuatrocientos millones de pesetas que se deben a los productores.

Mientras tanto algunos nuevos realizadores hacen unos largometrajes muy personales, de espaldas a la industria y generalmente en 16 mm, pero en la medida que sus temas, tratamientos y procesos se salen de lo habitual, encuentran insalvables problemas sindicales y de censura para estrenar sus obras. Ni Ricardo Franco consigue legalizar *El desastre de Annual*, ni Paulino Viota *Contactos*, ni el arquitecto Ricardo Bofill *Equizo*, ni Pere Portabella *Cuadecuc*, todas ellas de 1970, sólo Alfonso Ungría logra que *El hombre oculto* represente a España en la Mostra de Venecia y que posteriormente tenga una mínima difusión comercial.

La obra maestra de este período es *Tristana* (1970), un viejo proyecto de Luis Buñuel sobre la novela de Pérez Galdós que después de algunas prohibiciones hace en coproducción con Francia, da la vuelta al mundo y consigue múltiples premios. Aunque también destacan *Canciones para después de una guerra* (1971) de Basilio Martín Patino, un interesante documental que permanece prohibido durante los restantes años de Dictadura y luego tendrá gran éxito, *El jardín de las delicias* (1970), prohibida durante algunos meses, finalmente estrenada y que consigue cierta repercusión, *Liberxina 70* (1970) de Carlos Durán, prohibida, cortada y nunca estrenada, y *Tirarse al monte* (1971) de Alfonso Ungría, que no se estrena por la acción conjunta de la censura y el enfrentamiento de sus productores. Dentro del terreno que intenta compaginar la calidad con lo comercial sobresalen *Las secretas intenciones* (1969) de Antón Eceiza, *El bosque del lobo* (1970) de Pedro Olea y sobre todo *Mi querida señorita* (1971) de Jaime de Armiñán por

dar un acertado tratamiento a temas insólitos dentro del cine nacional y conseguir el apoyo de crítica y público.

El gran éxito de *Tristana* vuelve a poner de moda, después de un largo período de olvido, las adaptaciones de clásicos, pero ninguna de las películas a que da lugar tiene especial importancia. Mientras tanto el grueso de la producción se divide entre unas «comedias a la española» carentes de cualquier interés, pero que llegan a convertirse en un subgénero con características propias, considerable producción y algunos grandes éxitos, y el denominado cine de terror. En este terreno destacan, junto a unas cuantas obras irregulares, *Umbráculo* (1971) de Pere Portabella, *La novia ensangrentada* (1972) de Vicente Aranda y, sobre todo, *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, una de las obras maestras del cine español, que sabe retomar la gran tradición del cine fantástico norteamericano para unirla con una visión muy personal de la dureza castellana de los cuarenta.

Mientras la Administración, por seguir retrasando el pago de las subvenciones, debe a los productores unos quinientos millones de pesetas, el gran éxito de la temporada 1972-73 es *El último tango en París* (*Last Tango in Paris*, 1972) de Bernardo Bertolucci. Al estar prohibida en España y arrastrar una considerable fama de obra erótica, atrae a un gran número de españoles a los cines de Francia, donde llega a proyectarse con subtítulos en castellano. Aunque este no es un hecho aislado, pues las agencias de viaje organizan excursiones colectivas los fines de semana a ciudades francesas fronterizas para ver el cine prohibido. Los denominados «Weekends cinematográficos» permiten conocer a precios asequibles unas películas prohibidas en España y de libre circulación en Francia. Durante estos años alcanzan tanta popularidad que son el tema de una de las más anodinas comedias al uso: *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973) de Vicente Escrivá.

La remodelación del gobierno de junio de 1973 significa que el almirante Carrero Blanco es nombrado presidente del gobierno y, a niveles cinematográficos, que se comienza a liquidar la deuda contraída por la Administración con los productores. Durante este período culmina la trilogía de Carlos Saura, escrita en colaboración con Rafael Azcona, sobre la situación española. A pesar de un inevitable exceso de símbolos, *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) y, sobre todo, *La prima Angélica* (1973), alcanzan un considerable éxito y consagran a su autor a nivel nacional e inter-

nacional. Entre unas producciones sin demasiado interés sobresalen *Hay que matar a B* de José Luis Borau, *La loba y la paloma* de Gonzalo Suárez y las primeras obras de Manuel Gutiérrez Aragón, *Habla, mudita*, y de Jaime Chávarri, *Los viajes escolares*, todas de 1973.

La muerte del almirante Carrero Blanco, víctima de un atentado perpetrado por la organización terrorista vasca ETA a finales de 1973, trae consigo que a comienzos del siguiente año se nombre un nuevo gobierno que intenta inútilmente hacer evolucionar el sistema tras una apariencia de «apertura». A niveles cinematográficos significa que se pueda estrenar *La prima Angélica*, en medio de una serie de atentados contra los cines que la exhiben, y también la aparición de unas nuevas normas de censura, que derogan el código vigente desde 1963, cuya máxima novedad es la autorización del «desnudo siempre que esté exigido por la unidad total del film». Por otro lado, el deterioro de las relaciones Iglesia-Estado característico de los últimos tiempos de la Dictadura hace posible la realización de algunas películas sobre historias amorosas entre sacerdotes y mujeres. Las más destacadas son *Tormento* (1974) de Pedro Olea y *La regenta* (1975) de Gonzalo Suárez, sobre clásicos de la literatura española, y *¡Ya soy mujer!* (1975) de Manuel Summers, sobre un argumento original del mismo.

Esta misma «apertura» hace que, después de diez años de funcionamiento del control de taquilla, por primera vez los ingresos obtenidos por las películas nacionales sean superiores a los de las extranjeras. Esto se debe a que, aunque sigue existiendo una férrea prohibición sobre temas políticos, sociales y eróticos, se permite la realización de unas producciones con un tratamiento ligeramente más audaz de sus temas mezclados con algunos leves desnudos. Tal como ocurre en *El amor del capitán Brando* (1974) de Jaime de Armiñán, *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (1975) de Pedro Olea, *Los pájaros de Baden-Baden* (1975) de Mario Camus y *La trastienda* (1975) de Jorge Grau.

Los casi cuarenta años de férrea dictadura se cierran el 20 de noviembre de 1975 con la muerte por vejez del general Franco, tras unos últimos meses de incertidumbre y aislamiento internacional provocado por el recrudecimiento del terrorismo y su salvaje represión. El final de este último período está marcado por dos grandes películas que se salen de lo normal, sólo consiguen estrenarse tras largos meses de prohibición, una antes y otra después del

cambio de régimen, y alcanzan gran éxito nacional e internacional. La primera es *Furtivos* (1975) de José Luis Borau, un violento drama rural realizado con perfección, y la segunda *Cría cuervos...* (1975) de Carlos Saura, que narra el despertar a la vida de una niña en una casa marcada por la muerte.

El 20 de noviembre de 1975 marca el fin de una época y a partir de entonces la historia del cine español es diferente de la que nos ha ocupado en estas páginas. La paulatina desaparición de la censura y la amplia y lenta reforma iniciada en 1976 hacen que el cine español comience una nueva trayectoria que le encamina hacia una equiparación con el cine europeo <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Examino el período 1975-1985 en mi artículo «Diez años de cine español» en Samuel Amell, Ed., *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid, Playor, 1988.

BLANK PAGE