

Introducción. Contextos

Este libro es una traducción, aumentada y actualizada, de *A History of Contradiction: Spanish Film in the 1960s* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006). A las dos partes que conformaban la versión inglesa —«El cine español popular» y «El Nuevo Cine Español»—, se añade aquí una tercera, titulada «Películas “no vistas”». En ella se analiza un filme que fue duramente censurado por el Estado franquista, y otro que directamente fue prohibido.

La década de 1960, que fue clave en el cine internacional, también supuso una época crucial de cambio en España. Este libro analiza ocho películas que reflejan e interpretan algunas de las transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales de aquel periodo. La coexistencia de valores tradicionales y modernos que siguió a una rápida industrialización y urbanización, así como la tímida aceptación de un cambio limitado por parte de la dictadura franquista, constituyen síntomas de esa modernidad dispar que, según los estudiosos, es característica de la España moderna¹. La contradicción —efecto inevitable de tal disparidad— es el terreno conceptual que exploran los ocho cineastas de los que aquí nos ocupamos, cineastas cuyas obras transitan por experiencias de roles familiares y de género, por la vida rural y urbana, por mentalidades provincianas y cosmopolitas, por las creencias y las ceremonias religiosas, y por la juventud y los procesos de maduración.

La de 1960 es también una década importante en la historia del cine español porque representó, igual que en otras industrias cinematográficas occidentales, una época de transición. Si bien el auge

1 Por ejemplo, Sieburth (1994, 41-44 y 231-244); otros estudiosos hablan de «desarrollo desigual» (Graham y Sánchez 1995, 407).

de la televisión mermó los públicos del cine a partir de finales de esta década, las películas nacionales comerciales pudieron seguir atrayendo a una cantidad tremenda de espectadores durante la misma, con públicos que llegaron a superar los cuatro millones de personas. Por su parte, los inversores y productores del cine de arte y ensayo apuntaban a una franja de población más selecta —concretamente al creciente número de estudiantes y licenciados universitarios—, anticipándose a la competencia inminente de la televisión². En atención a este fenómeno de dos caras —por un lado una industria cinematográfica comercial todavía robusta y, por otro, un cine artístico alternativo en ciernes—, dedico la primera parte del presente estudio al Viejo Cine Español, un cine de carácter tradicional, comercial y popular, al que en adelante me referiré con la abreviatura de VCE, y que ha recibido esta denominación para subrayar sus diferencias con el Nuevo Cine Español, un cine de arte y ensayo —de autor o *auteur*—³, al que en adelante me referiré con la abreviatura de NCE, y al que dedico la segunda parte de este libro⁴. En la tercera parte me centro en filmes que

-
- 2 Entre los cursos de 1962-1963 y 1968-1969, en España, el número de estudiantes universitarios prácticamente se multiplicó por dos (de 69.377 a 134.945, respectivamente, véase Rimbau y Torreiro 1999, 31). El hecho de que el NCE no consiguiera llegar a un público más amplio ha sido fuente de polémica: hay quien culpa al Gobierno por restringir la distribución y la exhibición, y hay quien responsabiliza a los directores por su esteticismo. Podemos salir del *impasse* en que la crítica se ve atrapada si se limita a hablar en términos de culpa, aceptando que este movimiento cinematográfico apelaba, como la novela social de la década de 1950 que le había precedido, a una franja selecta de la población.
- 3 La expresión española «cine de autor» está directamente determinada por la Nouvelle Vague francesa, concretamente por el influyente ensayo de François Truffaut «Une certaine tendance du cinéma français» (1954), donde el crítico y futuro cineasta acuñó la expresión «la politique des auteurs», que reivindica que al *auteur* de una obra fílmica se le atribuya la misma importancia que al de una obra literaria.
- 4 Suele considerarse que el nombre de este movimiento cinematográfico lo acuñó Joan Francesc de Lasa, quien así llamó a un festival de cine celebrado en Molins del Rei en 1963 y que él mismo dirigió, si bien en 1960 ya utilizaban esta expresión los editores de *Film Ideal* («Nuevo Cine Español» 1960). Otras etiquetas que se aplicaron al movimiento fueron «la nueva ola española», «el joven cine espa-

escapaban a ambas etiquetas, en películas que sufrieron una censura tan rigurosa que, en su día, o bien apenas se vieron, o bien no se vieron fuera del ámbito educativo. De ahí el título «Películas “no vistas”».

Los ejemplos del VCE que analizo en la primera parte del libro representan las dos tendencias clave de la industria comercial de la época. *La ciudad no es para mí* (1965), de Pedro Lazaga (capítulo segundo), fue un taquillazo: atrajo a casi 4.300.000 espectadores y, según una estimación reciente⁵, recaudó el equivalente de 440.348 euros, lo que la convirtió en una de las películas más vistas y con mayor éxito comercial de la década. Contrariamente, *La gran familia* (1962), de Fernando Palacios (primer capítulo), tuvo, con poco más de 20.000 espectadores, las cifras de taquilla más bajas de cuantas películas se estudian en este libro⁶. Así y todo, generó beneficios (25.000

ñol», «el cabo de Buena Esperanza» —esta última expresión se debe a José Luis Sáenz de Heredia; véase García de Dueñas 2003, 79— y, por parte de la prensa extranjera, «los Jóvenes Turcos de España» (Clouzot 1966). Con el término menos halagüeño de «cine mesetario», los directores de la Escuela de Barcelona condenaban la atención excesiva que el NCE prestaba a Castilla —cuya llanura central, tan evocada en la obra de la generación del 98, suele llamarse, como es sabido, «la meseta»—, mientras que los calificativos de «cine de funcionarios» (Llinàs y Marías 1969, 66) y de «los chicos de García Escudero» (Triana-Toribio 2003, 66) insistían en la dependencia de este movimiento fílmico para con el Gobierno. El crítico literario José María Castellet también usó el término «nueva ola» en 1963 con referencia a la novela española de los veinte años anteriores (Schwartz 1976, 7). En cuanto al término «viejo cine español», lo acuñaron en 1976 Marta Hernández y Manolo Revuelta; véase Triana-Toribio (2003, 75).

5 Estos y otros datos relativos a la asistencia de público y a la recaudación, son los publicados en la web oficial del Ministerio de Cultura de España (<http://www.mcu.es/cine/index.jsp>), en el enlace a «Bases de datos de películas» —consultado el 4 de septiembre de 2021—, y se refieren exclusivamente a España. Adviértase, con todo, que en España el control oficial de la taquilla no empezó hasta el 1 de enero de 1965.

6 Merezca crédito o no, en la entrevista incluida en la edición en DVD de esta película que el diario *El País* lanzó en abril de 2003 —en el contexto de la colección «Un País de Cine»—, Pedro Masó afirma que *La gran familia* llenaba las salas en las sesiones de media tarde, pero, como atraía menos público en los pases nocturnos, estuvo solamente dos semanas en un cine de primera, aguantando en cambio cuarenta y siete semanas en uno de segunda.

euros). Esto no fue, sin embargo, necesariamente por la recaudación, sino por las subvenciones gubernamentales que la cinta recibió por ser declarada de «interés nacional». En la segunda parte del libro analizo cuatro ejemplos distintos del cine español de arte y ensayo de la época, es decir, del NCE. *Los farsantes* (1963), de Mario Camus (capítulo tercero), es una película representativa del conjunto de este movimiento del NCE en la medida en que no consiguió atraer al público —tuvo 62.000 espectadores y solo recaudó 5.000 euros—, si bien resulta interesante constatar que estamos hablando del triple de espectadores de los que tuvo *La gran familia. La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo (capítulo cuarto), y *Nueve cartas a Berta* (1965), de Basilio Martín Patino (capítulo quinto), suponen casos excepcionales de éxito⁷: tuvieron 408.000 y 417.000 espectadores y recaudaron 67.000 y 60.000 euros, respectivamente, mientras que *La caza* (1965), de Carlos Saura (capítulo sexto), solo atrajo 341.000 espectadores y únicamente recaudó 56.000 euros. Así, mientras que ciertas películas del NCE ejercieron el amplio atractivo que algunos de los impulsores del movimiento preveían, quedó claro que su público natural era esa misma franja de población con estudios universitarios a la que los propios directores pertenecían⁸. No obstante los casos excepcionales de éxito, el NCE solo era viable económicamente gracias a las subvenciones gubernamentales. En 1964, la calificación propagandista de «interés nacional» —que se otorgaba a películas del VCE como *La gran familia*— fue sustituida por la de «interés especial». Esta distinción se concedía a cintas que se considerasen meritorias artísticamente, es decir, a películas del NCE. De manera que ya solo este breve análisis de los

7 Una tercera excepción fue *Del rosa... al amarillo* (Summers 1963).

8 *Cine asesor*, volumen que recoge información comercial y de prensa, señala, por ejemplo, a propósito de *La caza*, de Saura, que atrajo a un público selecto interesado por «el cine de los nuevos valores españoles». El panorama que Ángel Fernández Santos ofrece (1967) de los públicos del festival de cine celebrado en Molins del Rei en 1967, confirma este tirón que el NCE tenía entre una franja demográfica exigua, tirón que también confirma la decisión que ese mismo año tomó José María García Escudero de establecer salas específicas de cine de arte y ensayo para las películas extranjeras y del NCE.

contextos de producción revela un solapamiento entre el cine popular subvencionado y el NCE, en la medida en que ambos dependían de la protección del Estado. Del Estado también dependían *El mundo sigue* (capítulo séptimo) y *Margarita y el lobo* (capítulo octavo). En estos casos, sin embargo, el Estado no fomentaba, sino que restringía: el filme de Fernando Fernán Gómez tuvo una distribución limitada, y solamente en provincias; el de Cecilia Bartolomé se censuró por completo y de inmediato, por lo que ni siquiera llegó a tener un estreno público.

Pero las lecturas pormenorizadas de las ocho películas que aquí estudiamos sugieren más similitudes. En la primera parte del libro analizo, en efecto, las maneras en que *La gran familia* y *La ciudad no es para mí* construyen representaciones conservadoras que agradaban a los responsables de la concesión de subvenciones gubernamentales (primer capítulo) o al público más amplio (capítulo segundo); también apunto, sin embargo, a que estas películas son susceptibles de contralecturas debido a las contribuciones de ciertos miembros de sus equipos técnicos y sus repartos. Y es que los directores a los que se encargaba rodar las películas del cine popular, como solían trabajar a gran velocidad y sobre unos guiones y con un personal impuestos por el productor, ejercían un control creativo limitado. La naturaleza plural de la autoría del cine popular permitía, por tanto, que otros participantes señalaran reveladoras inconsistencias de los mensajes inicialmente conservadores de las películas. Frente a lo cual, los directores de arte y ensayo del NCE, así como los directores de las películas «no vistas», tenían voluntad de oposición política, y en los capítulos tercero, cuarto, quinto, sexto, séptimo y octavo acepto la premisa de que, en estos filmes, el control artístico emana del director. Propongo, sin embargo, revisar el enfoque basado en el autor de manera que dé cuenta de la importancia de la colaboración —y en ocasiones el conflicto— con otros miembros del equipo que también desempeñan labores creativas. Desde esta perspectiva, cada una de las películas que analizamos es muy distinta: van desde la experiencia de Camus con el equipo creativo y técnico preseleccionado de *Los farsantes*, hasta el trabajo de Saura en *La caza* con el personal afín de un productor de su misma cuerda. Este enfoque revisado nos libera tanto de una reverencia excesiva al autor, como de la expectativa de que una película pro-

yecta directamente la visión de quien la dirige. Pero tampoco es que *Un cine contradictorio* subvierta todas las expectativas. Aunque los dos ejemplos analizados en la primera parte del libro revelan, en efecto, el potencial disidente del cine comercial, en las partes segunda y tercera no sugiero que las películas de arte y ensayo —y las películas «no vistas»— fuesen en realidad conservadoras a pesar de su pretendida oposición política. Lo que sí muestro es que, en el NCE, la expresión del disentimiento estaba lejos de ser sencilla, ya que aquellos directores, en colaboración con unos equipos creativos y técnicos más o menos afines, atacaban a un Gobierno del que paradójicamente dependía para que su trabajo existiera. Esta contradicción, que está en la esencia del «posibilismo»⁹, a menudo redundaba en que la labor de oposición política de dichos directores resultara tan astuta como incómoda. En cuanto al trabajo de Fernán Gómez y Bartolomé que aquí analizamos, aunque no sufría los problemas del «posibilismo», apenas se vio (*El mundo sigue*) o directamente no se vio (*Margarita y el lobo*).

Negándose a aislar la forma cinematográfica popular de la de arte y ensayo, *Un cine contradictorio* persigue cuatro objetivos. En primer lugar, muestro, en la línea de una serie de historias revisionistas recientes del cine español, la complejidad y el posible valor contestatario del cine popular y comercial de la época franquista, cine que con frecuencia evidenciaba esas mismas contradicciones que sus películas trataban de ocultar. En segundo lugar, sugiero que los contextos de producción del cine español de arte y ensayo de la década de 1960 nos invitan a reevaluar las películas del NCE en cuanto productos de contextos contradictorios: en cuanto productos que no son menos ricos, sino que, de hecho, pueden serlo tanto más, en virtud de su comprome-

9 En 1960, los dramaturgos Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre abrieron una polémica sobre el «posibilismo» y el «imposibilismo», polémica que definió las respuestas a la censura durante las décadas siguientes. Buero Vallejo planteaba, de lado «posibilista», que el artista no tenía más remedio que trabajar con censura si quería llegar al público, mientras que Sastre condenaba aquello en cuanto compromiso inaceptable, afirmando que el artista había de comportarse como si no hubiera ningún tipo de restricciones, por más que eso significara que su obra nunca llegase al público.

tedora génesis. Este libro también demuestra que hubo una fertilización cruzada entre el VCE y el NCE en niveles financieros, técnicos y artísticos. Sostiene, en efecto, que conviene considerar ambos cines como ámbitos no tanto opuestos, sino más bien complementarios, de la actividad cinematográfica española¹⁰. Por último, propone que nos urge analizar también los filmes que, debido a la censura franquista, en su momento apenas fueron distribuidos y exhibidos... o simplemente no lo fueron.

La España de la «apertura»

Las contradicciones inherentes a la tentativa de reconciliar tradición y modernidad, ya presentes en la década anterior, caracterizaron la España de la década de 1960. En la esfera política, el detonante de estas contradicciones fueron los esfuerzos del régimen franquista por armonizar los objetivos —que se socavaban mutuamente— de preservar la dictadura represora y, al mismo tiempo, abrir España a una liberalización gradual, proceso que se denominó precisamente «apertura». En lo que al ámbito social respecta, los españoles experimentaron el conflicto entre la ideología del tradicionalismo franquista —con su exaltación reaccionaria de valores católicos, patriarcales y nacionalistas— y el capitalismo global, con su culto a la obtención de riquezas, las posesiones materiales y la libre circulación de bienes más allá de las fronteras nacionales.

En los primeros años de su dictadura, Franco logró aglutinar a los elementos dispares que sostenían su régimen en la Falange Española

10 En este último sentido me han guiado (i) la identificación de solapamientos existentes entre ambos ámbitos que Núria Triana-Toribio efectúa en su estudio sobre el cine nacional español (2003, 71), (ii) el cuestionamiento que Stephanie Sieburth realiza de las divisiones entre «alto» y «bajo» en su trabajo sobre la literatura española (2002, 14), y (iii) la historia revisionista de la Nouvelle Vague que escribe Colin Crisp (1993), quien revela las interconexiones de este movimiento fílmico francés con ese mismo cine francés clásico al cual supuestamente se oponía. Quisiera dar las gracias a Susan Hayward por insistirme en que leyera el trabajo de Crisp.

Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS), alias Movimiento Nacional o simplemente «el Movimiento» (dicha Falange fue instituida en abril de 1937); esto le permitió gobernar un país escindido por la Guerra Civil. Para la década de 1960, sin embargo, las fisuras en el seno de su régimen volvían a ser patentes. Estas tensiones se debían tanto a la coexistencia de ideologías heteróclitas —por ejemplo el falangismo y el carlismo—, como a las diversas maneras de responder a los cambios socioeconómicos producidos por el abandono de la autarquía y por el proceso de industrialización formalizado e impulsado por el Plan de Estabilización de los tecnócratas del Opus Dei (1959)¹¹. La época de la «apertura», que se extiende desde el nombramiento de Manuel Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo (1962) hasta su abandono del cargo de resultados de una reestructuración del Gobierno (1969), se puede considerar una tentativa de compensar ese «desfase» que Paul Preston ha identificado como un rasgo característico de la historia moderna de España. Esa «falta de sincronización [...] entre la realidad social y la estructura de poder político que la gobierna» (Preston 1996, 10) bien podría describir, en efecto, la situación de la España de la década de 1960, una sociedad de consumo regida, sin embargo, por una dictadura anacrónica. De manera que aquella «apertura» fue un intento de realinear la «realidad social» y la «estructura de poder político», por repetir los términos de Preston. El resultado fue un contradictorio compromiso entre las tendencias tradicionalistas y liberales que coexistían en el seno del franquismo, un equívoco ejercicio de reforma social limitada llevado a cabo por un régimen autoritario, y que acabó en fracaso cuando, al final de la década, volvió a prevalecer la línea dura.

Los apologetas de Franco insisten en que aquellas medidas aperturistas —por ejemplo, la creación del Tribunal de Orden Público (1963), que se tradujo en que la subversión política pasara a ser también competencia de tribunales civiles, y no solo militares, o bien

11 Introducidas para resolver una crisis cambiara que iba en aumento, estas políticas desreguladoras introducían medidas deflacionarias y abrían España a la inversión extranjera.

la ley de prensa e imprenta de Fraga Iribarne (1966), que establecía una relativa libertad de prensa— fueron una respuesta liberal a los anhelos de cambio. Trazan, así, una línea ininterrumpida de progreso que parte del «milagro» económico y pasa por la «apertura» para llegar a la transición democrática de la década de 1970. «Con este truco de prestidigitación», sostiene Helen Graham (1995b, 244), «la democracia política y la pluralidad cultural de repente se convierten en el legado de un dictador benévolo». Lo cierto es, sin embargo, que el incesante ejercicio de la represión para acallar la disensión política—valgan de ejemplo las ejecuciones de Joaquín Delgado, Francisco Granados y Julián Grimau en 1963, a pesar de las protestas internacionales sobre la de este último, cuyo fusilamiento Fraga Iribarne defendió con énfasis (Gubern 1981, 224), o bien la abolición del Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU) en 1965, o la restitución de las competencias en materia de persecución política a los tribunales militares en 1968, o la suspensión de las libertades civiles durante el estado de excepción de 1969— evidencia un régimen dictatorial dispuesto a adoptar medidas ora liberales, ora represivas, con un único fin: el de su propia supervivencia.

Si los cambios del ámbito político fueron en última instancia cosméticos, las consecuencias a largo plazo del *boom* económico y la transformación social de la España de ese entonces fueron, por el contrario, tremendas. No obstante lo desigual de su distribución, la industrialización provocó, en efecto, que la renta per cápita se disparara, según los cálculos de un historiador (Schubert 1990, 258), de 290 dólares en 1955 a 497 en 1965 y 2.486 en 1975. Pero aquel giro hacia una economía más abierta fue igual de rápido que desequilibrado, por lo que generó las contradicciones que caracterizan cualquier desarrollo desigual. No hay texto cultural que constituya una ilustración neutral de este contexto histórico, y las ocho películas que en el presente libro analizamos camuflan o magnifican, según el caso, las tensiones e inconsistencias de esta época contradictoria. Dichas tensiones se agrupan en torno a cuatro ámbitos de cambio: el salto de la vida rural a la urbana, el género, la religión y el conflicto generacional.

Si la transformación política y social—incluyendo los derechos de género— es una consecuencia de la urbanización, la inmigración del

campo a la ciudad es el cambio más fundamental de la España del siglo xx. No cabe duda de que Franco se daba cuenta de esto cuando intentaba detener la marcha del progreso exaltando la vida rural durante la década de 1940. Su política autárquica interrumpió, en efecto, los procesos de industrialización y urbanización que se habían iniciado en España en el siglo xix, pero el fracaso de dicha autarquía llevó a retomar el desarrollo urbano. Los conflictos entre la anterior glorificación de la vida rural y el fomento en curso de la migración a centros urbanos alcanzaron su máxima expresión en la década de 1960. Si en 1940 se dedicaba a la agricultura el 44,6% de la población española, en 1945, de resultas de la política autárquica franquista rerruralizadora, este porcentaje se había elevado hasta alcanzar el 50,3 (Grugel y Rees 1997, 125, nota 18). A partir de 1950, sin embargo, estas cifras fueron cayendo hasta llegar al 42% en 1960 y al 20 en 1976. (En el periodo comprendido entre 1955 y 1975, seis millones de españoles —una quinta parte de la población— se trasladó a otra provincia: dos millones emigraron a Madrid, 1.800.000 lo hicieron a Barcelona, un millón y medio se fue a trabajar al extranjero, y la mayor parte del resto se instaló en otras capitales de provincia [Riquer i Permanyer 1995, 262-263].) Pues bien: el cine español reflejó e interpretó estos trascendentales cambios. La vida de pueblo que se deja atrás constituye, en efecto, una fuente de nostalgia implícita y explícita en *La gran familia* y en *La ciudad no es para mí*, mientras que *Los farsantes* y *La caza* condenan la despoblación y la miseria de las zonas rurales. Por su parte, el embeleso por las relativas libertades de las ciudades españolas de la época se explora en *Nueve cartas a Berta* y está implícito en *La tía Tula*, en la medida en que dichas películas exponen y condenan la impostada modernidad de las provincianas Salamanca y Guadalajara. Las películas ambientadas en Madrid, sin embargo —*El mundo sigue* y el mediodmetraje *Margarita y el lobo*—, desmienten la existencia de tales libertades, sobre todo para la clase obrera urbana (véase *El mundo sigue*) y para las mujeres, tanto de clase obrera como de clase media (véanse ambos filmes).

Los derechos laborales de las mujeres se reconocieron formalmente en la ley sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer (1961), mientras que el Plan de Desarrollo de 1963 promovía