

El cine español y sus transiciones

«**U**na transición es como una gran novela decimonónica: tiene un comienzo, un desarrollo y un (por lo menos previsible) final» escribe John Hopewell en su libro *El cine español después de Franco*¹. El título es suficientemente indicativo sobre su tema y añade una cronología previsible: «1973-1988», como marco de esa transición. Es un estudio oportuno, muy bien documentado, sobre una etapa fascinante y polémica de una cinematografía como la española, que plantea muchos interrogantes. En este análisis, el comienzo se sitúa en las postrimerías de la vida del dictador, con un film emblema: *La prima Angélica* (1974) de Carlos Saura, pero la historia es suficientemente compleja como para tener que recordar las etapas anteriores, retrocediendo a otra película clave: *Muerte de un ciclista* (Bardem, 1955), primera manifestación de una oposición larvada (pero no menos aguda en sus metáforas) al régimen opresor.

Habría que decir, en principio, que el cine no fue un elemento demasiado importante para el gobierno franquista y que las tentativas de utilizarlo como factor propagandístico (por ejemplo en *Raza*) fueron tan poco convincentes como ridículas. No hubo, entonces, un cine franquista característico, salvo por omisión. La censura se encargaba de eliminar críticas o riesgos morales, entusiastamente secundada por otro de los pilares del régimen, la Iglesia, cuyas calificaciones eran aún más severas (no hace falta recordar que desaconsejaba por ejemplo a *Gilda*, la moderada historia de una pecadora con guantes largos, y otros muchos films que la censura oficial permitía). Sin embargo, hubo incluso en fecha tan lejana como 1945 «un cine de sugerencias democráticas», como es el caso de Edgar Neville en su film *La vida en un hilo*.

Otro signo de que la cinematografía de las primeras etapas del franquismo no era ideológicamente muy deliberada (salvo en su mediocridad) es la abundancia de comedias («blancas», por supuesto) que se producían ya en la década de los 40. Podría suponerse que eran deliberadamente escapistas, pero también eran prueba de que el público las prefería para olvidar los problemas de la escasez, la miseria, el gris panorama de la realidad. «Los directores españoles —señala Hopewell— tampoco pue-

¹ John Hopewell: *El cine español después de Franco*. Ed. El Arquero, Madrid 1989.

den reaccionar contra el «cine franquista», porque este nunca existió, en el sentido de constituir un cuerpo dominante y homogéneo de producción para o progubernamental».

La ya citada *Raza*, «podría haber sido la piedra de toque de un cine verdaderamente franquista»; como se sabe estaba basada en una novela del mismo Franco y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, primo de José Antonio Primo de Rivera. Pero se inspiraba más en una «neurosis personal» que en una ideología política. El Caudillo se había inventado un *alter ego* en el heroico, alto y fornido José Churruga (que interpretaba el galán preferido de los años 40, Alfredo Mayo) cuyos supuestos antepasados eran también paladines de muchas batallas y que compensaban la poca importancia de la forja militar de su padre, apenas un teniente habilitado y con fama de calavera.

No hubo, por lo tanto, un cine fascista definido, como en Italia, por la prosopopeya imperial, la exaltación del «hombre nuevo» y el «gusto por lo monumental y por la reverencia de las masas al héroe» en palabras de Susan Sontag. En segundo lugar —como escribe Hopewell—, «Franco no supo qué hacer con el cine español. Por consiguiente, su política cinematográfica no fue solo represiva, sino también (y esto es algo a lo que no se ha prestado demasiada atención) absolutamente incompetente. Como militar de toda la vida, consideraba al cine como territorio enemigo». De modo que el régimen siguió respecto al cine una política cuasi militar, limitándose a vigilarlo, más que a promoverlo: «Pero el cine fue también una valiosa válvula de escape de las tensiones sociales, así como un posible símbolo del estado del país en el extranjero. Una característica de los primeros gobiernos de Franco y de la burocracia española en general, fue el no hacer el menor esfuerzo por dar expresión a esas tensiones, y mucho menos por resolverlas. Franco trató el cine como un botín de guerra, repartiéndolo entre los vencedores del conflicto que había dividido el país: la Iglesia se encargó de la moralidad; los sindicatos verticales de la administración, y a los nuevos ricos se les ofreció la oportunidad de echar una cana al aire haciendo una película. Sólo las tensiones existentes entre estas fuerzas, generadas a menudo por drásticas divisiones de opinión en el seno de las propias instituciones, y la indiferencia general del régimen hacia una industria cinematográfica nacional mediocre, pueden explicar las múltiples contradicciones y el caos permanente que dominaron el cine español durante el franquismo».

Ejemplos de una inconsecuencia son, por ejemplo, las concesiones de premios y créditos, que no siempre guardaban relación con el conformismo ideológico: *A mí la legión*, por ejemplo, sólo recibió dos licencias de importación² mientras que a *Abel Sánchez*, que fue un audaz intento de Carlos Serrano de Osma de crear una vanguardia formalista en España, se le concedieron cuatro.

«¿De dónde arranca —se pregunta Hopewell— la larga y ardua liberalización del cine español que, mano a mano con su modernización, representa su más sostenida transición?» Según el autor, ese primer acto consciente de oposición cinematográfica a Franco se produce cuando Edgar Neville se empeña en cultivar el sainete, en *La torre de los jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle de*

² Ese «premio» a la industria española, consistente en otorgar permisos de importación de films extranjeros (en la práctica norteamericanos) fue nefasta. Muchas películas sólo se hacían para obtener permisos de importación y por eso se hacían con rapidez y sin cuidar su calidad en lo más mínimo.

Bordadores (1946). Y cita para ello la «disparatada crítica falangista de *Primer Plano*, donde comparando el género histórico con el sainete, Luciano de Madrid vio «entre uno y otro, una línea, una frontera, que es la línea de fuego, alambrada y trincheras». El «ellos y nosotros».

Quería decir con esto que en estas y otras películas sobrevivía el cine republicano (de todos modos bastante conservador) en sus aspectos populares: la jerga, los tipos y la cultura de la comunidad. También anota que las películas españolas tendieron a acercarse a los intereses prácticos del gobierno y *después* y no antes de que el país comenzara a modernizarse en los años 60. En los años 40, la familia era uno de los valores morales más obvios, compartido por todos los espectadores, cualquiera que fuese su bando: «De ahí la explotación que, película tras película, se hizo de ésta en el cine español durante el franquismo. En los años 50, sin embargo, resultó más atractiva otra imagen social oficial: la de que, sin renegar de sus valores tradicionales, España se estaba modernizando rápidamente, mientras que los españoles eran cada vez más felices y más ricos.

La aparición, en los años sesenta, del llamado «nuevo cine español» tuvo una doble interpretación. Por una parte, fue un intento del régimen para mejorar su imagen internacional favoreciendo la aparición de nuevos realizadores y liberalizando en parte la censura sin mayores riesgos, ya que eran films «artísticos» más bien minoritarios. Pero aparte de permitir la producción de algunas películas excelentes, de Saura, Aranda, Patino, Regueiro, «tal cine favoreció la transición asentando diversos medios por los que el régimen franquista pudo articular sus deseos de emprender una reforma liberal».

Uno de ellos fue establecer un código de censura (en 1963), que fue el primero del franquismo, ya que antes estaba —esa censura— librada al capricho de diversas y a veces contradictorias indicaciones oficiales. Si bien constituyó una apertura, aunque bastante limitada, prepara el camino para otras más avanzadas, a la vez que daba pautas más claras para burlar la censura. Ya en 1975, ese código se modifica por otro algo más liberal, que es acotado por sucesivas obras más audaces en sus reflexiones sobre la realidad.

«El nuevo cine español», que también convirtió a Carlos Saura y al productor Elías Querejeta en sinónimos de la cinematografía liberal, fue un caldo de prueba para los intentos del gobierno de perpetuarse con otra faz, así como la modernización económica ampliaba sus horizontes en lo social. Esta liberalización gradual (como la medida que autorizó la mordaz crítica a la ultraderecha que representaba *La prima Angélica* en 1974) no impidió que la política cinematográfica de esa época, impulsada por el director general García Escudero durante el ministerio de Fraga, tuviera numerosas contradicciones. Mientras García Escudero fomentaba un cine «social», la censura prohibía mencionar mínimamente temas como la guerra civil, los problemas sexuales, el Opus Dei, etc., que tenían que ver con esa autenticidad social. Pero este aflojamiento, paso a paso, de la censura, servía al menos para hacer películas que