

CINE EN LA TRANSICIÓN, TRANSICIÓN EN EL CINE: LOS MARCOS DE LA FORMACIÓN DE UNA POLÍTICA CINEMATOGRÁFICA DEMOCRÁTICA EN ESPAÑA

ANDRÁS LÉNÁRT

Universidad de Szeged

Resumen: Los escenarios de las transiciones democráticas se extienden desde las esferas de la política y la sociedad hasta las de la economía y la cultura. El cine ha sido siempre una de las artes más adecuadas para reflejar las opiniones, las inquietudes y las esperanzas de una nación. Por esta misma razón, la formación de una nueva política cinematográfica indica perfectamente hacia qué dirección se está evolucionando el sistema político de un país. En mi artículo intento esbozar el aspecto cinematográfico de las transiciones democráticas, prestando atención especial al caso español, destacando los elementos más notables de esta transformación cinematográfica en el contexto político de la época.

Palabras clave: transición, cinematografía, cine español, cambio, democracia

Abstract: The scenarios of democratic transitions extend from the spheres of politics and society to those of economy and culture. Cinema has always been one of the most suitable arts to reflect the opinions, concerns and hopes of a nation. For this reason, the birth of a new film policy indicates well in which direction does the political system of a country evolve. In my essay I try to sketch the filmic aspect of the democratic transitions, paying special attention to the Spanish case, highlighting the most remarkable elements of this cinematographic transformation in the political context of the period.

Keywords: Transition, Cinema, Spanish Cinema, Change, Democracy

Partiendo de los modelos de la política interior, exterior y social de un país, se suele hablar de la existencia de una política cultural democrática que –según el acercamiento fundamental y simplista– carece de aquellos lastres y restricciones que un sistema autoritario o totalitario suele imponer a la sociedad. No obstante, determinar las condiciones y los elementos constituyentes indispensables de una política cultural democrática tropieza con obstáculos; es imposible delimitar las exigencias para que una gestión cultural pueda considerarse explícitamente democrática. Al mismo tiempo, se puede definir algunos requisitos esenciales que son imprescindibles y su falta podría indicar que el sistema político imperante tal vez no cumpla con las características básicas de las democracias.

Asimismo, incluso una democracia (entendida según las definiciones comúnmente aceptadas sobre esta forma de organización social) puede tolerar dentro de sus marcos disposiciones políticas que tienden a ser autoritarias. Un ejemplo

notable de esta dualidad en el terreno cinematográfico puede ser la creación del llamado Motion Picture Production Code (más popularmente: Código Hays) en los Estados Unidos de América entre los años 1930 y 1960 que restringía la actividad de la industria cinematográfica de manera subjetiva, mediante la censura y la prohibición, aduciendo argumentaciones morales, religiosas y políticas. Durante la Guerra Fría, la arbitrariedad política en Hollywood se completó con la actividad del Comité de Actividades Antiamericanas.¹

Paradigmas y modelos predemocráticos

Tanto en el terreno político y social como en el cultural, una transición democrática no sobreviene de manera inesperada y sin presagios explícitos. Una transformación política de gran envergadura debe contar con antecedentes que han sido asentados en las últimas décadas de la dictadura en cuestión. La mayoría de las dictaduras, si no se concluyen con un golpe de estado, generalmente pasan por una fase de dictablanda² en la que se aflojan –de una cierta manera– los marcos restrictivos del régimen, y pueden salir a la superficie algunos elementos que demuestran los indicios de una metamorfosis en ciernes. Esta fase sirve como antesala de una transición democrática posterior. Para que se efectúen tales cambios trascendentales, hace falta contar con las personas (sobre todo con los políticos) claves en los puestos cruciales.

¿Pero de qué señales distintivas dispone una política cultural pre-democrática, existente todavía dentro del marco de un régimen autoritario, pero que podría ser propia de una dictablanda? Un ejemplo bien elaborado lo ofrecía un político húngaro y su paradigma –según mi opinión– podría servir como prototipo para esbozar el largo camino cultural hacia la transición democrática. Alguna variante

¹ Sobre estos temas véase en español: Gregory D. BLACK, *Hollywood censurado*, Madrid, Ediciones Akal, 2012; Román GUBERN, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1987.

² El término “dictablanda” (o “democradura”) aparece en el vocabulario político de todos los países que han sufrido una dictadura a lo largo de su historia, sobre todo durante el siglo 20. Su uso es discutible, una parte de la sociedad no está dispuesta a aceptar esta denominación para describir algún periodo (por lo general la última fase) de su régimen autoritario. El empleo de este término suscita debates entre los historiadores, especialmente entre aquellos profesionales que se dedican a la historia de su propia nación. El autor de este artículo, investigador del *modus operandi* de varias dictaduras europeas y latinoamericanas, recurre al uso del término “dictablanda” en el caso de todas las dictaduras siempre que los rasgos característicos del periodo tratado lo justifiquen.

de este modelo existía también en otros países dictatoriales, pero en la Hungría socialista lo plasmaron de manera consciente, delimitando los marcos reconocibles con el fin de establecer las pautas que los artistas debían seguir. Por esta misma razón, este ejemplo es aplicable mucho más allá de la descripción del caso húngaro, sus elementos se pueden identificar en la implantación de la política cultural de varios países dictatoriales, granjeando un modelo más universal.

En los años 1960 y 70, cuando el terror y la intimidación física ya no formaban parte de los instrumentos empleados por el régimen socialista de Hungría, el lento deshielo en la política tuvo sus repercusiones incluso en la vida cultural del país. Por parte del político György Aczél, hombre fuerte de la política cultural húngara, se acuñó el modelo (¡pero no ley!) de las 3Ts, una abreviación que hacía referencia a la letra inicial de tres palabras húngaras: *Támogat* (Apoya), *Tűr* (Tolera), *Tilt* (Prohíbe). Con arreglo a este modelo, el gobierno húngaro, el Partido Socialista Obrero Húngaro (MSZMP) imperante y los políticos en los puestos clave apoyaban las manifestaciones artísticas que se adherían al realismo socialista y a las consignas del partido, toleraban aquellas que no contradecían abiertamente a la ideología marxista-leninista y prohibían todo lo que parecía ser antisistema y antisocialista. Conforme pasaba el tiempo y se acercaba el fin del sistema unipartidista (1989), la segunda T, la esfera de la tolerancia, iba cobrando fuerzas en detrimento de la prohibición, allanando el camino hacia el inicio de los cambios políticos, económicos, sociales y culturales de la transición democrática.³ La política de las 3Ts hizo un “favor” de valor inestimable para el gobierno autoritario de Hungría: la gente y los intelectuales sentían un cierto tipo de libertad, aunque restringida, para autoexpresarse, observando siempre las posibilidades y las barreras impuestas por el poder. Junto con varias medidas económicas y político-sociales, esta nueva política cultural hizo que la vida fuera soportable para muchos que, aunque anhelaban los cambios democráticos, de momento se conformaron con el nuevo sistema de coordenadas de la dictablanda húngara.

³ Un resumen en español sobre el cine del comunismo y socialismo húngaros: András LÉNÁRT, “El soldado ruso en la despensa y la naranja amarilla agria: la sombra de la política en el cine húngaro desde la dictadura comunista hasta la democracia (1945–1989)”, in: Filmhistoria Online, Vol. XXIII, N° 1, Universitat de Barcelona, 2013, asequible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/issue/view/1239>, fecha de consulta: 19 de abril de 2018.

Este paradigma funcionaba en otros países también, aunque por lo general no dentro del marco de un principio declarado, sino a consecuencia de la introducción de nuevas políticas promovidas desde la cúpula del poder o por algún político que logró llevar a cabo cambios desde un puesto decisivo del gobierno. El tardofranquismo español tampoco fue una excepción: cuando Manuel Fraga Iribarne fue nombrado ministro de Información y Turismo en 1962, el papel de los medios de comunicación, especialmente el de la prensa, tomó otro derrotero. Aunque todo se mantenía bajo vigilancia estricta, pero la nueva política informativa designó nuevas estrategias, dentro de las cuales fue posible realizar algunas maniobras.⁴ Fraga ofreció a José María García Escudero el puesto del director general de Prensa. Éste no lo aceptó, pero se ofreció como director general de Cinematografía y Teatro. El nuevo director general se autodefinía como puente entre los críticos del sistema y los franquistas. Prestó atención singular a estimular la producción cinematográfica nacional, emplear las experiencias de otros países europeos para no cometer los mismos errores y utilizar sus logros artísticos y técnicos, incorporar a los intelectuales y a los universitarios en la toma de decisiones, crear el Fondo de Protección Cinematográfica para que la financiación fuera transparente y menos complicada, precisar la esfera de acción de la Televisión Española, apoyar a los realizadores neófitos y fomentar la producción de largometrajes para el público joven. Además, los realizadores gozaban de mayor libertad.⁵ Dentro del marco de una dictadura en vías del aperturismo, su actividad impulsó la creación de una cinematografía más auténtica. Según las palabras del director de cine Carlos Saura: “Creo que García Escudero ha hecho más por el cine español que nadie; si, históricamente, el cine español es algo o no lo es nunca, al analizar el período de García Escudero se verá que sin él no hubiese podido hacerse nada. En aquel momento, cambiar el cine español era arriesgarse muchísimo, y él lo hizo.”⁶

⁴ Sobre estos procesos véase: Matilde EIROA SAN FRANCISCO – Pilar CARRERA ÁLVAREZ, España, voz en off. Teoría y praxis de la prensa española en el contexto de la Guerra Fría, Valencia, Tirant lo Blanch, 2008; Elisa CHULIÁ RODRIGO, La evolución silenciosa de las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo, Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, 1997.

⁵ Andrés LÉNÁRT, “Un hombre de la apertura franquista. García Escudero”, in: Acta Scientiarum Socialium XXX. Kaposvár, 2009, 37-48.

⁶ Citado en la autobiografía del director general de Cinematografía y Teatro: José María GARCÍA ESCUDERO, Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F, Barcelona, Editorial Planeta, 1995, 276.

Este aperturismo cinematográfico, en consonancia con el ablandamiento político y económico, aunque fue interrumpido por el grupo búnker a comienzos de los años 70, pero pavimentó el sendero hacia el afán del cambio. Cuando en el periodo de la transición democrática surgió la necesidad de replantear la política cinematográfica, el punto de partida fue la apertura filmica que García Escudero había emprendido en la década de los 60.

En vías de una transición cinematográfica

Los años 70 suponían la década decisiva en la península Ibérica: los dos países, España y Portugal, tuvieron la posibilidad de introducir los cambios necesarios en su sistema político para que se reinstaurara la democracia. En las transiciones democráticas de entonces, para que todos los agentes y capas sociales pudieran participar y colaborar en la plasmación de los nuevos consensos y pactos, hacía falta incluir todos los medios de comunicación disponibles. Estos medios tenían un papel activo y trascendental en la formación de la opinión pública en todos los países europeos, España y Portugal tampoco se desmerecían de las otras naciones. Sin embargo, en estos países la prensa y la televisión pasaron por una fase de aprendizaje: los medios, acostumbrados a los marcos restrictivos de una dictadura, en esta época estaban experimentando con los pasos hacia un periodismo más liberal, democrático, un acercamiento gradual hacia la libertad de expresión y de prensa. La influencia de la prensa de Francia e Inglaterra marcó las pautas a seguir si querían acortar distancias con la prensa europea moderna. Naturalmente, además de un cambio necesario en las mentalidades, hacía falta también la modernización de la infraestructura pertinente. Los gobiernos de las transiciones vigilaban la actividad de los medios de comunicación desde cerca, porque su comportamiento y su capacidad mediática eran elementos integrantes de las garantías de una transición pacífica y de la llamada “ruptura pactada”.

En época de transición, el cine debía pasar por varias transformaciones. Los dos factores fundamentales que hemos mencionado más arriba en cuanto a los otros medios de comunicación (cambio en las mentalidades, modernización de la infraestructura), desde luego, eran vigentes en este terreno también, complementándose con otros elementos inherentes al séptimo arte. Al ponderar el replanteamiento de la gestión de la cinematografía nacional, los dirigentes debían tener en cuenta la situación especial de este medio. Partiendo del axioma que el cine es arte e industria a la vez, se multiplicaron los factores que no se podían pasar por alto durante la planificación. Hacía falta tomar en consideración y compaginar todos los elementos constituyentes del entramado complejo del asunto de

la cinematografía si la gente en los puestos clave quería contemplar amplias perspectivas con efectos duraderos y con proyectos sostenibles. La tripartición del mundo filmico en las fases de producción, distribución y exhibición –la división tradicional de las industrias cinematográficas modernas y profesionales– obligó a los políticos que trataran el cine como un negocio polifacético, la suma de componentes coherentes e inseparables, incluso si, al parecer, pertenecían a diferentes segmentos de la realidad. El aspecto político, económico (fomento, financiación, cooperación con empresas privadas y con la televisión nacional, coproducciones con otros países), legal (junto con las cuestiones de la libertad de expresión) y artístico (la relación entre calidad y cantidad, elección de temas) tenían la misma importancia a la hora de determinar la suerte de una película concreta y también de la política cinematográfica entera. Tampoco podían olvidarse de factores exteriores que, al fin y al cabo, estaban en el punto extremo de todo el proceso como el grupo meta de la producción filmica: el público e, inevitablemente, la crítica.

Repasando la historia de las transiciones democráticas, la configuración “desde arriba” de una cinematografía democrática, que se lleva a cabo necesariamente en el periodo de la transición sociopolítica y cultural, suele olvidarse de uno de los segmentos fundamentales, ya enumerado en la lista de arriba: el público. El director general de Cinematografía y Teatro de los años 60, José María García Escudero ya se había dado cuenta de que no se podía hacer caso omiso de este elemento humano. Uno de los problemas del cine lo identificó en el llamado “mal público”, es decir, el público que *no sabía* cómo ver el cine. Lo explicó así:

Y es que el mal público es mayoría, y éste es un hecho que no podemos desconocer y que influye necesariamente en todos los aspectos del cine, el cual choca con obstáculos políticos y obstáculos económicos, pero también con la educación –la falta de educación cinematográfica– del público, que agrava aquellas dificultades, porque el público dicta indirectamente, pero con eficacia, sus leyes a la producción.⁷

Según su opinión, la educación filmica del público debía basarse meramente en elementos intelectuales y no ideológicos (una constatación bastante atrevida en la época del tardofranquismo). Entrando en el periodo de la transición, el público –también en fase de transición en cuanto a la búsqueda de su propia identidad y su sitio en el nuevo sistema político y sociedad democráticos–

⁷ José María GARCÍA ESCUDERO, *Cine español*, Madrid, Editorial Rialp, 1962, 40-41.

necesitaba adquirir la capacidad intelectual de comprender los mensajes transmitidos por el cine democrático, desprovisto de la carga ideológica de la dictadura precedente. El idioma de estos mensajes era el lenguaje filmico con sus varios niveles de significado y posibilidades de interpretación.

La política cinematográfica no puede (y tampoco debe) permanecer intacta ante los cambios que se llevan a cabo en los otros escenarios de la política. Sin embargo, la modificación no es necesariamente y exclusivamente instaurada desde los círculos oficiales. La iniciativa para introducir novedades, cambios parciales o fundamentales en el sistema puede originarse tanto “desde arriba” como “desde abajo”. Naturalmente, en la mayoría de los casos, el afán por la transformación proviene desde ambas direcciones, esto puede asegurar que los esfuerzos y planteamientos teóricos se traduzcan en actividades prácticas. No es suficiente tomar las decisiones a nivel gubernamental si el círculo artístico en cuestión, es decir, los cineastas, no aportan su apoyo. Este respaldo es crucial, porque, sin la participación de los profesionales, es imposible sentar las bases de un nuevo sistema. Se trata de una interdependencia inevitable entre las dos esferas: hace falta poner los cimientos políticos, infraestructurales y financieros (nivel gubernamental) para que los cineastas puedan ejercer su actividad artística (nivel profesional). Hemos visto intentos en varios países –tanto durante las transiciones como en plena democracia– donde la política cultural quiso decidir sobre el futuro de la cinematografía nacional sin consultar a los cineastas, pero estos empeños generaron conflictos, constantes discrepancias entre los varios sectores. La cooperación es imprescindible para la creación de una cinematografía democrática donde al lado de la voluntad artística pueden aparecer los propósitos políticos (sobre todo los del gobierno en funciones), pero estos últimos nunca pueden prevalecer sobre la primera. Esta coexistencia es la única opción para salvaguardar el funcionamiento de un sistema cinematográfico democrático dentro del cual, naturalmente, se plasman los debates necesarios.

Dentro del grupo variopinto de los cineastas, los guionistas, directores y productores tienen una responsabilidad fundamental: sin su creatividad, no se puede imaginar ningún cambio en cuanto a los temas que se pueden elaborar en guión y, posteriormente, en la película misma. Una obra rodada durante la transición no debe necesariamente distinguirse en todos los aspectos de los filmes hechos en las últimas décadas de la dictadura. La diferencia es explícita si la película trata un tema delicado, generalmente político, que puede suscitar debates entre los distintos círculos formados según su autodefinición ideológica. En este caso, es importante que se pueda expresar cualquier opinión política a través de las obras, incluso si fueran discordantes de la ideología imperante de la

dictadura que precedía la transición. La formación de una política cinematográfica democrática comienza en el momento cuando el cineasta recibe la posibilidad de expresar su opinión personal sobre la sociedad, la política, el mundo, cualquier cuestión que le incite a rodar una obra personal. Sin embargo, si el tema del film no toca asuntos peliagudos, entonces el resultado no llevará en sí los signos del régimen político – ni en la dictadura, ni en la democracia.

En la década de los 80 la cinematografía española entró en la recta final de la transición fílmica, cuando no solo la elección del tema, pero también el ambiente político, social y financiero cobraron las características de un mercado democrático donde la libre competencia era uno de los factores decisivos. Antes la dictadura franquista había garantizado la preeminencia de la producción cinematográfica nacional, por lo menos a nivel cuantitativo, no necesariamente cualitativo. Con las cuotas de pantalla y los mecanismos de control y protección instaurados por el gobierno autoritario, el cine extranjero no tenía la posibilidad de competir con el cine español, este último gozaba de apoyo estatal. Sin embargo, al abrir las puertas del país hacia el mercado internacional, se produjo la afluencia del cine extranjero, junto con las nuevas reglas de juego de la economía de mercado moderna. El cine español, al desconocer el mundo de la libre competencia, tuvo que acostumbrarse al nuevo sistema de coordenadas, pero su falta de experiencia le obligaba a buscar el apoyo y la protección del estado, ahora democrático. La industria cinematográfica del país ibérico tuvo que acortar distancias respecto a las industrias fílmicas de los otros países de Europa Occidental. Mientras que otras naciones pasaron por las transformaciones cinematográficas industriales, infraestructurales y estéticas en su momento oportuno, España había permanecido aislada de la mayoría de estos efectos. Aunque algunos cineastas lograron introducir ciertas novedades de representación en la circulación sanguínea fílmica del país –se notó, sobre todo, la influencia del neorrealismo italiano y la de la nueva ola francesa–, pero el sistema vigente del franquismo impedía que se llevaran a cabo los cambios y desarrollos necesarios para que la industria pudiera cerrar filas con el cine de los países occidentales.

Los cambios se referían a todos los segmentos del mundo cinematográfico, pero esto no significaba siempre la sustitución del “antiguo” por el “nuevo”; los realizadores mayores y con varias décadas de experiencia seguían rodando obras, mientras que aparecieron los cineastas más jóvenes que no habían trabajado en la dictadura, por eso no tenían que librarse del yugo del régimen opresor. Las dos generaciones colaboraban para sentar las bases de esta nueva cinematografía, introduciendo nuevos temas y voces, pero también conservando

algunas tradiciones y valores de la cinematografía clásica de España. Los autores Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce identifican cuatro ejes “cuyas características y dimensiones temporales coinciden entre sí confiriendo a los casi seis años de esta etapa una muy llamativa semejanza, por contraste a la que le sigue y a la que le precedió.” Estos ejes son la evolución política, los cambios en la legislación cinematográfica, el rodaje de un gran número de películas y el desarrollo del cine autonómico español.⁸

Aunque la transición española oficialmente comenzó con la muerte del dictador Francisco Franco, pero hacía falta la introducción de algunas medidas y la promulgación (o la abolición) de varias leyes para que las verdaderas transformaciones tomaran cuerpo. La supresión de la censura en 1977, bajo el gobierno de la Unión de Centro Democrático (UCD), marcó la piedra angular del cambio cinematográfico, junto con la creación de nuevos ministerios y departamentos que se dedicaban a la gestión de los asuntos culturales, entre ellos, los cinematográficos. Desde luego, las medidas concernientes al cine se vinculaban con la legislación relativa a los medios de comunicación. El periodo de la transición supuso la plasmación de modelos y paradigmas aptos para establecer la nueva política cinematográfica de España, una que podría formar parte de pleno derecho de la cinematografía europea democrática. Pero el nuevo sistema trajo a la superficie las irregularidades y contradicciones que caracterizaban la industria (y también la política) cinematográfica de la España de entonces. En el año de la desaparición de la censura, se abolió también la cuota de distribución que perjudicó severamente al cine nacional. Hacía falta configurar nuevas políticas, delimitar los marcos de la ayuda estatal concedida a la industria fílmica para que el cine español de la transición –y también la de la democracia venidera– no tropezara con estorbos financieros. La normalización y la plasmación de la cooperación entre el Estado y el sector cinematográfico se llevaron a cabo durante un proceso prolongado que no terminó en los años de la transición, sino hacían falta varias medidas durante el primer gobierno socialista.

⁸ Véase su análisis detallada en: Julio PÉREZ PERUCHA – Vicente PONCE, “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español”, in: Manuel PALACIO (coord.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, 223-268. Algunas versiones previas y más breves de este artículo habían sido publicadas en tomos anteriores, pero este ensayo es el más amplio.

En busca de los temas adecuados

Aunque en la industria cinematográfica la verdadera transición comenzó en el año 1977 con la eliminación de la censura, pero algunos cineastas ya se habían anticipado tanto al fin de la dictadura como a la desaparición de la censura. El historiador de cine José María Caparrós Lera identificó algunos detalles de esta época de la pre-transición que pavimentaron el sendero hacia el verdadero cambio. Con sus palabras:

[...] si echamos una mirada atrás y vemos las últimas películas “comprometidas” del tardofranquismo, constataremos cómo los filmes de Carlos Saura, Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón, Fernando Fernán-Gómez, Jaime de Armiñán, José Luis Borau, Pedro Olea o Ricardo Franco, entre otros cineastas españoles, pusieron en tela de juicio la dictadura franquista antes de su desaparición.⁹

En este ensayo Caparrós Lera cita algunas películas para corroborar su constatación: *La prima Angélica* (1973) y *Cria cuervos* (1975), de Saura; *El espíritu de la colmena* (1973), de Erice; *Habla, mudita* (1973), de Gutiérrez Aragón; *El amor del capitán Brando* (1974) y *¡Jo, papá!* (1975), de Armiñán; *Furtivos* (1975), de Borau; y *Pascual Duarte* (1975), de Ricardo Franco.

En un periodo de transición una cuestión peliaguda es la elección prudente de los temas. A nivel gubernamental, los políticos españoles tenían que andar con cautela para poder llevar a cabo la “ruptura pactada”, ofrecer algo para todas las fuerzas políticas con el fin de obtener la colaboración de todos los sectores. A nivel cinematográfico, aunque los realizadores ya tenían mayor libertad durante el trabajo, pero debían prestar atención tanto a la opinión pública como a la situación política. En todas las transiciones, estos años son el periodo de la reflexión, la búsqueda de nuevos caminos y modos de representación. Algunos directores, como Carlos Saura o Jaime Camino, dieron los primeros pasos hacia la recuperación de la memoria histórica cinematográfica, abordando temas en los que aparece también el punto de vista de la España vencida. La transición misma aparece solamente en pocas obras, sobre todo en aquellas que se enfocan en

⁹ José María CAPARRÓS LERA, “El cine español en la transición a la democracia (1975–1982)”, in: Tibor BERTA – Zsuzsanna CSIKÓS – András LÉNÁRT (y otros, eds.), *Transiciones. De la dictadura a la democracia*, Szeged, Universidad de Szeged, Departamento de Estudios Hispánicos – Centro de Estudios Interamericanos, 2016, 22-23.

políticos, pero el ambiente se nota en la mayoría de las películas. Los protagonistas buscan nuevas oportunidades entre circunstancias más liberales, más dispuestas a dar cabida a las iniciativas individuales.

Los temas del cine de la transición no llegaron *in medias res* en la corriente cinematográfica. Se trataba de ideas y argumentos que habían nacido en la mente de los cineastas ya hacía años o décadas, pero por las restricciones de la dictadura era imposible adaptarlos a la gran pantalla. Sin embargo, no se produjo un cambio brusco en el modo de la realización. Los directores seguían con sus técnicas, pero añadieron elementos que antes no habían podido. Entre los nuevos factores que aparecieron durante la transición, un importante fue el aspecto comercial: ya que las compañías productoras dependían de los ingresos de taquilla mucho más que antes, era imprescindible que las nuevas obras atrajeran al público. Los cineastas debían responder a varias expectativas: tocar temas que en las décadas anteriores no habían sido aceptadas, pero eran muy importantes para que las visualizaran en las pantallas; no obstante, paralelamente con las nuevas posibilidades, la creatividad de las productoras y la de los directores tenía que tomar en cuenta el gusto y las exigencias del público.

Aquellos cineastas que querían dedicar sus obras a la realidad española, partieron de la revisión del pasado, sobre todo en cuanto a la Guerra Civil y el franquismo. Con sus películas no querían atacar a los culpables, acusar a los vencedores o deplorar las injusticias perpetradas contra los vencidos, sino reflejar una actitud crítica hacia la España de la segunda mitad del siglo 20. En estas obras apareció la figura desmitificada de Francisco Franco, los dos bandos opuestos de la Guerra Civil, pero también la doble moral, la falsa caridad cristiana y la hipocresía de la sociedad, tanto en el pasado como en el presente.

Sobre las películas, tendencias y los géneros de la transición se han publicado un gran número de libros¹⁰ y se han organizado varios congresos¹¹. Los títulos

¹⁰ Algunas monografías importantes: José María CAPARRÓS LERA, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975 – 1989)*, Barcelona, Anthropos, 1992; Ramiro GÓMEZ BENÍTEZ DE CASTRO, *La producción cinematográfica española. De la Transición a la Democracia (1975–1986)*, Madrid, Mensajero, 1989; Javier HERNÁNDEZ RUIZ – Pablo PÉREZ RUBIO, *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973–1982)*, Barcelona, Paidós, 2004; John HOPEWELL, *El cine español después de Franco 1973–1988*, Madrid, El Arquero, 1989; Arturo LOZANO AGUILAR – Julio PÉREZ PERUCHA (coords.), *El cine español durante la Transición democrática (1974–1983)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Asociación Española de Historiadores del Cine, 2005; Manuel PALACIO (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975–1982)*,

de estas obras muestran perfectamente la incertidumbre en cuanto al comienzo y al fin de la transición española, por lo menos en relación con el aspecto cultural y cinematográfico. Los autores de los libros recurren a varias fechas para delimitar la etapa de este proceso, porque, desde el punto de vista atístico, no existen límites temporales evidentes.

El profesor José María Caparrós Lera en su ensayo ya citado delimitó nueve grandes temas dentro de los cuales el cine de la transición española se puede ubicar. En las siguientes líneas reproduzco su caracterización con algunos ejemplos, porque estos diez puntos, según mi opinión, describen perfectamente los acercamientos cinematográficos de este periodo:

1. Revisión del pasado histórico, con títulos como *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979) y *Asignatura pendiente* (José Luis Garcí, 1977);
2. La Guerra Civil española vista por los vencidos, con *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976) y *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977);
3. El auge de las autonomías históricas con *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976) y *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981);
4. El cine militante de Bardem con *El puente* (1977) y *Siete días de enero* (1979);
5. Las sátiras de Carlos Saura y Luis García Berlanga con *Mamá cumple cien años* (1979) de Saura y la trilogía *Nacional* (1978, 1980, 1982) de Berlanga;
6. El fenómeno de la “movida” con las primeras películas de Pedro Almodóvar;
7. La historia novelada con *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977) y *La colmena* (Mario Camus, 1982);
8. Mujeres detrás de la cámara con *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), que suscitó grandes escándalos e incluso fue prohibida provisionalmente;

Madrid, Biblioteca Nueva, 2012; Jordi PUIGDOMÉNECH, Treinta años de cine español en democracia 1977/2007, Madrid, Ediciones JC, 2007; María Jesús RUIZ MUÑOZ, El cine olvidado de la Transición española, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015; Manuel TRENZADO ROMERO, Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición, Madrid, CIS, 1999.

¹¹ Uno de los últimos congresos internacionales sobre la transición española fue coorganizado en 2015 por el autor de este artículo en la Universidad de Szeged, Hungría, con la participación de más de 100 participantes. Esto demuestra que la trascendencia de este proceso político traspasó las fronteras de España, inspirando a muchos investigadores en varias partes del mundo.

9. Obras experimentales con *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982) y el primer premio Oscar para el cine español con *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982);

10. El cine marginal, como el llamado Equipo-2 de cineastas andaluces o el catalán Pere Portabella.¹²

Yo aportaría un punto más, la categoría del cine de explotación, los filmes que abundaban en escenas terroríficas y eróticas. Estas películas suponían una verdadera novedad para el público. Ya en los años 70 aparecieron géneros y obras que se estaban alejando de la representación tradicional. Aunque entonces la apertura política sufrió un retroceso debido a la prevalencia provisional del grupo búnker, pero en el terreno de la cinematografía, pese a los intentos, habría sido difícil volver a la reglamentación rígida e intransigente. El destape, que apareció en las pantallas a comienzos de esta década, suponía la glorificación de las comedias con escenas desnudas. Las mujeres semidesnudas (desde cinturón arriba) formaron parte integrante de estas obras más liberales y constituían los antecedentes del cine “S”. Con las palabras del escritor Camilo José Cela, “lo que pasa es que España se ha puesto cachonda”.¹³ No se trataba de pornografía, ni siquiera de películas eróticas en el sentido de hoy (el primer desnudo integral llegó a las pantallas españolas en 1975), pero la aparición de mujeres semidesnudas fue una novedad. Estas escenas sorprendieron al público español. Directores destacados de varios géneros hicieron acto de presencia en el mundo del cine “S”, junto con las estrellas glamurosas del cine del antiguo régimen (como Marisol, Carmen Sevilla y Aurora Bautista). Más adelante, en los primeros años de la transición la gestión de los asuntos cinematográficos se hizo bastante confusa. En 1978 fue aprobada la clasificación “S”, que designaba un cine para espectadores mayores de 18 años, con la especificación que “esta película, por su temática o contenido, puede herir la sensibilidad del espectador”.¹⁴ La violencia, la sangre, los desnudos y el sexo, en cantidades jamás vistas hasta entonces, ofrecían a los espectadores escenas que durante la dictadura nacionalcatólica no habían podido ver en las pantallas. Según las cifras oficiales, entre 1977 y 1982 se catalogaron 424 películas de categoría “S”, unas 300 de estas fueron producciones extranjeras,

¹² José María CAPARRÓS LERA, “El cine español en la transición a la democracia (1975–1982)”, in: BERTA – CSIKÓS – LÉNÁRT, op. cit., 24-28.

¹³ Juan ESLAVA GALÁN, *La España de las libertades*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, 85-86.

¹⁴ Jordi, PUIGDOMÈNECH, *Treinta años de cine español en democracia (1977/2007)*, Madrid, Ediciones JC, 2007, 28.

mientras que 130 títulos fueron españoles o coproducciones con países extranjeros. El cine “S” entre 1977 y 1979 se caracterizaba más bien por un cierto tipo de experimentación y un contenido creciente de escenas sexuales, mientras que entre 1980 y 1982 se iba acercando hacia la pornografía *softcore*.¹⁵

Entre 1972 y 1982, es decir, incluso en el periodo de la transición, aproximadamente el 25% de las películas españolas pertenecía al género de films de terror.¹⁶ Algunos elementos del cine de terror de la transición democrática ya habían aparecido mucho antes en el cine español, por ejemplo, en las obras dirigidas por Jesús (Jess) Franco y en las películas que copiaban las producciones taquilleras de Hollywood. El aumento de las obras pertenecientes al género de terror (el llamado “terror hispano”) tenía varias razones. Por un lado, en consonancia con el cine de clasificación “S”, mostrar al público algo que antes no había podido ver en el cine: en este caso, representar la violencia y la sangre; se trataba del desencadenamiento de los instintos humanos con una representación explícita. Estos temas atraían a un elevado número de espectadores. Ver (mejor dicho: tener la libertad de ver) la violencia desinhibida servía también como un cierto tipo de evasión y alivio para una sociedad que hasta hacía poco había tenido que mantener ocultos sus instintos. Además, era mejor ver (y gozar de) la violencia en vez de cometerla.¹⁷

Natalia Ardánaz resume el cine de la transición española de la siguiente manera:

El cine español realizado durante este periodo estuvo directamente determinado por el devenir de los acontecimientos. El fin de la censura cinematográfica parecía significar un cambio sustancial para las nuevas producciones. Sin embargo, este hecho no originó un cine más comprometido, ya que paradójicamente necesitaba del proteccionismo estatal para superar la crisis interna. Esta situación ocasionaba una falta de libertad para crear proyectos más arriesgados. El auge de las películas de carácter político realizadas durante la última etapa de la década de los 70 fue sustituido por un cine más

¹⁵ Daniel KOWALSKY, “Cine nacional non grato. La pornografía española en la Transición (1974–1982)”, in: Nancy BERTHIER – Jean-Claude SEGUIN (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, 204-206.

¹⁶ Víctor MATELLANO, *Spanish exploitation. Sexo, sangre y balas*, Madrid, T&B Editores, 2011, 123.

¹⁷ Sobre el destape y el cine de terror, véase más detalladamente mi siguiente ensayo, también realizado en el marco del mismo proyecto I+D “*Ortodoxias y rebeldías...*”: Andrés LÉNÁRT, “Terror al desnudo: el cine de explotación en el contexto de la transición española”, in: BERTA – CSIKÓS – LÉNÁRT, op. cit., 450-461.

influido por la “ley del consenso”. El cine y la política parecían coincidir en rechazar el rupturismo y el radicalismo, marginando a los directores y partidos más transgresores, encauzando a la mayoría de la población hacia el centrismo.¹⁸

Epílogo

Para terminar mi artículo, quisiera evocar un anécdota que demuestra un aspecto de la transición cinematográfica española y, además, ofrece un vínculo especial entre España y la ciudad húngara, Szeged, donde el autor de este artículo reside. Este detalle encaja en las categorías mencionadas por Caparrós Lera, especialmente en la 4ª categoría del cine militante de Bardem.

El director Juan Antonio Bardem, a comienzos de los años 80, recibió un encargo desde Bulgaria para rodar una película sobre Georgi Dimitrov, político comunista y abogado búlgaro, secretario general de la Internacional Comunista entre 1934 y 1943 y primer ministro de Bulgaria entre 1946 y 1949. Los guionistas y el realizador colocaron en el foco del film aquellos años de Dimitrov que había pasado en Alemania entre 1932 y 1934. El protagonista fue acusado de participar en la quema del Reichstag en 1933. El proceso de Leipzig contra Dimitrov contó con momentos memorables, como la declaración de Hermann Göring. *La advertencia (Die Mahnung, 1982)*, estrenada en España solo en 1985 y solamente en la segunda cadena de TVE, no fue proyectada en las salas de cine españolas debido a su fuerte carga política, la larga duración y porque el tema y Dimitrov eran prácticamente desconocidos en España.¹⁹ Bardem, entonces miembro del Comité Central del Partido Comunista de España, cuenta la historia mezclando elementos de ficción, documentales y también una representación infantil con el uso de un guiñol. Por el enorme interés político, plantearon un rodaje en coproducción entre varios países del bloque comunista. Durante varios meses, el equipo estuvo filmando por Bulgaria, la República Democrática Alemana, Austria, la Unión Soviética y Hungría. Berlín fue “interpretada” por varias ciudades alemanas y también por la capital húngara, Budapest, mientras que la Viena perfecta la encontraron en la ciudad húngara, Szeged. Varios actores centroeuropeos llegaron a Szeged, sobre todo de Bulgaria y la RDA, mientras que los extras fueron los habitantes

¹⁸ Natalia ARDANÁZ, “La Transición política española en el cine (1973–1982)”, in: *Comunicación y Sociedad*, XI, 2, Pamplona, 172.

¹⁹ Juan Francisco CERÓN GÓMEZ, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Universidad de Murcia, 1998, 256-258.

húngaros de esta ciudad. Por orden del Partido Socialista Obrero Húngaro y en colaboración con los delegados soviéticos, los soldados soviéticos, estacionados en un cuartel a dos kilómetros de la ciudad, accedieron a interpretar el papel de los soldados nazis. Así, cuando vemos en la película que soldados nazis están desfilando por las calles de Viena, en realidad soldados soviéticos están desfilando por la calle principal de Szeged.²⁰

²⁰ Algunos detalles sobre el rodaje en Szeged aparecen en la autobiografía del director: Juan Antonio BARDEM, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Barcelona, Ediciones B, 2002, 221-225. Además, tuve la oportunidad de hablar con algunos residentes de la ciudad que habían participado en este rodaje. Actualmente realizo mis investigaciones sobre la estancia de Bardem en Szeged, consultando los fondos del Archivo del Condado de Csongrád en Szeged y los documentos del Partido Socialista Obrero Húngaro.