

11

El cine turístico español de la Transición (1975-1982)

Jorge Nieto Ferrando

11.1. Introducción

La década de 1970 está caracterizada en la cinematografía española por la crisis institucional y la progresiva apertura de los límites de lo visible y lo decible, relacionadas ambas con el derrumbe, desde finales de los años sesenta, del aparato cinematográfico estatal organizado sobre un sistema combinado de prebendas y coerciones.

Respecto a la libertad de expresión, la censura se perpetúa hasta noviembre de 1977. En febrero de 1975, de hecho, se reeditan sus normas de censura –normas de clasificación de películas– con afirmaciones como las siguientes:

La obra cinematográfica podrá presentar hechos o propugnar tesis sobre cualquier clase de temas o problemas, dentro del respeto debido a: a) La verdad, no admitiéndose el falseamiento tendencioso de hechos, personajes o ambientes históricos o actuales [...]; b) Los principios y Leyes Fundamentales del Estado Español [...] d) Las más elementales normas del buen gusto en la expresión plástica y verbal; e) Las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado, del orden público interior y de la paz exterior; f) Las creencias, prácticas y sentimientos religiosos y en especial los de la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto.

Muchas de las premisas que una película debe cumplir para estrenarse con pocos problemas son idénticas a las instauradas en 1963. Puede apreciarse en

las nuevas normas una adecuación a la proliferación de desnudos y contenidos más o menos eróticos en las películas –“Se admitirá el desnudo, siempre que esté exigido por la unidad total del film, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía”–, pero con la voluntad de mantener bajo control las cuestiones políticas. La realidad, sin embargo, es bien diferente, y la institución represora apenas puede contener numerosas propuestas que están ensanchando los márgenes de la libertad de expresión.

La nueva situación permite, a finales de los años setenta, el estreno de películas como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) y *Bronenosets Potyomkin* (*El acorazado Potemkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925). También ayuda a que el cine de ruptura política salga de las catacumbas *underground* –*Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1977), *Numax presenta* (Joaquín Jordá, 1979) o *Después de...* (Celia y José Bartolomé, 1981)– para, poco tiempo más tarde, entrar en crisis; o a que una parte del cine de la reforma –donde se incluye la denominada “tercera yía”– incida en tratar la Guerra Civil y la posguerra desde perspectivas vetadas hasta esos momentos –*Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *Retrato de familia* (Antonio Giménez Rico, 1976) o *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977)– que casi nunca excedían el delicado consenso político transicional sobre el pasado.

Al mismo tiempo pervive un cine nostálgico cuyas películas aprovechan los filones más epidérmicos de la libertad de expresión –proliferación de desnudos, adulterios, curas secularizados y otros temas considerados escabrosos– para poner en escena historias que concluyen con moralejas bien asentadas en los valores tradicionales. Algunas de estas películas también caricaturizan la democracia asumiendo los eslóganes –inseguridad ciudadana, corrupción, duplicación de cargos con las incipientes autonomías, etcétera– que la ultraderecha esgrime como mínimo hasta 1982 –*Vota a Gunsildavo* (Pedro Lazaga, 1977), *Alcalde por elección*, *El apolítico*, *Todos al suelo* (Mariano Ozores, 1976, 1977 y 1982) o ...*Y al tercer año resucitó*, *De camisa vieja a chaqueta nueva* (Rafael Gil, 1981)–.

No debe olvidarse entre las pervivencias el cine de terror, filón muy popular, barato y rentable, cuyo desarrollo es relativamente independiente de las políticas cinematográficas estatales. Este aprovecha la apertura censora para erotizarse todavía más. Algo similar sucede con la comedia, que, sin embargo, a finales de los setenta y principios de los ochenta evoluciona hacia cotas más dignas de la mano de Luis García-Berlanga –*La escopeta nacional* (1977), *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1981)–, Fernando Colomo –*Tigres de papel* (1977) y *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978)–, Fernando Trueba –*Ópera prima* (1980)– o José Luis Cuerda –*Pares y nones* (1982)–. Con estas películas, y también con las propuestas provenientes del ámbito *underground* –ahora menos politizado– y contracultural de Pedro