

El cine tardofranquista, reflejo de una sociedad.

Josefina Martínez.

UNED

Introducción.

La segunda mitad de la década de los sesenta en España estuvo marcada por una palabra: apertura. Pero para el Régimen la palabra *apertura* no quiso decir nunca “transformación sustancial del régimen político”, aunque sí un deseo, más o menos vago, de aflojar los severos controles de las décadas anteriores. Y este ligero liberalismo será posible gracias al optimismo que supuso el crecimiento económico de los 60, el cambio generacional y la falta de una oposición auténtica.

El cine español realizado durante el franquismo fue un cine dirigido tanto desde el punto de vista ideológico, controlado por la censura, como desde el económico: para hacer películas había que contar con subvenciones y premios. No existía ninguna otra opción. La censura mantenía una vertiente externa -no se podían proyectar películas extranjeras que previamente no pasaran por la Junta¹-, que limitaba la llegada a las pantallas españolas de todo aquello que pudiese “contaminar” al público español. Su otro pilar era la censura interna, no se podían hacer películas que no pasaran por el mismo lugar. Todos los proyectos, los guiones, debían ser analizados por la censura previa y, una vez superado este escollo, las películas terminadas debían ser tamizadas por la Junta de Censura que solía sacar sus tijeras para eliminar cualquier atisbo de disidencia según la coyuntura del momento. De este modo, los cineastas españoles, durante casi 40 años se habituaron a no rozar ni de puntillas determinados temas, situaciones o imágenes que fueran a ser cercenadas por el aparato censor.

¹ . La censura cinematográfica se estableció en España, como en el resto de los países europeos y en Estados Unidos, en 1912. Desde 1937 –Orden circular de la Secretaría General de S. E. El Jefe del Estado de 19 de octubre (BOE, 25/10) en que se crea la Junta Superior de Censura hasta la normativa de García Escudero, se van estableciendo diferentes reglamentaciones. Véase GUBERN, Román y FONT, Doménech, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Euros, 1975, pp.321-344.

Si no se podía ver una película, ¿para qué hacerla? Y si había que realizar películas que agradaran al régimen, lo mejor, acogerse a su política proteccionista. Créditos sindicales, clasificación de filmes por su “afinidad” al régimen, premios ministeriales a una cierta “calidad” que permitía sobrevivir a una industria anquilosada y apartada de los movimientos cinematográficos internacionales. A cambio de esta renuncia –o no- de directores y productores para llevar a término sus obras, distribuidores y exhibidores recibían un mayor número de licencias de doblaje, ingresos que también beneficiaban a los productores quienes, en la mayoría de las ocasiones, participaban en las otras dos ramas del sector. Esta perversidad del sistema conduce a relegar a posiciones secundarias al cine autóctono frente al de otros países, lo que acrecentará el debilitamiento endémico del sector.

El entramado censura/protección fue mutando durante los años del franquismo, para adecuarse a la coyuntura de cada momento. A mediados de los 60, los planteamientos ideológicos aperturistas del régimen se reflejan en una modernización de la estructura administrativa cinematográfica. La nueva política se basa en la sistematización de la censura, unos criterios automáticos para las subvenciones, la potenciación de la profesionalidad del sector y un nuevo modo de exhibición -las salas especiales-, para adecuar la cinematográfica española al entorno occidental respetando, evidentemente, el marco del régimen político franquista. Con todas estas medidas se pretende convertir al cine español en el escaparate del aperturismo de los años postreros del franquismo.

A lo largo de este análisis vamos a ver la organización, puesta en marcha y consecuencias de la política diseñada por Fraga y García Escudero así como sus repercusiones posteriores hasta la conclusión del régimen anterior .

El tándem Fraga-García Escudero.

En el verano de 1962 se conforma el sexto gobierno presidido por Franco. A Manuel Fraga Iribarne se le asigna una de las carteras más significativas, la de Información y Turismo. Sus directrices políticas tenían tres objetivos: fomentar el turismo, mejorar la imagen exterior del régimen y ejercer un control sobre los medios de comunicación con criterios aperturistas.

De este ministerio dependía la Dirección General de Cinematografía y Teatro², que Fraga pondrá en manos de José María García Escudero, quien estará al frente desde julio de 1962 hasta noviembre de 1967. Según relata en su diario García Escudero, Fraga le propuso otra dirección general pero él le solicitó la de Cinematografía y Teatro a la vez que le entregaba su libro *Cine español*³. “Fraga se lo leyó de un tirón en un viaje. Hace dos días (18 de julio de 1962) me dijo que estaba de acuerdo con el programa, y Franco con mi vuelta a la dirección general”⁴. De esta forma, García Escudero se convierte en una de las piezas claves en el desarrollo de la cinematografía española de los años tardofranquistas.

García Escudero, coronel del cuerpo jurídico del ejército del Aire, ya había ocupado la Dirección General de Cinematografía durante seis meses (junio de 1951-febrero de 1952) en el primer equipo ministerial de Información y Turismo presidido por el falangista y católico integrista Gabriel Arias Salgado en 1951, con quien no se había entendido⁵. Ahora parecía el hombre idóneo para el cargo: provenía de las filas del catolicismo, su adscripción ideológica era intachable y había demostrado una independencia de criterios y aptitudes para el diálogo encomiables. Tenía amigos entre las distintas “familias” del régimen y la disidencia, la iglesia católica lo veía con buenos ojos y estaba dispuesto a organizar la política cinematográfica que el régimen requería. Él será quien propugne las innovaciones legislativas y los cambios de política en el cine español que perduren, con algunas variaciones, hasta la nueva ley aprobada ya durante la transición, la llamada Ley Miró (1983).

² . El ministerio de Información y Turismo se crea por decreto-ley de 19 de julio de 1951 (BOE, 20/7). Se le encomiendan las competencias administrativas en materia de prensa, radiodifusión, cinematografía y teatro hasta entonces atribuidas a la Subsecretaría de Educación Popular del ministerio de Educación Nacional, así como las relativas al turismo, gestionadas hasta el momento por el ministerio de la Gobernación. Dentro del organigrama del nuevo ministerio se incluía la Dirección General de Cinematografía y Teatro con la función de “tutelar las actividades culturales, políticas, morales, artísticas y administrativas de los espectáculos públicos no deportivos; del fomento y protección de las artes y actividades con ellas relacionadas, determinando las condiciones que deba llevarse a cabo dicha protección.” (Decreto de 15 de febrero de 1952, artículo 19, BOE, 24/2). La política cinematográfica estaba encomendada al Instituto Nacional de Cinematografía que en 1958 absorbe el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía hasta entonces dependiente del Ministerio de Industria y Comercio. Se produce una duplicidad de funciones aunque la dirección general se reserve las facultades de resolución y el Instituto las de estudio, propuesta y gestión previa.

³ . GARCÍA ESCUDERO, José María, *Cine español*, Madrid, Rialp, 1962.

⁴ . GARCÍA ESCUDERO, José María. *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978, p. 35.

⁵ . GARCÍA ESCUDERO, José María. *Cine social*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 273-275. Su dimisión estuvo motivada por su discrepancia con la clasificación oficial de películas como *Alba de América* y *Surcos*.

Había participado en las conversaciones de Salamanca, celebradas entre el 14 y el 19 de mayo de 1955. En estas jornadas se reunió gran parte de la profesión cinematográfica que ansiaba una mayor liberalización. En ellas se elaboraron una serie de conclusiones que al llegar García Escudero a la dirección general quiso poner en marcha. En líneas generales, su programa estaba marcado por la racionalización del mercado, la promoción de los nuevos cineastas y el impulso hacia el exterior del cine nacional.

Un marco legislativo para el cine español.

Uno de los primeros asuntos que García Escudero se plantea es la posición del Estado respecto al cine, el dilema entre intervención y liberalismo, cuestión que ya era ampliamente debatida por las políticas culturales de los diferentes gobiernos europeos aunque a un nivel político y social muy distinto. Y opta por el proteccionismo, tomando una serie de medidas que permiten la entrada de inversionistas extranjeros, varía paulatinamente el sistema de financiación a favor del sector de la producción y aligera las normas de censura para hacer más competitivas las películas nacionales.

Para poner en práctica su política, García Escudero reorganiza la Junta de Clasificación y Censura. Uno de los principales fines de dicha Junta será proponer al Ministerio para su aprobación un código de censura (decreto 2373/1962 de 20 de septiembre. Art. 7.). Cambia su composición, dando paso a críticos y estudiosos del cine en lugar de representantes del ejército, la iglesia y la Falange como era costumbre desde 1937. Al mes siguiente, como ejemplo de liberalidad, se estrena *Bahía de Palma*, dirigida por Juan Bosch, en la que los españoles pudieron disfrutar del primer bikini. Eso sí, en el cuerpo de una extranjera, Elke Sommer. También “se abre la mano” y películas prohibidas como *La gata negra* -donde Barbara Stanwyck regenta un prostíbulo- o *Esplendor en la hierba* -sobre las relaciones sexuales de los adolescentes- llenaron las salas.

El siguiente paso será la publicación de la orden sobre las Normas de Censura Cinematográficas, promulgada el 9 de febrero de 1963 (BOE, 8/3). Por primera vez se recogen en un documento las reglas que venían aplicándose durante las décadas anteriores pero que, al no estar escritas, creaban situaciones arbitrarias. Como eran bastante genéricas, y con un criterio dilatado en su interpretación, tras el cese de García

Escudero, su sucesor Carlos Robles Piquer no necesitó ninguna modificación en el texto para “apretar las clavijas” de nuevo a la libre expresión de los cineastas.

Como cualquier código de censura, pretendía por encima de todo el control político, moral y religioso. Así, prohibía en el aspecto moral:

- la justificación del suicidio, del homicidio por piedad, de la venganza y del duelo,
- el divorcio como institución, el adulterio, la prostitución, el aborto y los métodos anticonceptivos,
- la presentación de perversiones sexuales como el eje de la trama,
- la toxicomanía, el alcoholismo,
- las escenas brutales y crueles contra animales y personas.

En cuanto a los asuntos religiosos y políticos, prohibía todo aquello que atentara contra la Iglesia católica, su dogma, moral y culto así como lo que quebrantara los principios fundamentales del Estado, la dignidad y la seguridad interior y exterior del país⁶.

Justo un año después, el 20 de febrero de 1964, se publica el Reglamento que regula las competencias de la Junta de Clasificación y Censura para paliar los dilemas derivados de su aplicación práctica. Éste será el órgano “encargado de dictaminar sobre los guiones y películas, cuya realización y proyección debe autorizar la Dirección General de Cinematografía y Teatro”⁷. Estaba constituida por un presidente –el propio director general, que se sitúa como árbitro de la situación- dos vicepresidentes y 11 vocales procedentes de los ministerios y de la Iglesia. García Escudero intentó establecer unos criterios equidistantes entre los sectores más reaccionarios y los más avanzados⁸. Esta amplitud de opiniones provocó no pocas fricciones y una inmensa casuística durante los once años que estuvo en funcionamiento, hasta febrero de 1975.

⁶. Normas de Censura Cinematográfica. Orden de Información y Turismo de 9 de febrero de 1963. (BOE, 8/3). II. Normas de aplicación octava-decimonovena. A su vez incluía unas normas especiales sobre el cine para menores desarrolladas en 8 puntos que velaban por la infancia y una normas complementarias que podrían contemplarse bajo un amplio margen para que la Junta actuase según su propio criterio.

⁷. Reglamento de la Rama de Censura de la Junta de Clasificación y Censura. Decreto 495/1964 de 20 de febrero de 1964 (BOE, 9/3). Capítulo II. Composición. la nueva Junta tenía como misión: informar sobre las películas extranjeras que merecen ser calificadas como indicadas para menores de catorce años para eximir las de la tasa de permisos de rodaje. Informar sobre las reposiciones de películas cuya licencia de exhibición hubiese caducado pero con destacados valores cinematográficos. Dictaminar sobre la autorización de películas para su proyección en cineclubs, salas especializadas o salas especiales.

⁸. Véase GUBERN, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo. (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.

Organizada la censura, García Escudero continúa con su política legislando a favor del sector de la producción, en el que intenta poner orden moviéndose en dos direcciones, la industrial y la cultural. Es decir, desea construir un *corpus jurídico* que enmarque un sistema de protección, promoción y estímulo de la producción basado en criterios objetivos y automáticos. A la par, quiere desarrollar una política de fomento selectiva, inspirado por los conceptos de cultura y de calidad similares a la de los países europeos, desde los principios de la *democratización de la cultura*, eso sí adaptada a las peculiaridades del régimen. García Escudero apuesta por un cine de autor, dentro de los márgenes permitidos por la censura siguiendo los estándares de los países vecinos como Francia e Italia. Sus propuestas resultaron ir en detrimento de la industria tradicional, sector que, acostumbrado a vivir de las subvenciones, le criticó ampliamente, acusándole por la arbitrariedad de su política de fomento al apostar en muchas ocasiones por los nuevos productores y directores que, en algunas de sus obras, se mantenían alejados del gusto general del público⁹. También es cierto que durante este periodo, debutaron 46 directores con 86 películas promovidas como “de calidad”.

Este marco jurídico se plasma en la Orden Ministerial de las Normas para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional, de 16 de agosto de 1964 (BOE, 1/9). Con dicha orden se intenta refundir y aglutinar todas las disposiciones anteriores, y añadir las nuevas para evitar la dispersión legislativa. Fue consensuada con varios sectores de la industria, lo que ya de por sí denota un nuevo talante en los comportamientos de la administración¹⁰. La orden está dividida en nueve capítulos dedicados a la protección económica (créditos, subvenciones y anticipos), distribución, exhibición, películas de interés especial, cortometrajes, registros de empresas cinematográficas, permisos de rodajes y licencias de exhibición y sanciones, a lo que se añaden unas disposiciones finales y transitorias. Las normas fueron saludadas como esperanzadoras por gran parte de la industria y la profesión cinematográfica, que se manifestaron favorables al nuevo ordenamiento¹¹.

⁹ . Véase MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *Cine español de los años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973, pp.120-122.

¹⁰ . Para la elaboración de ley, García Escudero convocó a productores, directores y críticos pertenecientes al Consejo General de la Cinematografía a quienes se les concedió la capacidad de presentar enmiendas. El Sindicato Nacional del Espectáculo también estuvo presente. Véase Normas para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional. Ministerio de Información y Turismo. Instituto Nacional de Cinematografía. Madrid. 1965, pp.11-39.

¹¹ . En el documento anterior se añade la transcripción de todos los comentarios aparecidos en la prensa. Normas..... pp. 167-176.

Por esta orden se crea la Comisión de Protección a la Cinematografía, hasta entonces encomendada a la rama de Clasificación. De este modo, el fomento del cine se alejaba de la Junta de Censura. La Comisión estaba formada por una representación de la Dirección General y del Instituto Nacional de Cinematografía. En ella participaban sectores empresariales y profesionales de la producción, distribución, exhibición, directores, técnicos y actores¹².

La medida más importante que se toma es la de suprimir las categorías existentes desde 1952 (modificadas en 1961) que asignaban un porcentaje de subvención sobre el coste total de la película (Interés Nacional -50% -, 1ªA -40%-, 1ªB -35%-, 2ªA -30%-, 2ªB -15%-). A partir de ahora todas las películas tendrán una subvención automática equivalente al 15% de su recaudación en taquilla durante los cinco primeros años de su explotación comercial. (Art. 17)¹³. Al poner en marcha una subvención única, las películas que saldrán más beneficiadas serán las de mayor afluencia de público, que no necesariamente van a coincidir con las películas de calidad. Y, por añadidura, las películas que ya habían recuperado su inversión con amplitud eran las más subvencionadas.

Esta norma vendría apoyada por otra, la del control de taquilla, medida que fue muy protestada por los exhibidores, y que García Escudero consideraba como la pieza última para dar “claridad al mercado, va a ser la verdad del cine, va a permitirnos a todos operar con realidades, no con mentiras y fantasías.”¹⁴. Esta pieza tan importante falló hasta entrada la democracia.

También introdujo en su *corpus jurídico* una nueva categoría, la del Interés Especial -que sustituía a la del Interés Nacional- para tres tipos de proyectos y una clase de películas:

- los que ofreciendo suficientes garantías de calidad, contengan realmente valores morales sociales y políticos
- los indicados para menores de 14 años

¹² . Por decreto del 8 de noviembre de 1962 se había creado en Consejo Superior de Cinematografía, órgano consultivo y asesor de la dirección general para informar sobre la fijación del porcentaje anual para la concesión de subvenciones de la producción y la exhibición, las condiciones mínimas para la exhibición de películas en su número de sesiones y salas, entre otras.

¹³ . Las que se exhibían en programas dobles, la protección se establece entre un 12% y un 3%. También las exhibidas en el extranjero recibían una subvención.

¹⁴ . GARCÍA ESCUDERO. José María, *La primera apertura*, op. cit. p. 143. De la eficacia del control de taquilla depende la justicia en el reparto de los ingresos procedentes de la explotación de las películas entre todos los participantes en la producción y explotación. Se establecieron varios decretos para hacerlo efectivo, pero la reticencia de los exhibidores y la inoperancia de la administración lo mantuvieron sin efectividad.

- con suficiente ambición artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de los titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía
- las películas que obtuviesen un gran premio en los festivales internacionales de categoría A. (Art. 3).

Estos proyectos y películas recibirían además:

- otro 15% sobre la recaudación en taquilla
- doble cuota de pantalla –cada día de proyección valía al exhibidor como 2 días de cine español-
- anticipo de un millón de pesetas, igual que el resto de las películas, pero sólo amortizable si la película tenía éxito comercial
- concesión de más puntos, para la adjudicación de permisos de importación, a las distribuidoras que incluyeran en sus listas este tipo de películas ¹⁵.

Con estas propuestas, García Escudero esperaba estimular el interés de los productores para buscar el mayor éxito posible de público, única manera de luchar contra el cine extranjero y, en su opinión, de promover filmes de calidad que fueran competitivos frente a las películas dobladas. Igualmente, se incentivaba la realización de proyectos ambiciosos que pudieran ser exhibidos fuera del país, para mostrar una imagen de España más moderna.

El instrumento presupuestario básico para articular la política de fomento fue el Fondo de Protección, que se consolida como el centro de imputación de todas las consignaciones destinadas a este fin. Tenía una asignación en los Presupuestos Generales del Estado, a la que se unían los ingresos de impuesto de tráfico de empresas aplicado a los contratos para la explotación comercial de las películas, los derechos de doblaje, los cánones de publicidad y un pago por parte de Televisión Española en concepto de derechos sobre la emisión de películas extranjeras. Además de este Fondo, existían las ayudas otorgadas por el Sindicato Nacional del Espectáculo, que nada tenían que ver con la Dirección General.

¹⁵ . Se crearon, además, una serie de ayudas o créditos que facilitaban la realización de filmes: créditos a la producción con devolución a 3 años, anticipos del Banco del Crédito Oficial para películas de “interés especial”, créditos no retornables en concepto de “interés especial”, anticipos del Fondo de Protección, anticipos del BCI para financiar películas comerciales, avales oficiales a las productoras para la obtención del crédito privado, créditos sindicales. LÓPEZ GARCÍA, Victoriano, *Chequeo al cine español*, Madrid, ed. del autor, 1972, pp. 109-112.

En cuanto a la distribución y a la exhibición, la cuota que imponen las Normas es del 1x4, es decir una película español por cada cuatro dobladas al castellano (Art. 27 y 28).

Las Normas también contemplan la importancia de los cineclubs, reconocidos como establecimientos de formación cinematográfica; la estructuración de la Filmoteca Nacional como ámbito de conservación del cine español¹⁶ y la conversión del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).

Las mayores críticas vertidas contra la política de García Escudero son elaboradas por Santiago Pozo en su estudio sobre la industria del cine en España¹⁷. En primer lugar apunta que todas estas ventajas dadas al Nuevo Cine español, en cierto modo, volvían a la subjetividad anterior ahora con un cariz distinto, el interés especial, diseñado para unas películas que en muchos de los casos no eran ni industrial ni comercialmente válidas. El mercado exterior nunca se hizo eco de la producción española, nuestro cine no fue exportable: “después de haber puesto una legislación en función del cine de calidad, éste nunca llegó a ser más que un cine mantenido artificialmente desde la Dirección General”¹⁸. Abunda en la idea de la estatalización del cine, en su manipulación y la desvirtualización de los parámetros en que “debía moverse el negocio”¹⁹, puesto que “los productores declinaron cualquier responsabilidad agravando su dependencia del Estado”²⁰. El Nuevo Cine español (el que saldría de la EOC) llevó, según Pozas, a la bancarrota al Fondo de Protección que alcanzó un déficit de 2.000 millones de pesetas en 1968 y sobre los 4.000 en 1970. Sin embargo, los datos que más adelante se presentan parecen indicar que más bien fue el cine tradicional quien se benefició de dicho Fondo. También afirma Pozas que se creó una “mentalidad nefasta” para la industria puesto que “para los ‘artistas’ salidos del ‘laboratorio’ de la Dirección General fue un honor y un prestigio desprestigiar al público y esto hablando de cine es

¹⁶ . Por Decreto de 20 de febrero de 1964 se obliga a los productores a la entrega de las correspondientes copias de las películas que recibieran algún beneficio otorgado por la administración. De este modo se conseguía preservar para el futuro el patrimonio cinematográfico. También, a partir de 1963 se organizan ciclos con películas inéditas en su mayor parte por motivos de censura. VV.AA *Filmoteca Española. Cincuenta años de historia (1953-2003)*, Madrid, Filmoteca Española/Ministerio de Cultura, 2005, pp.28-30.

¹⁷ . POZO ARENAS, Santiago, *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1986-1970)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1984. pp. 184-185.

¹⁸ . *Ibidem*.

¹⁹ . *Ibidem*.

²⁰ . *Ibidem*.

sinónimo de muerte”²¹. En resumen, concluye, García Escudero “había tirado por la borda la última posibilidad de una industria cinematográfica española verdadera”²².

Tal vez, el problema no fuera tanto el dirigismo de García Escudero sino de la interpretación que se hicieron de sus normas. El cine español, en aquellos momentos no podía subsistir frente al cine norteamericano y europeo sin un sistema de subvenciones, aunque hay que reconocer que el diseño de las mismas fue lo que mantuvo la desestructuración de la industria cinematográfica española. No se creó una industria potente, con grandes estudios -al modelo hollywoodiense- lo que hubiese requerido una descomunal inversión, sino que trató de potenciar la capacidad de la industria de aquellos años. Tampoco fue posible burlar la censura que, aunque ahora tuviese unas normas sobre el papel, dejaba al cine español en franca desventaja frente a cualquier película extranjera que mostrara las transformaciones políticas, sociales y culturales occidentales con temáticas, aspectos narrativos y estilísticos muy lejanos a los planteamientos tradicionales de los filmes españoles.

La producción cinematográfica.

La industria española de la mitad de los 60 partía de la descapitalización de la producción, la falta de continuidad de las empresas productoras, la carencia de planes de producción a largo plazo, el desinterés para la inversión y la competencia del mercado internacional, sin olvidar la incidencia de la televisión.

García Escudero deseó atajar los problemas de la producción y así lo hizo. La nueva política de créditos genera inmediatamente un aumento considerable de la producción, lo que va a conducir hacia mediados de los 70 a una inflexión en la política de ayudas a consecuencia de la crisis financiera del Fondo de Protección a la Cinematografía. Los créditos –a 3 años y con un interés anual del 6%- se conceden a través del Banco de Crédito Industrial, que financiará hasta un 50% del presupuesto total de una película y en algunos casos hasta un 70%. También se mantenía el crédito sindical a la producción, que irá extinguiéndose hacia finales de la década de los 60. Con las variadas posibilidades económicas ofrecidas por al administración, aumentan ostensiblemente el número de productoras así como el de coproducciones (Tabla 1).

²¹ . *Ibidem.*

²² . *Ibidem,*

Tabla 1. Producción de películas entre 1962-1968²³

AÑO	TOTAL	NACIONALES	COOPRODUCCIONES	% COPRODUCC. SOBRE TOTAL
1962	88	64	24	27,2
1963	114	58	54	48,2
1964	130	61	62	50,4
1965	151	53	98	64,9
1966	164	67	97	59,1
1967	125	55	70	56,0
1968	106	54	52	50,9

En cuanto a la recaudación (tabla 2) y la asistencia al cine español (tabla 3) aumenta casi un 10% entre 1966 y 1970, del 22% a casi el 30%. Ciertamente es que, en parte, este ascenso se relaciona con el efecto sobre la cuota de pantalla que dimana de la obligatoriedad de una mayor exhibición de películas españolas. La aceptación por parte del público del cine autóctono aún sigue siendo elevado aunque no se llegase a los índices de los países vecinos que superan el 30% .

Tabla 2. Recaudación en millones de pesetas entre 1966 y 1970²⁴

AÑO	PELÍCULAS ESPAÑOLAS	PELÍCULAS AMERICANAS	PELÍCULAS INGLÉSAS	TOTAL	% RECAUDAC. CINE ESPAÑOL
1966	1.290,07	2.469,50	639,07	5.752,87	22,4
1967	1.688,11	2.330,37	671,86	6.146,51	27,4
1968	1.884,46	2.174,43	680,88	6.238,64	30,2
1969	1.795,00	2.279,02	663,95	6.409,59	28,0
1970	1.960,33	2.220,62	669,95	6.590,42	29,7

Tabla 3. Numero de espectadores entre 1966-1970 (en millones)²⁵

AÑO	PELICULAS ESPAÑOLAS	PELICULAS EXTRANJERAS	% ASISTENCIA CINE ESPAÑOL
1966	101.139	301.941	22,42
1967	118.504	274.582	27,14
1968	123.311	253.327	29,63
1969	117.393	274.247	28,00
1970	110.278	220.580	29,75

²³ . *Anuario del cine español (1965-1966)*. Madrid. Sindicato Nacional del Espectáculo. 1967.

²⁴ . POZO ARENAS. Santiago, *op. cit.* p. 198. Hasta 1966 no existe el "control de taquilla" y no hay datos anteriores. Las películas españolas incluyen las coproducciones. El total significa la recaudación de películas de todos los países.

²⁵ . *Ibidem*. Las películas españolas incluyen las coproducciones.

Pero las películas mas taquilleras de estos años no van a ser las concebidas como de calidad. En el quinquenio 1965-1970 el público español se decanta por títulos como: *La ciudad no es para mí*, de Pedro Lazaga (1966) que obtiene cerca de 70 millones de pesetas de recaudación y más de 4 millones de espectadores, seguida de *La residencia*, dirigida por Narciso Ibáñez Serrador (1969) con más de 65 millones de ingresos y cerca de 3 millones de espectadores; la coproducción *Las Vegas 500 millones* de Antonio Isasi (1968) cercana a los 58 millones y 2,7 millones de espectadores; *La muerte tenía un precio*, de Sergio Leone (1964), coproducida con Italia y Alemania que sobrepasó los 54 millones de pesetas; *No somos de piedra* dirigida Manuel Summers (1968) que alcanza casi los 50 millones y los 2,6 millones de espectadores. A ellas les siguen *Pero... ¿en qué país vivimos?* (Sainz de Heredia, 1967, 48,7 millones de pesetas), *Estambul 65* (Isasi, 1965, 48,7 millones), *Las leandras* (Eugenio Martín, 1969, 46,3 millones), *Búsqueme a esa chica* (Fernando Palacios, 46,3 millones) o *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967, 44,6 millones de pesetas)²⁶. De todos los directores aquí señalados solamente Manuel Summers había estudiado en la Escuela Oficial de Cine²⁷. La asistencia y recaudación de las películas de “calidad” se alejaban bastante de las anteriores, como se puede apreciar en la tabla 4.

Tabla 4. Rendimiento en taquilla del Nuevo Cine español. 1965-1970²⁸

TÍTULO	PESETAS	ESPECTADORES
Fortunata y Jacinta (A. Fons, 1969)	21.553.394	1.467.250
El juego de la oca (M. Summers, 1965)	20.708.920	1.094.789
Peppermint Frappé (C. Saura, 1967)	13.917.451	669.063
La madriguera (C. Saura, 1969)	10.837.144	468.922
Mañana será otro día (J. Camino, 1967)	10.716.198	555.484
Nueve cartas a Berta (B. Patino, 1965)	9.877.776	417.738
La piel quemada (J. M. Forn, 1966)	8.281.764	416.445
Una historia de amor (J. Grau, 1966)	7.234.685	355.584
La caza (C. Saura, 1965)	6.154.575	341.048
La busca (A. Fons, 1966)	6.089.393	333.187

²⁶ . MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *Cine español años sesenta. op.cit.* pp. 119-120 y <http://www.mcu.es/cine/jsp/plantilla.jsp?id=13>. Base de datos del ICAA. Ministerio de Cultura.

²⁷ . *Ibidem.* pp. 120-121. De la lista elaborada por este autor sobre los rendimientos en taquilla de 1.843 películas realizadas entre 1965-70, *Fortunata y Jacinta* ocupará el puesto 91; *Peppermint frappé*, el 203 y *Nueve cartas a Berta*, el 334.

²⁸ . <http://www.mcu.es/cine/jsp/plantilla.jsp?id=13>. Base de datos del ICAA. Ministerio de Cultura.

La comedia hispana en todas sus variantes es la que sigue triunfando entre el público. Paco Martínez Soria y Gracita Morales forman la pareja preferida de los espectadores. A ellos se suman los niños prodigio de la canción: Marisol, Rocío Durcal incluso Ana Belén o los cantantes de moda, Raphael, Manolo Escobar, el Dúo Dinámico, que servirán de modelo para resaltar los valores del campo frente a la sociedad urbana que se presenta como agresiva e incluso perversa. Los tópicos más arraigados durante décadas –la vida hogareña y familiar- se ensalzarán frente a la sociedad consumista –incluido el turismo- y al progreso. La mayoría del público aún no concibe el cine como lugar de esfuerzo intelectual sino como espacio de ocio y una forma de diversión. El cine no figura como un espacio para la reflexión y el conocimiento, simplemente es una forma trivial de reencontrarse con lo familiar, para reafirmarse en lo ya conocido.

Así, el cine de género –o más exactamente de “subgénero” en muchas ocasiones- mantiene el interés de los espectadores: el *peplum* (películas de acción referidas a la antigüedad), el cine de terror, las películas de espías y las de acción siguen dominando las carteleras. Será el *spaghetti-western* el mayor filón de estos años, tras el triunfo de *Por un puñado de dólares* (Sergio Leone, 1964) que será la primera de los 158 filmes de este género rodadas entre 1962 y 1969 en Almería, Torrejón de Ardoz (Madrid) y Espluges de Llobregat (Barcelona) gracias a los bajos costos de producción, la mano de obra barata, las exenciones fiscales y las subvenciones indirectas. De ellas también se beneficiaron los directores tradicionales (José Antonio de la Loma, León Klimovski, José María Elorrieta, los hermanos Balcázar, José María Zabalza, Joaquín Romero Merchán, Ramón Torrado, Antonio Román) así como una pléyade de realizadores italianos instalados en España al cobijo de la nueva política del régimen.

El cine comercial, por paradójico que parezca, resultó favorecido por la política proteccionista del Ministerio, al hacerse extensiva a todas las películas la cláusula de subvención del 15%. Al no establecerse el límite mínimo de participación de inversión española para que un film obtuviera la nacionalidad en los casos de coproducción, se indujo indirectamente al fraude. Una artimaña utilizada fue la llamada “coproducción financiera” a través de la contribución dada a una empresa extranjera por su filial en España: una vez rodada una película se hacían pagos que se definían como preventas o

anticipos para la distribución²⁹. En estos años, el número de productoras aumenta ostensiblemente, aunque el monto de películas realizadas no genere una inversión continuada ni siquiera a medio plazo. La mayoría sólo realizará una película (Tabla 5).

Tabla 5. Empresas productoras españolas 1960-1970³⁰

AÑO	TOTAL PRODUCTORAS	NUEVA CREACIÓN	PELÍCULAS REALIZADAS POR CADA EMPRESA								
			1	2	3	4	5	6	7	8	+
1960	56	11	38	6	5	2	-	-	-	-	-
1961	91	17	41	8	7	2	1	-	-	-	-
1962	88	19	42	7	5	3	1	-	-	-	-
1963	114	25	46	10	4	2	3	1	1	-	-
1964	130	20	18	21	9	1	1	2	2	1	1
1965	151	18	41	17	8	5	1	1	-	-	1
1966	164	34	49	21	10	3	1	1	1	-	1
1967	125	11	40	12	6	2	2	1	1	-	-
1968	106	9	36	10	2	5	1	2	1	-	-
1969	125	14	51	12	4	4	3	-	1	-	-
1970	105	9	37	11	5	1	-	3	-	1	-

El Nuevo Cine español.

Aunque no era el cine comercial el que preocupaba a García Escudero. Lo que deseaba era crear en España un movimiento similar a los aparecidos en el resto de Europa y Norteamérica, el *free cinema*, la *Escuela de Nueva York*, la *nouvelle vague*... un cine exportable, que triunfara en los festivales y que abriese los mercados a la producción nacional.

Para conseguirlo, impulsó la Escuela Oficial de Cinematografía. La hizo depender de la Dirección General, la dotó de un edificio propio, incrementó su asignación presupuestaria, convocó cátedras y exhibió regularmente las prácticas de fin de carrera en distintos festivales.

Los beneficios que la Orden Ministerial de agosto de 1964 ofrecía a los productores si se contrataba a los licenciados, hizo que varios de ellos –Elías Querejeta, José M^a Otero, Alfredo Matas- apostaran por los jóvenes salidos de la Escuela. Manuel

²⁹. Igualmente, los productores españoles creaban empresas “fantasmas” en Italia, Francia y Alemania para recibir las subvenciones de aquellos países. TORREIRO, C. “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)”. En VV.AA, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 338.

³⁰. *Anuario del cine español*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1960-1970.

Summers, Julio Diamante, Miguel Picazo, Carlos Saura, Francisco Regueiro, Basilio Martín Patino, Mario Camus, José Luis Borau y un amplio etcétera formarán esta generación de directores que constituirán el Nuevo Cine español. Sus características más significativas serán principalmente el uso de un estilo narrativo elaborado, siguiendo las pautas del cine de autor, un inconformismo constreñido por la censura, una mayor libertad dentro del marco permitido por el régimen y una crítica a la sociedad también dentro de lo tolerado por las normas.

Este pacto tácito entre los jóvenes directores y la administración permitió una amplitud de temas y argumentos controlados, lo suficiente como para calificar de nuevo el cine que propugnaba el régimen. ¿Manipulación? ¿Contraprestación económica? Los cuidados de la administración por su novedoso cine adulto y polémico tenían como contrapartida el mantenerse dentro de las normas. Los límites de la tolerancia afectaron a escenas y guiones tanto como a cualquier otra película. Por ejemplo, en *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1963) se eliminó el fragmento en que Luis Buñuel vestido de verdugo cortaba siete cabezas de intelectuales españoles; en *La caza* se prohibió cualquier referencia a la Guerra Civil. En *La tía Tula*, de Miguel Picazo, se dieron los suficientes cortes como para dejar casi sin carga polémica a una de las cintas emblemáticas del Nuevo Cine español. En su siguiente película *Oscuros sueños de agosto*, se suprimió la secuencia del suicidio del personaje encarnado por Julián Mateos, por lo que el film perdía inteligibilidad. En *Los farsantes* (1963), primera película de Mario Camus, se suprimió toda referencia a la homosexualidad de los personajes, por lo que hubo que cambiar el final y sonorizar los dos últimos rollos. Summers, en sus *Juguetes rotos* (1967), montó y remontó para que no asomara la pobre realidad de una España aún tercermundista. Jaime Camino, en *España otra vez* (1967), con más de nueve cortes de censura, hizo malabarismos para no tocar el tema de la Guerra Civil. Y todo esto por no hablar de guiones rechazados, o los 14 cortes que sufriera *El verdugo*, de Berlanga, restándole 4,31 minutos, a pesar de la irritación de Sánchez Bella, siendo embajador en Roma, al ver que se proyectaba en el Festival de Venecia³¹.

Entre tanto, nace en 1966 en Cataluña, “con vocación suicida”³², la “Escola” de Barcelona, movimiento fílmico singular que sólo durará cuatro años. En él participaban cineastas que ese año habían creado la productora Filmscontacto, que en 1970

³¹ . GARCÍA ESCUDERO, José María, *La primera apertura*, op. cit. p. 57.

³² . GUBERN, Román y FONT, Doménech, *Un cine para el cadalso*, op. cit. p. 144.

desaparece al expatriarse a Roma Joaquín Jordá, uno de sus creadores, y al expulsar Jacinto Esteva de la productora a Ricardo Muñoz Suay. Esteva y Jordá producen *Dante no es únicamente severo*, presentada en el Festival de Pésaro. Este grupo intenta sustituir el documento social o costumbrista por la fantasía. Su ideario se basa en nueve puntos, que se resumen en:

- la autodefinición y el sistema cooperativo
- trabajo en equipo e intercambio de funciones
- carácter experimental y de vanguardia
- subjetividad de los temas, dentro de los límites permitidos por la censura
- personajes y situaciones ajenas a Madrid
- actores no profesionales, dentro de los límites sindicales
- producción ajena a la distribución, por la escasez de miras de ésta
- formación no académica de los realizadores³³.

En el movimiento estuvieron integrados además de los ya mencionados, el arquitecto Ricardo Bofill, los directores Carlos Durán, Vicente Aranda –precursor del movimiento con la película *Fata morgana* (1965), seguida de *Las crueles* (1969)-, Gonzalo Suárez –autor de *Ditirambo* (1967)-; Jorge Grau (*Tuset Srteet*, e *Historia de un chica cola...*) o el portugués José María Nunes (*Biotaxia*) quienes pretenden centrar la atención en el cine catalán, establecer una relación distinta con el público, romper con los convencionalismos y renovar el Nuevo Cine español³⁴. Su discurso pretencioso y excéntrico pronto fue desechado por la mayoría de los espectadores. El propio Jordá en 1969 daba por “desintegrado” el movimiento.

Jaime Camino y Pere Portabella, sin pertenecer a la Escola, forman parte de las tendencias renovadoras en Cataluña, a los que se unirá el historiador y crítico Román Gubern. Pertenecientes a la burguesía catalana adinerada, hacen intentos de crear un cine de calidad, que tampoco gozará, en general, de la aceptación de público.

En 1967, el Nuevo Cine español, la baza fundamental de García Escudero se movía entre dos aguas y a la vez, hacía aguas. Por una parte, las críticas de los sectores más conservadores del aparato del Estado, y por otra, la petición de mayor libertad desde la

³³ . JORDÁ, Joaquín, “La escuela de Barcelona a través de Carlos Durán” en *Nuestro cinema*. Nº 61, Madrid, 1967. Citado en CAPARRÓS LERA. José María. *El cine español bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, pp. 44-45.

³⁴ . *Ibidem*.

izquierda, iban a acabar con él. El techo de la censura era demasiado bajo para las libertades exigidas, y las esperanzas puestas en la “apertura” se deterioraban por momentos.

A pesar de todo, algunos de los objetivos de García Escudero sí se cumplieron. Por ejemplo, si hubo una mayor afluencia del cine español a los festivales internacionales y un reconocimiento a través de los galardones recibidos. Hubo filmes que triunfaron en Berlín: *La caza* y *Peppermint frappé* de Carlos Saura (Oso de Plata en 1966 y 1968 respectivamente), Cannes: *Campanadas a medianoche* (premio especial del jurado 1966) y la selección de *La niña de luto* y *El juego de la oca* de Summers, o en San Sebastián: *La tía Tula* (Picazo, Perla del Cantábrico, 1963), *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, Concha de Plata, 1966), *Los desafíos* (Egea, Erice y Guerín, Concha de Plata, 1969). Listas de premios que continuará en los años siguientes: *El espíritu de la colmena* (Concha de Oro en San Sebastián, 1973), *Habla mudita* (Oso de Plata en Berlín, 1973), *La prima Angélica* (Premio Especial del jurado, Cannes, 1974) o *El amor del capitán Brando* (Oso de Plata en Berlín, 1974).

Por otro lado, su apoyo a los directores noveles también tuvo su recompensa. La generación de los realizadores que salieron de la Escuela fue la que tomó las riendas del cine español tras la muerte de Franco. Dentro del marco político de la transición, con una mayor libertad, sus propuestas narrativas recibirán un importante eco entre el público español de los 70. Saura, Bardem, Berlanga, Gutiérrez Aragón, Borau, Camino, Camus, Patino, Erice, Olea, Regueiro, Mercero por citar algunos de los más señeros, apoyados por productores como Querejeta –*La caza*, *Peppermint frappé*, *El espíritu de la colmena*, *La prima Angélica*- o Mejino –*Hay que matar a B*, *Contra la pared*-, se convirtieron en los espejos de la sociedad española³⁵.

Una sociedad que va evolucionando más rápido que el régimen, que ansía una apertura real hacia la democracia. A finales de los 60, el espectador medio ya no es el de la década de los 50, aquél que iba sistemáticamente al cine y que ahora comienza a pegarse al televisor. La asistencia a ciertas salas, a ciertas películas por parte de los jóvenes de clases medias urbanas era un acto, aunque tímido, de resistencia a un régimen que seguía cercenando las libertades más elementales. Este público busca

³⁵ . Por el decreto 2070/1971 de 13 de agosto (BOE, 14/8) desaparece la EOC, siendo teóricamente sustituida por la Facultad de Ciencias de la Información. Durante los casi 25 años de la existencia del IIEC/EOC pidieron el ingreso 4.500 personas. Lo lograron 1.500, de las cuales 480 consiguieron la titulación en las siguientes especialidades: cámaras, 65; decoración, 58; dirección 74; guión, 22; interpretación, 81; laboratorio, 27; producción, 65 y sonido, 88. BLANCO MALLEDA, Lucio, *IIEC y EOC: una escuela para el cine español*. Madrid, UCM tesis doctoral, 1990. p.66.

filmes alejados de las propuestas comerciales convencionales, películas que tratan temas distintos con una narración diferente y que reflejen otras realidades.

La vuelta atrás.

La situación de García Escudero se vuelve cada vez más crítica. Los jóvenes directores no tenían una buena distribución de sus películas, pues con las salas especiales lo que se consiguió fue alejar su cine de los circuitos comerciales y crear un gueto apartándolas del gran público³⁶. Los directores de filmes tradicionales se sentían agraviados por el favoritismo hacia el cine de “festivales” e inflaban sus presupuestos – lo mismo que los demás- para que las subvenciones generales cubrieran gran parte de sus costos. Si en 1960 el coste medio de una película era de 4,5 millones de pesetas, en 1965 ascendió un millón más, y un año después se presupuestaba en los 7 millones de pesetas. Este aumento de los costes, a la vez que el de la producción de películas, llevó prácticamente a la quiebra al Fondo de Protección. En 1970 la partida asignada por los presupuestos generales del Estado era de doscientos millones de pesetas y sólo las subvenciones generadas el año anterior –el 15% automático- ascendían a doscientos sesenta millones, independientemente de las restantes ayudas de asignación no automática, como las declaraciones de interés especial³⁷.

En septiembre de 1967 es nombrado el almirante Luis Carrero Blanco como Vicepresidente del Gobierno. Se produce entonces una involución política, que se manifestará en el retorno de los Consejos de Guerra para juzgar los delitos políticos y la aplicación del “estado de excepción”. En noviembre de 1967 tiene lugar una devaluación de la peseta y por el decreto 2764/67 de 27 de noviembre se dictamina la reducción del gasto en todos los ministerios, que afectará especialmente al mundo de la cinematografía. En diciembre, García Escudero es cesado de su cargo.

Tras su salida del ministerio, por el decreto 64/1968 de 18 de enero (BOE, 20/1), se reorganiza el departamento. La Dirección General de Cinematografía y Teatro pasa a denominarse Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos³⁸. Carlos Robles

³⁶ . Hasta 1967 no pudo poner en marcha las llamadas salas especiales para la exhibición de películas de “Interés Especial” y películas extranjeras en versión íntegra. Estas salas se autorizan en poblaciones con más de 50.000 habitantes y en zonas de interés turístico.

³⁷ . PÉREZ MARINERO, Carlos y David. *Cine y control*, *op. cit.*, p. 72.

³⁸ . De ella dependerán el Consejo Superior de Cinematografía, la Junta de Censura y Apreciación de Películas, la Comisiones de Protección, la Comisión de Créditos Cinematográficos y la Subdirección General de Espectáculos. En ésta última se integran la Sección de Cinematografía y la de Fomento de

Piquer –cuñado de Fraga Iribarne- asume la dirección general y recorta ostensiblemente las dádivas estatales. Sin variar las normas anteriores, establece una censura más férrea que incide en dos aspectos: la desaparición de las salas de arte y ensayo por no encontrar películas para proyectar y los peregrinajes al sur de Francia para ver las versiones completas.

Fraga duró apenas dos años más al frente del ministerio. Es sustituido por el integrista Alfredo Sánchez Bella (29-10-69, 11-6-73), que nombra como director general al ultraconservador Enrique Thomás de Carranza. Tras el escándalo MATESA³⁹ -causante a su vez de la salida de Fraga del ministerio-, bloquea las fuentes de financiación y paraliza el reintegro del 15% de la recaudación en taquilla. De esta forma, en 1970 la administración adeuda al cine español 230 millones de pesetas, con la consiguiente descapitalización del sector.

En marzo de 1971, por una orden del Ministerio de Hacienda (BOE, 16/3), se establece el nuevo régimen de concesión de créditos. Se traspasa el peso de la aprobación al Banco de Crédito Industrial desde el Ministerio de Información y Turismo que queda como mero órgano informante⁴⁰. Se elimina el 15% automático, dejándose su determinación a la situación del Fondo en cada momento. En cuanto al Interés Especial, sólo se reconoce a la conclusión de las películas. Con todo ello se pretende reconducir la industria, sanear el sistema financiero de ayudas y la consecución de una producción más consistente y rentable. Estas actuaciones provocan una revuelta entre los profesionales del cine y algunos como Dibildos o Querejeta abandonan momentáneamente la producción.

La alarmante situación de la industria cinematográfica obliga a que estas normas serán parcialmente derogadas. Por el decreto 3984/1973 de 22 de febrero (BOE, 12/3) - que declara prioritarias, a efecto de la obtención de crédito oficial según el III Plan de

Actividades y de Control, la Escuela oficial de Cinematografía, la Filmoteca Nacional y el Fondo de Protección a la Cinematografía y al Teatro. Será el momento en que el cine ocupe el puesto más bajo desde el punto de vista orgánico. Hasta el decreto 836/1970 de reorganización del ministerio de Información y Turismo se mantendrá esta situación, hasta que se cree una Subdirección General de Cinematografía de la que van a depender todos los organismos arriba indicados además de la Junta de Manifestaciones Cinematográficas.

³⁹ . Se habían estafado al Estado a través del Banco de Crédito Industrial 9.655 millones de pesetas. El banco quedó intervenido y bloqueados todos los créditos, incluidos el 15 % de protección a la industria cinematográfica

⁴⁰ . La actitud de recelo ante la gestión de la Dirección General en relación con el Fondo provoca que por el decreto 2509/1973 de 11 de octubre, éste quede adscrito directamente al Ministerio, que pasa a ser el presidente de la Junta Administrativa. Los vaivenes de la administración de estos años, llevan a un nuevo cambio por decreto 2332/1974, de 9 de agosto, volviendo a adscribirse el Fondo a la Dirección General. VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio, *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992. pp. 80-82.

Desarrollo, a la industria cinematográfica- y la orden del 21 de septiembre de 1973 (BOE, 29/9) se vuelve a establecerse prácticamente la subvención automática del 15% para todas las películas españolas.

En el antepenúltimo gobierno de Franco, el decimotercero desde 1938, será nombrado ministro de Información y Turismo el opusdeista Fernando Liñán y Zofio (11-6-73, 3-1-74), quien restablece la Dirección General de Cinematografía e incrementa el Fondo de Protección (cuya deuda superaba los 500 millones en 1973) para hacer frente a las deudas de la administración. La dinámica de la producción también varía al irse depurando las falsas coproducciones y comenzar una cierta tendencia a la concentración del capital sobre todo por el recambio en la identidad de las empresas productoras con una visión más activa y comprometida (tabla 6).

Tabla 6. Producción de películas entre 1969 y 1975.⁴¹

AÑO	TOTAL	NACIONALES	COOPRODUCCIONES	% COPRODUCC. SOBRE TOTAL
1969	125	82	43	34,4
1970	105	42	63	60
1971	107	52	55	51,4
1972	104	53	51	49
1973	116	71	45	38,7
1974	112	71	41	36,6
1975	110	89	21	19,9

Por otro lado, se endurece aún más el celo censor. Según los datos aportados por el propio Ministerio, en los diez primeros meses de 1971, la Junta prohibió la proyección del 28,4% de las películas extranjeras (que ya habían pasado la criba de los propios exhibidores). En cuanto al cine nacional, se prohibieron casi el 25% de los guiones presentados a censura previa, y en los autorizados se ejecutaron 600 alteraciones. De las películas terminadas, el 60% volvieron a sufrir modificaciones⁴². Como ejemplo citaremos *El jardín de las delicias* (Saura, 1970), que estuvo prohibida seis meses; *La prima Angélica*, cuyo guión fue vetado dos veces y antes de exhibirse fue visionada por 6 ministros; los 64 cortes hechos a *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), la prohibición de un guión de Fernando Betriu, *Furia española*, quien mantuvo un contencioso con la censura durante tres años hasta que pudo realizarla o *Canciones para*

⁴¹ . Ministerio de Cultura. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA). Datos estadísticos.

⁴² . TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masa y cambio político: el cine español durante la transición*. Madrid, CIS/Siglo XXI, 1999, p. 151.

después de una guerra de Martín Patino, que tras los 27 cortes de censura hechos para recibir el plácet de exhibición, el propio Carrero Blanco la prohibió y no pudo estrenarse hasta 1976⁴³.

El desarrollo imparable de la contestación interna al régimen, la petición de apertura política, el desgaste del franquismo dan lugar a un cine que llevará a cabo una crítica elíptica para atajar las imposiciones censoras. Será el denominado “cine metafórico”. El interés de los espectadores entronca con estas propuestas que presentan una manera novedosa de narrar al que se añade la intención política. Ahora sí que se conecta con el interés del espectador, que ha ido educándose en otro tipo de cine, y títulos como *El espíritu de la colmena* (Erice, 1973) –medio millón de espectadores-, *La prima Angélica* (Saura, 1974) –con cerca de un millón y medio de espectadores- o *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976) –más de 670.000 espectadores-⁴⁴ atraen hacia sí al público de clase media.

También intentó acercarse a este público de clase media el cine llamado de la “tercera vía” que, aprovechándose de los resquicios que la censura ofrecía, crea unas tramas y personajes moderadamente osados y menos complejos que el cine metafórico pero con grandes visos de comercialidad. Esta propuesta presenta una factura correcta para los temas de actualidad, con diálogos frescos y desenvueltos –a veces levemente escabrosos-, que mostraban nuevos arquetipos del español medio. De entre estos filmes se pueden destacar *Adiós cigüeña, adiós* (Summers, 1970), *Mi querida señorita* (Armiñán, 1971), *Vida conyugal sana* (Bodegas, 1973) o *Tocata y fuga de Lolita* (Drove, 1974) del agrado de un público, interesado por identificar lo ocurrido en la pantalla con sus desasosiegos cotidianos. Ambas propuestas recibieron ampliamente el apoyo del público, que en general se acercó con mayor agrado a admirar el cine español que ahora se le ofrecía (tabla 7).

⁴³ . Véase GUBERN, Román y FONT, Doménech, *op. cit.* pp. 162-173.

⁴⁴ . Base de datos de películas. ICAA. Ministerio de Cultura.

Tabla 7. Recaudación entre 1971-1975⁴⁵

AÑO	RECAUDACIÓN CINE ESPAÑOL	RECAUDACIÓN EXTRANJERO	TOTAL RECAUDACIÓN (millones de pesetas)	% recaudación cine español
1971	2.148	5.213	7.361	29
1972	2.400	5.885	8.285	29
1973	2.541	6.430	8.971	28,3
1974	2.921	7.297	10.218	28,5
1975	3.729	9.244	12.973	28,7

El régimen y la sociedad española avanzan por caminos cada vez más divergentes. La supuesta apertura que permite estrenar películas tanto españolas como extranjeras más atrevidas, se torna, en cierto modo, ridícula. En 1975, con el afán de perpetuar la propia censura, se redactan nuevas normas de censura que admiten tres supuestos:

- las lacras individuales y sociales
- el delito siempre que no produzca una divulgación inductiva de medios y procedimientos
- el desnudo, siempre “que esté exigido por la unidad total del film”⁴⁶.

Este fue el principio del fenómeno llamado “destape”, consistente en mostrar centímetros y centímetros de piel, que acabará en una carrera por el exhibicionismo muy ilustrativa del final del tardofranquismo. El raquitismo intelectual, demostrado con unas películas zafias, no deja de ser el exponente de las necesidades y aspiraciones de un público constreñido por la represión fruto de una época demasiado larga.

Conclusiones

El cine del último periodo del franquismo sigue marcado por los ejes principales de la política cultural del régimen. Estaba subordinado a los intereses

⁴⁵ . Ministerio de Cultura. Boletín informativo del Control de Taquilla. Dirección General de la Cinematografía, 1975.

⁴⁶ . Orden del 19 de febrero de 1975 (BOE, 20/2).por la que se establecen normas de calificación cinematográfica.

extracinematográficos destinados a asegurar la homogeneidad política interna y obsesionado por controlar cualquier divergencia sociopolítica y moral.

Este control se ejercía a través de la censura y el sistema de protección económica. García Escudero realiza un importante esfuerzo por modernizar la legislación de fomento e intenta poner orden sobre la arbitrariedad de la Junta de Censura creando un código explícito que delimitase las acciones implacables de la censura.

El sistema de protección económica, paradójicamente, ahondó la debilidad de nuestro cine. La efímera y dispersa actividad productora, la nulidad de la capacidad exportadora –salvo excepciones-, la manipulación de presupuestos para conseguir mayores subvenciones y el desinterés por la reinversión actuaron en detrimento de la propia industria. La concentración de la distribución entorno a los intereses multinacionales incide negativamente en el conjunto de la producción autóctona relegada a un segundo plano. Por otro lado, el sector de la exhibición se despreocupa de actualizar las salas y la defraudación efectuada sobre el control de taquilla –al falsear las cifras de asistencia- genera el mayor perjuicio a la producción ya que de estos ingresos dependía gran parte del retorno del Fondo de Protección.

El impulso al Nuevo Cine español y el saneamiento de la industria que se deseó hacer a través de las Normas de 1964 resultarán menos efectivas de lo previsto. Hubo un desencuentro entre los nuevos cineastas y el público, puesto que sería necesario un periodo de aprendizaje por parte del espectador para asumir la caída de los tabúes y asimilar las nuevas propuestas de la cinematografía mundial a las que el régimen, durante años, lo había mantenido al margen.

Así mismo, los sectores de la industria, acostumbrados al dirigismo y las dádivas, no se preocuparon por actualizar sus actividades. Se produjo un efecto contrario por la proliferación de subproductos nacidos bajo el paraguas de las coproducciones. Aunque la industria tradicional acusara a García Escudero de beneficiar a los jóvenes de la Escuela, en realidad, ellos fueron los grandes favorecidos, pues en definitiva, la generosa política de subvenciones acabó por agotar las arcas estatales destinadas al cine, ingresándose en las de los productores tradicionales. Por otro lado, el endurecimiento del final del régimen, la crisis económica y la mentalidad tecnócrata de los nuevos ministros, terminaron con la política aperturista y beneficiosa para la industria cinematográfica.

Las alusiones y las formas indirectas de mostrar lo prohibido se convirtieron en cita obligada para los directores disidentes del régimen. Un cine simbólico y de doble lectura permitirá a los nuevos creadores manifestar, sorteando una arbitraria censura, su disconformidad y crítica a un régimen que en estos años lucha contra sus propias contradicciones, las presiones exteriores y las interiores. Estas contradicciones se manifiestan también en la industria cinematográfica española, relejo de la sociedad en la que vive.