

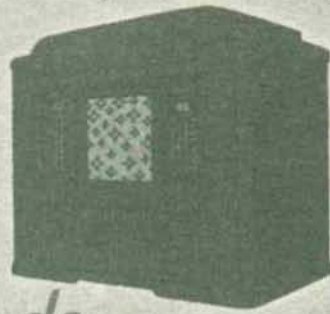


Jose Esteban Alenda / DISTRIBUCION
y Turner Films, s.a.
PRESENTAN

LA NCIONES

para despues de una

GUERRA



un film de

BASILIO MARTIN PATINO



Cine Español en la Democracia

Diego Galán

POCO antes de que Franco muriera, el cine español se encontraba en situación similar a la de los casi cuarenta años anteriores. Algunas pequeñas novedades o aperturas habían hecho pensar a muchos que la situación era sustancialmente distinta. Pero nada más lejos de la verdad. La censura, por ejemplo, continuaba activa y bien activa suprimiendo de un plumazo cuanto disgustara a ejecutivos y mandones. Películas prohibidas desde hacía años permanecían aún secretas para los españoles: «Viridiana», de Buñuel, rodada en 1961 y aplastada por una curiosa conjura burocrática que había eliminado incluso su documentación legal; «Canciones para después de una guerra», de Patino (1970), aprobada en primera instancia y prohibida más tarde por la protesta particular de un censor cuya identidad todo el mundo conocía pero que pocos se atrevían a mencionar; «La respuesta», de José María Forn (1969), que había querido simplemente contar los problemas universitarios que la propia Universidad había hecho públicos...



«Viridiana», de Luis Buñuel. (1961). Una obligada referencia.

Y aun había «novedades»: tanto «Furtivos», de Borau, como «Cría cuervos», de Saura, es decir, las películas que más tarde representarían el cambio que la muerte de Franco originaba en nuestro país, estaban en ese momento «negociando» con la censura sus posibilidades de exhibición. Se prohibían también libros —«Del cinema como arma de clase», recopilación de textos de la legendaria revista «Nuestro Cinema», que desapareció en la guerra civil con la «depuración» de su director, Jaime Piqueras—, e incluso cortometrajes: «Tu amiga Marilyn», «Habitación»...

En orden a la censura nada, pues, había cambiado. La política ministerial seguía siendo, por otro lado, hija directa de la impulsada por Fraga Iribarne en sus años de ministro de Información y Turismo: simular en el extranjero que la libertad española era total e impedir, al mismo tiempo, que eso fuera cierto. En el último trimestre de 1975 se proyectaba, por ejemplo, la hasta entonces prohibida «Naranja mecánica», de Kubrick, pero con la ridícula condición de no poder exhibirse ante más de quinientos espectadores cada vez, aunque la sala permitiera un aforo mayor.

Mientras tanto, el cine español al uso había aportado a su ya larga lista de títulos idénticos una nueva ración de películas ansiosas por encontrar mayor libertad en desnudos, chistes verdes o erotismos: «Zorrita Martínez», «Yo soy Fulana de Tal», «Sólo ante el streaking», «El calzonados», «Polvo eres», «Matrimonio al desnudo»...

DESPUES DEL 20-N

No obstante, el cambio llegó pronto. Los directores más interesantes de nuestro cine habían esperado durante muchos años la posibilidad de expresarse en libertad; otros nuevos habían aguardado también la ocasión de traducir a imágenes sus crónicas sobre la vida cotidiana, sus reflexiones sobre nuestros problemas. A la muerte de Franco, forzaron los criterios de la censura ofreciéndoles productos ya acabados, con el apoyo indiscutible de un público y cierta prensa que no estaban ya dispuestos a continuar ejerciendo de ciudadanos tontos o de meros publicistas. El conjunto de estas «nuevas» películas formaron globalmente un fenómeno único en el cine español. Por vez



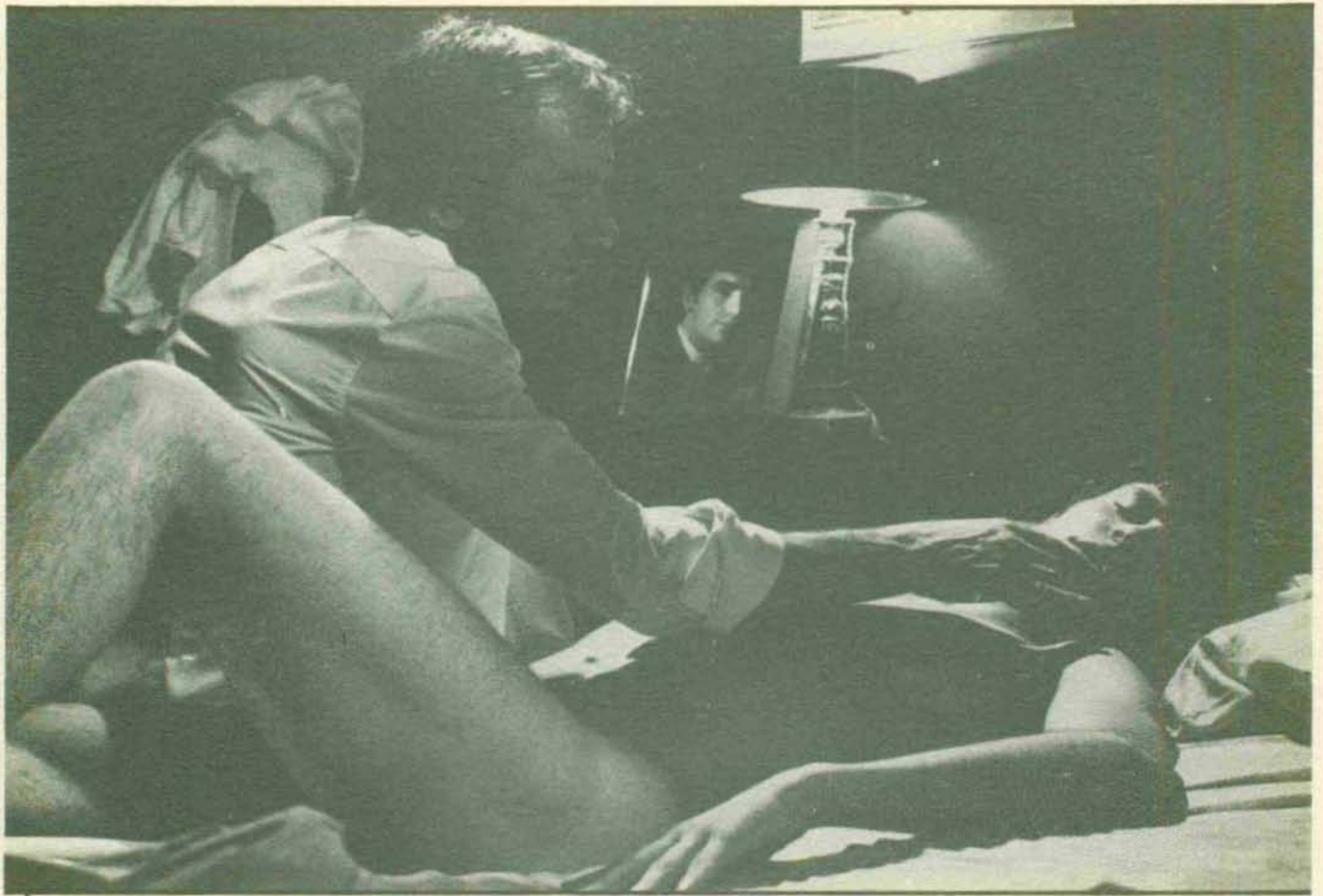
Juan Antonio Bardem y el matrimonio García Berlanga.



«La escopeta nacional», de Luis García Berlanga. (1978).



«7 días de enero», de Juan Antonio Bardem. (1978).



«Los placeres ocultos», de Eloy de la Iglesia. (1975).

primera el éxito de público acompañó a nuestro cine con regularidad, sin traducirse sólo en aciertos aislados que respondían más a la casualidad que a una auténtica conexión popular: «Locura de amor» (1948), «Marcelino pan y vino» (1954), «El último cuplé» (1957) o «No desearás al vecino del quinto» (1970) marcaron en su día épocas concretas de nuestro cine pero no aportaron renovación real alguna. Sin embargo, bastantes de las películas siguientes a 1975, como «Asignatura pendiente», de José Luis Garci, «Camada negra», de Gutiérrez Aragón, «Queridísimos verdugos» y «Caudillo», de Patino, «Los placeres ocultos», de De la Iglesia, «La guerra de papá», de Mercero, «Tigres de papel», de Colomo, «¡Arriba Hazaña!», de José María Gutiérrez, o «La escopeta nacional», de Berlanga, suponen el replanteamiento estético e ideológico de toda una cinematografía.

Tras la muerte de Franco había, indiscutiblemente, un nuevo clima social que se reflejó tanto en el cine como en otras vertientes de la vida española. Las películas citadas mas una nueva serie de films eróticos o simples comedias «liberadas» como «La trastienda», de Grau, «Mi mujer es muy decente

dentro de lo que cabe», de Drove, «Marcada por los hombres», de Merino, «El fascista, la beata y su hija desvirgada», de J. Coll Espona o «Me siento extraña», de Martí Maqueda, cambiaron también el espectro cinematográfico. Se desmoronaron los comentarios que la derecha había sustentado durante cuarenta años en el sentido de que los españoles no tenían, racialmente hablando, capacidad alguna para crear obras cinematográficas de interés o de atractivo comercial: «Con censura o sin ella, en España no se sabe hacer cine. Las mejores obras de creación se han hecho siempre bajo regímenes totalitarios». No habría sido difícil encontrar este punto de vista en las publicaciones redactadas por críticos que completaban su trabajo periodístico con el de la censura, alternando la pluma y las tijeras como lógicos atributos de su trabajo informativo.

Es cierto, sin embargo, que varias de estas películas fueron tildadas de reaccionarias por alguna crítica joven. Y no me refiero a las «comedietas», que lo eran sin duda alguna, sino también a las películas de autores más comprometidos con su realidad y más responsables, por tanto, de su trabajo. Veían en ellas, mucho antes que una liberación, la

aportación de la «nueva derecha» al cine de la democracia. Es posible que una discusión pormenorizada sobre el contenido propio de cada película arroje un resultado políticamente menos optimista de lo que se pudiera suponer; no obstante, al margen de esa reflexión que exigiría una minuciosidad de matices no siempre comprobables, las películas previamente citadas, a las que cabría añadir «La vieja memoria», de Jaime Camino, «Por qué perdimos la guerra», de Abad de Santillán, «Siete días de enero» de Juan Antonio Bardem, «Sonámbulos», de Gutiérrez Aragón y un sinfín de óperas primas, quizás confusas y torpes, pero deseosas de encontrar su lugar en el sol («Con uñas y dientes», de Paulino Viota, «Con mucho cariño», de Gerardo García, «El procedimiento», de Carlos Benito, «La portentosa vida del padre Vicente», de Carlos Mira, entre otras muchas), no siempre se encontraban dentro de lo que se calificó como «tercera vía». Era esto

lo que alguna crítica joven encontraba de grave en el cine postfranquista. La «tercera vía» había sido, años atrás, una propuesta estética que pretendía aunar las características del sainete astracanado, tan popular en los sesenta y setenta (generalmente interpretados por José Luis López Vázquez, Gracita Morales, Alfredo Landa y José Sacristán), aunarlas, digo, con pretensiones más críticas; la fórmula había dado títulos claves como «Españolas en París» (1971) y «Los nuevos españoles» (1975),

Carlos Saura.



«Mamá cumple cien años», de Carlos Saura. (1979).

dirigidos ambos por Roberto Bodegas; (en el segundo colaboraba ya como guionista José Luis Garcí, quien más tarde dirigiría «Asignatura pendiente», la película más atacada del postfranquismo y, con mucho, la de mayor éxito popular).

Había, evidentemente, «tercera vía» en algunas de estas películas. Pero la fórmula en sí no tenía por qué ser discutible. Pocas veces puede hablarse de «fórmulas» en la expresión artística. El proyecto era tan bueno como cualquier otro que quisiera dejar de engañar al espectador. Quizás en la España de Franco la sensibilidad del crítico tenía que tener referencias más inmediatas que las del cine; la situación política y social incidía de tal manera en cualquier conducta que muchas veces se negaba cualquier acierto por encontrarlo insuficiente sin un cambio sustancial de la vida pública española.

Desgraciadamente, pues, no todos vieron en su momento la importancia del fenómeno. Y cuando quisimos darnos cuenta era ya demasiado tarde.



RAMON RODRIGUEZ



«El crimen de Cuenca», de Pilar Miró. (1979).



«Parros callejeros», de José Antonio de la Loma. (1977).

LA FAMOSA LEY

Porque, entretanto, los ejecutivos de turno habían decidido legalizar la situación existente. Si la censura había sido superada por los propios cineastas, la hicieron desaparecer legalmente en un decreto hecho público en noviembre de 1977. «No más censura», decían, aunque se reservaban la posibilidad de poner en conocimiento del Ministerio Fiscal la existencia de cualquier película que pudiera ser «constitutiva de delito». Parecía lejana entonces la oportunidad de que eso ocurriera; tampoco nos dimos cuenta de que, en los términos en que se redactaba el dichoso decreto, pocas oportunidades de defensa tenía quien fuera calificado de delincuente por cualquier ministrable. Y así, nos topamos poco tiempo después con el «caso» de «El crimen de Cuenca», que incluso ha llevado a su directora Pilar Miró a ser juzgada por tribunales militares, de los que aun no se ha liberado. No era tan hermoso, por lo tanto, lo que en noviembre de 1977 se pensó. Menos hermosas, aún, serían otras disposiciones del mismo decreto. Para comprender su significado hay que remontarse, históricamente, unos años atrás:

Si desde los cuarenta el cine español había sufrido una serie de «protecciones» económicas promovidas por la Administración,

que tendía así tanto a compensar la ausencia de libertad como a mantener esa ausencia en cuanto que los ejecutivos encargados de decidir qué películas debían o no ser protegidas canalizaban ideológicamente todo el cine español, era claro que esta «protección» no podía desaparecer de la noche a la mañana puesto que toda la industria cinematográfica estaba ya apoyada en ella. Los mecanismos de producción contaban con esta ayuda estatal que, además del posible dinero constante y sonante, contenía algo de mucha mayor trascendencia: la obligatoriedad para las distribuidoras (multinacionales en su mayor parte, al menos en las de auténtica importancia) de tener en sus listas una cantidad mínima de cine español. Era este un sistema que permitía cobrar impuestos indirectos a los importadores de cine extranjero y, al mismo tiempo, fomentar la industria local. De haberse podido competir libremente desde un principio, quizás esa «protección» no hubiera sido necesaria (aunque conviene tener en cuenta que en todos los países europeos —y aún más: en los mismísimos Estados Unidos—, existen unos medios de protección al producto nacional a los que nunca es ajeno el cine). Pero en España nunca hubo una competencia en términos de igualdad. Las películas eran censuradas doblemente (en guión y en film acabado) mientras que las



«Los nuevos españoles», de Roberto Bodegas. (1974).

extranjeras sólo lo eran de la segunda manera. Argumentos posibles para el cine exterior, fueron siempre impensables para el cine español. (Hay un excelente libro de Román Gubern y Domenec Font, «Un cine para el cadalso» (1), que da cumplida cuenta de multitud de aberraciones cometidas, en este sentido, por la censura de Franco).

A esta importantísima diferenciación hay que añadir las obvias: el cine extranjero (americano, en primer lugar) cuenta con una capacidad de promoción que estuvo siempre negada, por motivos económicos, para las películas españolas; la imposibilidad de exportar nuestras películas censuradas obligaba a amortizarlas sólo en el territorio español; el paulatino aumento de los costes de

producción reducía la temática de las películas a anécdotas localizadas en Madrid o Barcelona, marginando un cine «de provincias», tan importante como necesario...

La obligatoriedad de exhibir cine español suponía para las distribuidoras sólo un impuesto mínimo, mientras que para los productores era nada menos que la garantía de que sus películas contaban con un dinero adelantado y una exhibición garantizada.

El decreto de noviembre de 1977 eliminó, de un plumazo, esa obligación, permitiendo que las distribuidoras importasen películas sin límite alguno. Las pantallas españolas se abarrotaron entonces de títulos insípidos, de recuperaciones insulsas, de reposiciones sin sentido. Hasta el punto de que, pocos meses después de ese aluvión —en enero del 78— se decretó la clasificación «S» para aquellas pe-

(1) Editorial Euros. Colección «España: punto y aparte». Barcelona, 1975.

lículas «que pudieran herir la sensibilidad del espectador», queriendo compensar así el escándalo de los eternos timoratos ante un cine erótico que sólo veían en el extranjero. Aunque también era necesaria la proyección de ese cine para ponernos definitivamente «al día», es cierto que, amparados en la libre importación, los distribuidores nos dieron en la mayoría de los casos gato por liebre, exhibiendo películas idiotas como si se tratara de las auténticamente importantes que los españoles no habíamos podido ver nunca en nuestro país. Este tipo de fraude continúa, aún, en 1980.

Como resultado del mencionado decreto-ley, el cine español quedó, pues, paralizado. Las distribuidoras, lógicamente, dejaron de contar con las películas españolas: no sólo podían importar ya cuanto cine desearan sino que eliminaban al tiempo a su mayor competidor, el cine español, que en los dos años triunfales sin Franco, había acaparado algunos locales de estreno durante largas etapas impidiendo de ese modo la proyección de cine americano («La guerra de papá», en el madrileño cine «Albéniz»; por ejemplo).

Acabó así la discusión sobre si la «tercera vía» tenía o no sentido, era o no progresista. La existencia de una película española quedaba ya reducida al empeño de productores particulares o a la potencia económica de

quienes no están sujetos a la distribución de terceros. Quedaron suspendidos numerosos proyectos, la mayoría de los cuales son ya irrecuperables. El cine español comenzó una nueva agonía de la que aún no ha resurgido, a pesar de que en enero de 1980 se dispuso de nuevo la obligatoriedad de una cuota de distribución una vez que las protestas de todos los cineastas se oyeron en la cumbre. Pero ya las multinacionales habían descubierto que era posible apoyar un cine español barato y sin pretensiones que no compitiera en las pantallas y desprestigiara, de camino, su recién ganada reputación. Paralelamente, las mismas multinacionales comenzaron a discutir y amenazar para lograr, de una vez por todas, la garantía legal de que el mercado español es algo que sólo les pertenece a ellas.

EL CONGRESO

La reimplantación de la obligatoriedad de distribuir cine español no surgió espontáneamente por decisión de los ejecutivos sino que se debió a una continua y decidida lucha de los cineastas españoles por sanear las estructuras legales de nuestro cine. No consiguieron más que eso, pero necesitaban más:

El caos creado por el famoso decreto no venía sino a exagerar los problemas que el cine español tenía desde el final de la guerra civil.



«Camada negra», de Manuel Gutiérrez Aragón. (1977).

Los distintos estamentos de la industria —producción, distribución, exhibición—, irrenconciliables desde siempre, decidieron reunirse a pesar de ello, para tratar de encontrar soluciones conjuntas a la crisis. Tal era la situación. Apoyados por la mayoría de los partidos políticos —con la excepción básica de UCD—, el denominado «Primer Congreso Democrático del Cine Español» se reunió en Madrid en octubre de 1979 con la asistencia de los más importantes representantes de la industria, salvo, claro está, multinacionales e imitadores. La teoría que motivó la convocatoria era clara: «los representantes del Ministerio disponen de leyes sin oír previamente a la industria o, en cualquier caso, oyéndola sólo parcialmente. Es necesario que nos unamos para concretar nuestros puntos de unión y hacer fuerza común ante la Administración».

Fueron días de trabajo realmente intensos en los que, para sorpresa de todos, se llegó a

importantes puntos de acuerdo, incluida la génesis de una globalizadora y definitiva Ley General del Cine. Sin embargo, nada sirvió para nada, (con la excepción de conseguir reimplantar la cuota de distribución). Los problemas más generales quedaron en pie y las decisiones autónomas de la Administración (brillantes y espectaculares) fueron tan famosas como inútiles: por ejemplo, la ayuda que TVE iba a prestar a la industria del cine con 1.300 millones de pesetas de adelanto para el rodaje de películas ha quedado, de momento, en agua de borrajas o se pondrá en marcha tan tarde que no será compensable ya el tiempo y el dinero perdidos por quienes creyeron en el proyecto.

Mientras tanto, la Administración no ha agilizado el pago debido a los productores desde hace años; no ha ampliado el control de taquilla (o lo que es peor aún: ha dejado de publicar las declaraciones oficiales, con lo que resulta increíblemente difícil saber el



«La portentosa vida del Padre Vicente», de Carlos Mira. (1978).



«Tigres de papel», de Fernando Colomo. (1977).

dinero auténticamente ingresado por las películas españolas); no ha promovido un sistema de crédito industrial para el cine; no ha rejuvenecido leyes que datan de los años treinta referidas a los locales cinematográficos; no ha eliminado su discriminatorio sistema de protección económica... Nada importante se ha resuelto, por lo tanto. Numerosos cineastas han llegado a creer que están sufriendo las consecuencias de un plan perfectamente estudiado que tiene como clarísimo fin la desaparición definitiva del cine español. La razón sería ésta: el realizado en los inmediatos años posteriores a la muerte de Franco no conviene a los intereses multinacionales ni gusta a los ejecutivos de toda la vida.

LAS HABAS COCIDAS

Estamos, pues, como siempre, aunque un poco peor. Si antes se comentaba negativamente el tradicional cine de consumo español como una consecuencia lógica de la falta de libertades, ahora hay que adjudicarlo a la torpeza de una política proteccionista que tiene peor remedio: cuando das armas a tu enemigo, es lógico que dispare contra ti. Si durante décadas se ha pro-

testado por las dificultades que tenían los nuevos realizadores para acceder a la industria (generalmente eran auspiciados por la Administración o quedaban relegados al oportunismo), ahora hay que asombrarse por las duras condiciones de trabajo a que deben sujetarse: problemáticas (y muchas veces inoperantes) cooperativas, que facilita a los productores astutos la ausencia de inversiones: el pobre resultado de las películas no entorpece, sino al contrario, como se ha visto, la política desprestigiadora de las distribuidoras.

Quizás el lector opine que las dificultades para realizar cine son comunes a las de otros países europeos donde tampoco atan los perros con longanizas. En ciertos aspectos, puede tener razón. Sin embargo, cabe diferenciar las situaciones cuando se distinguen las lógicas dificultades de la competencia de las decisiones oficiales que dejan atadas y bien atadas las imposibilidades de resurgir. En pocos —o ningunos— países, la Administración se dedica a amordazar su propio cine. ¿Qué comentarios caben, pues, a la labor de los cineastas cuando el simple hecho de que existan es ya milagroso? La historia del cine español sigue siendo la de sus leyes:



la salamandra presenta:



Oscar LADOIRE

Paula MOLINA

OPERA PRIMA

Una Pelicula de FERNANDO TRUEBA

UNA HISTORIA
DE AMOR DONDE
NUNCA SE DICE
TE QUIERO



ANTONIO RESINES · KITTY MANVER · LUIS GONZALEZ-REGUERAL Y MARISA PAREDES

Productor: FERNANDO COLOMO Guión: FERNANDO TRUEBA Y OSCAR LADOIRE Productor Asociado: MANUEL MATJI
Fotografía: ANGEL LUIS FERNANDEZ Seriado Directo: PIERRE GAGET Música: FERNANDO LEMBEK Montaje: MIGUEL ANGEL SANTAMARIA Director de Producción: MIGUEL ANGEL BERMUDO
Una coproducción La Salamandra DCSA (Madrid) - Les Films Molins SARL (Paris)

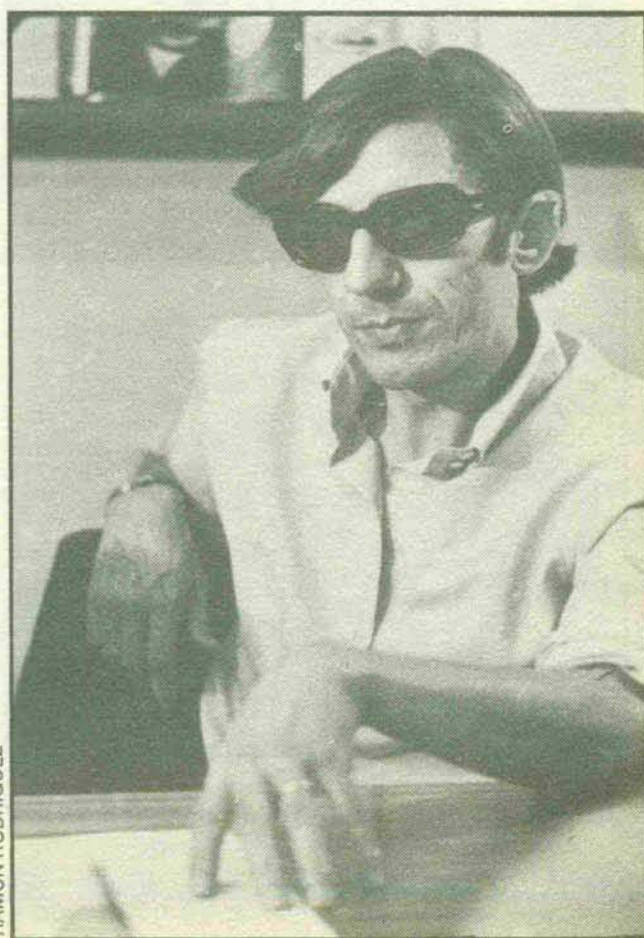
«Opera prima», de Fernando Trueba. (1980).



«¡Arriba Hazaña!», de José M.^o Gutiérrez. (1978).

no ha llegado aún el momento de poder juzgar las obras con la objetividad y severidad que serían necesarias.

En España se ha sufrido durante mucho tiempo un sistema político aberrante, y ahora, en el supuesto de que los sucesores de aquella aberración quieran corregirla, carecen de capacidad o de valor para lograrlo. Por su parte, tampoco los cineastas pueden sacudirse de sopetón los muchos años de autocensura propia y de la otra; de cualquier forma, está suficientemente claro que los cineastas son más capaces que sus dirigentes. La oleada de películas «distintas» surgidas después de noviembre de 1975, lo demuestran claramente; pero también las realizadas en condiciones «a la contra» en los años sucesivos al «boom»: «Mamá cumple cien años», de Saura, «El diputado», de De la Iglesia, «La verdad sobre el caso Savolta», de Drove, «Perros callejeros», de De la Loma, «El corazón del bosque», de Gutiérrez Aragón, «Opera prima», de Trueba, «Mater amatisima», de Salgot... Gustarán más o menos, podrán encontrarse discutibles, pero en todo caso lo serán menos que las disposiciones de quienes han marcado las leyes y con ellas han hecho posibles estas pocas películas e imposibles muchas otras que jamás conoceremos. ■ D. G.



RAMON RODRIGUEZ

Basilio Martín Patino.