

podían competir en festivales; algo que aprovechó especialmente Querejeta, que con Saura ante todo obtuvo prestigio en certámenes extranjeros y pudo así plantear proyectos más arriesgados cada vez.

Sin embargo como señala Hopewell: «El recrudescimiento de la censura a partir de 1969 puso de manifiesto las limitaciones esenciales de este intento de ganar parcelas de libertad. Hechos claves fueron las subvenciones mínimas concedidas a *Las secretas intenciones* (Antonio Eceiza, 1969) y a *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970), y el aplazamiento de la concesión de premios de Interés Especial hasta después de concluir las películas».

El resultado de esta situación fue que durante ese período se hizo un cine indirecto, oblicuo, que el espectador debía interpretar sus significados más o menos ocultos, ya que los temas espinosos ya referidos no podían tratarse explícitamente. La alegoría o la dispersión de ciertos referentes era una de las formas de esquivar la censura, como en las películas de Saura en los años 60, «basadas en la metonimia (*Pepermint frappé*, por ejemplo, detalla los resultados del conservadurismo social franquista en la represión sexual de un médico de Cuenca, pero sin explorar en ningún momento sus causas históricas precisas), la dispersión del referente (en *La caza*, las alusiones a la Guerra Civil se hallan repartidas por toda la película, pero sin que se forme nunca una narrativa alegórica ininterrumpida) o el *huis-clos* parabólico (como la pareja tecnócrata de *La madriguera*, 1969)».

En la misma época, otra vía era el estilo sofisticado y experimental de la Escuela de Barcelona (como en *Fata Morgana*, 1966, de Vicente Aranda), accesible para un público minoritario. Una tercera vía era entregarse a un cine comercial sin pretensiones críticas o estéticas.

La esencia de aquel cine oblicuo, como acierta en señalar Hopewell, «no residía tanto en que los significados estuvieran ocultos como en que tuvieran que ser interpretados: si el espectador, el crítico o el censor querían relacionar en tal o cual detalle de la película como un elemento histórico fuera de la película, eran asunto suyo. Tal razonamiento favorecía a los antifranquistas y al *establishment* progresista».

Pero este cine indirecto (que hasta cierto punto estimulaba la imaginación del autor, así como la subjetividad del observador) tenía sus desventajas: a veces la inclusión de ciertas escenas polémicas pero toleradas establecía un índice de las nuevas libertades y la atención se centraba en esas escenas y no en el total del mensaje. Tal el caso de *La prima Angélica*, donde «la metáfora freudiana de la posguerra española como escena original fue enteramente ignorada a causa del estruendo que provocó la imagen del falangista con el brazo escayolado como si estuviera haciendo el saludo falangista». Ya *La caza* había suscitado reacciones similares: la secuencia de la caza de conejos hacía que los críticos interpretaran toda la película como una alegoría de la guerra civil. Sin embargo, como observó Vicente Molina Foix, la obra explora, más bien, «los diversos niveles de la violencia implícita en la sociedad española actual».

Junto a ese nuevo cine de los 60, donde el contenido crítico (más o menos implícito

radicaba en el contenido y en las alusiones a circunstancias del momento, hubo otro cine que rezuma desde dentro la decadencia del sistema: las grandes y a veces olvidadas o mutiladas películas de Berlanga (*Plácido*, *El verdugo*), Fernán Gómez (*La vida por delante*, *La vida alrededor*, *El mundo sigue*, *El extaño viaje*), o Marco Ferreri (*El pisito*, *Los chicos*, *El cochecito*) dinamitaban la fachada triunfalista y la moralidad hipócrita con sus personajes comunes arrastrados por los mitos de la modernización o la riqueza pero sometidos. «Tal cine no atacaba a Franco sino a los mismos pinitos liberales que estaba haciendo su régimen para sobrevivir y evolucionar».

Si la historia del cine español durante el franquismo es la historia de su censura, sus intentos de liberalización también fueron ficticios: «Tras las concesiones económicas con que intentó apropiarse de un cine franco e internacionalmente competitivo, el agonizante régimen de Franco trató entonces de abrir una brecha entre los flancos liberal y capitalista del sector reformista de la cinematografía española...» Tal era el espíritu en que se redactaron las nuevas normas de censura de febrero de 1975, que, como señaló Saura, indignado, «eran muy semejantes a las que había». La novedad era la norma 9, que admitía el «desnudo», pero únicamente cuando no se presentase «con intención de despertar pasiones en el espectador normal, o incida en la pornografía». El destape sustituiría así a la apertura. O como observó la revista *Posible*: «Sexo sí, política no». Esa permisividad erótica, de todos modos, incitaba todavía a condenarlo. Esta norma produjo una carrera comercial por mostrar desnudos (todavía sumidos en la penumbra), prostitución, adulterios, perversiones sexuales y relaciones ilícitas, en general desarrolladas en productos híbridos y bastante hipócritas, que se complacían en revelar esas «escabrosidades» en las tres cuartas partes de los films, con unos minutos de condena al final.

Tanto el «destape» como la Tercera Vía eran paliativos hipócritas y a la larga reaccionarios. El verdadero cambio aún estaba por llegar. La censura de guiones, por otra parte, se abolió sólo en 1976, pero aún daría algunas resurrecciones, como en el caso del proceso militar por *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró, en 1979.

Hacia 1975 y 1976 (ya en vísperas de la transición política hacia un sistema democrático-liberal) el cine registra «el asentamiento de algunos sectores aislados de oposición cinematográfica». Como en otros sectores de España, la oposición cinematográfica se basaba «no tanto en creencias comunes como en una oposición compartida a Franco». Esta, como escribe Francisco Llinás, dio cabida a películas radicales como *El espíritu de la colmena* y *Pascual Duarte*, y a obras «abiertamente de izquierdas» como *Pim, pam, pum... Fuego* (Pedro Olea, 1975).

Tanto el autor del libro como otros críticos (entre ellos Domenech Font) coinciden en señalar que este frente opositor del cine se fragmenta en diversas actitudes, desde una postura idealista —como base de un cine de clases rupturista (entre 1977 y 1979) hasta el «crítico-realista» de las figuras que participaron del «nuevo cine español», como Saura, Querejeta, Borau, Chávarri, Franco, Armiñán.

Según Font, este último programa, cualquiera fuese su temática, era alcanzar una rentabilidad económica y «una total neutralización política».

Para Hopewell, entre 1974 y 1976, «se hicieron, no obstante, una serie de películas fundamentalmente reformistas: *El amor del capitán Brando* (1974) y *Jo, papá* (1975) de Jaime de Armiñán; *Los pájaros de Baden-Baden* (1975), *La joven casada* (1975) y *Los días del pasado* (1976-1977) de Mario Camus; *El poder del deseo* (1975) de Juan Antonio Bardem, y *Emilia, parada y fonda* (1976), de Angelino Fons. La esencia de todas estas películas es evidente: más que indicar una ruptura con el pasado y el amanecer de un nuevo cine, en ellas se reanuda la tradición liberal *central* de la cinematografía española de oposición, la cual se remonta a las primeras películas claramente antifranquistas —*Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor*, dirigidas por Juan Antonio Bardem en 1954 y 1955, respectivamente— y se ha perpetuado hasta convertirse, a partir de 1983, en la característica central de la cinematografía del PSOE».

Hay un factor, en el cine hecho entre 1974 y 1976, que quizá nunca se volvió a repetir después: ese estado de gracia que poseen, por ejemplo, ciertas películas producidas por Querejeta (*Pascual Duarte* de Ricardo Franco, *Cría Cuervos* de Saura, *El desencanto*, de Chávarri) o Borau, con su excepcional *Furtivos*. Era la consciencia de cumplir un propósito, que incluía tanto la constatación de radiografiar una época como su sentido político. También *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino, cumplía esa función de oposición. Sus problemas con la censura (cortes de *Furtivos*, permiso y luego prohibición en la de Patino) señalaban el límite de dos épocas: en ese momento fueron una prueba de las últimas represiones. En un régimen democrático perdían su razón de ser, salvo en su calidad intrínseca.

El libro de Hopewell analiza, desde esta luz, la obra de estos y otros cineastas que plantearon sus films desde la oposición o la ruptura. Uno de los problemas que enfrentaron todos estos cineastas cuando finalmente se abatió la censura y el régimen (casi al mismo tiempo) fue: ¿Qué hacer con su nueva libertad? ¿Con qué coordenadas enfrentar la nueva realidad?

Explorar nuevos temas, más allá de los análisis del pasado que ahora podían explicitarse, fue el camino adoptado, por ejemplo, en los nuevos films de un cineasta tan emblemático como Saura, que llegó incluso a tocar el cine musical en su trilogía flamenca junto al bailarín Antonio Gades<sup>3</sup>. Pero otro problema era enfrentar la crónica y agudizada (desde 1977) crisis económica del cine español.

En una industria tan aleatoria como el cine, su sustentación económica debería depender, como decía el productor Luis Megino, de tres pilares básicos a partes iguales: el mercado interno, las ventas al extranjero y la protección oficial. El primero fue siempre importante, hasta que la liberalización de la censura y la libertad comercial permitieron la entrada masiva de productos extranjeros (americanos en suma) y la consiguiente disminución de público para las películas nacionales. El auge del vídeo y la televisión agravaron luego la pérdida de audiencias. La venta al exterior nunca fue considerable, salvo excepciones (la más reciente, los films de Almodóvar) y siguió siendo difícil, salvo en los casos —no muy relevantes— de las coproducciones.

<sup>3</sup> *Bodas de sangre* (1980), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986).