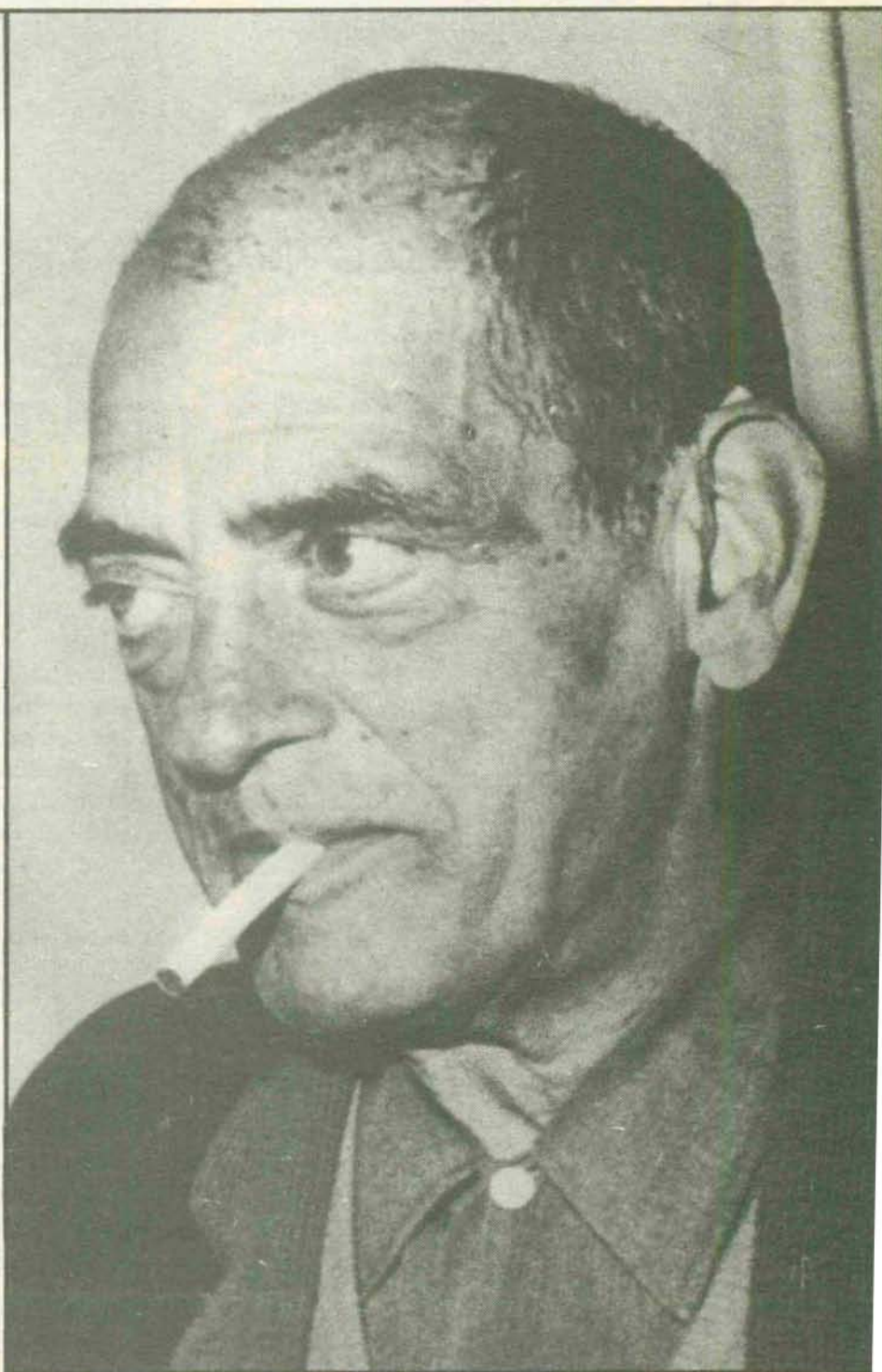


Cine español (1939-1979):

# Leyes contra el talento

Diego Galán

**C**UANTOS han estudiado el cine español acuerdan que a partir de 1939 el sinfín de leyes, reglamentos, disposiciones y proteccionismos que han venido determinando la cantidad y calidad de las películas realizadas en nuestro país, han sido mucho más importantes que las películas mismas. Aún puede comprobarse este aserto cuando vemos que la paralización que sufre hoy la producción de películas españolas está condicionada por una aberrante disposición de noviembre de 1977 y que sólo la posibilidad de una nueva Ley del Cine puede acabar con la anemia cinematográfica que sufrimos.



Buñuel.



«Morena Clara», de Florián Rey (1935).

**Y**A durante la guerra civil comenzaron a surgir Departamentos y Comisiones encargados del control de la cinematografía. Desde Burgos se creaba en marzo de 1937 un par de Gabinetes de Censura con destino a Sevilla y La Coruña, pequeños adelantados de lo que más tarde centralizaría el Ministerio de Prensa y Propaganda, a su vez controlador de cualquier manifestación artística que pudiera producirse en territorio español. La censura cinematográfica

tenía como principal cualidad la de no precisar lo prohibible, dejando al libre entendimiento de los censores de turno qué era reprobable o plausible; situación ésta que, como se comprenderá, impediría la comodidad mínima exigida para la creación de cualquier obra. O se hacían películas que de antemano contarían con el beneplácito de los elegidos a dedo o existía la posibilidad de que la obra filmada desapareciera por completo. Y aun a pesar de los fé-

reos controles previos (como la censura del guión, la necesidad de permisos oficiales y la obligatoriedad de «asesores»), algunas películas llegaron a estrenarse de forma brevísima o a no ser conocidas jamás por los españoles (casos, por ejemplo, como los de «El crucero Baleares» y «Rojo y negro», la primera dirigida por Enrique del Campo en 1940 y prohibida, según el historiador Fernando Méndez Leite, «por motivos fácilmente comprensibles» (sic), y



Imperio Argentina.

la segunda, de Carlos Arévalo, en 1942).

«El cine ha de ponerse al servicio del Estado para cumplir los fines que le son particulares, dentro de las normas y consignas del Movimiento (...). En una gradación de valores podríamos decir que

es necesario incorporar al cine: Primero, el sentido católico tradicionalmente español que se traduce en el acatamiento al dogma y en el respeto, defensa y elogio de los principios religiosos y fundamentos morales que deben regir y cimentar la vida española... Segundo, el sentido po-

lítico del Movimiento de forma que *en toda película*, cualquiera que sea su argumento, se aliente el espíritu auténticamente español que ha de saber reflejarse en los distintos modos de reaccionar o de conducirse ante los problemas humanos que se planteen (...). He aquí, en breves rasgos, lo que yo creo que debe ser el cine español». Son declaraciones del Delegado Nacional de Propaganda, Manuel López Torres, en 1942 (1), capaces por sí solas de sugerir la mentalidad que regía el destino de nuestro cine.

En esas fechas, ya se había dispuesto la obligatoriedad del doblaje («el español como única lengua posible o dentro del territorio») (2) de la misma forma que se había exigido la rotulación de nombres españoles para cualquier establecimiento público. Esta disposición acarreó gran parte de las tragedias que el cine español sigue sufriendo aún en nuestros días. La más clara se refiere a la competencia con productos extranjeros a los que, regalarles el idioma supuso facilitarles la más eficaz colonización cultural. Por otro lado, el doblaje permitió manipular con mayor destreza los textos originales, sin contar con la diferencia de calidad existente entre la versión original y la que unos dobladores nacionales pudieran aportarle. Hay que tener en cuenta que hasta entonces podían conocerse en España las películas extranjeras en su versión auténtica y que el público, hoy, estaría acostumbrado a consumir así el cine.

(1) Citado por Domenec Font en su libro «Del azul al verde». Avance, 1976.

(2) Se implantó el doblaje en 1941 imitando la mussoliniana «Ley de Defensa del Idioma» y continuando la propia tradición española: en 1938 se había prohibido la inscripción de nombres propios que no fueran castellanos.

(Lamentablemente, es ya tarde para dar esa necesaria marcha atrás; la herencia de aquellas disposiciones debe ser asumida por quienes ahora reglamenten de nuevo la cinematografía española).

Cierto es también que, en orden a atacar a la calidad de las películas realizadas a partir de 1939, se ha mitificado en exceso el cine republicano. Son bastantes los historiadores que exageran los valores de las películas realizadas en los primeros años treinta para contraponerlas a la frialdad oficial de las películas «nacionales». Pero no es del todo cierto que el cine republicano hubiera abierto campos nuevos al cine. Y es comprensible que así fuera, puesto que la II República no permitió el acceso de la izquierda al poder ni logró superar sus conflictos internos. Fueron aquellos años confusos, aunque, sin embargo, quienes regentaban el poder económico continuaron en los años cuarenta disfrutando del mismo poder. El cine republicano fue, por lo tanto, en términos generales, un cine de la derecha, donde ya se dieron cita los productos «folklóricos» que más tarde alcanzarían carácter protagonista, las películas «históricas» (aunque en una proporción mucho menor) y hasta las películas religiosas. Los títulos republicanos que puedan sustraerse a este esquema («Nuestro culpable», «Madrid se divorcia», «Las Hurdes», «Aurora de esperanza»...) quedaron violentamente compensados con el éxito popular de películas como «Morena Clara», «Nobleza baturra», «La hermana San Sulpicio», «El agua en el suelo», títulos que proponían un respeto básico al «status» económico, la tradición religiosa y el más feroz conservadurismo en lo que a las relacio-

nes amorosas o sexuales se refiere.

Lo que interrumpieron las nuevas disposiciones gubernamentales al acabar la guerra fueron factores de otro tipo: la posibilidad de que ese movimiento menor adquiriera fuerza (hay que añadir a las películas citadas la inquietud de los primeros cineclubs, la aparición de revistas críticas insólitas años después

—como «Nuestro Cinema»—), conduciendo, por lo tanto, a un cine más imaginativo y real, y que la mayoría de los cineastas pudiesen continuar su obra: la muerte o el exilio quebró proyectos de trabajo, cuyo resultado final sólo puede ahora imaginarse, pero que contenían esperanzas claras. Buñuel no es más que la deseción superconocida; otros muchos hombres abandona-



«Embrujo», de Carlos Serrano de Osma.



«Raza», de Sáens de Heredia; «El santuario no se rinde», de Arturo Ruiz Castillo; «Los últimos de Filipinas», de Antonio Román.



rían España definitivamente o regresarían ya cuando sus capacidades estaban disminuidas (3).

De cualquier forma, el cine republicano contaba con un elemento que los años cuarenta no lograría: la fascinación del público por sus estrellas, el contacto real entre cine y espectador. Puede que el elemento «estrella» parezca frívolo y, sin embargo, en aquellos años suponía el motor principal de la comunicación en el cine de todo el mundo. Los actores y actrices españoles «descubiertos» en los años cuarenta tuvieron más dificultad para lograr esa comunicación como demuestra que, a pesar de la cantidad de películas que interpretaran, sólo algunas de ellas lograrían el éxito. Imperio Argentina, Antoñita Colomé, Rosita Díaz Gimeno o Raquel Rodrigo, sin embargo, bastan por sí solas para interesar a priori. El cine de los cuarenta se llenó de consignas, de brazos en alto, de discursos propagandísticos, y es lógico que el público se sustrayera a ellos, puesto que en cualquier manifestación pública, los mismos esquemas, las mismas obligaciones se imponían.

No es justo, sin embargo, considerar que el cine «heroico», «folklórico», «religioso» y «literario» que se impuso en la década de los cuarenta como una imitación de las cinematografías italiana y nazi, fuese totalmente desconocido por el público. Algunas películas jalonan una carrera de éxitos populares que no puede pasar desapercibida. «El escándalo» o «El clavo», «Raza» o «A mí la legión», «Locura de

(3) Consultar el libro de Román Gubern «Cine español en el exilio». Lumen, 1978, donde se recoge la interminable lista de cineastas obligados a abandonar su país, para continuar fuera de él su actividad.

amor» o «La tonta del bote» son títulos significativos de lo que el público apreciaba. «La gente quería olvidar. Cualquier tontería le interesaba», nos decía la actriz Josita Hernán, recordando aquella época. Lo cierto, no obstante, es

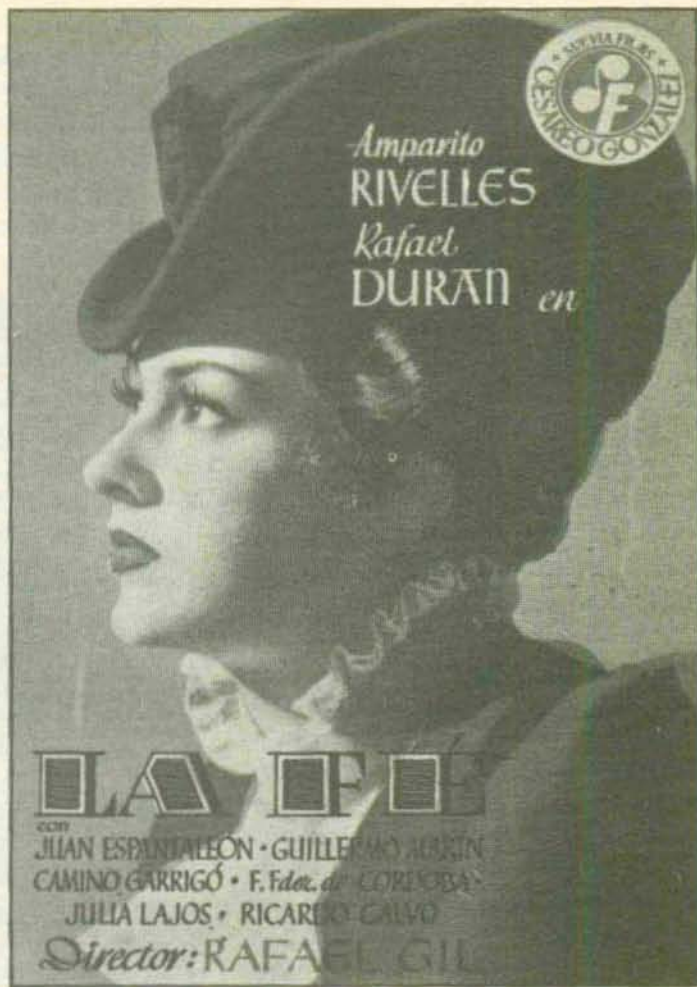
evadir la que, previo pago en taquilla, aportaban los largometrajes del Eje. Algunas nuevas «estrellas» triunfaron en el cine español, alimentadas con tesón por las revistas «oficiales» como «Primer Plano»: Amparo Ri-



«Eloisa está debajo de un almendro», de Rafael Gil.

que puestos «a olvidar», el público español prefería las películas americanas, dado que el cine alemán o italiano, que se importaba con precisión matemática, ahuyentaba a los espectadores. El «No-Do», creado en 1943, suministraba ya suficiente cantidad de propaganda como para

velles, Alfredo Mayo, Rafael Durán o Jorge Mistral mantuvieron la pequeña llama de la mitología cinematográfica. Su carisma, sin embargo, desaparecía bajo las consignas programadas desde el Ministerio de turno, desde los negocios que las distintas disposiciones fueron permitiendo,



«La Pródiga», «La fe», «El clavo», ambas tres de Rafael Gil. Y «La duquesa de Benamejí», de Luis Lucia.



desde los «méritos» que los productores intentaban realizar. Una de esas disposiciones, que contingentaba la importancia de películas extranjeras a cambio de la producción de films españoles, permitió el más descarado «mercado negro» que se conozca: bastantes películas ya realizadas dejaban de estrenarse porque el motivo fundamental de su realización (el logro de permisos de importación de películas americanas) había quedado resuelto. El cine no se hacía para el público, sino para responder a lo que determinaban las disposiciones del momento: Que algunas de esas películas lograran interesar a los espectadores era, más que nada, un «gaje del oficio». Los pequeños productores que fueron surgiendo alentados por la «facilidad» del negocio, desaparecían con la misma rapidez. Sólo la productora «Cifesa», alimentada con todo tipo de protecciones oficiales, se permitió organizar un sistema de producción continuado con películas de alto presupuesto. «Cifesa» desaparecía en los años cincuenta, aún no se sabe si arruinada o porque su «misión» había dejado de tener sentido.

El cine español que hoy tenemos se basa en la experiencia de los años cuarenta. Hay quien opina (como Luis G. Berlanga) que, a pesar de todo lo dicho, aquellas películas «patrióticas» (que el lector conoce suficientemente como para repetir ahora su descripción) determinaron una «estética» propia basada fundamentalmente en el melodrama, que no debió interrumpirse nunca. Cuando en los primeros años cincuenta comenzaron a notarse los resultados del cambio obligado por el desenlace de la Segunda Guerra Mundial, el cine español que se propuso suponía un



«La vida alrededor», de Fernando Fernán Gómez.

nuevo punto de partida, quizás un cambio excesivamente brusco para volver a calar en la sensibilidad popular. Los nuevos nombres que surgían en la realización (como el propio Berlanga, junto a Juan Antonio Bardem, sin olvidar a Antonio del Amo, Serrano de Osma, José Antonio Nieves

Conde..., quizás no todos del mismo interés, pero en cualquier caso resueltos a dar «un cambio») hicieron un cine crítico que en aquellos años forzosamente debía tener un toque miserabilista, que ahuyentó aún más a los espectadores, desesperados de no encontrar en el cine español el



**AMPARO RIVELLES  
VIRGILIO TEIXEIRA  
MANUEL LUNA  
EDUARDO FAJARDO  
JOSE SUAREZ  
JESUS TORDESILLAS  
MARCO DAVO**

NICOLAS D. PERCHICOT  
ALBERTO ROMEA • ANA MARIA CUSTODIO  
VICENTE SOLER • JUAN ESPANTALEON  
LUIS S. TORRECILLA • JOAQUIN PUVOL  
JACINTO SAN EMETERIO • ANTONIO CASAS  
DOMINGO RIVAS • JOSE MALVERNIE  
FRANCISCO BERNAL • RAFAEL ARCOS  
ARTURO MARIN • ALFONSO DE CORDORA  
FAUSTINO BRETANO • MARIO MORENO

**MERY MARTIN**

Guion: JOSE RODRIGO BOETA  
Cámara: A. FRÁILE • Decorados: S. BURMAN  
Estudios: SEVILLA FILMS



UNA EXCEPCIONAL SUPERPRODUCCION  
QUE RELATA FIELMENTE LA REALIDAD HISTORICA  
DEL SUCESO MAS IMPORTANTE DE TODOS LOS TIEMPOS

SUPERPRODUCCION  
FICHA PRODUCCION

«Alba de América», de Juan de Orduña;  
«Reina Santa», de Rafael Gil; «Jeromín», de  
Luis Lucía; «La leona de Castilla», de Juan  
de Orduña».

mismo esplendor visual que en los productos norteamericanos. Se intentó corregir el pasado con ese nuevo cine, pero diez años de penetración ideológica eran sin duda más fuertes de lo que pudiera pensarse. Cuando hoy se habla con admiración de «Bienvenido, Mr. Marshall», «Surcos», «Esa pareja feliz» o «Muerte de un ciclista», hay que tener en cuenta que en su momento, el éxito popular en España no coronó los esfuerzos que suponían; fueron películas con mayor trascendencia en festivales internacionales o en comentarios críticos que logradoras de éxitos comerciales. El público se había acostumbrado ya a «la española» y consunía a las folklóricas de turno y hasta las películas «religiosas» del momento, aunque fuera en poca medida o a regañadientes. Si el franquismo perma-



**CELESTINO GONZALEZ**

MARUCHI FRESIO \* ANTONIO VILAR  
LUIS PEÑA \* FERNANDO REY \* JOSE NIETO  
JUAN ESPANTALEON \* MARIO BARRETO  
MERY MARTIN \* ALFONSO DE CORDORA

**Reina Santa**

DIRECCION: Rafael Gil



ANA  
MARISCAL  
RAFAEL  
DURAN



# JEROMIN

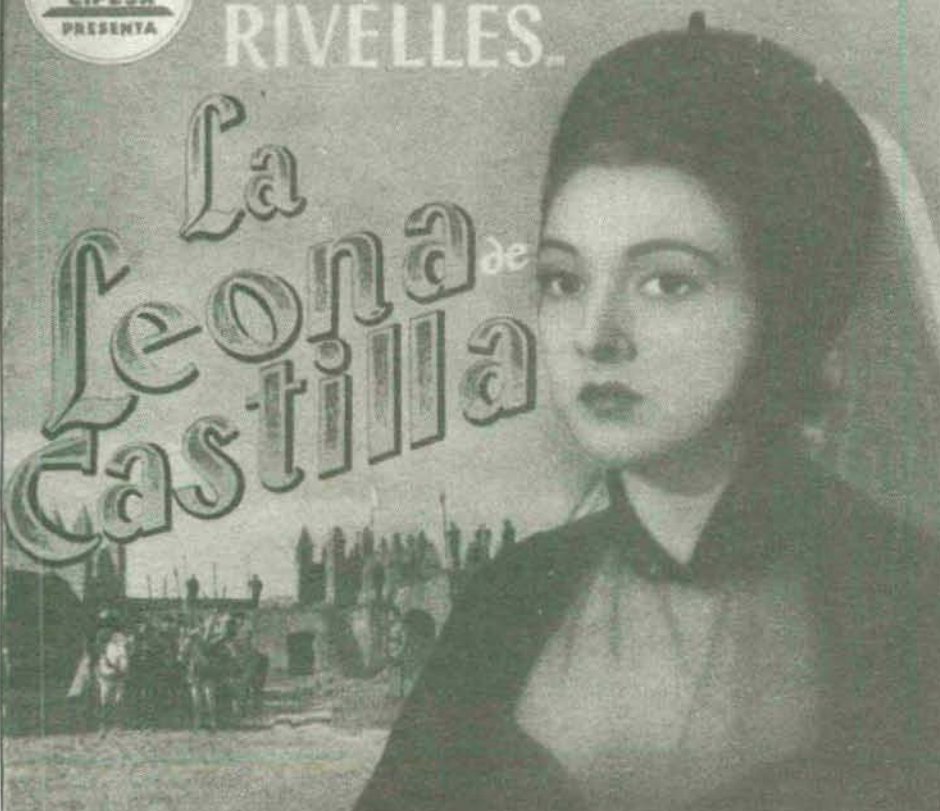
SEGUN LA NOVELA DEL PADRE COLOMA

DIRECTOR:  
LUIS LUCIA



AMPARO  
RIVELLES

# La Leona de Castilla



Director: JUAN de ORDUNA

neció durante tantos años, es indudable que los españoles se habían acostumbrado a su ambiente social, a su estética y sus consignas.

Fuera o no un cambio oportuno, el cine español de los cincuenta dejó vislumbrar «otras» posibilidades expresivas. Aun cuando sus directores tuvieran enormes dificultades para realizar un trabajo continuo y digno, es obvio que la aportación de Berlanga y Bardem abrieron en la cultura cinematográfica española, perspectivas que ni aún los tiempos republicanos habían conocido. Era el momento en que el norrealismo italiano hacía furor entre los jóvenes intelectuales: en España se adoptó la fórmula con unas premisas propias que lo hicieron siempre diferente al original. De todas formas, con estos autores, el cine se acercó al hombre de la calle y —aún muy mediatizado por la censura— logró reflejar parte de su problemática. Cuando en los años cuarenta se habían intentado películas «diferentes», la única posibilidad de invención se encontraba en un cine de extraño lenguaje y de experimento formales (como las películas de Carlos Serrano de Osma); de ninguna manera se autorizaba la menor crítica social ni prácticamente el sentido del humor. Los años cincuenta, en cambio, abrieron distintos campos de lucha en toda España: desde la Universidad hasta el Congreso de Escritores, desde la aparición de nuevas revistas («Índice») hasta la edición de novelas que suponían también un acercamiento a la realidad hasta entonces prohibido. España debía acercarse a la Europa vencedora contra el nazismo y muchos fueron los intentos de «barnizar» la imagen exterior de nuestro país. Para controlar, de cual-

quier forma, el intento se nombró a Arias Salgado como ministro responsable de Información y Turismo (combinación de materias que da una idea de los intentos gubernamentales: mezclar la promoción del turismo con las actividades culturales, entendiéndolas como destinadas al mismo fin-. El nombramiento de Arias Salgado supuso lo que para Román Gubern es una «tenebrosa era» (4) donde la censura adquirió aún más fuerza y donde las protecciones económicas continuaban el criterio censor. El régimen debía defenderse de sus débiles enemigos y no dudó en controlar las restringidas nuevas libertades.

Que en 1955 se reunieran en Salamanca un importante grupo de cineastas dispuestos

(4) «Un cine para el cadalso». Euros, 1975.

a denunciar las miserias que sufría el cine español (5) y a exigir unos cambios considerados fundamentales (y entre ellos —no hay que sorprenderse— la organización de un código de censura que aclarara definitivamente qué era lo que se prohibía), debe entenderse como un síntoma más del inconformismo generalizado que la nueva generación venía protagonizando. Quiero decir que las «realidades» conseguidas en esas «conversaciones» distaron mucho de ser tan optimistas como algunos han querido ser. En Salamanca se expusieron los problemas en un clima democrático insólito para el

(5) Juan Antonio Bardem dictaminó sobre la realidad del cine español en un brillante pentagrama, que sintetiza por sí solo la denuncia de las «Conversaciones de Salamanca». «El cine español es: políticamente ineficaz, socialmente falso, industrialmente raquítico, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo».

momento, pero no pasó de ser una convocatoria limitada a los que ya conocían los problemas. Las leyes no las apoyaron y el público permanecía inevitablemente al margen, consumiendo las películas que les proyectaban y aun creyendo que cuanto veían era todo lo que podía verse, es decir, ignorando no ya los movimientos cinematográficos más serios que venían desarrollándose por el mundo, sino aceptando los flagrantes cortes que la censura imponía a la mayoría de las películas extranjeras. (Las españolas, ya se sabe, nacían disminuidas por los controles sobre el guión y la producción —lo que no era comparable a la producción extranjera que ya venía ultimada sin que los censores españoles hubiesen interferido su creación—, siendo posteriormente remasacradas por las voraces tijeras). Hay una auténtica antología de tí-



FERNANDO FERNAN GOMEZ  
MARIA ROSA SALGADO  
LUIS PRENDES  
EDUARDO FAJARDO

DINA STEN · MARUCHI FRESNO  
JESUS TORDESILLAS  
MANOLO MORAN · MARIO BERRIATUA  
JULIA CABA ALBA · GARY LAND  
DOMINGO RIVAS  
GERARD TICHY

CON LA COLABORACION DE  
JOSE BODALO  
DIRECTOR  
JOSE ANTONIO  
NIEVES CONDE

Argumento y guión  
VICENTE ESCRIBA

Una película de fondo católico que  
asombrará por su crudo realismo.

«Balarrasa», de José Antonio Nieves Conde.



Escena de «Viridiana», de Luis Buñuel (1961).

tulos prohibidos que acusan con fuerza el régimen que padecemos (6). El cine español sigue siendo hoy deudor de aquel clima, de aquella impotencia de expresarse con libertad. Cualquier proyecto frustrado en los años cuarenta o cincuenta prolonga hoy su desgracia en las producciones post-constitucionales, tanto por lo que se refiere a la imaginación creadora como a la receptividad del espectador.

Un nuevo aire aparecería en el cine español cuando el director general de Cinematografía, José María García Escudero (uno de los ponentes en

las conversaciones de Salamanca) inició su campaña de protección al cine. Mucho se ha escrito sobre su actividad —bueno al principio, crítico ahora, hasta el punto de que el propio aludido ha intentado comentar su actuación en un libro (6), que no responde en la mayoría de sus puntos a toda la verdad de las anécdotas recogidas. España seguía sufriendo la oscuridad determinada por leyes y decretos, por represiones y consignas. No hay forma de justificarlo. Para entender la actuación de García Escudero hay que señalar que su mandato en la Dirección General ocurría siendo ministro de Información y Turismo Manuel Fraga

Iribarne. Por lo tanto, si bien las nuevas disposiciones permitieron el acceso a jóvenes cineastas que de otra forma quizás nunca hubiesen logrado su objetivo, el carácter represor del Ministerio no disminuyó. Se hacía, sí, más publicitario de cara al exterior, ya que, entre otras cuestiones de política general conocidas, había ocurrido el incidente de «Viridiana», la primera película que Buñuel dirigía en la España de Franco, que había obtenido el primer premio en el Festival de Cannes de aquel año (1961), pero que había sido prohibida en nuestro país. Las nuevas disposiciones debían impedir que se repitieran situaciones

(6) «La primera apertura», diario de un Director General». Planeta, 1978.



García Escudero, José J. Maesso, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, durante una de las sesiones de las conversaciones de Salamanca (1955).



Luis García Berlanga, por la época en que se estrenó «Bienvenido, Mr. Marshall» (1952).

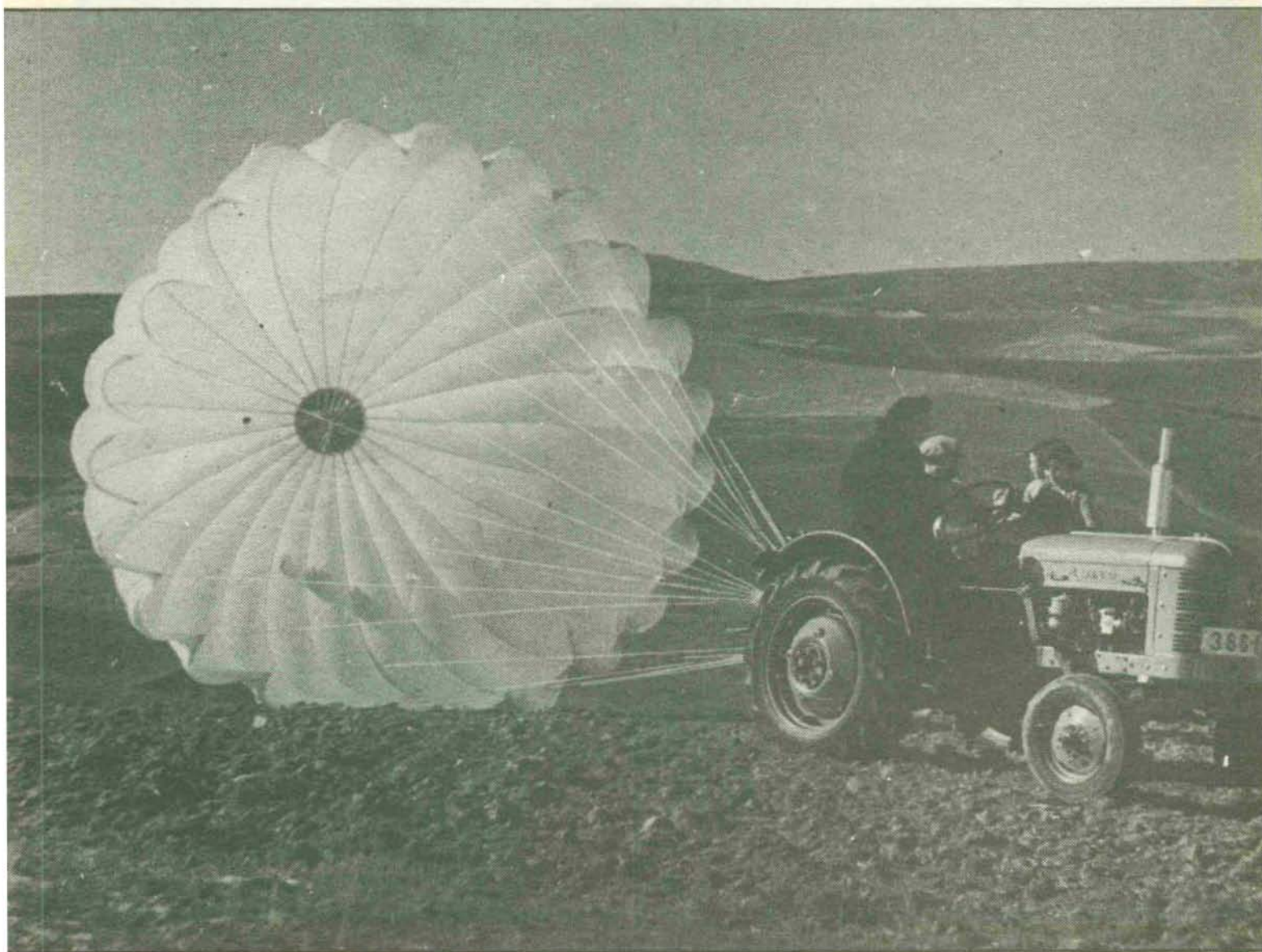
similares, promocionando al tiempo que en los festivales internacionales aparecieran películas españolas más críticas y nuevas de lo que realmente se consumía en el interior. Es decir, mientras por un lado se seguían produciendo las mismas películas folklóricas y religiosas de siempre, se fomentaba la realización de unos cuantos títulos que hiciera pensar a los extranjeros que la barata España del turismo se había democratizado. Hay que oír los testimonios de los cineastas del momento para entender que esa manipulación no era inocente ni fácil. Otros incidentes ocurrirían (como el de la exhibición de «El verdugó», de Berlanga, en el Festival de Venecia de 1964, donde el aún no ministro Alfredo Sánchez Bella denunció violentamente la realización de dicha película), escalonando así el «reajuste»

que Fraga Iribarne quería realizar. «Reajuste» motivado por los evidentes cambios sociales que el país ya había producido y que ni la política ni el cine en concreto parecían conocer.

Epoca de nuevo oscura, pero en la que se concreta, pese a todo, la realidad de dos «frentes» cinematográficos. Por un lado, el compuesto por los beneficiados del proteccionismo surgido en los cuarenta y que continuaban realizando una serie de películas alejadas de la realidad y tendentes en la mayoría de los casos a granjearse las simpatías de los ejecutivos de turno. De otro, un

cine más joven y crítico, beneficiado también por las nuevas disposiciones proteccionistas, pero limitado en su audiencia a sectores reducidos; un cine que no lograba atravesar el puente de la comunicación, porque se inspiraba en la evolución de una estética expresiva que en España se había ignorado. De todas maneras, un cine que proponía —dentro de sus muy estrechos límites— un cambio fundamental, rota ya la tradición del melodrama de «Cifesa» tan abundante en los cuarenta. De ahí que las declaraciones de Berlanga recogidas más atrás respondan a una realidad; aquella expresión

populachera y falsa del cine «heroico» contenía, sin embargo, la posibilidad de una tradición, cuya ruptura alejó considerablemente al público. Que esto y no la introducción de un nuevo lenguaje es que lo que generación de los cincuenta o sesenta debía haber hecho, forma parte ya de la conjetura. Lo indiscutible es el hecho objetivo: Saura, Pícazo, Patino, Summers, Regueiro, Grau, Eceiza y tantos otros, con independencia de su habilidad o talento particulares, propusieron un cine radicalmente distinto al que el control ministerial había autorizado hasta entonces. Pocos quisieron respetar la posi-



Escena de «Bienvenido, Mr. Marshall», de García Berlanga y Bardem (1951).

bilidad de esa tradición; Fernando Fernán Gómez, sí, en unos intentos de sainetes críticos que obtuvieron una considerable repercusión popular («La vida por delante» y «La vida alrededor»).

El cine taquillero que en aquellos momentos se realizaba en España formaba también parte del «aggiornamiento» organizado por la Administración. Un cine que recogiera parte de las inquietudes sexuales del espectador, tan in-

formado ya de que la mayoría de las películas extranjeras no atravesaban la frontera. Un cine «picante» y conservador que jugaba al pecado para insistir en la necesidad de mantener el «status»: fidelidad conyugal, virginidad garantizada, hijos para el cielo. Un cine tramposo y de nula imaginación, pero que conectó con el público a través del humor. Humor éste ramplón y grosero, pero eficaz. Comedias al principio más blancas («Las

chicas de la Cruz Roja», «Las muchachas de azul») y luego más «verdosas», hasta degenerar en los últimos sesenta en esa comedia con sueca y paleto, cuya representatividad ostenta el no obstante extraordinario actor Alfredo Landa. Sánchez Bella, sucediendo a Fraga Iribarne, supuso un retroceso en las pequeñas libertades adquiridas por el segundo «frente» cinematográfico. Pero los últimos años del franquismo —Opus Dei en el



Manuel Fraga Iribarne, por entonces ministro de Información y Turismo, durante una alocución en homenaje a García Escudero (a la derecha de la fotografía).

poder— no significaron más que un intento de no romper la baraja. Las cartas estaban echadas y grandes sectores del público se habían sensibilizado con el «nuevo» cine español, acompañado en este caso por la creación de salas de «arte y ensayo», proliferación de revistas críticas y presencia estimulante de un turismo provocador. Continuaban —a qué decirlo— las represiones y las condenas. Pero estaba en marcha un proceso irreversible. (¿O no?).

Sin embargo, en lo que al cine se refiere, los cambios de estructura económica no se había producido. Desde que en 1940 se comenzara la política de protección (forzada en primer lugar por la prestación gratuita del castellano al cine extranjero, lo que colocaba al cine español en desigualdad de condiciones competitivas), los distintos cambios que ha sufrido dicha política no han alterado su sustancia: es impensable la realización de películas que no se ajusten a la protección. Los distintos gobiernos que se han sucedido desde 1939 entendieron muy bien que el obligado sistema de financiación que sufría el cine español, les permitía un mayor control sobre él. En ocasiones no han sido necesarias las tijeras para impedir la creación de determinadas películas. Bastaba la negación del dinero que necesitaba para interrumpir su existencia. Mientras el cine de la derecha ha inventado sus modas y ha intentado realizar sus negocios (como ya se sabe, no siempre claros) y el de la izquierda sobrevivir ganando poco a poco el consenso del público, los mecanismos del control gubernamental se han ido haciendo más fuertes.

La necesidad de romper esa situación ha ido determinando distintas y encontradas postu-

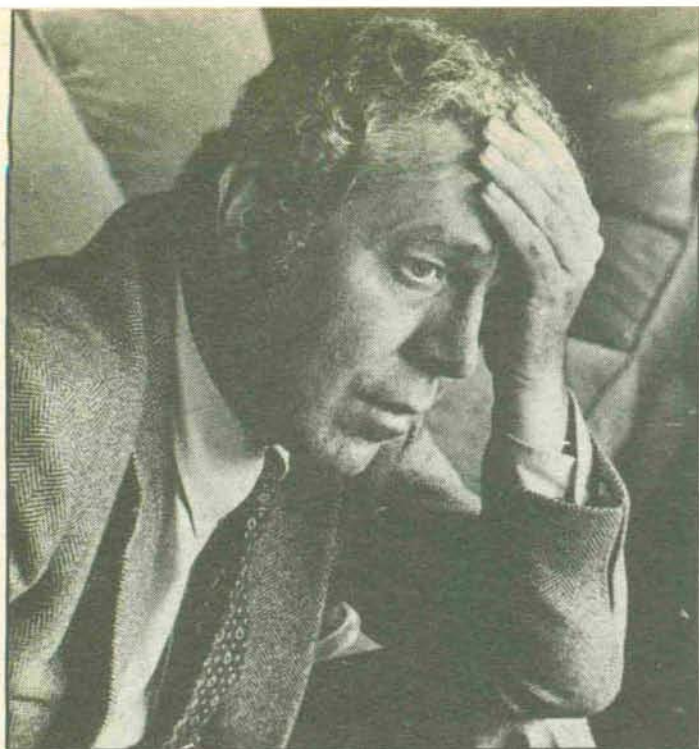


«No desearás al vecino del 5.º», de Ramón Fernández.

ras entre quienes defienden el cine español como posibilidad de un patrimonio cultural irrefrenable. La escasa calidad de las películas españolas por un lado, y los «favores» que la Administración ha ido haciendo al cine extranjero, han convertido España en un mercado fértil para las multinacionales. Cualquier interrupción en la realización de películas españolas ha favorecido notablemente a quienes poseen mayores recursos económicos y un ganado favor del público. No hay, por lo tanto,

que ser muy retorcido, para entender que muchas de las disposiciones legales referidas al cine español, eran indirectamente gracias concedidas al extranjero. Y en esa situación estamos hoy. De un lado, padeciendo la experiencia de un cine mentiroso y oportunista nacido aún antes de que comenzara la guerra civil y, por deducción, sufriendo también la inexistencia de un cine con mayor conexión popular. De otro, imposibilitados de crear una infraestructura industrial que permita la creación de pe-





Luis García Berlanga, en la actualidad.

Y como de costumbre, puede deducirse que todas las leyes referidas al cine sólo han intentado bloquearlo. No debe ser prudente ahora que los espectadores vean por fin en las películas españolas un reflejo de su propia realidad. Para evitarlo conscientemente (o aprovechando la torpeza de unas reclamaciones poco meditadas), nos encontramos ahora en una situación que no difiere de la original. El cine español sigue siendo lo que las leyes le autorizan. Cualquier otra «historia» de nuestro cine es un salto en el vacío. ■ D. G.

lículas de forma continuada y lógica. En estos momentos, como en los cuarenta años anteriores (con la excepción de «Cifesa»), cada película española es una aventura en sí misma sujeta a los vaivenes de la moda, la competencia y la legislación.

En noviembre de 1977, para lograr la desaparición de la censura (lo que no se ha conseguido plenamente; sigue habiendo una censura que oculta su nombre, pero que, de hecho, prohíbe, por ejemplo, la exhibición de películas como «Salo», de Pasolini, o «El imperio de los sentidos», del japonés Nagisa Oshima), se propuso el libre mercado, la oportunidad de que las multinacionales importasen cuantas películas desearan sin necesidad de cubrir unas cuotas mínimas que contingentaran el mercado. El cine español, como de costumbre, sufrió el carácter de la Ley, imposibilitado aún más de existir. Justo en un momento en el que el público parecía reconciliarse con su cinematografía (a través de títulos como «Asignatura pendiente», «Furtivos», «El espíritu de la colmena» o «La escopeta nacional»), esa nueva disposición interrumpió la corriente comunicativa.

Delta Films presenta  
una producción Elías Querejeta director Carlos Saura  
**EL JARDIN DE LAS DELICIAS**  
José Luis López Vázquez Francisco Pierrá Luchy Soto  
guión Rafael Azcona y Carlos Saura música Luis de Pablo foto Luis Cuadrado

«El Jardín de las Delicias», de Carlos Saura.



Un genio del CINE: Luis Buñuel.