

*Las películas del art cinema
y sus públicos*

*El cine español en la segunda
mitad de los años setenta*

Valeria Camporesi

*Las películas del art cinema
y sus públicos*

*El cine español en la segunda
mitad de los años setenta*

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición, 2023

Ilustración de cubierta: Fotograma de *El espíritu de la colmena*,
de Víctor Erice. © Elías Querejeta P.C. / Album

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Valeria Camporesi, 2023

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2023

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 23.688-2023

I.S.B.N.: 978-84-376-4671-8

Printed in Spain

Introducción¹

Los años setenta, en el cine, son una década rara para el discurso de la historia. De hecho, normalmente se acoplan o bien a la etapa de los «nuevos cines», aunque con una cierta incomodidad, ya que está claro que diez años después de *Al final de la escapada* es bastante incongruo seguir hablando de novedad, o bien a los denostados años ochenta, cuando la industria parece incapaz de producir películas que valgan la pena. También es cierto que algo parecido ocurre con la difícil interpretación de la historia de la época en general, a menudo observada como la «enfermiza, desatendida, decepcionante hermanstra» de los «intrépidos y dolorosos» sesenta².

¹ Este libro forma parte de mi contribución al proyecto «Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneos en España. Nuevas formas de experiencia artística colectiva desde los años sesenta» (PID2019-105800GB-I00).

² Schulman, 2001, pág. 1. Para una visión comparativa y global de la historia de la década, véase Ferguson, 2010. En este caso, como

Desde la perspectiva de la historia de España, aunque no se pueda evidentemente hablar de falta de atención, los setenta son también un período desconcertante. La década empieza con el oscuro escenario del tardofranquismo y los silenciados conflictos generados por el avance del proceso de modernización en el marco de la dictadura y que, después de la muerte de Franco, transcurre de forma incierta, con un itinerario a la vez angustioso y esperanzador, hacia un escenario cultural y político completamente renovado. Como es de esperar, el cine avanzó al compás de esas nuevas circunstancias, y dialogó con ellas, inventándose sus propias modalidades de supervivencia. El complicado proceso en el que se movió fue el resultado de un frenético juego de adaptación y resistencias, de sometimiento a la particularidad del contexto nacional y esfuerzo para seguirle el paso a lo que ocurría fuera de las fronteras españolas. El objetivo era mantenerse a la altura de unos públicos que, con no menor intensidad, estaban también inmersos en la extraña situación de vivir a la vez en su propio país y fuera de él, mirando con curiosidad e interés, y unos cuantos probablemente con miedo, a los países cercanos que desde hacía décadas se enfrentaban a circunstancias que se podían parecer a lo que iba a ser su futuro.

A partir de estas premisas, el recorrido que se propone en estas páginas tiene un doble objetivo. Por un lado, pretende contribuir a perfeccionar la reconstrucción de

en el resto de las citas textuales del libro escritas en idioma diferente del castellano, la traducción es mía.

la historia del cine (global) en los años setenta atándola a un caso muy concreto, el del Estado español, a menudo considerado marginal y/o incomparable con respecto a lo que ocurre en el resto del mundo (o, al menos, en esa parte del mundo a la que pertenece el cine hecho en España, entre Europa y el continente americano)³. Por el otro, y como consecuencia de lo primero, aspira a re-encuadrar la forma en la que se tiende a conceptualizar la relación entre las películas y la historia en este país: la ambición es que el lector encuentre en estas páginas no solo una reconsideración de lo que ocurre con la producción cinematográfica en España en la década de los setenta, y su relevancia para comprender qué ocurre en el marco global, sino también una manera diferente de concebir el tardofranquismo y la Transición. Quizás eso contribuya también a dotar de una identidad más rica y compleja la década en una visión de conjunto.

La idea de poner el cine de autor (aquí equiparado al *art cinema*, expresión que se utilizará como equivalente⁴)

³ Se recoge por lo tanto aquí el discurso planteado ya en el capítulo 9 de mi libro (Camporesi, 2014, págs. 167-184).

⁴ Con ambos términos se entiende un apartado de la producción cinematográfica que se caracteriza por ocupar un territorio intermedio entre la producción mayoritaria y el cine experimental. Considerarlos sinónimos lleva a segundo término la historia, claramente diferente, de las dos expresiones, ligadas, la primera, a una peculiar interpretación de la *politique des auteurs*, que de manera aproximada se puede identificar con la influyente postura de la mítica revista fundada por André Bazin, *Cahiers du cinéma*, y la segunda, a la

en el centro de este relato tan cargado de responsabilidad explicativa es consecuencia de la importancia que históricamente se ha otorgado a determinados directores (casi todos hombres) en la construcción de la nueva cultura que acompaña la transformación política de España. El cine de autor, en esos años, pareció ser capaz de explorar con inteligencia y audacia las desconcertantes, a veces terroríficas, a veces esperanzadoras, perspectivas marcadas por el devenir de los acontecimientos políticos. Su valor cultural y artístico ha estado muchas veces acompañado de una enérgica eficacia sociológica: que funcionaran o no en taquilla (y algunas fueron verdaderos *blockbusters*). Lo que parece difícil de cuestionar es que supieron moldear la puesta en imágenes y sonidos de la historia de sus personajes para conectarla con la situación de incertidumbre, y el confuso imaginario, de una sociedad.

Pero ¿de dónde venía esa manera de plantearse la creación cinematográfica? ¿Qué circunstancias la hicieron posible? ¿Cómo llegó el cine a ser considerado uno de

visión que de ese «cine de autor» se forja sobre todo en Estados Unidos. Aunque el segundo capítulo estará dedicado a aclarar esta misma cuestión, se adelanta aquí que la idea es agrupar bajo esta clasificación las películas que «consiguieron resolver el conflicto entre cine como rutina y cine como experimento» (Betz, 2009, pág. 4) y cuya naturaleza, innovadora o rupturista, en términos generales, ha sido considerada expresión de la personalidad creadora de un director. Última pero no menos importante característica es la de que son películas destinadas al circuito comercial, al menos en sus intenciones.

los lugares privilegiados de reflexión sobre temas tan importantes como el análisis de los valores que están en la base de la convivencia social?

Un papel importante en la configuración del modelo lo desempeñaron, sin duda, las peculiares circunstancias en las que se encontraba, a finales de los años sesenta, la delicada estructura de financiación del cine español. Si desde el punto de vista de la innovación y la creatividad los años setenta en España están marcados por el final de las experiencias del «Nuevo Cine Español» y de la «Escuela de Barcelona», también industrialmente se había llegado al final de una etapa o, al menos, a un punto de giro. La crisis del sistema de fomento, implementado por el director general de Cinematografía, José María García Escudero, en los años anteriores, implicó una sustancial reducción del apoyo financiero del Estado a la producción de películas, circunstancia que coincidió además con el inicio de una marcada tendencia de disminución en el número de espectadores, que llegó finalmente a España después de haber hecho impacto en las principales cinematografías del mundo occidental. Pero justo cuando el público masivo empezaba a abandonar las salas, esa parte de la producción susceptible de ser considerada cine de autor estaba a punto de entrar en una importante etapa de reconocimiento nacional e internacional. La sincronía entre estas dos coyunturas (mayor dependencia del mercado en un momento de contracción de la «demanda» tradicional —el espectador que compra entrada— y a la vez incremento del apoyo y del pres-

tigio dentro y fuera de las fronteras) es el marco que se pretende poner aquí en el centro de la reflexión. Más concretamente, el objetivo es explorar algunas de las obras más emblemáticas que surgen a partir de un modo de producción que utiliza el prestigio artístico-cultural como recurso comercial, fijándose como objetivo un público minoritario pero entregado.

El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1972) representa un punto central de asentamiento de este nuevo modelo de cine, y del discurso que se construye a su alrededor. Después de una breve reconstrucción de la aparición del cine de autor a nivel internacional y europeo, la primera parte del análisis estará dedicada precisamente a una exploración en profundidad del momento de la producción y estreno del primer largometraje de Erice. En la segunda, siempre a partir de *El espíritu de la colmena*, pero ampliando la perspectiva cronológica para incluir la década de los setenta y el paso del tardofranquismo a la Transición, se propondrá un razonamiento acerca de la sintonía, de temas y modos de producción, entre el cine de autor español y su público, por un lado, y, por el otro, con lo que ocurre, en el mundo del cine, fuera de las fronteras del Estado. Con, naturalmente, al fondo, la gran cuestión tanto del cambio político (la muerte del dictador y la llegada de la democracia constitucional) como de las transformaciones sociales y culturales asociadas a la modernización. Si es cierto, como afirma Jonathan Culler (1997, pág. 67), que cada obra genera su contexto, debería ser posible volver a estudiar lo que

normalmente se describe como «el cine de la Transición», o como parte del desarrollo de la filmografía de un determinado director, desde una perspectiva diferente, y en lugar de mirar la producción cinematográfica a través del filtro de la turbulenta situación sociopolítica, o de la tranquilizadora perspectiva de las dinámicas de la creación artística, fijar la atención en las transformaciones de la industria y en los cambios que se están generando en la cultura cinematográfica en sentido muy amplio.

CAPÍTULO PRIMERO

El cine de autor en España: un fenómeno glocal⁵

En un muy citado y acertado libro dedicado a la identidad del cine europeo, Thomas Elsaesser (2005, pág. 42) señala que en el Viejo Continente se dan normalmente tres tipos de culturas cinematográficas: el cine de autor (o *art cinema* en el sentido explicado más arriba); el cine comercial, que aspira a competir con Hollywood en su propio terreno (el de los géneros y el *mainstream*), y el cine de vanguardia y experimental, que es el único, de los tres, que circula de manera independiente, fuera del ámbito comercial. Aunque en muchos momentos se pueden haber producido desplazamientos, de cineastas y públicos, entre uno y otro, y a pesar de que las fronteras no hayan estado siempre del todo definidas o no hayan sido infranqueables entre los tres, parece razonable asu-

⁵ La noción de «glocalización» es utilizada aquí como una herramienta conceptual que no pretende dar respuestas, sino abrir el espectro de cuestiones a tener en cuenta, según queda indicado en Roudometof, 2016.

mir esta clasificación como un buen punto de partida también para el caso español.

En términos generales, se trata además de una articulación de largo recorrido histórico en Europa, bien asentada en prácticas no solo de creación y producción, sino también de difusión y recepción, que tienen su origen en las primeras décadas del siglo xx, antes incluso de la introducción del sonido sincronizado. En relación concretamente con la creación o «invención»⁶ de lo que iba a ser el cine de autor, es posible reconducir su origen al desarrollo de lo que convencionalmente los manuales definen como «cine expresionista alemán» o «cine impresionista francés» de la primera mitad de los años veinte, verdaderos ensayos de un *art cinema* industrial que, ya en la época del mudo, utiliza el prestigio cultural (pero no tanto el nombre del director) como mecanismo de promoción y diferenciación de Hollywood, con el que tiene que competir tanto en las salas de su país de origen como en el propio mercado estadounidense⁷. Casi en paralelo, también la tra-

⁶ Utilizo el término en el sentido en el que lo entendieron Eric Hobsbawm y Terence Ranger en su famoso volumen sobre la «invención de la tradición» (2012; ed. or. 1983).

⁷ Para la importancia de la etiqueta de «cine artístico» en la promoción de *El gabinete del doctor Caligari* (y, en general, del cine mudo alemán de la República de Weimar), véase Robinson, 1997, págs. 41-43. En realidad, podría irse todavía más atrás en el tiempo, hasta la productora Film d'Art, creada en París en 1908 con el propósito de atraer a las proyecciones cinematográficas a un público culto.

yectoria del que Elsaesser llama «cine de vanguardia» está igualmente asentada, al menos como fórmula de creación, producción y distribución, a finales de la misma década, estructurado alrededor de figuras de creadores independientes, como se los denominó en la época, de la talla de Serguei Eisenstein, Hans Richter y el propio Luis Buñuel (Bertetto [ed.], 1983). Por paradójico que pueda parecer, el proceso más complicado para los europeos fue el que iba a llevar a la constitución de un cine con vocación auténticamente *mainstream*, que pudiera competir para atraer la atención del mismo público que acudía en masa a los estrenos del cine de Hollywood; en este caso, la fórmula ganadora no se asienta realmente hasta los años treinta⁸, cuando, a partir del reforzamiento que supuso la introducción del sonido sincronizado, la industria empezó a mostrar interés por proyectos que llevaran a las pantallas cinematográficas aspectos de la cultura nacional y que fueran así capaces de captar un público multitudinario y fiel, como ocurrió, por ejemplo, con el género musical (Creekman y Mokdak [eds.], 2013).

⁸ La afirmación necesita ser matizada. Claramente, hay importantes antecedentes en Europa de exitosas estrategias industriales dirigidas a un público masivo, como, por ejemplo, las superproducciones históricas italianas de los años diez, que sirvieron de inspiración al propio David W. Griffith; pero se trató normalmente de fenómenos limitados en su duración y alcance, excepciones que terminaron confirmando la regla.