

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Memoria de la ruina. El cine español después de Franco

Autor/es:

Pelaez Paz, Andrés

Citar como:

Pelaez Paz, A. (1992). Memoria de la ruina. El cine español después de Franco. *Vértigo. Revista de cine.* (3):13-22.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42931>

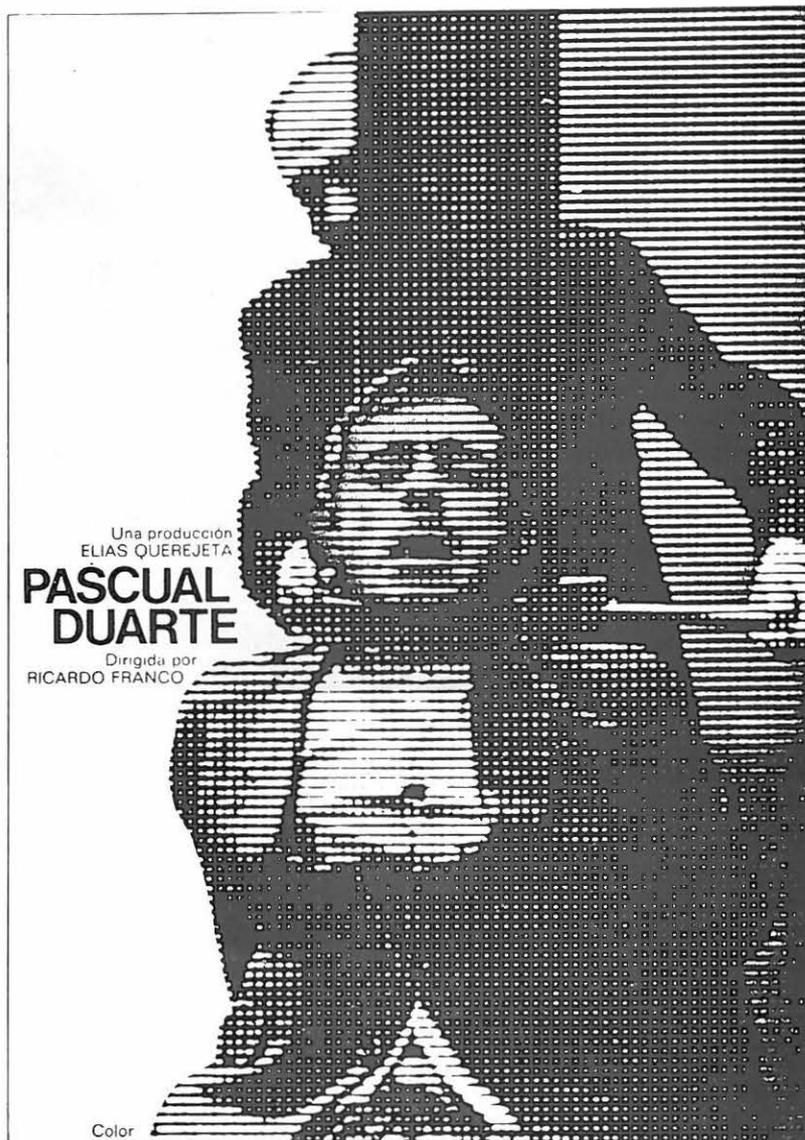
Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





Una producción
ELIAS QUEREJETA
**PASCUAL
DUARTE**
Dirigida por
RICARDO FRANCO

Color

MEMORIA DE LA RUINA

EL CINE ESPAÑOL DESPUES DE FRANCO (1975 - 1992)

ANDRES PELAEZ PAZ

*"Menard -recuerdo- declaraba que cen-
surar y alabar son operaciones sentimentales
que nada tienen que ver con la crítica".*

(Pierre Menard, autor del Quijote, de
J.L. Borges)

I. METAFORAS PARA EL MUERTO (1975-1976)

El año de la muerte del dictador se estrenó -tras un cúmulo de contrariedades- una película que habría de ser "emblemática y casi bisagra entre el franquismo y la transición democrática"(1). Nos referimos a FURTIVOS, de José Luis Borau, drama rural y violento que "hacía alusión ya desde su título a cómo un país con una estructura política opresora, todo tipo de comportamientos, incluidos los afectivos, acaban por tener que ser furtivos ..." (2).

Sin embargo, este deseo de relacionar el cine con la realidad inmediata -aunque fuera a través de una fábula- no era el criterio dominante, pese a la existencia de otros films metafóricos y coyunturales como *CRIA CUERVOS*, de Carlos Saura o *PASCUAL DUARTE* de Ricardo Franco.

Al contrario, el último cine del franquismo se movía entre las vergonzantes aguas de la chabacana comedia "landista" y el tibio intento de un cine que trataba de reconciliar la calidad con la popularidad, que convino en denominarse "tercera vía", dejando apenas un resquicio por donde pudiera pasar el cine hermético y en clave de Querejeta y sus secuaces.

La Orden Ministerial de 19 de febrero de 1975, que en su artículo 9 permitía "el desnudo siempre que esté exigido por la unidad total de la película", fue el disparo de salida que ocasionó que el famoso "destape" campara a sus anchas en las mojigatas pantallas españolas y que películas como *LA ZORRITA EN BIKINI* de Ignacio F. Iquino, *ZORRITA MARTINEZ* de Vicente Escrivá o *LAS ALEGRES CHICAS DE EL MOLINO* de José Antonio de La Loma intentaran hacer negocio rápido y suculento, aunque ninguna prometiera la visión del primer pubis femenino de la historia del cine español como hizo *LA TRASTIENDA*, enorme éxito de Jorge Grau.

El año 1.976 nace con una Orden Ministerial (14 de febrero) que elimina la censura previa de guiones; aparecen nuevas normas sobre "salas especiales" que tratan de revitalizar las moribundas de "Arte y Ensayo"; se autoriza la exhibición de *CANCIONES PARA DESPUES DE UNA GUERRA* (1971) de Basilio Martín Patino, pero se secuestra judicialmente *LA QUERIDA* de Fernando Fernán-Gómez por "ofensa a la moral"; numerosos títulos extranjeros prohibidos se estrenan de golpe y porrazo, mientras que *Nuevo Fotogramas* -paradójicamente- es secuestrado por publicar un desnudo.

Se estrena *EL DESENCANTO* de Jaime Chávarri, película que se acoge al dispositivo documental para ofrecernos, descarnada y virulentamente, nada más y nada menos, que la puesta en escena de la muerte del padre, metáfora de un régimen que se acabó cuando quiso y cuya palabra "es ásperamente denunciada, negada, por los que están condenados a ser sus herederos"(3).

En julio de 1976, Adolfo Suárez sustituye a Arias Navarro como Presidente del Gobierno y en diciembre se aprueba en referéndum la Ley de Reforma Política "iniciándose una nueva estrategia, en donde la elaboración del consenso, implícito o ex-



CRIA CUERVOS
(1975) de Carlos Saura

plícito, entre Gobierno y oposición democrática marcará ya toda la transición y el propio proceso constituyente"(4).

II. TRANSICION AUREA (1977-1982)

El comienzo del período histórico conocido como "transición" viene señalado, al menos, por dos hechos de especial significación política: la legalización de PCE (abril de 1977) y las primeras elecciones generales (15 de junio de 1977) en las que vence UCD. Este proceso hacia la consolidación democrática culmina con la aprobación, en diciembre de 1978, de la Constitución democrática.

Desde el punto de vista de la legislación cinematográfica hay que resaltar: el Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, que pretende regular las actividades de producción, distribución y exhibición en España y que, entre otras cosas, suprime la censura y establece la categoría **S** para salas especiales; el borrador o proyecto de Ley de Cine de 1978; la celebración del Primer Congreso Democrático del Cine Español (14-17 diciembre 1978) al que asisten los sindicatos, los profesionales y las fuerzas políticas, excepto UCD, y en el que se demanda una Ley de Cine que englobe a todos los sectores y que resuelva, de una vez por todas, los graves problemas industriales que afectan al cine español; el presupuesto extraordinario para saldar las deudas de la Administración con los productores de cine (junio de

(1) HEREDERO, Carlos F.: José Luis Borau. *Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, I.C.C.A.A., 1990, pág. 363.

(2) CASTRO, Antonio: "Hacia dónde va el cine español", en *La moralidad en el cine I*. Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1991, pp. 235-236.

(3) REQUENA, Jesús G.: "Escrituras que apuntan al mito", en *V.V.A.A.: Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1989, pág. 95.

(4) MORODO, Raúl: "Laley de Reforma Política: ruptura desde el franquismo", *Historia de la Transición*, 1.ª parte, Madrid, Diario 16, octubre 1983 - abril 1984, pp. 356.

(5) PEREZ PERUCHA, J. y PONCE, V.: "Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español", en VV.AA.: El cine y la transición política española, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986, p. 35.

En la pág. 45, los autores citan hasta 58 películas que "por unas u otras razones nos resultan particularmente atractivas" realizadas desde 1977 hasta 1982 (ambos inclusive).

(6) Íbidem, p. 38.

1979) y el acuerdo entre cine y televisión de agosto de 1979, entre otros aspectos dignos de reseña.

Este momento de efervescencia política y legislativa tiene un correlato en la producción cinematográfica que abarca este período, que incluye un gran número de películas notables que ha llevado a que se hable de una "breve pero apasionante edad de oro del cine español" (5).

Al comienzo de este período se estrena una avalancha de películas que tienen en común el haber estado prohibidas durante el franquismo y su consideración de "míticas" por los abandonados espectadores españoles: TEOREMA (1968) y EL DECAMERON (1971) de Pasolini, SACCO E VANZETTI (1972) de G. Montaldo, EL ULTIMO TANGO EN PARIS (1972) de B. Bertolucci o la admirable VIRIDIANA (1961) de Luis Buñuel, son buenos ejemplos de lo que queremos decir.

También el cine español traspasa las fronteras, obteniendo una grata acogida que se cuenta en premios festivaleros, tanto para directores (CAMADA NEGRA, de M. Gutiérrez Aragón, consigue el Oso de Plata de Berlín; A UN DIOS DESCONOCIDO, de J. Chavarrí, se lleva el premio de San Sebastián y el comunista Bardem se trae el Primer Premio de Moscú por su comedia concienciada EL PUENTE), como para actores (Fernando Fernán-Gómez es recompensado en Berlín por su interpretación en EL ANACORETA de Juan Estelrich y José Luis Gómez en Cannes por PASCUAL DUARTE, de R. Franco).

Mientras, en España, los altercados ultraderechistas se suceden y CAMADA NEGRA sufre el desalojo del local de proyección varias veces, SIETE DIAS DE ENERO (1978) es amenazada de bomba, LA PORTENTOSA VIDA DEL PADRE VICENTE, de Carles Mira (1978) es víctima de una explosión y, algo más tarde se producen ataques fascistas a OPERACION OGRO (1980) de Pontecorvo, y a DOLORES (1981) de José Luis García Sánchez y Andrés Linares.

Los conflictos se agravan cuando EL CRIMEN DE CUENCA es secuestrada a finales de 1979 y Pilar Miró es procesada en abril de 1980. También ROCIO de Fernando Ruíz sufre un secuestro judicial por la denuncia de un particular ofendido.

Sin embargo, el cine español configura una propuesta de films llena de vitalidad y variedad que se centra en torno a la comedia, el documental, un naciente cine autonómico y una oferta de cineastas "radicales". La Historia -como recuperación de la memoria colectiva y como construcción de una "realidad" más cercana a los nuevos tiempos- se convierte en el referente principal de la mayoría de estos films.

En la comedia, el costumbrismo y el sainete, de grata tradición en el cine español, se reflejan en las películas de José Luis Garci (ASIGNATURA PENDIENTE (1977) y SOLOS EN LA MADRUGADA (1978) de gran éxito popular gracias a su nostalgia llorona) y González Sinde, guionista de las anteriores y director de ¡VIVA LA CLASE MEDIA! (1979), comedia sobre las aventu-

ASIGNATURA PENDIENTE (1977) de José Luis Garci.



ras de varios militantes antifranquistas en los primeros sesenta, verosímil e izquierdista.

La "comedia madrileña" se inaugura con Fernando Colomo en TIGRES DE PAPEL (1977) y continúa en ¿QUE HACE UNA CHICA COMO TU EN UN SITIO COMO ESTE? (1978), desfilando en LA MANO NEGRA (1980), momento en el que Fernando Trueba triunfa con OPERA PRIMA (1980), película escasa de medios que, sin embargo, es acogida alborozadamente por el público.

El veterano Berlanga empieza con fuerza su trilogía sobre los Leguineche en LA ESCOPETA NACIONAL (1977), pero se desinfla poco a poco en PATRIMONIO NACIONAL (1980) y en NACIONAL III (1982) ya no hay nada que hacer.

Almodóvar pone las dos primeras piedras que le llevarán al éxito nacional e internacional: PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTON (1980) y LABERINTO DE PASIONES (1982), "underground" puro y cachondo que se perderá en sus películas brillantes y cómodas de los años posteriores.

Por último, García Sánchez con LAS TRUCHAS (1977) y F. Betriú con LOS FIELES SIRVIENTES (1979) realizan "las reelaboraciones más pertinentes y fructíferas que el universo del sainete fílmico ha conocido en los últimos tiempos"(6).

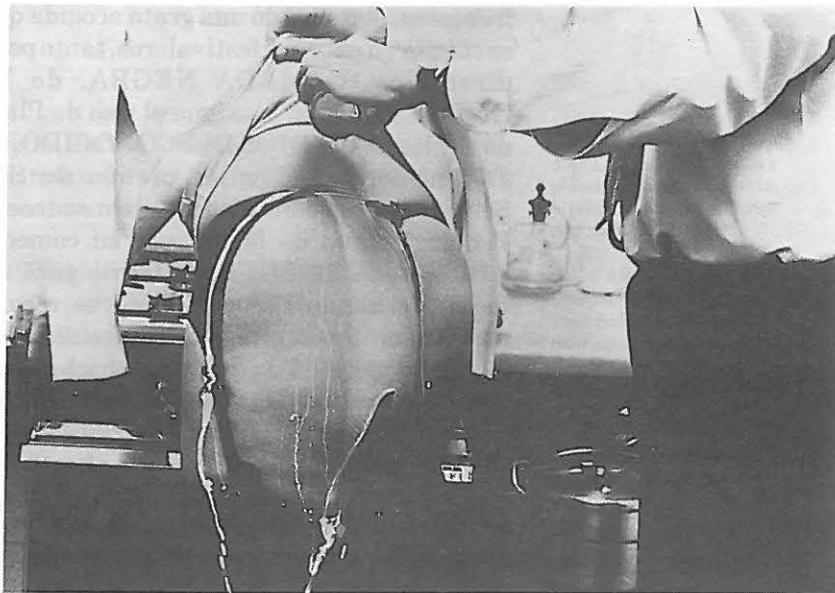
El dispositivo documental, por otro lado, permite la construcción de una realidad, mediante la recuperación de las imágenes ocultadas por el franquismo, de modo barato, pero con el gran inconveniente de tener una fatal distribución y una escasa exhibición: INFORME GENERAL SOBRE ALGUNAS CUESTIONES DE INTERES PARA UNA PROYECCION PUBLICA (1977, Pere Portabella), CAUDILLO (Basilio M. Patino, 1977), POR QUE PERDIMOS LA GUERRA (Diego Abad de Santillán y Luís Galindo, 1977), RAZA, EL ESPIRITU DE FRANCO (Gonzalo Herralde, 1977), LA VIEJA MEMORIA (Jaime Camino, 1977), OCAÑA RETRAT IMPERTINENT (Ventura Pons, 1978), EL ASESINO DE PEDRALBES (Gonzalo Herralde, 1978), NOCHE DE CURAS (Carlos Morales, 1978), EL PROCESO DE BURGOS (Imanol Uribe, 1979), DOLORES (José Luís García Sánchez y Andrés Linares, 1980), NUMAX (Joaquín Jordá) 1981), DESPUES DE... (Cecilia y J.J. Bartolomé, 1981), ROCIO (Fernando Ruíz, 1981).

El cine autonómico también crece en su oferta y destacan las películas catalanas. L'ORGIA (1978, F. Bellmunt), LA TORNA (1979, Els Joglars), COMPANYYS, PROCES A CATALUNYA (1978, J. María Forn), SALUT Y FORÇA AL CANUT (1979,

Bellmunt), y LA PLAÇA DEL DIAMANT (1981, Betriú), puesto que la cinematografía catalana tiene un desarrollo más o menos estable desde principios de siglo; en Valencia, Carles Mira, descarado y estrambótico, realiza un par de películas, CON EL CULO AL AIRE (1980) y JALEA REAL (1981) que algunos sitúan en la senda "berlanguiana", fallera y mediterránea; en Euzkadi, Imanol Uribe comienza una carrera brillante con EL PROCESO DE BURGOS (1979) y LA FUGA DE SEGOVIA (1981), intentos de llevar al cine las preocupaciones más cercanas al pueblo vasco; en Andalucía destacamos a García Pelayo y sus CORRIDAS DE ALEGRIA (1981), mientras que en Canarias (Guzmán), Galicia (Piñeiro) y Aragón (Loren) intentan sacar adelante sus films en infraestructuras industriales precarias.

Por último, los cineastas a contracorriente, aquellos que hacen de su oficio un

BILBAO (1978) de Bigas Luna.



OPERA PRIMA (1980) de Fernando Trueba.



(7) Íbidem, p. 40 No hay que olvidar que la elección del documental como medio de configurar una propuesta cinematográfica también delata e implica la adhesión a esta (im) pertinente "república".



LA COLMENA (1982)
de Mario Camus.

permanente proceso de investigación, los que no se dejan amilanar ante el imperio de la monotonía hegemónica, forman "la república de los radicales" (7). Entre ellos Paulino Viota con *CON UÑAS Y DIENTES* (1977) y *CUERPO A CUERPO* (1982); Bigas Luna con *BILBAO* (1978) y *CANICHE* (1979); Iván Zulueta con *ARREBATO* (1979); Alvaro del Amo con la casi desconocida *DOS* (1979) y el extraordinario ejemplo de Eloy de la Iglesia, izquierdista y transparente, radical y genérico con *LA CRIATURA* (1977), *EL SACERDOTE* (1978), *EL DIPUTADO* (1978), *MIEDO A SALIR DE NOCHE* (1979), *LAMUJER DEL MINISTRO* (1981) y *COLEGAS* (1982).

Para terminar este vertiginoso recorrido por el cine de la transición sólo quedan por citar dos cineastas metafóricos y rigurosos: Carlos Saura y Manuel Gutiérrez Aragón, que en estos años realizan cinco películas cada uno, cosechando admiración más allá de nuestras fronteras. Carlos Saura realiza *LOS OJOS VENDADOS* (1978), *MAMA CUMPLE CIEN AÑOS* (1979), *DEPRISA*, *DEPRISA* (1980), la fallida y repetitiva *DULCES HORAS* (1980) y la folklórica *BO-DAS DE SANGRE* (1981). Manuel Gutiérrez Aragón, guionista de las apreciadas *FURTIVOS* y *LAS TRUCHAS*, adquiere notoriedad y confirma sus cualidades mágicas con *CAMADA NEGRA* (1977), *SONAMBULOS* (1978), *EL CORAZON DEL BOSQUE* (1978), *MARAVILLAS* (1980) y *DEMONIOS EN EL JARDIN* (1982), configurando una escritura radicalmente original e independiente.

El 23 de febrero, Tejero entra en el Congreso de los Diputados y unos días más tarde, una gran manifestación en apoyo a la Democracia certifica el fin de la transición.

III. BAJO EL PESO DE LA LEY (1983-1992)

La victoria socialista (octubre 1982) lleva a Pilar Miró a la Dirección General de Cine (diciembre 1982) y el 28 de diciembre de 1983 aparece el Real Decreto 3304/1983 que se promulga el 12 de enero de 1984.

Más conocido como **ley Miró**, dicho decreto -sobre protección de la cinematografía española- incorpora como novedad la implantación de un sistema de subvenciones anticipadas que se han de basar en la estimación previa de un proyecto presentado por el productor de la película, y su objetivo es "facilitar la producción de películas de calidad, las proyectadas por nuevos realizadores, las dirigidas a un público infantil o las que tengan carácter experimental".

Lamentablemente no consigue ninguno de los cuatro y sus consecuencias son otras, entre las cuales podríamos señalar:

- Se acometen proyectos de mayor envergadura, a costa de la inflación en los costes de las películas y de la desaparición de un cine "modesto", y esto es debido -sobre todo- a que el presupuesto de una película se convierte en el punto de referencia principal a la hora de aplicar el porcentaje de subvención anticipada y a que se privilegian las películas caras ("mayor empeño") y de "es-

pecial calidad".

- Da lugar a una enorme cantidad de adaptaciones literarias de prestigio, que son muy bien recibidas por la Administración, y que acaban siendo académicas, monótonas, brillantes, sin riesgo alguno que las redima, con vocación europea y, en definitiva, de una "reluciente sencillez de esquemas y escrituras que pueda resultar asimilable por todo el mundo y que no contenga altibajos ni rugosidades" (8).

- Produce un descenso paulatino de la producción de películas españolas: si en 1982 se hicieron 146 films, en 1986 disminuye esa cantidad a 60.

- El aumento de los costes es estremecedor, pasando -entr 1984 y 1987- de 60 millones a 132 millones de pesetas.

- Entre 1982 y 1985 el porcentaje de espectadores que ven películas españolas baja del 30% al 17,6% a la vez que las salas de exhibición desaparecen: en ese mismo período del tiempo (1982-1985) se pierden más de 700 salas del parque nacional.

- Provoca la desaparición del cine experimental o de vanguardia, no fomenta la aparición de un cine infantil ni proyecta una nutrida nómina de nuevos realizadores y frente al período inmediatamente anterior, desaparece el impulso del cine autonómico (excepto Euzkadi) y se produce un paralelo alejamiento de la realidad más inmediata, que no es tratada en los nuevos films.

- Para colmo de males, surge una virulenta y desagradable polémica entre los profesionales que acusa de "amiguismo" a las comisiones encargadas de conceder las subvenciones.

Así el cine dominante tiene como característica fundamental "el tratarse de un cine que, salvo honrosas excepciones, parece haber encontrado una vía que permite conciliar la satisfacción de la Administración ante la difusión -y paralela banalización- de nuestro patrimonio literario con la sensación, por parte de los cineastas, de haber cumplido con su deber." (9)

Es el cine -ejemplar en ese sentido- de Mário Camús que adapta LUCES DE BOHEMIA (1985) de Miguel Angel Díez y que dirige LOS SANTOS INOCENTES (1984), LA CASA DE BERNARDA ALBA (1987) y LA RUSA (1987). Pero también EL DISPUTADO VOTO DEL SEÑOR CAYO (Antonio Giménez Rico, 1986), ULTIMAS TARDES CON TERESA (Gonzalo Herralde, 1984), BEARN (Chavarri, 1983), REQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL (F. Betriú, 1985), EXTRAMUROS (Picazo, 1985), películas cuya característica principal sería "esa denodada búsqueda de los efectos de máxima legibilidad-visibilidad de la narración en detrimento de todas las posibles **violencias enunciativas** que perturban el texto literario." (10)

A este cine acomodaticio y previsible

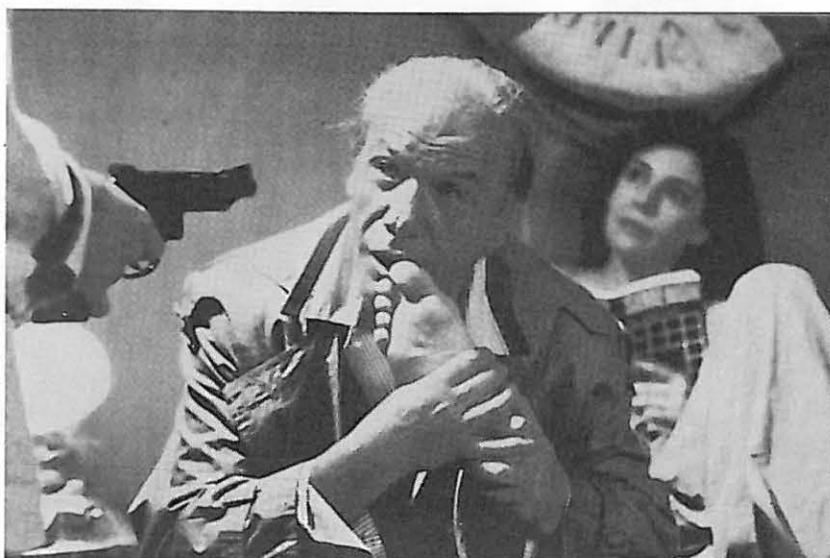
(8) LOSILLA, Carlos: "Legislación, industria y escritura", en VV.AA.: **Escritos sobre el cine español 1973-1987**, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1989, p. 41.

(9) ZUNZUNEGUI, Santos: "Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública o el cine español en la época del socialismo (1983-1986)", en LLINAS, Francisco (coord.): **4 años de cine español (1983-1986)**, Madrid, Dicrefilm, S.A., 1987 (Imagfic 87).

(10) COMPANY RAMON, Juan Miguel: "La conquista del tiempo. Las adaptaciones literarias en el cine español", en VV.AA.: **Escritos sobre el cine español 1973-1987**, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1989, p. 82.

EL SUR (1983) de Victor Erice.





EPILOGO (1984) de Gonzalo Suárez.

hay que añadir "la presencia notoria de una serie de cineastas que han configurado en estos años el grueso de la producción que podríamos denominar "culta" y que viene a coincidir en sus líneas generales con las obras a las que la comisión de valoración del Ministerio de Cultura ha ido concediendo año tras año la categoría de la "Especial Calidad" (11) y que serían algo así como los "autores" de un cine de "qualité" estéticamente sin riesgos.

Podríamos citar a Jaime de Armiñán con LA HORABRUJA (1985) y STICO (1985); Garcí con EL CRACK II (1983) y SESION CONTINUA (1984), después de ganar el Oscar por VOLVER A EMPEZAR (1982); Pilar Miró y WERTHER (1986); Berlanga y LA VAQUILLA (1986) de enorme éxito económico; Camino y DRAGON RAPIDE (1986); Colomo y el fracasado EL CABALLERO DEL DRAGON (1985); Trueba y SAL GORDA (1984), SE INFIEL Y NO MIRES CON QUIEN § (1985) y el AÑO DE LAS LUCES (1986); José Luís García Sánchez con LA CORTE DEL FARAON (1985); Aranda y TIEMPO DE SILENCIO (1986); Patino y LOS PARAISOS PERDIDOS (1986), ...

Cabría destacar algunas películas significativas, muy escasas, pero con la impronta de lo nuevo o, cuando menos, con la intención de destacar entre la ruina: José Luís Guerín y LOS MOTIVOS DE BERTA (1983), Montxo Armendáriz con TASIO (1984) y 27 HORAS (1986), representante del mejor cine realizado en el País Vasco y Agustí Villaronga con una irritante y atractiva TRAS EL CRISTAL (1985).

El cine español recupera a Francisco Regueiro con PADRE NUESTRO (1985), a

Víctor Erice con la obra maestra EL SUR (1983) y ofrece buenas películas de Fernando Fernán-Gómez (MAMBRU SE FUE A LA GUERRA (1985), y EL VIAJE A NINGUNA PARTE (1985)), Gonzalo Suárez (EPILOGO, 1984), Imanol Uribe (LA MUERTE DE MIKEL, 1984) y dos policíacos estupendos: EL ARREGLO (1983) de J.A. Zorrilla y FANNY PELOPAJA (1984) de Vicente Aranda, que coinciden con el auge de la novela negra y revitalizan -por poco tiempo- el género. No me gustaría olvidarme de una película extraña y olvidada, que a muchos sorprenderá que cite aquí por la personalidad de su director: se trata de ME HACE FALTA UN BIGOTE (1986) de Manuel Summers, film que está a la altura de su primer y recordado éxito DEL ROSA AL AMARILLO (1963).

Algunos fracasos, más o menos sonados, son los de Carlos Saura con ANTONIETA (1982) que remonta con CARMEN (1983) y EL AMOR BRUJO (1985), en esa línea folklórico-musical que tanto gusta en los festivales foráneos, y FERROZ (1984) de Manuel Guitiérrez Aragón que tampoco acierta con LA NOCHE MAS HERMOSA (1985) aunque LA MITAD DEL CIELO (1986) retrata noblemente el ascenso de una mujer rural en un Madrid franquista y recupera el vigor de sus films más hermosos. José Luís Borau, fronterizo, nos ofrece RIO ABAJO, experiencia norteamericana que tarda años en materializarse.

Y Almodóvar, tras una película sobre drogas y monjas (que le une más a los primeros tiempos) como ENTRE TINIEBLAS (1983), realiza su mejor película ¿QUE HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO? (1984), consiguiendo un "look" brillante y europeo con MATADOR (1986), una película sobre el placer y la muerte que confirma su reputación entre sus fieles seguidores.

Por otro lado, las autonomías no ofre-



ME HACE FALTA UN BIGOTE (1986) de Manuel Summers

(11) ZUNZUNEGUI, Santos: Op. Cit. pág. 183.



27 HORAS (1986) de Montxo Armendáriz.

cen un producción a recordar, salvo el caso excepcional del cine vasco, con los ya citados Montxo Armendáriz y Uribe, a los que cabría añadir a Alfonso Ungría y su fracasada LA CONQUISTA DE ALBANIA (1983), Eloy de la Iglesia y EL PICO (1983), EL PICO II (1984) y OTRA VUELTA DE TUERCA (1986) y las primeras películas de Iñaki Aizpuru (LOS REPORTEROS, 1983), Javier Rebollo (GOLFO DE VIZCAYA, 1985) y la pésima FUEGO ETERNO (1985) de J.A. Rebolledo.

El cine catalán naufraga, hasta el punto de que en 1983 queda desierto un premio al mejor film catalán. Sólo podríamos hablar del cada vez más cosmopolita Bigas Luna con LOLA (1985) y al ya citado Villaronga.

Y mientras, Ozores y Jesús Franco realizan once películas cada uno entre 1983 y 1985, Viota, Amo, Zulueta o Drove no hacen películas y Luís Buñuel, Luís Lucia, Rafael Gil y Serrano de Osma no podrán hacerlas nunca más desde la muerte.

En definitiva, las medidas adaptadas por la Ley Miró no fueron suficientes, habiendo sido necesarias otras que "se pueden sintetizar en una sola: regular, activar y sanear todos, sin excepción, los viciados escalones por los que ha de pasar en España la comercialización de las películas" (12) y que se pueden enumerar -siguiendo a Fernández Santos- en: poner freno a las prácticas

monopolísticas de las multinacionales de la distribución, modernizar el parque de salas de exhibición, control de taquilla informatizada para evitar el fraude, poner en funcionamiento organismos de exportación eficaces, elaborar un marco de relaciones estables entre cine, video y televisión, estimular la inversión del capital privado en el cine y conseguir una mayor dotación al Fondo de Protección a la Cinematografía (13).

En enero de 1.986, Fernando Méndez-Leite sustituye a Pilar Miró en el nuevo Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). El mismo se declara como un continuador de la política de su predecesora intentando mejorar en lo posible. Sea como fuere, Méndez-Leite se enfrenta a una caída implacable del cine español, tanto en número de sus espectadores (pasa del 13,3% en 1986 al 7,7% en 1989) como en las recaudaciones (pasando de 4.108 millones en 1985 a 2.079 millones en 1989). (14) Por otra parte, el descontento profesional por la política de subvenciones aumenta y se publica un manifiesto de los profesionales que acusan de parcial dicha política (febrero 1987), que es seguido por una carta abierta del productor José Frade en la que anuncia su intención de abandonar la profesión al no recibir ninguna subvención (junio 1987), mientras que otro grupo de profesionales

(12) FERNANDEZ-SANTOS, Angel: "El cine expoliado" en CONTE, Rafael (dir.): **Una cultura portátil**, Madrid, Temas de hoy, 1989, p. 62.

(13) *Íbidem*, p. 63

(14) ALBERICH, Ferrán: **4 años de cine español (1987-1990)**, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, p. 210.

manifiesta públicamente su apoyo a la política de la Administración (julio 1987). En el año 1988 continúan los problemas con: la huelga de actores de TVE que reivindican, entre otras cosas, modificaciones en la política cinematográfica (abril); la Federación de Distribuidores Cinematográficos presenta en Bruselas una denuncia contra la legislación española de ayudas a la cinematografía (junio) y, como colofón, se hace público un informe de la Comunidad Europea en el que se señala que las subvenciones al cine en España superan en mucho los porcentajes medios en Europa y que es posible que algunos productores reciban como subvención una cantidad superior a la de su propia inversión (julio).

En este ambiente enrarecido, Almodóvar surge como el gran triunfador y comienza su proyección internacional con el premio de la Asociación de Críticos de Los Angeles a LA LEY DEL DESEO (diciembre 1987) y continúa, en plan avasallador, con el



EL MEJOR DE LOS TIEMPOS (1989) de Felipe Vega.



SEMPRE XONXA (1990) de Chano Piñeiro.

éxito apoteósico de MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS que recibe el premio al mejor guión en el Festival de Venecia (septiembre 1988), es nombrada aspirante al Oscar por la Academia Española, gana el premio a la mejor película europea de un autor joven en la primera edición de los Premios Europa del Cine, junto con el premio a la mejor actriz, en el mismo certamen y por la misma película, para Carmen Maura (noviembre 1988), y la Asociación de Críticos de Cine de Nueva York le otorga un premio (diciembre 1988).

El éxito también acompaña a Vicente Aranda con sus dos películas sobre el Lute: EL LUTE, CAMINA O REVIENTA (1987) y EL LUTE II. MAÑANA SERE LIBRE (1988) y a José Luis Cuerda con EL BOSQUE ANIMADO (1987), Antonio Mercero y su ESPERAME EN EL CIELO (1980), José Luis García Sánchez y su literaria y fallida DIVINAS PALABRAS (1987), Berlanga y su MOROS Y CRISTIANOS (1987), la divertida comedia de Fernando Colomo LA VIDA ALEGRE (1987), Saura y su irregular EL DORADO (1988) y Antonio Giménez Rico con JARRAPELLEJOS (1988), enésima adaptación literaria de lujo.

Habría que destacar también el estreno de la controvertida MALAVENTURA (1988) de Manolo Gutiérrez Aragón que gustó a unos y otros descalificaron con saña, y dentro del pelotón de propuestas interesantes las películas de: Basilio Martín Patino, MADRID (1987), la vuelta de Antonio Drove con su calculada adaptación de Sábato, EL TUNEL (1987), Gonzalo Suárez y REMANDO AL VIENTO (1988), una original visión de las relaciones cine-literatura, la extraordinaria DIARIO DE INVIERNO (1988) nueva colaboración de Regueiro con el guionista Angel Fernández-Santos, el regreso al cine de Antonio Isasi con una discreta adaptación de EL AIRE DE UN CRIMEN (1988) de Juan Benet y las muy mal distribuidas películas de Ricardo Franco, EL SUEÑO DE TANGER (1987) estrenada con retraso y dificultades y BERLIN BLUES (1985) casi maldita.

Antes de terminar este pequeño repaso a las producciones del bienio 1987-88, me gustaría reseñar la aparición de un grupo de directores noveles que ofrecen obras de cierto interés: Manuel Matjí, pasándose a la dirección, nos ofrece LA GUERRA DE LOS LOCOS (1987), Ana Díez realiza ANDER ETA YUL (1988), Rafael Monleón se estrena con el "thriller" BATON ROUGE (1988), con un guión muy elaborado, Felipe Vega, retomando las ondas de la "nouvelle vague", realiza MIENTRASHAYA LUZ (1988), Félix Rotaeta se inspira en una novela propia

para hacer *EL PLACER DE MATAR* (1988) sobre la atracción de la violencia asesina y Gerard Gormezano hace *EL VIENTO DE LA ISLA* (1988).

En julio de 1988 hay un cambio al frente del Ministerio de Cultura: Jorge Semprún sustituye a Javier Solana y el 9 de diciembre Fernando Méndez-Leite presenta su dimisión por desavenencias con el nuevo ministro. En una carta abierta, un grupo de profesionales del cine se solidarizan con la gestión del dimitido, mientras que Miguel Marías pasa a ocupar su puesto al frente de ICAA.

Inmediatamente, se publica una nota de las diversas asociaciones de profesionales del cine en la que solicitan ser consultados ante la posible redacción de una nueva ley de cine que llega, finalmente, con el Real Decreto de ayudas a la Cinematografía del 28 de agosto de 1989, también conocido como **decreto Semprún** y que viene a sustituir a la **ley Miró**. Sin embargo, este es un "decreto-remiendo" que "parece conformarse con poner coto a alguno de los abusos cometido al amparo de la anterior legislación (...). Igual que en el decreto Miró existe una ausencia preocupante de planteamientos globales" (15).

Su principal defecto reside en que "no puede invertir el mecanismo financiador creado por su antecesor y dar primacía en dicha financiación a la iniciativa privada, dejando los fondos públicos para funciones complementarias respecto de ella." (16)

Pero los acontecimientos se precipitan

y poco después de que el Gobierno anuncie la creación de un Plan Nacional para la Promoción y el Desarrollo de la Industria Cinematográfica Audiovisual, Miguel Marías dimite y es sustituido por Enrique Balmaseda (enero 1990) que ocupa el cargo hasta que Solé Turá es nombrado nuevo Ministro de Cultura y le reemplaza por Juan Miguel Lamet (enero 1992)

En estos últimos años (1989-1992) el cine español no ha destacado tampoco por su calidad aunque podemos señalar las películas del inmejorable Aranda (*SI TE DICEN QUE CAI*, 1989 y *AMANTES*, 1991), el éxito de Trueba con *EL SUEÑO DEL MONO LOCO* (1989), la confirmada carrera de Felipe Vega con *EL MEJOR DE LOS TIEMPOS* (1990), y *UN PARAGUAS PARA TRES* (1992), la de Armendáriz con *LAS CARTAS DE ALOU* (1990) y de José Luis Guerín con *INNISFREE* (1990) y, a riesgo de pecar de optimistas, señalares tres buenas "operas primas": la de Rosa Vergés y su *BOOM, BOOM* (1991), la de Juanma Bajo Ulloa y *ALAS DE MARIPOSA* (1991) y la de Julio Medem con *VACAS* (1992).

El cine español está en una encrucijada: conformismo, mínima producción, regulación deficitaria, revuelo en los medios profesionales, películas abortadas por falta de dinero, baja frecuentación del espectador al cine nacional, ... son algunos de los problemas con los que se tiene que enfrentar nuestra pobre industria.

Una ruina y su memoria.

ANDRES PELAEZ PAZ

(15) CASTRO, Antonio: Op. Cit., pág. 256.

(16) FERNANDEZ-SANTOS, Angel: Op. Cit., Pág. 70



AMANTES (1991) de Vicente Aranda.