

CONGRESO INTERNACIONAL HISTORIA DE LA ÉPOCA SOCIALISTA. ESPAÑA 1982-1996

TÍTULO: “El cine del cambio: Trueba, Colomo y la nueva sociedad de principios de los 80”

AUTOR: Alejandro Crespo Jurdado.

Desde finales de los años 70, el cambio social que vive España desde años atrás, potenciado por el nuevo régimen tras la muerte del General Franco, tiene su mayor expresión en la juventud. Unos jóvenes que poco o nada tenían que ver con sus coetáneos de la generación anterior. Urbana, con estudios medios o universitarios, y con una concepción muy distinta de ver la vida en asuntos como la familia, las relaciones de pareja o el consumo de drogas. De este grupo saldrá una generación de cineastas, que dará sus primeros pasos en el cine de manera independiente, con maratónicas sesiones en la Fílmoteca como única formación. Sus cortometrajes y primeras películas reflejarán por primera vez las inquietudes vitales de esa juventud.

El objetivo de esta comunicación es reseñar la aportación de una parte del cine español de finales de los setenta y principios de los ochenta al cambio político que acabará desembocando en la victoria electoral del PSOE en octubre de 1982. Una aportación que se traducirá en dar por primera vez voz a esa generación, que se mueve entre la veintena y la treintena, y que a principios de los ochenta era todavía invisible a los ojos de aquellos que detentaban el poder en ese momento. Una generación que en el inicio de la nueva década se siente frustrada y hastiada de constatar cómo el cambio social que ellos representaban no iba paralelo a la modernización del país que demandaban, no al menos de la manera en la que ellos esperaban. Por eso este grupo de jóvenes serán una de las principales bases electorales y fuente de votos para el PSOE en 1982. Un PSOE que para ellos representaba el cambio y la modernización al que aspiraban, en contraposición al anquilosamiento que transmitía UCD en apenas cinco años de gobierno. Sentimiento convenientemente canalizado en la campaña electoral de 1982 que el PSOE hará bajo el lema “Por el cambio”.

Fernando Trueba, Fernando Colomo, Carmen Maura, Oscar Ladoire, Antonio Resines... un nuevo grupo de cineastas que plasmarán en la pantalla la forma de ser, de pensar, de actuar, en definitiva, las maneras de vivir de una generación que, al fin y al cabo, era la suya. Es por eso por lo que se veía en *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977) y *Ópera Prima* (Fernando Trueba, 1980) sonaba auténtico a los jóvenes de aquellos años. Cine de jóvenes, hecho por jóvenes, para jóvenes. Era el cine que anticipaba el cambio. Por fin esa juventud urbana y cosmopolita se veían representados en una pantalla. Y la sociedad española de la época pudo

conocer de verdad a aquella juventud que pedía paso, que quería ser protagonista del cambio, y cuyas aspiraciones se veían en gran parte representadas por el programa político del PSOE.

El perfil del voto en 1982

El acento de esta comunicación está centrado en los jóvenes. Los jóvenes que entre 1977 y 1982 se revelarían cansados de un sistema que, bajo el protagonismo político del centro-derecha encarnado por UCD, no había realizado los cambios que ellos esperaban, o al menos no lo había hecho al ritmo deseado. Es evidente que es absurdo decir que la España de 1982 era la misma que la de 1975, pero también era evidente que la fórmula que había funcionado en los primeros años de la Transición estaba ya agotada. Y la paulatina desintegración de UCD, acelerada tras el 23-F, daba muestras de ello. El sector más dinámico de la sociedad reclamaba algo nuevo, un nuevo impulso acorde con el ímpetu y energía propios de la juventud. Y a las alturas de 1982, el PSOE era el único partido que podía representar eso.

El propio PSOE era consciente de ello, y parte de su estrategia electoral consistió en atraerse el voto joven. La misma figura de Felipe González ya suponía un reclamo importante para este sector del electorado. Era fácil que los jóvenes pudieran identificarse con el candidato socialista, quien apenas acababa de cumplir los cuarenta años, y que por su imagen proporcionaba una sensación de cercanía a la juventud que ninguno de los otros candidatos podía ofrecer. Durante la campaña, González se esforzó por transmitir una imagen sosegada y a la vez coloquial, de hombre de Estado, capaz de llevar a España hacia el progreso y la modernización del país. Dos términos, “progreso” y “moderno”, apelaban directamente a la filosofía y la propia forma de ser de una juventud inquieta. El mensaje era claro: el PSOE representaba el futuro.

Los resultados de las elecciones de octubre de 1982 demuestran que el mensaje caló profundamente. En las encuestas postelectorales se comprueba que existió una extraordinaria concentración del voto joven en el PSOE. Según las encuestas, prácticamente seis de cada diez electores menores de 30 años que votaron en 1982 lo hicieron por el PSOE, mientras que entre la población de más de 30 años este porcentaje era casi veinte puntos inferior: el 40%.¹

En un estudio publicado sobre la evolución de la intención de voto entre 1977 y 1982, los votantes de edades comprendidas entre los 21 y los 35 años son los que en mayor medida declaraban su intención de voto a la izquierda, tanto al PCE como al PSOE. Aunque la intención de voto a este partido era alta en todas las edades, lo era mucho más entre los votantes más jóvenes.² Sobre todo a partir de 1981, cuando los sucesivos barómetros van mostrando una

¹ Araceli Mateos, Félix Moral, *Comportamiento electoral de los jóvenes españoles*, Madrid, Injuve, 2006. p. 55

² “Informe del C.I.S. 1.La evolución del voto: 1979-1982”. En *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 28, Octubre-Diciembre 1984, Madrid

tendencia a la concentración del voto de la izquierda en el PSOE a expensas del PCE, ocupando el espectro electoral no sólo de izquierda, sino también gran parte del de centro.

Corroboramos estos datos en el informe publicado por el Instituto de la Juventud en 2006. Araceli Mateos y Félix Moral, basándose en las encuestas postelectorales realizadas tras las elecciones de 1982 mencionadas anteriormente, ponen de relieve que el PSOE monopolizó de manera casi absoluta el voto de los jóvenes que se colocaban en la izquierda moderada (el 84% de los votos de quienes se ubicaban en esa adscripción ideológica), precisamente, la posición del espectro ideológico donde se colocan la mayoría de ellos; por si esto fuera poco, también es ampliamente mayoritario entre quienes se sienten de extrema izquierda y entre los que se ubican en el centro de la escala de ideología. Parece evidente que el eslogan electoral del “cambio” funcionó entre la juventud en 1982, al igual que en el resto de la sociedad. Poco más de la mitad de los votantes de las elecciones generales de 1982 (el 53%) repitió el voto que habían emitido en las anteriores elecciones generales de 1979; algo más de una cuarta parte (el 27%) votó por un partido distinto y un 12% no había votado en las elecciones anteriores.³ Aumentó el número de votantes, y junto a ellos el llamado “voto útil”, del que el PSOE se benefició porque en su campaña electoral supo convencer al electorado que era la única alternativa factible a UCD. José Ignacio Wert, en un artículo publicado en 1984, hablaba en estos términos de las sensaciones que se palpaban en el país en vísperas de la convocatoria electoral:

*(...) se generó un clima de entusiasmo, esperanza, angustia y compromiso. Nunca, ni en los momentos inaugurales del nuevo régimen, se había vivido con tanta intensidad la política. (...) la gente percibió que se avecinaba un cambio no sólo de partido gobernante, sino también de equilibrio político. (...) el 28 de octubre supone en muchas cosas una vuelta a empezar”.*⁴

Tardes de Filmoteca

En el documental de Chema de la Fuente *Un cine como tú en un país como éste*, al ser preguntados sobre sus años en la Facultad de Ciencias de la Información, Fernando Trueba y Oscar Ladoire comentan cómo su paso por la Facultad no les había aportado gran cosa: “*nunca vimos ni una cámara de cine ni en fotos. Pasamos los cinco años de carrera en la Filmoteca. [...] Íbamos a la Filmoteca a las cuatro y nos veíamos los cuatro pases*”. Fernando Colomo, a su vez, recuerda que organizaban escapadas a Francia para ver las películas de Pasolini, Kubrick, etc.⁵ Así, viendo las películas “diferentes” que se hacían fuera, fue la formación al final del franquismo de estos jóvenes que querían hacer cine en España.

³ Araceli Mateos, Félix Moral, *op. cit.* p. 77

⁴ José Ignacio Wert, “La campaña electoral de 1982: el camino del cambio”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 28, Octubre-Diciembre 1984, Madrid, p. 75

⁵ *Un cine como tú en un país como éste*, Chema de la Peña (dir.), La Voz Que yo Amo (distr.), 2010

La nueva generación de directores que surgiría tras la muerte del dictador apareció en medio de un panorama cinematográfico que no invitaba al optimismo. Con un cine nacional prisionero de un sistema industrial anquilosado, los primeros gobiernos de la Transición intentaron aplicar una política cinematográfica que pusiera remedio a todos esos problemas que se venían arrastrando desde atrás y a aquellos que surgían fruto de la nueva situación, cambiante e imprevisible, ante los que la estructura inmovilista de la industria apenas podía dar respuesta. Especialmente en un contexto en el que el cine norteamericano había lanzado una ofensiva clara por hacer con el control del mercado español, y en el que los hábitos de consumo del espectador estaban provocando, entre otras cosas, una drástica reducción de las salas de cine en España: según datos del Ministerio de Cultura, en cinco años se pasó de las 4.615 salas de cine abiertas en España en 1977 a 2.939 en 1982.⁶

Dispuesto a paliar esto, el gobierno de UCD aprobó el Decreto Ley 3071 de 11 de noviembre de 1977, por el que, además suprimir de la censura, establecía una subvención automática para toda película española equivalente al 15% de su recaudación en taquilla en los cinco años siguientes a su estreno. Además, otorgaba un 5% del fondo de protección para fomentar la producción de cortometrajes,

“considerados la única fuente de aprendizaje en una realidad industrial en la cual no existía ya una escuela de formación de cuadros técnicos o artísticos: la Escuela Oficial de Cinematografía había sido cerrada en el curso 1969-70, y sus competencias, trasladadas teóricamente a la recién creada Facultad de Ciencias de la Información, que jamás realizó una tarea similar como formadora de cuadros.”⁷

Pese a que el Decreto no resolvió el problema estructural de la industria cinematográfica española, fue precisamente en esos años cuando se produjo la irrupción de la nueva generación de cineastas que, encabezados por Fernando Trueba y Fernando Colomo apostarían por un nuevo tipo de comedia, el género más utilizado por estos directores en sus primeros largometrajes, desligada de cualquier pretensión política o politizante, sino de corte generacional: los protagonistas son de la misma edad que sus creadores, y reflejan en ellos sus inquietudes y su forma de vida. Dos películas, *Tigres de papel*, de Colomo, y *Opera Prima*, de Trueba, inaugurarán lo que se denominó la “comedia madrileña”, término del que sus propios teóricos iniciadores reniegan.

Decimos que se trata de un cine alejado de cualquier pretensión política porque, pese a que en estas películas la política esté presente, como veremos más adelante, ni Colomo ni Trueba tenían ningún interés por hacer “cine político”, tal y como se había venido entendiendo éste desde el final del franquismo y el inicio de la Transición. Por el contrario, su intención era romper con toda la tendencia del cine español hasta el momento. Fernando Colomo, con motivo

⁶ Casimiro Torreiro: “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2005. p. 367

⁷ Casimiro Torreiro, *op. cit.* p.368

del estreno de *Tigres de Papel*, decía: “Pensamos hacer un tipo de cine que no tiene cabida en el cine convencional, impulsar una renovación desde dentro, algo similar a lo que, en su día y en Francia, fue la *Nouvelle Vague*.”⁸ Más allá de esta pretensión, lo cierto es que los cineastas de finales de los setenta y los primeros años ochenta habían dejado patente su hastío por la política. En un síntoma claro de la coyuntura de esos años, la sociedad en general experimentaba un cierto desencanto y desapego por la trayectoria acomodaticia del juego político en esa fase de la Transición. El cine, como espejo del sentir de esa sociedad, no escapa a este sentimiento, y desarrollará lo que Manuel Trenzado denomina el “cine del desencanto”. Un cine en el que “en la misma medida que la política institucional iba alejándose del ciudadano, las vivencias privadas e íntimas iban ganando un lugar central hasta alcanzar el protagonismo del espacio público cinematográfico. El cine se abría a la vida y penurias del ciudadano en plena crisis.”⁹

Siguiendo con su análisis, Trenzado enumera, citando al historiador del cine Gerard Imbert, una serie de características que recogería este “cine del desencanto”. Se trataría de un cine urbano, desarrollado en unos “lugares culturales comunes” en los que el argot es un marcador de identidad; que pone en escena la relación de un individuo con el mundo a través de sus relaciones de trabajo, de pareja, de amistad, etc.; situado en lugares reconocibles por el espectador con el objetivo de autentificar la ficción y producir efectos de realidad; con personajes son típicos y fácilmente reconocibles y que hace referencia a otros códigos culturales como la cinefilia, la música rock, etc.; centradas en crisis de identidad, en las que encontramos personajes fuertemente comprometidos junto a otros indecisos y con dificultades para definirse; por último, son películas del malestar: a relación de los personajes con su contexto sexual, histórico, afectivo, etc., es tensa y no armónica.¹⁰ El crítico e historiador del cine Casimiro Torreiro, añadía su visión a este análisis sobre el nuevo cine que estaba surgiendo en España:

*“Los elementos comunes a todas estas películas eran varios. En primer lugar, sus personajes, de vago pasado progresista, incluso izquierdista, que intentan acomodarse a una realidad que, definitivamente, nada tiene que ver con la que pudieron anhelar sólo unos años antes –aunque poco se diga, en general, de sus sueños anteriores. Abundan los tics generacionales, comprensibles para un público joven, su audiencia potencial: la nueva permisividad de costumbres (los ligues ocasionales, la desenvoltura sexual todavía lastrada por numerosos factores culturales, el consumo de marihuana o hachís), el desplazamiento del interés de la trama desde el núcleo familiar –que era, hay que recordarlo, uno de los leit motifs del cine de los años 60 y primera mitad de los 70-, entendido como castración o coacción, a una vida, diferente, ya liberada de la tutela paterna –aunque también se prodiguen las diferencias irónicas al respecto- y vivida en comunidad o en pisos compartidos.”*¹¹

⁸ Pablo Montero, David Utrilla, *El efecto Colomo*, Huelva, Festival de cine iberoamericano de Huelva XXIV edición, 1998. p. 10

⁹ Manuel Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político: el cien español de la Transición*, Madrid, Siglo XXI, 1999. p. 318

¹⁰ Gerard Imbert, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios en la España de la transición*, Barcelona, Akal, 199, pp. 94 y ss. Cit. en Manuel Trenzado Romero, *op. cit.* p. 321

¹¹ Casimiro Torreiro, *op. cit.* p. 397

Como vemos, estamos encontrando en este cine de finales de los setenta y principios de los ochenta una serie de características que podemos extrapolar tranquilamente a la vida fuera de la pantalla. Al menos a la vida del tipo de gente que retrataban las películas “del desencanto”, que no por casualidad era la misma gente que hacía estas películas. Porque la nota principal era que estas películas eran retratos del día a día de ese grupo de jóvenes, directores, guionistas, actores y a veces todo ello a la vez, y como tal se veía en la pantalla. Como relata la actriz Carmen Maura en el documental de Chema de la Peña mencionado anteriormente, “*de repente te veías diciendo en la película cosas que habías dicho en la vida normal*”.

En este nuevo cine, la comedia, o la *nueva comedia* como denominarán los críticos en ese momento tendrá un papel significativo. Siempre se coincide en afirmar que las dos películas fundacionales de este “movimiento” son *Tigres de papel* y *Ópera Prima*. Aunque con una distancia de tres años entre la primera y la segunda, ambas tienen en común el, aparte de su temática, el ser los debuts en la realización de largometrajes de sus directores y su pretensión de distanciarse tanto de la comedia realizada hasta entonces como de lo que calificaban como “progresía ceñuda”, con la que sentían que tenían poco que ver y cuya obsesión por el cine político no compartían. También tienen en común el que tanto Colomo como Trueba se forjaron a base de realizar cortometrajes en los que se plasmaban sus inquietudes cinematográficas, tanto temáticas como estilísticas, como podemos comprobar en *En un París imaginario* (1975), *Usted va a ser mamá* (1976) y *Pomporrutas imperiales* (1976) de Colomo, y en *Úrculo* (1977), *Homenaje a Trois* (1978) o *El León enamorado* (1979) de Trueba. Para poder hacerlos se rodearon de un grupo de amigos y compañeros que acabarían siendo parte fundamental de sus posteriores largometrajes, como Carmen Maura, Oscar Ladoire, Joaquín Hinojosa y Antonio Resines entre otros. Estamos hablando de gente que en esa época rondaban entre los 25 y los 35 años y que se movían en el ambiente liberal que marcaba a parte de la juventud tras la muerte de Franco. Será, como venimos insistiendo, la realidad social de ese grupos de amigos lo que Colomo y Trueba acabarán llevando a sus primeras películas.

Por ejemplo, en *Tigres de papel* nos encontramos con un matrimonio joven, separado y con un hijo (interpretados por Joaquín Hinojosa y Carmen Maura), pero que pese a eso conservan una relación de amistad desde una perspectiva liberal. Y junto a ellos, la pareja actual de ella (Miguel Arribas), quien además mantiene una cercana relación con su ex-marido. En este triángulo ya tenemos representados elementos propios de la nueva sociedad de la Transición: parejas divorciadas, con actitudes liberales respecto a las relaciones y a las drogas (el consumo de porros es habitual en la película), y con una cierta actividad política que les lleva a acudir a mítines políticos en el albor de las primeras elecciones democráticas después de la dictadura. Fernando Colomo decía al respecto:

*“Siempre digo que he hecho una película de época. Tiene algo de documental, una especie de sinceridad. Está rodada en casa de amigos y no había nadie de vestuario o de decoración. Si hubiera sido en plan de mostrar a unos chicos que luchan, de hacer un retrato heroico, no aguantaría el paso del tiempo, pero como tiene un punto de vista crítico, no atacando a los personajes pero sí mostrando lo que tienen de bueno y de malo, se conserva bien.”*¹²

A la espontaneidad de los personajes y los diálogos contribuye el que la película se rodara en apenas tres semanas. Pero sin duda lo que más destaca es la mirada objetiva y crítica con la que Colomo ve a sus compañeros de generación, y por ende, a sí mismo. Los personajes más politizados y a priori concienciados luego no serán capaces de actuar en coherencia en su vida diaria, acusando una inmadurez personal y sentimental en la que Colomo retrata las contradicciones de la “progresía”.

En *Ópera Prima* nos encontramos con algo parecido. Los protagonistas son un escritor de veinticinco años (Oscar Ladoire), divorciado y con un hijo pequeño, y una estudiante de violín (Paula Molina). Trueba y Ladoire (ambos guionistas de la película) construyen a un protagonista neurótico, que arrastra una sucesión de fracasos amorosos, y en consonancia con el sentimiento de la juventud de la época -1980- “pasota”, y quemado de todo, decepcionado del mundo pese al final de la dictadura.¹³ Sin embargo, la película deja de lado cualquier atisbo de crítica política o social para centrarse en una sencilla historia de amor, una comedia de diálogos rápidos y frescos que la acerca al cine de Woody Allen. La identificación por parte del público viene dada porque los personajes presentan los mismos problemas y complicaciones en las relaciones sentimentales que podía tener cualquiera de su edad. Pero los jóvenes que vemos en la película tienen profesiones liberales, se mueven en entornos alejados de la concepción de “convencionalidad” que se tenía hasta pocos años atrás. Vemos cómo se relacionan con personajes de lo más peculiar, como la directora de cine porno encarnada por Marisa Paredes, o el trasunto intelectual que critica a la misma sociedad que le ha hecho rico con una novela de gráfico título, “Mierda Seca”; de nuevo, y al igual que sucedía en *Tigres de papel*, Trueba también pone su acento crítico en un sector de la “progresía intelectual” del que se encontraban tan alejados como del conservadurismo franquista.

El contexto histórico y social, aunque no es protagonista, rodea toda la trama, y lo que nos muestra es una sociedad en pleno proceso de cambio, muy diferente a lo que se había conocido y asumido hasta entonces, y deseosa de que ese cambio fuese real y afectase a todas las esferas, sobre todo a la política. Evidentemente, caeríamos en un error si diéramos a entender que los jóvenes retratados en estas películas representaban a toda la juventud española. Pero asumiendo por supuesto que no era así, ¿suponía esto que estas películas sólo iban a interesar a aquellos que compartieran ese estilo de vida?

¹² Fernando Colomo, en Pablo Montero, David Utrilla, *op. cit.* p. 55

¹³ “*Ópera Prima de Fernando Trueba (1980)*”. Archivo de Cine Ecléctico, cinemagnific.blogspot.com

Bien, atendiendo a la respuesta que obtuvieron, no fue lo que sucedió. No fueron sólo los “bohemos” quienes vieron la película, en el circuito minoritario como a priori sería lo lógico para este tipo de películas. *Tigres de papel* y sobre todo *Ópera Prima* obtuvieron un impresionante éxito de taquilla. Gran cantidad de gente acudió a los cines a entretenerse con las desventuras de aquellos jóvenes desorientados, y a su vez, les recomendaron a otras personas verlas a las que también les gustaron. El retrato de esos personajes llamaba la atención y gustó al público general. Lo que quiere decir que, en cierta manera, se identificaban con ellos, o al menos les comprendían. Y eso es signo inconfundible de que el cambio se acercaba.

Del desencanto al cambio

A lo largo de esta comunicación estamos tratando de hacer ver que el perfil de los personajes de las películas comentadas, y lo más importante, el perfil de los espectadores que acudieron a verlas, fue el perfil que votó de forma mayoritaria al PSOE en 1982, y que sustentó de forma importante su victoria electoral principalmente debido a que para ellos, el PSOE en 1982 traería el cambio que pregonaba en su campaña electoral.

Como venimos insistiendo, este deseo de cambio se debe en gran medida a una nueva generación cuya manera de ver la vida apenas tenía que ver con la de sus padres. Y para los cuales UCD representaba una suerte de continuismo, si no con el régimen anterior, sí con los valores y una forma de vida conservadora que no había asimilado el profundo cambio que se había dado en la juventud española. Un cambio de mentalidad, en el que al surgimiento de nuevos gustos en música, moda, etc., se une la aparición de una nueva escala de valores y planteamientos sociales: se transforma la concepción tradicional de familia y su papel; estilos de vida diferentes a lo comúnmente establecido “salen a la luz” y dejan de ser percibidos como exclusivos de sectores minoritarios, sino que son asumidos o al menos tolerados de forma más o menos natural; la liberalización de las relaciones sexuales; el cambio de status de la mujer; en los hábitos religiosos; todo ello acrecienta el desfase generacional entre padres e hijos, quizás el más grande que había vivido la sociedad española hasta ese momento. Simplificando, UCD era el partido al que votarían sus padres, pero a ellos tenía ya poco que ofrecerle. Esta juventud, la que se representaba en *Tigres de papel*, en *Ópera Prima*, y sobre todo, la que acudía en masa a los cines a verlas, necesitaba un nuevo referente político. Uno que trajese la tan ansiada “modernización” que demandaban, lo que en 1982 se tradujo en que votarían de forma masiva al PSOE, bien por convicción política, bien por ser la única alternativa viable a una UCD en estado de descomposición.

Fernando Trueba y Fernando Colomo dieron el pistoletazo de salida a un nuevo tipo de cine “de jóvenes hecho por jóvenes”, en el que éstos podían verse reconocidos. Y que no sería sino la antesala de apuestas más provocadoras, como la que llevaría a cabo Pedro Almodóvar con *Pepi*,

Luci y Bom y otras chicas del montón (1980), quien se convertiría en el gran representante cinematográfico de la “movida”, el siguiente paso en la dinámica de cambio y transgresión de la juventud española. El PSOE tuvo en cuenta esta evolución del cine español, y su política cinematográfica, ya avanzada en su ponencia en el I Congreso Democrático del Cine Español en diciembre de 1978, quedó patente con el nombramiento de la cineasta Pilar Miró como Directora General de Cinematografía. Bajo su dirección y con el desarrollo del Real Decreto de 1983, que intentaba elevar la calidad de las películas españolas, la comedia generacional del postfranquismo se convertiría en el cine por antonomasia de la época socialista. El que fue “cine del desencanto” acabaría siendo el “cine del cambio”.