

## UNHA APROXIMACIÓN Ó CINE ESPAÑOL. OS ANOS DA TRANSICIÓN POLÍTICA (1974-1982)

---

*Ángel Luis Hueso Montón*

Universidade de Santiago de Compostela

É indubidable que ó longo da historia dos pobos hai fases que adquiren unha especial importancia tanto polo que representan de seu coma pola transcendencia que adquiren para etapas posteriores da vida desa colectividade. Ninguén pode negar que os anos que seguiron ó final do franquismo representan un momento relevante na historia española; as posibilidades que se lle abriron ó noso pobo foron de tal magnitude que superaban tódalas expectativas, e ante elas foise construíndo unha convivencia democrática baseada na pluralidade de actitudes e no respecto mutuo.

Nestas páxinas non imos reflexionar sobre estas situacións sociopolíticas, pero as consideracións que fagamos acerca da evolución que experimenta o cine español nestes anos veranse claramente condicionadas por ese contexto de transformación, de xeito que non só nos será moi útil senón imprescindible, ter presente de contino esas peculiaridades polas que pasa a nosa sociedade.

O cine, o mesmo cás restantes manifestacións culturais, preséntase-nos como un catalizador no que podemos constata-la repercusión de diferentes aspectos da evolución social; é evidente que non tódalas películas posúen o mesmo nivel de vinculación ó contorno, pero o conxunto da imaxe, e sobre todo a través de determinadas correntes, pódenos servir para comprendermos de maneira máis axustada algunhas das características que definen fases concretas da historia.

### A DELIMITACIÓN CRONOLÓXICA

---

O feito de que desenvolvámo-las nosas consideracións arredor do mundo da imaxe animada condiciona as nosas perspectivas, pero pensamos que pode resultar interesante esta "visión cinematográfica" en canto que a súa relativa singularidade supón unha contribución diferente que se incorpora á que proporcionan outros puntos de vista máis coñecidos acerca desta fase da historia española.

Tendo en conta este carácter peculiar, a primeira matización debemos facela en relación co marco cronolóxico no que nos imos mover. Quizais chame a atención o feito de que o título que encabeza este traballo limite o campo da transición política mediante dúas datas concretas como son 1974 e 1982, que debemos xustificar, sobre todo tendo en conta que as utilizamos desde unha perspectiva preferentemente cinematográfica.

Con respecto á segunda data, fórmulanse poucos problemas para a súa aceptación, posto que a consideración por tódolos historiadores do triunfo do Partido Socialista nas eleccións daquel ano como un punto de inflexión especialmente significativo cara á normalización democrática, únese, no eido do cine, un cambio cualitativo importante que se plasmará plenamente na serie de decretos promulgados a finais de 1983 e principios de 1984 e que son coñecidos de maneira coloquial como "a lei Miró".

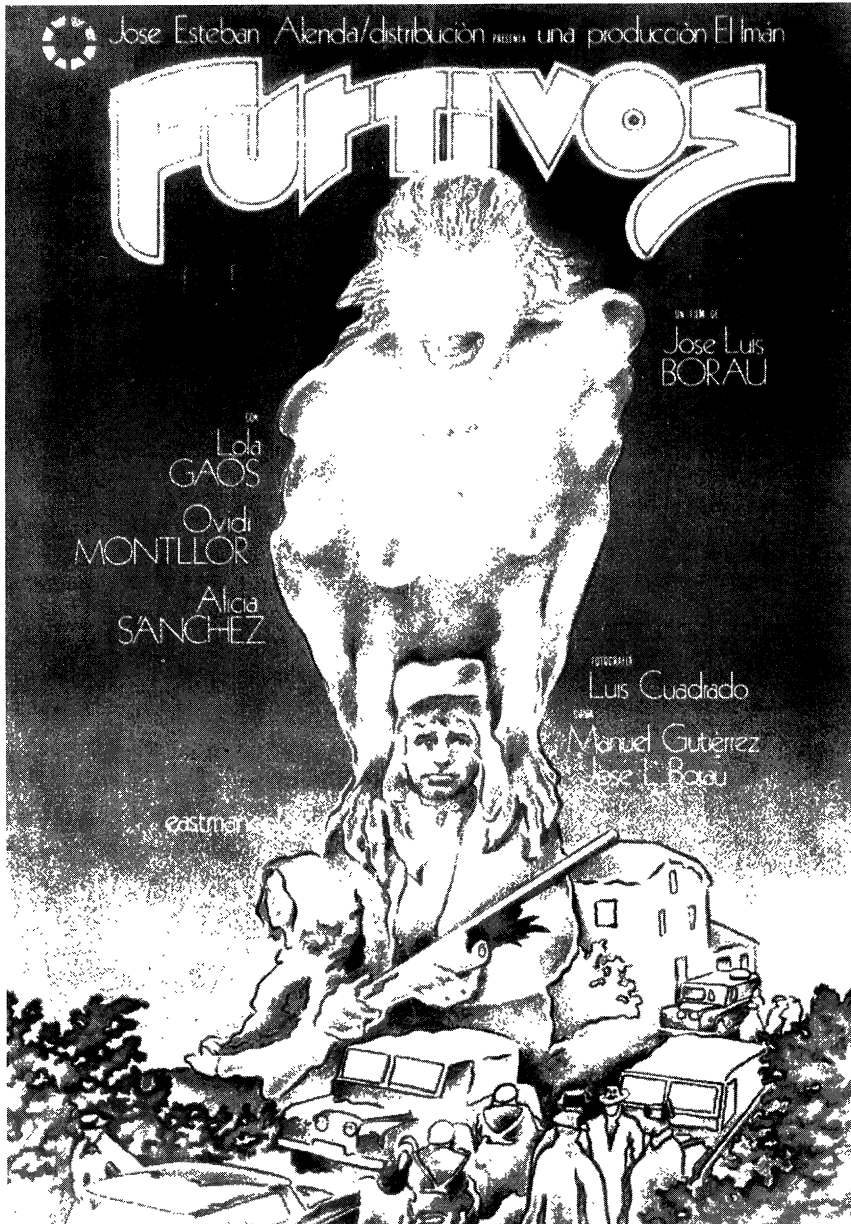
Máis problemas suscita fixa-lo inicio da transición cinematográfica en 1974; sen embargo, a historiografía actual do cine español<sup>1</sup> considera que a partir da morte de Carrero Blanco se orixinan unha serie de circunstancias que marcan unha certa ruptura fronte

ó cine inmediatamente anterior. Ó noso modo de ver, a auténtica inflexión prodúcese ó longo do ano 1974, cando Pío Cabanillas ocupa o cargo de ministro de Información e Turismo nos meses que van de xaneiro a outubro e abre unha serie de pequenos "portelos" que naquel entón poden semellar pouco significativos pero que adquiren relevancia nunha perspectiva a medio prazo; dalgún xeito viña recupera-lo espírito presente no seu anterior paso polo Ministerio como subsecretario baixo o mandado de Manuel Fraga Iribarne, no que se impulsara o chamado *Nuevo Cine Español*.

Para poder valorar apropiadamente esta situación debemos ter presente unha circunstancia que pola súa mesma obviedade pode caer no esquecemento: a creación dunha película é un proceso lento que adoita demorarse varios meses e por veces anos; por iso, as eventualidades que poidan incidir sobre a aparición de determinado tipo de filmes non poden entenderse dun xeito totalmente puntual, senón que se constatan ó cabo dun certo tempo.

Deste modo, as premisas impulsadas no período de Pío Cabanillas terán o seu reflexo ó longo dos dous últimos anos do franquismo, de forma

<sup>1</sup> Carlos F. Heredero: "El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia. Historia de un desencuentro", en VV. AA.: *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 18.



*Furtivos* (1975), de José Luis Borau.

que a pesar de que perduran as múltiples presións censoras, en 1974 presenciámo-la estrea de obras significativas deste cambio (aínda que se poida considerar temperado) como poden ser *La prima Angélica* de Carlos Saura<sup>2</sup> —con toda a convulsión que supuxo a súa estrea— ou *Tocata y fuga de Lolita*, dirixida por Antonio Drove.

Pola súa parte, en 1975 verían a luz películas como *Furtivos* de José Luis Borau e *Pim, pam, pum... fuego* de Pedro Olea, obras que tanto pola súa temática de especial dureza coma pola referencia a mundos sociais concretos (un gobernador civil no caso da primeira ou a posguerra dos anos corenta na segunda) sería difícil que aparecesen noutras circunstancias, aínda que tamén tiveron que superar unha chea de dificultades<sup>3</sup>. Ademais, en ámbolos casos a estrea produciuse no mes de setembro daquel ano, polo cal a carreira comercial dos dous filmes se desenvolveu paralelamente con situacións inesquecibles para a historia de España.

Para reafirmar algunhas notas singulares que se producen nesta fase do franquismo dentro do mundo do cine, non podemos esquecer que neses meses se adoptan dúas decisións administrativas que van ter repercusión nos

anos seguintes. Por unha parte, iníciáanse os trámites para a redacción dunha lei de cine que aínda que non chegou a bo porto, como é sabido, e foi utilizada por algúns políticos como unha arma fronte ó mundo profesional, converteuse nunha referencia continua da necesidade de que este medio contara cun marco legal homoxéneo, algo non acadado malia o paso dos anos e as diferentes opcións políticas.

Por outra parte, volven aplicarse (a partir de setembro de 1973) as axudas automáticas do 15 % sobre a recadación conseguida polas películas españolas, as cales foran fixadas na época da dirección de García Escudero nos anos sesenta e anuladas durante o ministerio de Sánchez Bella. Isto vai supoñer un planeamento económico de claro apoio á produción nacional, se ben nos derradeiros anos da década terá consecuencias imprevisibles sobre o conxunto do noso cine pola súa utilización indiscriminada que afectou a unha serie de filmes para os que non estaban pensadas.

## A NOVA SITUACIÓN ADMINISTRATIVO-ECONÓMICA

Se os feitos apuntados se producen nos derradeiros momentos do

<sup>2</sup> Diego Galán: *Venturas y desventuras de la prima Angélica*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

<sup>3</sup> Carlos F. Heredero: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, pp. 349 e ss. Santos Zunzunegui: "Estilo y poética visual: el caso de *Pim, pam, pum... fuego*", en J. Angulo, C. Fernández Heredero e J. L. Rebordinos (eds.): *Un cineasta llamado Pedro Olea*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1993, pp. 51-60.

franquismo, debemos agora considerar cales son as claves coas que se desenvolve o cine no segundo lustro dos setenta e nos primeiros anos da década seguinte, período do noso estudio.

Mesmo sen realizarmos unha revisión exhaustiva das normas administrativas que se promulgan neste momento (se ben non podemos omitir-lo carácter dubitativo e timorato que tivo a UCD neste eido), si imos referirnos a aquelas que adquiren unha especial significación, e en concreto as que inciden no campo censor.

A tantas veces solicitada supresión da censura converteuse en motivo determinante da transformación que vivía o noso país; sen embargo, aínda se fixo esperar e ademais produciuse dun xeito gradual, dado que en febreiro de 1976 se dictaminou a supresión da censura previa de guións e ata novembro de 1977 non chegou a que afectaba ás películas.

A raíz da nova situación orixinouse unha reformulación das relacións dos filmes coa administración. Os trámites polos que pasaban as películas eran mínimos, pero á vez estas obras convertíanse en manifestacións que se vían sometidas á intervención xudicial ordinaria. Esta circunstancia é a que hai que ter presente para poder entender con plena exactitude os avatares que

sofreron determinadas obras, posto que non se trata de actuacións censoras como as denominaron algúns autores. *Rocío*, dirixida por Fernando Ruiz en 1980, viu impedida a súa carreira comercial por unha denuncia perante os xulgados de Sevilla e unicamente puido ser estreada o ano seguinte despois de que o director decidira retirar-las referencias que foran motivo da denuncia.

Máis complexo foi o caso de *El crimen de Cuenca* (1979-1981) de Pilar Miró. Nesta ocasión atopámonos cunhas circunstancias derivadas dun baleiro legal producido a raíz da aprobación da Constitución de 1978; mentres se producían unha serie de dúbidas en 1979 por parte do ministerio de Cultura sobre a concesión da licenza de exhibición (único trámite por realizar), a obra foi secuestrada por orde do Xulgado Militar Permanente núm. 5 e Pilar Miró procesada ó cabo duns meses por delicto de injurias á Garda Civil. A causa desta insólita situación debíase ó feito de que non se reformara convenientemente o Código Penal, de tal maneira que os tribunais militares só tiveran competencia sobre as persoas destes estamentos ou en circunstancias de guerra. A reforma realizada no Congreso dos Deputados permitiu que se sobreesera o caso e a película puidera ve-la luz pública en 1981, case dous anos despois de estar rematada<sup>4</sup>.

4 Juan Antonio Pérez Millán: *Pilar Miró, directora de cine*, Valladolid, 37 Semana Internacional de Cine, 1992, pp. 123-154.

Pero o cambio nas estruturas censoras incidiu tamén de cara ó cine estranxeiro, con consecuencias para a nosa imaxe. A supresión das dificultades administrativas anteriores produciu como efecto inmediato a estrea dun número considerable de filmes que durante anos estiveran prohibidos no noso país. É ben curioso atopar nestas datas unha amálgama bastante sorprendente na que conviven grandes clásicos como *El gran dictador* (The Great Dictator, 1940) de Charles Chaplin, *El acorazado Potemkin* (Bronenosez Potiomkin, 1925) de S. M. Eisenstein, *La vía láctea* (La voie lactée, 1969) de Luis Buñuel, *Patria y Rey* (King and Country, 1964) de Joseph Losey ou *Une Femme marié* (1964) de Jean Luc Godard, entre outros moitos pertencentes en ocasións a directores prestixiosos como Bertolucci, Fellini, Pasolini ou Costa Gavras, con filmografía coñecidas no noso país pero con grandes lagoas, xunto ás obras eróticas exemplificadas no número considerable de "Emmanuelles" que se ofrecen ós espectadores.

Todo este conxunto de circunstancias traerá como consecuencia lóxica a loita polos espazos na exhibición, no que veu incidi-la normativa de cota de pantalla fixada polo Goberno (dúas a unha concibida cun claro matiz proteccionista da nosa industria) que foi rexeitada por algunhas agrupacións e culminou sendo anulada por unha sentenza do

Tribunal Supremo por defecto de forma no seu proceso administrativo.

Se os problemas de tipo económico eran importantes para o desenvolvemento do noso cine nun momento tan singular, neles repercutiu de xeito capital o crecemento dun determinado tipo de películas, as clasificadas "S" pola Administración (debido a que podían feri-la sensibilidade dos espectadores), que cun custo mínimo aproveitaban os recantos deixados polas normativas vixentes para ofrecer un tipo de cine de ínfima calidade e claramente inclinado cara a un pseudoerotismo. O problema suscitábase porque estes filmes posuían a categoría de películas nacionais, polo que recibían os adiantos de recadación coma calquera outra obra e entraban nunha competencia que podería considerarse case que desleal co resto da produción. Esta circunstancia emendaríase xa a principios dos oitenta coa creación, en primeiro lugar, das salas de tipo "X" (por unha lei de febreiro de 1982, ó final da etapa da UCD) e, posteriormente, coa clasificación de películas da mesma categoría dirixidas claramente ó cine violento ou porno e que se tiñan que axustar a unhas normas moi estrictas de exhibición e publicidade.

Paralelamente a todas estas vicisitudes que repercuten en campos como a produción e a exhibición, debemos lembra-lo reto lanzado a

finais do franquismo que tentaba acadar unha normativa global para o cine, na que tiveran cabida a multitude de facetas que posúe esta manifestación. Nestes anos de transición política ímonos atopar con dous acontecementos que recordan moi directamente esta situación e este desexo.

No mes de decembro de 1978 celebrouse o *I Congreso Democrático del Cine Español*; a peculiaridade deste evento deriva de dúas facetas globais: por unha parte, participaron nel tódalas organizacións sociais, profesionais, sindicais e políticas (agás a UCD) que tiñan algo que ver co cine, co cal ningún podía sentirse discriminado á hora de propor solucións á situación que estaba a vivi-la nosa imaxe. Pero, por outra, iniciouse a reflexión sobre o cine desde tódolos puntos de vista (industrial, comercial, empresarial, de relacións coa Administración, o ensino, a cultura, etc.) de xeito que a maior ou menor importancia que puidera concederse a determinadas facetas da imaxe quedaba relativizada ó poñerse en relación con moitas outras que tamén merecían unha atención polos diferentes grupos participantes.

A pesar de recoñece-la importancia singular que tivo este Congreso, non podemos esquece-la súa escasa repercusión na evolución do cine español; unha

vez máis, os grandes acordos e as reflexións globais non atoparon o seu reflexo na vida cotiá, e unicamente cando chegue ó poder o Partido Socialista encontraremos unha certa aplicación de aspectos moi concretos, pero nunca esa busca de solucións integrais da que, malia o tempo pasado, tan necesitado está o noso cine.

Uns anos máis adiante, en febreiro de 1981, e nun contexto peculiar derivado das aínda recentes transferencias á Generalitat de Cataluña, tiveron lugar as *Converses de Cinema a Catalunya*<sup>5</sup>. As formulacións son similares ás apuntadas xa para o Congreso de 1978, pero neste caso hai que salientalo feito de que nos atopamos, por primeira vez na nosa historia, cunha toma de postura ante o cine por parte dunha serie de grupos sociais nos que a cohesión deriva da súa integración nunha comunidade autónoma. As consecuencias da aplicación da Constitución ó mundo do cine e da estrutura autonómica conseguinte caerán fóra do noso ámbito cronolóxico de estudio (aínda que nalgúns casos como o catalán —que estamos citando— e o vasco se produzan as primeiras manifestacións interesantes a principios dos anos oitenta), pero a aparición destas *Converses* en data tan temperá vén a poñer de manifesto que a imaxe animada vai ser, no futuro, un elemento

<sup>5</sup> *Converses de Cinema a Catalunya. Història y conclusions*, edición de Joaquim Romaguera y Ramió, S. L., Caixa de Barcelona, 1981.

determinante no contexto cultural destes diferentes grupos sociais.

## OS MODELOS CINEMATOGRÁFICOS

---

Se as consideracións que levamos feito ata aquí poden ter unha certa importancia para coñece-lo desenvolvemento da industria cinematográfica española nestes anos, ninguén pode ignora-la necesidade de que nos deteñamos no estudio dos tipos de películas que se producen neste momento, posto que serán elas, en maior ou menor grao, as testemuñas directas das claves que a sociedade española verte en imaxes.

É indubidable, e así o acabamos de recoñecer, que non tódalas películas teñen a mesma significación histórico-social, pero interésanos destacar de maneira especial a importancia que poden revestir determinadas correntes ou grupos de filmes que adquiren, tanto no momento da súa estrea coma ó longo do paso do tempo, un carácter testemuñal verdadeiramente importante. Analizaremos algunhas destas correntes pois que a través da suma que supoñen as súas contribucións poderemos acadar unha visión, se non exhaustiva si significativa, do cine da transición política española.

## A RECUPERACIÓN HISTÓRICA

---

Un dos trazos máis representativos deste período, non só desde o

ámbito cinematográfico, é a nova perspectiva coa que se trata a historia; a historia como algo vivo, non mediatizado por uns férreos condicionantes políticos e onde teñan cabida tódalas perspectivas temáticas, ideolóxicas e científicas. Este desexo de revisión histórica que atoparemos en toda a sociedade española ten a súa exemplificación máis representativa no retorno dos exiliados, personaxes da cultura española como Claudio Sánchez Albornoz, María Zambrano, Rafael Alberti e tantos outros que volven reinserirse na armazón social do noso pobo. A isto súmase a presenza de novas perspectivas historiográficas que tentan supera-las limitacións con que se desenvolveran moitos dos enfoques investigadores anteriores.

Centrándonos no eido da imaxe cinematográfica, hai dous trazos que cómpre salientar inicialmente; o primeiro é o cambio no centro de atención temática, pois fronte ós temas "imperiais" (Reis Católicos, descubrimento de América) ou a loita fronte a Napoleón, que foran os eixes de gran parte do cine histórico do franquismo, imos atopar nestes anos unha preferencia pola historia máis recente, aquela que o pobo español viviu durante este século e, dentro dela, o grande acontecemento que convulsionou a toda a sociedade, a Guerra Civil de 1936-1939 e as súas consecuencias.

Xunto a isto existe unha dobre concepción narrativa e estética con



que foron concibidas estas películas; coexisten dúas grandes liñas, a documentalista e a de ficción, de xeito que imos atopar obras ben diferentes nas que a aproximación ó pasado concede importancia a claves moi concretas e diversas. Por iso, se cadra o máis interesante, co tempo, sexa a visión de conxunto que pode extraerse de todo este grupo de películas, tendo ademais en conta que se dá unha curiosa cohesión cronolóxica, xa que o núcleo máis representativo delas se produce nos primeiros anos da transición e ó cabo dunha serie de anos vemos como se vai abandonando este tipo de obras.

A corrente documentalista baséase, fundamentalmente, na suma de dous grandes elementos: a utilización de imaxes coetáneas dos acontecementos que se queren narrar e as entrevistas actuais ós protagonistas deses mesmos acontecementos; esta fórmula narrativa, moi productiva na televisión daqueles anos, posúe a forza de poñer en conexión o pasado co presente a través da vinculación dos personaxes protagonistas dos feitos<sup>6</sup>. Sen embargo, tamén conta co problema da escaseza de imaxes de arquivo, co que pode producirse (como de feito ocorreu) unha reiteración destas, e aínda nalgúns casos a súa utilización desde perspectivas ideolóxicas distintas.

Deixando de lado algúns documentais que pola súa clara marxinalidade non chegaron a ter carreira comercial mínima, encontramos, en primeiro lugar, unha serie de obras nas que o desexo de recuperación do pasado está vinculado a determinadas e contrapostas actitudes ideolóxicas; deste xeito preséntasenos unha visión anarquista do conflito civil na obra de Diego Santillán *¿Por qué perdimos la guerra?* (1977) que entra en clara colisión coa visión franquista defendida por Eduardo Manzanos en *España debe saber* (1976), se ben en ámbolos casos chegaremos a constatar unha similar falta de respecto ós feitos máis evidentes con tal de defende-la ideoloxía dos seus respectivos autores.

Cunha perspectiva de aproximación ó pasado a través dos grandes personaxes que lle deron vida, encontramos algúns filmes significativos como poden se-los que tentan dar unha visión de Franco desde puntos de vista diferentes. En 1976 aparecen dúas obras moi representativas disto, como son *Raza, el espíritu de Franco*, dirixida por Gonzalo Herralde e *Caudillo*, de Basilio Martín Patino. Mentres que a primeira pretende interpreta-la personalidade de Franco tomando como punto de referencia a película *Raza*, realizada en 1941 por José Luis Sáenz

<sup>6</sup> José Enrique Monterde: "El cine histórico durante la transición política", en VV. AA.: *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 58.

de Heredia sobre un libro de Jaime de Andrade (pseudónimo de Franco) e que fora estudada por Gubern<sup>7</sup>, na segunda preténdese dar unha visión dos primeiros meses da Guerra Civil e da progresiva afirmación de Franco entre os xenerais sublevados ata o seu nomeamento como caudillo.

Xa nos anos oitenta aparece unha película illada dentro deste mesmo contexto e que dalgún xeito lle serve de peche. Tentando adoptar un punto de vista de certo distanciamento do personaxe fíxose *Dolores* (1980), de José Luis García Sánchez e Andrés Linares; sen embargo, a militancia comunista dos directores e a forte personalidade da líder protagonista fan que o filme se achegue perigosamente a un tratamento case haxiográfico.

Pero xunto a estas obras destacan de maneira especial tres películas que poden estimarse como a contribución máis importante a esta corrente de documentalismo histórico.

A primeira é unha obra moi peculiar e que pode considerarse como un testemuño directo da evolución da sociedade política en relación co cine; estamos falando de *Canciones para después de una guerra*, realizada por Martín Patino en 1971, e que estivo prohibida ata a súa estrea en 1976.

Trátase dun intento de recuperación da posguerra española (iníciase coa parte final da guerra) poñéndoa en relación coas cancións e a música daqueles anos. Quizais a característica máis interesante do filme sexa a acumulación dunha boa cantidade de materiais de primeira man que corresponden a facetas ben distintas da vida española, co cal se nos ofrece o pasado non só desde unha perspectiva política senón recoñecendo o gran número de aspectos que conflúen nun mundo social. A interpretación intencionada (a través da montaxe e dos virados) que se fai nalgúns momentos das imaxes rompe o grande interese que posúe a obra, que, pola contra, destaca naquelas fases en que fai unha presentación non mediatizada das propias imaxes.

O nivel deste modelo cinematográfico acada cotas moi destacables en *La vieja memoria*, dirixida en 1977 por Jaime Camino. Partindo da estrutura coñecida de alternancia entre entrevistas e imaxes de arquivo, a película incide nun bosquexo especialmente interesante: o tema da memoria. A relación entre pasado real e pasado interpretado ó cabo dos anos, entre os acontecementos e o seu recordo, entre a verdade e a súa manipulación polo paso do tempo dan pé para que o espectador vaia afondando e interpretando os sucesos mediante a contraposición de achegas diferentes.

7 Román Gubern: *Raza, el ensueño del general Franco*, Madrid, Ediciones 99, 1977.



*Canciones para después de una guerra* (1976), de Basilio Martín Patino.

A obra estruturárase arredor dunha serie de acontecementos da Guerra Civil que, sen ofrecela integramente, si posúen unha gran singularidade e forman un conxunto coherente. Pero xunto a isto destaca a forma de utilízalas contribucións dos distintos personaxes, pois gracias á montaxe as intervencións refórzanse ou se opoñen, confirman o que era coñecido ou dan unha visión diferente do que nos ofrecen os documentais; outrosí, a forza da cámara que chega a converterse nun auténtico bisturí e coa que o espectador se identifica para valora-las variadas



*Una producción Elías Querejeta*

## *El desencanto*

*Felicidad Blane Juan Luis Romero  
Eduardo M. Romero Michi Romero  
Director: Jaime Chávarri*

*El desencanto* (1977), de Jaime Chávarri.

intervencións. Desta maneira Camino chega a construír nalgúns momentos unha relación interna entre os protagonistas, aínda que se atopen en lugares e tempos distintos; así destacan especialmente as visións que se dan sobre o inicio da guerra en Barcelona ou os sucesos de maio de 1937 nesta mesma cidade cos enfrontamentos entre a Generalitat e os anarquistas, de tal xeito que o espectador chega a converterse en coprotagonista do filme.

Por último, dentro desta liña documental debemos citar unha película

verdadeiramente singular: *El desencanto*, dirixida por Jaime Chávarri en 1976. É unha obra na que a entrevista adquire todo o seu protagonismo, posto que toda ela está construída sobre a cooperación que van facendo os protagonistas coas súas propias intervencións. Felicidad Blanc e mailos seus tres fillos —Juan Luis, Leopoldo María e Mitzi— fálannos sobre o seu esposo e pai, o poeta Leopoldo Panero, un dos personaxes significativos da cultura do réxime franquista; pero non se trata unicamente dunha visión crúa e crítica dun home que é contemplado desde unha perspectiva totalmente diferente da que del dera o poder, senón que se formula un ataque feroz á estrutura familiar paternalista en canto consagrada da represión persoal e da súa utilización política como modelo social<sup>8</sup>.

Pero quizais a achega máis interesante do filme sexa a construción que se fai da película fronte ó espectador. A diferenza doutras obras deste tipo, condicionadas pola visión predeterminada da historia e a utilización dos recursos da imaxe de acordo cos criterios apriorísticos de guionistas e directores, nesta ocasión vemos medra-la argumentación perante nós mesmos e adoptamos unha postura crítica de maneira totalmente individual.

Todas estas películas nos ofrecen, nestes primeiros anos da transición,

un conxunto que reflicte claramente o desexo de reflexión da sociedade española sobre o seu pasado recente, e incorporan con total normalidade as diferentes posturas que poidan darse ante uns feitos que non poden ficar no esquecemento.

A segunda opción cinematográfica ante ese desexo de recuperación do pasado é a que pasa pola utilización dos elementos de ficción. Estas obras constrúense resaltando os elementos espectaculares que posúe a propia ficción, concedendo grande importancia á creación dunha verosimilitude interna de acordo coa cal os aspectos que ofrezamos se xustifiquen de seu e fagan crible a imaxe que deamos da realidade histórica. Resaltemos que, nesta liña, adquire relevancia o recurso de configura-la película en volta do estudio dun grupo familiar, de xeito que se conta cun microcosmos humano moi concreto no que se inclúen opcións psicolóxicas diversas e que serve como medio para achegarse a un contexto social e político máis amplo.

O abano temático que abranguen este tipo de películas é máis amplo ca aquel que nos ofrecían os documentais, así que podemos ir contemplando grandes momentos do século XX (os inicios do século, os anos vinte e trinta, a Guerra Civil e a posguerra), se ben

<sup>8</sup> John Hopewell: *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1989, pp. 129-130; Felicidad Blanc e outros: *El desencanto*, Madrid, Elías Querejeta, 1976.

unha vez máis nos atoparemos coa grande importancia concedida ó conflito civil e os seus anos inmediatos.

Se iniciamos cronoloxicamente a revisión deste tipo de películas, a primeira é *La ciudad cremada*, dirixida por Antoni Ribas en 1976 e que centra a súa atención na década que vai de 1899 a 1909. Trátase dun claro exemplo do que poderíamos chamar "cine histórico acumulativo", é dicir, recórrese á incorporación de multitude de datos, accións secundarias, personaxes históricos moi concretos e acontecementos reais vinculados a un contexto moi amplo diante do cal o espectador consegue con certa dificultade establece-la evolución histórica desde a crise que sofre o país a raíz da Guerra de Cuba ata os duros enfrontamentos da sublevación popular da Semana Tráxica.

Sen embargo, a película posúe interese ó facer fincapé nun aspecto singular dese período histórico en Cataluña, como é o desenvolvemento dunha sociedade burguesa e industrial (utilízase como fío conductor a ficticia familia Palau), o que lle permite establecer conexións coa memoria colectiva do pobo catalán e desenvolver referencias que adquiren validez nun contexto moi concreto. A isto únese, e non debe esquecerse, o carácter reivindicativo da catalanidade da que se viu acompañada a súa rodaxe e estrea, coa participación dun número considerable de personaxes da vida pública

daquela comunidade (desde políticos a escritores, pasando por músicos, modelos publicitarias e outros moitos) e ademais nun momento especialmente significativo da transición española.

Tamén centrada na sociedade catalana pero referida ás décadas dos anos dez e vinte, preséntasenos *La verdad sobre el caso Savolta* (1978) de Antonio Drove. Nesta ocasión pártese dun mundo histórico moi concreto, o de Barcelona desde 1917 a 1923 e duns ambientes precisos como os do sindicalismo obreiro e máis en concreto o anarquismo; pero isto sérvelle ó director e guionista como punto de partida para afondar nalgúns dos aspectos máis interesantes da novela de Eduardo Mendoza, que era a base da obra: o poder do idealismo fronte á corrupción, a loita social para conseguir que se rompa a dominación sobre as persoas, que a través das inxustizas se van afundindo progresivamente. Todo isto vai vinculado a referencias continuas a un momento importante da historia do país.

O ambiente social xeral no que se desenvolvía a dictadura de Primo de Rivera é ofrecida, se ben parcialmente, na obra de Pedro Olea, *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978). As referencias a un caso histórico persoal concreto (aínda que baseándose na obra teatral de José María Rodríguez Méndez) sérvেনlle ó director para ofrecernos un abano de tipos sociais e

ambientes distintos, que contrastan o que poderíamos chamar formas de vida asumidas socialmente (a profesión como avogado do protagonista, sobre todo) con aquelas que permanecen marxinaadas (a súa homosexualidade ou a súa acracia) e que o levarán a un enfrontamento coa orde establecida.

A última das obras referidas ó período prebélico que apareceron nestes anos é *Mi hija Hildegart*, dirixida en 1977 por Fernando Fernán Gómez. Se ben cronoloxicamente se sitúa nos primeiros anos da Segunda República (a protagonista morre en 1933), trátase dun filme no que non se deu conseguido facer un auténtico estudio da época; polo contrario, a maior atención centrouse nunhas relacións interpersoais, as de Hildegart Rodríguez e a súa nai Aurora, á vez que se perdeu a ocasión para profundar no auténtico desenvolvemento do feminismo a principios dos anos trinta.

Non nos pode sorprender que sobre o período da Guerra Civil aparecen unha serie de películas que tiveron unha certa singularidade no momento da súa estrea. Quizais como tránsito cara á visión deste momento fundamental da nosa historia poidamos citar *Retrato de familia* (1976) na que

Antonio Giménez Rico, partindo da novela de Miguel Delibes *Mi idolatrado hijo Sisi*, nos daba unha perspectiva da burguesía castelá, as súas formas de vida nos derradeiros momentos da República e a súa implicación na guerra, se ben a película altera a estrutura da novela para centrarse no momento máis próximo ó conflito armado e na repercusión deste sobre o grupo social<sup>9</sup>.

*Las largas vacaciones del 36*, dirixida por Jaime Camino, garda unha serie de similitudes de base coa obra de Giménez Rico, en canto que nos atopamos un grupo familiar como fío narrativo do filme; así a todo, a película de Camino foi unha das primeiras (estreada en outubro de 1976) que chamaron a atención sobre o tema da recuperación histórica que estamos a comentar, pois tiña o interese de presentarnos unha visión da guerra desde a retagarda e a través dos ollos dos membros dun pequeno grupo burgués, ofrecendo unha reflexión —por veces un chisco simplista pero sempre interesante— da incidencia do conflito tanto nunha comunidade coma en cada un dos seus membros considerados individualmente, realizando unha interesante contraposición entre os adultos e os nenos como formas mentais diferentes diante dos acontecementos.

<sup>9</sup> Ramón García Domínguez: *Miguel Delibes. La imagen escrita*, Valladolid, 38 Semana Internacional de Cine, 1993, pp. 101-119.

Un maior nivel interpersonal atópase en *Soldados*, dirixida por Algonso Ungría en 1978 sobre a novela de Max Aub, *Las buenas intenciones*. Presentarnos a un grupo de soldados republicanos que se retiran cara a Alacant nos últimos momentos da guerra serve como escusa para revisa-las súas propias historias, nas que a frustración e a adversidade alcanzan verdadeira importancia, mentres que a referencia á guerra ocupa un lugar pequeno e sen a profundidade que se lle podería ter dado de se inclinar por unha visión máis sociolóxica e menos individualista.

O tocante ó mundo da guerra podémolo pechar coa obra *Companyys, procès a Catalunya* (1978) de Josep María Forn. Achamos de novo e en síntese algunhas das claves que aparecían noutros filmes citados anteriormente: a visión dun personaxe individual contemplado desde unha perspectiva excesivamente simplista; a limitación a un período cronolóxico moi concreto (o filme desenvólvese desde a entrega de Companyys pola Gestapo ó Goberno de Franco ata o seu fusilamento), o que obriga a deixar sen explicar ou a facelo superficialmente, moitos aspectos e situacións da vida do protagonista durante a república e a guerra.

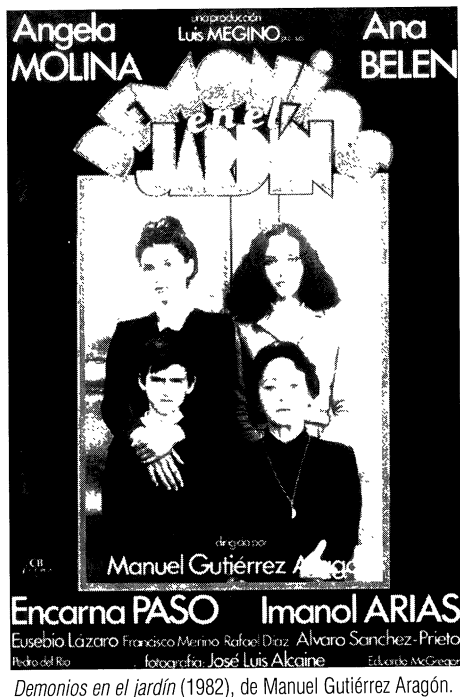
Como pode deducirse do dito anteriormente, o nivel acadado pola maioría das películas de ficción referidas á Guerra Civil é bastante decepcio-

nante, sobre todo se temos en conta que se tiñan puntos de partida interesantes, co que se reafirma a necesidade de coidar convenientemente os propios criterios con que se desenvolve este mundo de ficción a fin de que atinxa unha entidade na súa maneira de se achegar ó pasado.

É curioso que as obras dedicadas ó mundo da posguerra que merecen maior atención pertencen a dous directores cántabros: Mario Camus e Manuel Gutiérrez Aragón, e que, ademais, cada un deles conte cunha aproximación ó tema do maquis: *Los días del pasado* (1977) e *El corazón del bosque* (1978), respectivamente.

Camus concede especial relevancia na súa obra ó plano realista dos acontecementos (a descrición de ambientes e situacións, os medos de determinados grupos, a represión social e política), e ten ademais que supera-lo hándicap que supoñía contar con dous actores dos que se podía pensar que eran pouco idóneos para este tipo de obras, como eran Marisol e Antonio Gades. Sen embargo, logra un certo nivel de credibilidade á hora de transmitírno-la tensión dunha sociedade presidida polo medo.

Gutiérrez Aragón, en *El corazón del bosque*, non se esqueceu tampouco desa referencia a un mundo moi concreto, baseado nunhas formas de vida rurais e cunha forte vinculación ó



medio físico (a enorme importancia do bosque como algo vivo), pero á vez soubo transcendela ó facer unha lectura simbólica dos feitos precisos que presenta (a decisión do final da loita rural do maquis e a súa substitución polo combate urbano). Para iso concedulle unha especial entidade ós elementos plásticos, sobre todo a fotografía e a cor, que serven non só para presentarnos uns personaxes ou paisaxes de gran beleza, senón sobre todo

para reflectirno-la situación psicolóxica pola que pasan e a súa evolución<sup>10</sup>.

No ano 1982, Gutiérrez Aragón ofreceunos de novo unha interesante reflexión sobre o duro mundo da posguerra coa súa película *Demonios en el jardín*. Aínda que volve utiliza-la estrutura familiar como núcleo temático, soubo supera-las limitacións que se atopaban en obras anteriores con este recurso, pois ó tempo que estudia as relacións que se establecen entre os seus membros, refírese con pleno sentido ás situacións políticas e socioeconómicas daqueles anos (culto e admiración polas persoas do contorno de Franco, diferencias entre o mundo rural e o urbano, carestía de alimentos e compravenda clandestina destes). Pero o director soubo mante-la carga simbólica coa que enriquece gran parte das súas obras, indo máis aló do meramente inmediato e ofrecendo unha visión máis rica dos obxectos, das actitudes e as formas de comportamento humano que chegan a conformar un políptico da posguerra española<sup>11</sup>.

#### A NOSTALXIA E A COMEDIA INMEDIATA

Dentro do contexto social no que se move esta época da transición política, chama a atención a singularidade

10 Augusto Martínez Torres: *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985, pp. 99-120.

11 Martínez Torres: *Op. cit.*, pp. 151-168.



dunha serie de películas que asumiron naquel momento un forte carácter testemuñal e que, co paso dos anos, se converteron en claros exemplos da utilización da imaxe animada como referente de actitudes e grupos. É moi frecuente que este tipo de películas teñan unha consideración moi limitada por parte dos estudiosos cando se trata de ofrecer imaxes dunha sociedade concreta, pero, ó noso xeito ver, a súa peculiaridade convérteas en modelos para o estudio do mundo contemporáneo.

Nos primeiros momentos da transición encontramos filmes que están presididos por unha visión nostálgica da realidade, obras nas que os protagonistas reflexionan sobre o seu pasado inmediato e constatan un profundo desfasamento entre os seus desexos e ilusións xuvenís e a realidade dun mundo cotián que vai evolucionando de acordo con outras premisas.

Dentro deste tipo de películas acadou un relevo indubidable a contribución de José Luis Garci, home que coa súa vinculación como guionista a unha determinada corrente do cine do final do franquismo (a denominada "terceira vía", impulsada polo produtor José Luis Dibildos, e que contou con achegas interesantes como *Españolas en París* (1970), de Roberto Bodegas, ou a anteriormente citada *Tocata y fuga de Lolita* de Antonio Drove) tiña demostrados os seus dotes para a narración cinematográfica así



*Asignatura pendiente* (1977), de José Luis Garci.

como unha forte admiración pola comedia. Neste momento vai da-lo salto á dirección cunha obra paradigmática deste mundo nostálgico e que conseguiu un éxito sorprendente: *Asignatura pendiente* (1977).

Neste filme estrutúranse todas as claves que van caracteriza-los deste tipo: realizados (ou impulsados) por cineastas situados na corentena das súas vidas, presentan personaxes nos que verten moitas claves autobiográficas, transmiten a través deles unha clara visión de morriña (o tema da xuventude perdida) e á vez que

procuran camiños para recuperar sequera parcialmente ese pasado, realizan unha reflexión sobre a realidade social na cal se atopan inmersos. O éxito da primeira película de Garci viuse continuado polo de *Solos en la madrugada* (1978) e *Las verdes praderas* (1979), se ben a culminación acadaría en 1982 con *Volver a empezar*, canto máximo á nostalxia desde tódolos puntos de vista (a realidade física da Asturias natal, o primeiro amor, os amigos da xuventude, os iniciais éxitos deportivos, acompañados pola canción *Begin the Beguine* de Cole Porter) que chegaría a conseguilo Oscar da Academia de Hollywood á mellor película de fala non inglesa.

O éxito das películas de Garci tivo inmediata repercusión posto que nese mesmo momento (1977) aparecen obras que pretenden explotala vea da nostalxia, aínda que sen conseguila forza das que as inspiraron. Podemos lembrar *El último guateque* e *El curso que amamos a Kim Novak*, dirixidas ámbalas dúas por Juan José Porto e nas que a imaxe que se daba da xuventude dos sesenta rozaba o patético, o que chegou á súa culminación na película do mesmo Porto, *Crónicas del bromuro* (1980). Con esquemas semellantes desenvólvese *Canciones para recordar* (1979, Darío Herreros e Hugo Stiven) e mesmo a que podería considerarse como continuadora máis directa das pezas iniciais, *Viva la clase media*, dirixida en 1980 por José María

González Sinde, ata ese momento coguionista e produtor asociado das películas de Garci.

Aínda que non se poida establecer unha relación totalmente directa con este cine nostálxico, é indubidable que a aparición nestes mesmos anos dunha interesante (sobre todo pola súa proxección de cara ó futuro) corrente de películas centradas na comedia vinculada á realidade cotiá debe facernos pensar na existencia dunha serie de premisas comúns que responden a estados sociais propios dunha situación de clara transición.

O arrinque deste tipo de comedias pódese encontrar nun home como Fernando Colomo que tras unha curtametraxe de indubidable éxito como foi *Pompurrutas imperiales* (1976), realizou *Tigres de papel* (1977) que pode considerarse como o manifesto desta corrente e á que seguiría ó cabo dun ano *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* En ámbolos casos Colomo optaba pola presentación de personaxes moi inmediatos, facilmente recoñecibles na súa existencia cotiá, que se desenvolven en ambientes do momento e transmiten a sensación de precariedade e indefinición que se producía en tantas ocasións na vida das persoas da época. Estes mesmos presupostos son os que se dan nunha obra menor como é *Tres en raya* (1978, Francisco Romá), que se desenvolve cuns matices máis populistas.

Ó producirse o cambio de década esta corrente de comedia experimental unha revitalización moi importante que a levará a se converter en claro elo coa comedia española dos anos oitenta. Este novo impulso producírase cunha película de forte impacto desde a súa aparición: *Ópera prima*, filme co que debutou como director Fernando Trueba en 1980. Esta obra incorpora ás claves anteriores unha riqueza nos diálogos que rompía con tódalas claves literarias da súa tradicional construción; a isto unía tamén o tipo de linguaxe utilizada, posto que os desexos de reflecti-lo mundo presente se plasaban nuns termos coloquiais (sobre todo da xuventude e de determinados grupos sociais madrileños) que produciron un forte impacto nos espectadores, cando non indignación.

A forza desta corrente mostrouse de xeito inmediato pois, como obras vinculadas en maior ou menor medida a ela, apareceron diversos filmes entre os que atopamos *El hombre de moda* (1980) de Fernando Méndez Leite, *Vecinos* (1981) de Alberto Bermejo, pero sobre todo *A contratiempo* (1981) —coa que debutou como director o protagonista de *Ópera Prima*, Óscar Ladoire— e *Pares y nones* (1982) de José Luis Cuerda. É moi curioso que tódolos directores debutaran nestas lides con obras pertencentes a este tipo de comedia; podemos interpretar isto desde o profundo carácter de testemuño social que posúen estes filmes e en

concreto a chamada “escola de Iúcatán”, que fai mención a unha cafetería madrileña do barrio de Argüelles, frecuentada por estes cineastas.

## O RECURSO LITERARIO

Se a maioría das películas que configuraban as correntes apuntadas anteriormente —ou polo menos as máis significativas— se estrearon nos primeiros anos da transición, atopámonos agora coa outra fórmula que, pola contra, vai iniciarse de maneira decisiva no cambio de década e que será un dos filóns temáticos máis importantes do cine español dos últimos tempos. Estámonos referindo ó recurso da adaptación literaria.

Aínda que poida semellar obvio face-la aclaración, debemos apuntar que en ningún momento nos esquecemos da importancia que ó longo de toda a historia do noso cine tivo o mundo da literatura como referente temático e inspirador de personaxes e situacións. A adaptación, nas súas múltiples variedades, serviu sempre como punto de mira para as imaxes, e algunhas grandes obras do noso cine son debedoras das contribucións que proceden da palabra escrita.

Sen embargo, neste momento prodúcese (ou ata poderíamos dicir que se inicia) unha especial relación entre a literatura española e o cine. Todo isto ocorre a raíz dun desexo da Administración de busca-lo estreitamento das

relacións entre o cine e a televisión. Non podemos esquecer que nas décadas anteriores tivera lugar nalgúns países europeos unha relación moi especial entre estes dous campos da imaxe; debido a ela, cinematografías como a alemá, a francesa ou a italiana conseguiran un financiamento importante procedente dos entes televisivos, ó que se unira unha promoción publicitaria considerable derivada en gran parte da emisión desas obras a través da televisión. Desta forma, unha responsabilidade importante do desenvolvemento destes cines nacionais debíase á incidencia da televisión nos seus ámbitos industriais e comerciais.

Con estas premisas buscouse un camiño que rompera a tradicional reticencia entre a Televisión Española e os produtores. Esta vía atopouse nunha convocatoria dun concurso de guións (realizada por unha orde ministerial en agosto de 1979) para a produción de material filmado con destino á televisión, que poderían tamén explotarse como longametraxes, tendo en conta que tiñan que inspirarse preferentemente na literatura española.

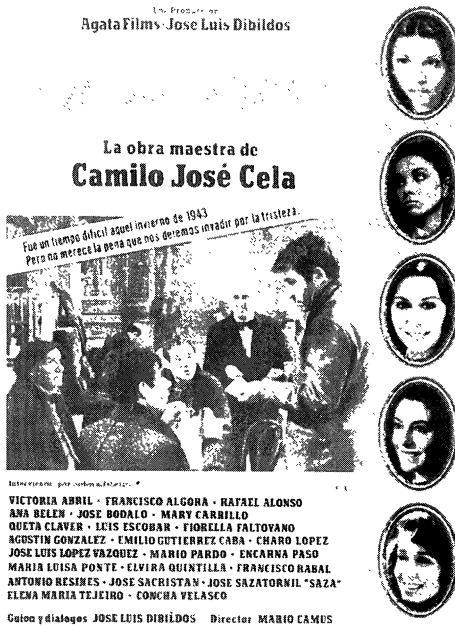
Aínda que os froitos desta fórmula tardaron uns meses, e por veces mesmo anos, en plasmarse, pois non podemos esquecer a lentitude deste tipo de traballo que apuntabamos ó

principio (excepto a estrea rapidísima en setembro de 1980 de *Dedicatoria*, de Jaime Chávarri e producida por Elías Querejeta, que foi acusada de non respecta-las normas da convocatoria pois xa se estaba rodando), podemos constatar que nos anos iniciais da década vai producirse de maneira gradual a aparición dunha serie de obras que tanto individualmente coma no seu conxunto provocarán un indubidable impacto popular.

O éxito de series como *Los gozos y las sombras* (1982), de Rafael Moreno Alba —sobre a obra de Gonzalo Torrente Ballester— e *Ramón y Cajal* de José María Forqué, no mesmo ano, demostraron que as posibilidades de construír unha historia na que se utilizaran os recursos cinematográficos de todo tipo e se comercializara a través das canles televisivas eran practicamente ilimitadas, tanto se tiñamos en conta aspectos estéticos e narrativos coma se considerabámo-los comerciais. Igualmente, demostrouse o interese que podía esperar nos espectadores a presentación de obras nacionais construídas con coidado e que puideran competir coas series provenientes doutros países.

É triste ter que constatar que moitos dos guións que foran aprobados nesa convocatoria non chegaron a reflectirse en imaxes<sup>12</sup>, o cal chegaría a

<sup>12</sup> Así, non chegaron a realizarse as previstas adaptacións de *El mayorazgo de Labraz* de Baroja, *Juanita la Larga* de Valera, *El sombrero de tres picos* de Alarcón, *Tirant lo blanc* de Martorell, *Vísperas del silencio* de Aldecoa ou *Amaya o los vascos del siglo VIII* de Villoslada.



*La colmena* (1982), de Mario Camus.

conformar un núcleo de dedicación á nosa literatura que tería marcado de maneira decisiva a evolución da imaxe animada no noso país. Sen embargo, podemos recoñecer unha serie de contribucións, ademais das xa citadas, que foron un auténtico golpe.

Hai que citar especialmente o impacto de *La colmena*, realizada por Mario Camus en 1982 cun guión de José Luis Dibildos no que se ía máis aló da mera adaptación da obra homónima de Cela para utilizar personaxes e situacións que facían mención ó



*La plaza del diamante* (1982), de Francisco Betriu.

mundo madrileño da posguerra e que o autor galego presentara noutras das súas obras. O equilibrio logrado entre os dramas persoais e as referencias ó contexto social no que se desenvolvían os personaxes era un dos grandes acertos da película, ó que se unía a visión psicolóxica da época con forza e sentido descriptivo.

A esta seguíronlle dúas obras que se pensaron para seren proxectadas en televisión como miniseries e en cine como películas. En primeiro lugar témo-la adaptación de *Crónica del*

*alba*, na que Ramón J. Sender vertera moitas das súas lembranzas autobiográficas e que foi levada ás imaxes por Antonio Betancor en dous filmes titulados respectivamente *Valentina* (1982) e *1919. Crónica del alba* (1983). A transposición á pantalla dun mundo persoal e infantil revístese en moitos momentos dunha gran forza, se ben botouse en falta unha maior frescura narrativa (non podemos esquecer que o director debutaba con estas obras) e o reto de supera-los esquemas do mundo televisivo que condicionan a concepción xeral dos filmes.

Tamén en 1982 se estreou *La plaza del diamant*, baseada na novela de Mercè Rodoreda e dirixida por Francesc Betriu. Encontrámonos diante dun fresco histórico que a través do intenso período que vai desde a dictadura de Primo de Rivera ata os primeiros anos da posguerra nos ofrece a visión dun barrio barcelonés (o de Gracia) e duns tipos humanos de indubidable interese, entre os que destaca Colometa (a quen dá vida, en pleno sentido da palabra, a actriz Silvia Munt). Betriu soubo transmitirno-lo drama dunhas xentes correntes, coas súas mentalidades distintas ó longo destes anos cruciais, que forman un bloque humano de estraña cohesión e, á vez, equilibrar dous elementos tan contrapostos *a priori* como son o lirismo e a descrición social.

O máis interesante desta situación creada no cine español, como

apuntabamos máis arriba, é o efecto a medio prazo, que supuxo unha especie de auténtico revulsivo en moitos cineastas. Aínda que quede fóra dos límites cronolóxicos que estamos a estudar, non podemos esquecer que o impacto das obras anteriores vai ter unha inmediata continuación cando se estreen en 1983 películas como *Bearn*, dirixida por Jaime Chávarri sobre a novela de Llorenç Villalonga, *Las bicicletas son para el verano*, tamén de Chávarri sobre a obra teatral do mesmo título de Fernando Fernán Gómez, ou *El Sur* na que Víctor Erice adaptou parte (debido ós problemas co produtor) da obra de Adelaida García Morales.

Este proceso tería un referendo a tódolos niveis co éxito de *Los santos inocentes* (1984) —na que Mario Camus se achegaba á xenial novela de Miguel Delibes— e unha continuación ininterrompida ó longo de toda a década e ata o momento actual, que pode considerarse como un dos máis interesantes en canto á relación entre a palabra escrita e a imaxe animada.

## OBRAS ILLADAS

Se ata aquí citamos algunhas das correntes máis interesantes deste período da transición política, o panorama que ofrecemos do cine español e a súa vinculación sociopolítica quedaría incompleto se non mencionasemos algúns filmes que, aínda que sexa de

maneira individual, nos ofrecen o testemuño de determinadas circunstancias importantes polas que pasou o país.

En primeiro lugar podemos mencionalo caso singular de Juan Antonio Bardem que, tras uns anos de grandes dificultades para sacar adiante os seus proxectos, dirixe neste momento dúas películas nas que deixa clara mostra da súa militancia política. En 1977 e tomando como base uns relatos de Daniel Sueiro, realiza *El puente*, onde parte dos recursos do cine de consumo da época (e isto queda claro na utilización dun actor como Alfredo Landa) para ofrecérno-la toma de conciencia social por parte dun traballador dun taller de reparacións de automóviles. Pero o que podería ter sido unha clara defensa do sindicalismo militante convértese nunha especie de “conversión no camiño de Damasco” (neste caso cara a Torremolinos) e nunha reutilización dos máis caducos métodos do realismo socialista.

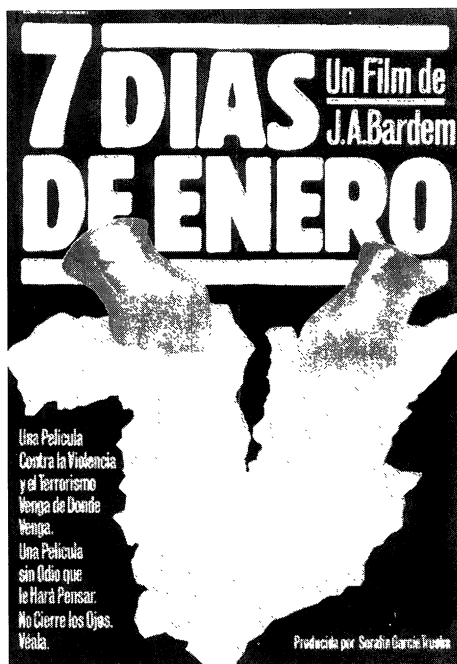
Bardem volve á carga ó cabo de dous anos coa súa obra *Siete días de enero* na que ofrece a súa interpretación sobre aqueles días tan difíciles para a nacente democracia española en que se produciron os asasinatos dos avogados laboristas na rúa Atocha, no medio doutra serie de convulsións.

A visión do director non só peca dun excesivo maniqueísmo, senón que a simplicidade con que quere interpretar uns feitos cargados de complexidade fai que o espectador non chegue nunca a cre-las argumentacións que lle presentan; pola contra, o máis interesante do filme son as imaxes documentais sobre o enterro dos avogados, que ficaron como mostra inesquecible dun momento histórico do país.

Se nesta obra se ofrecía unha visión demasiado elemental da dereita radical que florecía en determinados ambientes españois, non sucede o mesmo coa obra que dirixiu Gutiérrez Aragón en 1977, *Camada negra*. O interesante desta película era a reflexión que se facía sobre a evolución que pode levar a unha persoa a verse inmersa nunha ideoloxía radical, a perde-lo poder de reflexión e a responder de xeito case automático ós dictados máis inhumanos; pero non pode esquecerse unha certa limitación na trama argumental que fai que se resinta o conxunto do filme.

Tamén hai que citar, dentro deste grupo de obras singulares, unha pequena serie de películas que abordaron o tema do terrorismo etarra. Destacan sobre todo dúas obras dirixidas por Imanol Uribe, *El proceso de Burgos* (1979) e *La fuga de Segovia* (1981)<sup>13</sup>. En

<sup>13</sup> J. Angulo, C. Fernández e J. L. Rebordinos: *El cine de Imanol Uribe: entre el documental y la ficción*, San Sebastián, FilMOTECA Vasca, 1994.



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

ámbolos casos, e sen oculta-las súas inclinacións cara á ideoloxía de Herri Batasuna, intentábase ofrecer unha visión dos acontecementos históricos que se presentaba coma se fora documentalismo, de forma que as concepcións ideolóxicas se transmitiran de xeito case imperceptible; pero á vez que se incidía, sobre todo na segunda das películas, nun uso dos elementos narrativos propios dos filmes de evasións, co cal o matiz aventureiro alcanzaba un gran relevo.

O outro gran tema do terrorismo que se acometeu nalgúnhas películas



*La fuga de Segovia* (1982), de Imanol Uribe.

foi o asasinato de Carrero Blanco. Nesta ocasión tampouco se ofreceu unha visión interesante dun acontecemento tan importante na historia española, posto que *Comando Txikia* (1977), de José Luis Madrid, ás súas escasas condicións cinematográficas unía unha falta total de claridade para tratar un tema tan complexo, e *Operación Ogro* (1979), de Gillo Pontecorvo, a pesar de presentarse avallada polo prestixio do seu director e a bitola de internacionalismo, incidía en defectos similares ós da súa antecesora e en intentar unha certa xustificación do terrorismo.



Estas son unhas reflexións sobre un momento de especial interese para a historia de España e para o cine que se realizou en paralelo. Evidentemente non poden considerarse exhaustivas nin polo número de películas que se comentan —posto que unicamente nos referimos a algunhas das máis representativas— nin pola diversidade de matices que poden terse en conta ó referirse á imaxe animada. Aínda que fixemos fincapé en aspectos diferentes da sociedade española que se atopan nos filmes, non podemos esquecer que no conxunto dunha cinematografía poden estudiarse motivos artísticos, económicos, literarios, sociolóxicos, políticos, etc., dos que os cineastas quixeron deixar testemuño a través das súas obras.

## BIBLIOGRAFÍA

---

Benet, Vicente, e outros: *Escritos sobre el cine español. 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

Caparrós Lera, José María: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos, 1992.

Deveny, Th.: *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*, New Jersey, The Scarecrow, 1993.

Gómez Bermúdez de Castro, Ramiro: *La producción cinematográfica española: De la transición a la democracia (1976-1986)*, Bilbao, Mensajero, 1989.

Gubern, Román, e outros: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

Hopewell, John: *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1988.

Kinder, Marsha: *Blood Cinema, The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Larraz, Emmanuel: *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, París, Editions du Cerf, 1988.

Monterde, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993.