

La Historia habitada

Sujetos, procesos y retos de la Historia Contemporánea del siglo XXI

ACTAS DEL **XV CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN DE HISTORIA
CONTEMPORÁNEA**

CÓRDOBA, DEL 9 AL 11 DE SEPTIEMBRE DE 2021

FRANCISCO ACOSTA
ÁNGEL DUARTE
ELENA LÁZARO
MARÍA JOSÉ RAMOS ROVÍ (EDS.)

UCOPress

Editorial Universidad de Córdoba

La Historia habitada

Sujetos, procesos y retos de la Historia Contemporánea del siglo XXI

Francisco Acosta, Ángel Duarte, Elena Lázaro y María José Ramos Roví (eds.)

Córdoba: UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba, 2023

Thema: NHAH

© Francisco Acosta, Ángel Duarte, Elena Lázaro y María José Ramos Roví (eds.)

© UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba, 2023

Campus Universitario de Rabanales.

Ctra. Nacional, IV, Km. 396. 14071 Córdoba

Telf. +34 957 21 2165

www.uco.es/ucopress – ucopress@uco.es

el.S.B.N.: 978-84-9927-747-9

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

TALLER 20

Modernización, desarrollismo y transición política: influencias exteriores en el anclaje de España en la comunidad occidental, 1959-1986

- “¡Bienvenido Mr. Hugh Ellis-Rees!” La misión económica del Banco Mundial y la reconfiguración del régimen franquista como dictadura desarrollista (1956-1964) 1231
Hofmann, Anna Catharina

TALLER 21

Agentes de cambio e inmanencia en los procesos democratizadores en la Europa Mediterránea

- Proyectos eclesiales católicos y política en Angola y Mozambique durante la fase tardía del colonialismo portugués 1245
Almeida, João Miguel

- El Partido Comunista de España y la caída del Muro de Berlín. Una visión sobre sus primeras reacciones 1255
González de Andrés, Enrique

- El cine como factor político, social y cultural hacia la democratización de España* 1271
Lénárt, Andrés

- Dualidad ideológica de Guerra Fría: Unión Internacional de Estudiantes y Conferencia Internacional de Estudiantes. Posicionamiento de los universitarios españoles 1281
Moreno-Pérez, José Luis

- Movimiento obrero y reconversión industrial en el Puerto de Sagunto: actitudes, resistencia y memoria 1297
Pérez Climent, Borja

TALLER 22

Estados Unidos y el mundo del Siglo XX. La metamorfosis del poder americano y el caso de España

- Consuls, Conferences, and Chambers of Commerce: The Spanish Lobby in Los Angeles, 1947-1951 1313
Bowen, Waine H.

- Estados Unidos en la revista ilustrada Blanco y Negro: prensa española y relaciones internacionales en el marco de la Guerra Fría (1957-1975) 1317
López Torán, José Manuel

El cine como factor político, social y cultural hacia la democratización de España^{1*}

Lénárt, Andrés

Universidad de Szeged

A lo largo de la historia, desde los comienzos del siglo 20 hasta la actualidad, en los estados gobernados por regímenes autocrático-totalitarios el cine se ha convertido en un medio de comunicación a través del cual la dictadura ejercía influencia estricta sobre la gente que vivía dentro del marco del estado, independientemente de si ésta fuera directa o indirecta. En este sentido, no existe gran diferencia entre las dictaduras de la extrema derecha y de la extrema izquierda: todos los líderes autocráticos reconocieron la oportunidad que el cine les ofrecía y lo convirtieron en uno de los componentes más importantes de la propaganda estatal.

España tampoco fue una excepción: durante la Guerra Civil (1936-39), Francisco Franco trataba la imagen en movimiento como un medio sumamente influyente, la veía como un perfecto servidor de la propaganda y la contrapropaganda nacionalista, y el régimen dictatorial que se instauró después aprovechó todas las posibilidades que les brindaba la producción cinematográfica nacional. Con el fin de explotar todas las cualidades de este medio audiovisual, intentaron perfeccionar, adoptar y, a la vez, adaptar y mejorar las actividades relevantes de las otras dictaduras existentes (la Unión Soviética, la Alemania de Adolf Hitler y la Italia de Benito Mussolini) en materia de la política cinematográfica y también de la propaganda.²

1* Este texto se inserta en el marco del proyecto de Investigación "Construir Democracias. Actores y narrativas en los procesos de modernización y cambio en la península ibérica (1959-2008)". Ref. PID2019-107169GB-I00.

2 Véase, por ejemplo: Andrés LÉNÁRT: "Bases y conceptos de la política cinematográfica de Franco", *Acta Scientiarum Socialium*, 27 (2008), pp. 37-48.; Andrés LÉNÁRT: "La concepción histórica de Franco y su reflejo en el cine oficial del régimen", *Études sur la Région Méditerranéenne*, 20 (2011), pp. 71-81.

Aperturismo y fracaso parcial

La dictadura de Franco, tras el periodo inicial de aislamiento, autoabastecimiento y pobreza (el llamado “primer franquismo”), a partir de finales de los años cincuenta introdujo mecanismos de desarrollo en todos los niveles y áreas. Se impulsó el turismo, lo que contribuyó en gran medida a la recuperación económica del país. Los ingresos provenientes del turismo y las remesas enviadas por aproximadamente 1,5 millones de emigrantes residentes en otros países suponían un gran alivio para la población española. Bajo el liderazgo de los nuevos políticos influyentes del régimen, sobre todo los tecnócratas del Opus Dei, comenzó un cierto tipo de liberalización tanto en la política interior (de menor grado) como en la exterior (de mayor grado), y ante todo en el terreno de la economía, aunque todavía muy lejos de los procesos de democratización. Para esta época incluso la oposición política interna había comenzado a organizarse, aunque clandestinamente, ya que el funcionamiento de los grupos políticos seguía siendo ilegal.

Cuando Manuel Fraga Iribarne fue nombrado ministro de Información y Turismo en 1962, el papel de los medios de comunicación, especialmente el de la prensa, tomó otro derrotero. Aunque todo se mantenía bajo vigilancia severa, la nueva política informativa designó nuevas estrategias, dentro de las cuales fue posible realizar algunas maniobras. Su Ley de Prensa e Imprenta (la “Ley Fraga”) de 1966 suprimió la censura previa de materiales escritos y audiovisuales.³ Fraga ofreció a José María García Escudero el puesto del director general de prensa. Éste no lo aceptó, pero se ofreció como director general de Cinematografía y Teatro. El nuevo director general se autodefinía como puente entre los críticos del sistema y los franquistas. Prestó atención singular a estimular la producción cinematográfica nacional, emplear las experiencias de otros países europeos para no cometer los mismos errores y utilizar sus logros artísticos y técnicos, incorporar a los intelectuales y a los universitarios en la toma de decisiones, crear el Fondo de Protección Cinematográfica para que la financiación fuera transparente y menos complicada, precisar la esfera de acción de la Televisión Española, apoyar a los realizadores neófitos y fomentar la producción de largometrajes para el público joven. Además, los realizadores gozaban de mayor libertad. Dentro del marco de una dictadura en vías del aperturismo, su actividad impulsó la creación de una cinematografía más auténtica.⁴ Según las palabras del director de cine Carlos Saura: “Creo que García Escudero ha hecho más por el cine español que nadie; si, históricamente, el cine español es algo o no lo es nunca, al analizar el período de

3 *Boletín Oficial del Estado (BOE)* 24-IV-1938. Véase más detalladamente en: Matilde EL-ROA DE SAN FRANCISCO y Pilar CARRERA ÁLVAREZ: *España, voz en off. Teoría y praxis de la prensa española en el contexto de la Guerra Fría*, Valencia, Editorial Tirant lo Blanch, 2008.

4 Casimiro TORREIRO: “¿Una dictadura liberal?”, en Román GUBERN *et. al.* (eds.): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 305-307.; Andrés LÉNÁRT: “Un hombre de la apertura franquista. García Escudero”, *Acta Scientiarum Socialium*, 30 (2009), pp. 37-48.

García Escudero se verá que sin él no hubiese podido hacerse nada. En aquel momento, cambiar el cine español era arriesgarse muchísimo, y él lo hizo.”⁵

Fraga Iribarne y García Escudero se consideran como los verdaderos motores de la apertura, los aperturistas *sui generis* en el campo de la vida pública. Las películas realizadas en esta época debían atestiguar que soplaban nuevos vientos en España, que las restricciones impuestas por la censura se volvían cada vez menos rígidas y que, junto con otros países de Europa, España también apoyaba la autoexpresión relativamente libre de los artistas jóvenes. La calidad de las películas y el apoyo económico aumentaron y los españoles volvieron a frecuentar las salas cinematográficas. Se acentuó también la colaboración con los EE. UU. como continuación cultural de los acuerdos que habían sido firmados entre los dos países desde 1953. Los resultados de esta cooperación son varios clásicos estadounidenses rodados en España: *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), *La caída del Imperio romano* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964) o el *Doctor Zhivago* (*Doctor Zhivago*, David Lean, 1965) fueron rodados total o parcialmente en suelo español, apoyados tanto por el gobierno como por el ejército del régimen.⁶ Fue el mismo periodo cuando apareció la generación del llamado Nuevo Cine Español.

Este aperturismo cinematográfico, en consonancia con el ablandamiento político y económico, aunque fue interrumpido por el grupo búnker a comienzos de los años 70 junto con la destitución de García Escudero,⁷ pavimentó el sendero hacia el afán del cambio. Cuando en el periodo de la Transición democrática surgió la necesidad de replantear la política cinematográfica, el punto de partida fue la apertura fílmica que García Escudero había emprendido en la década de los 60.

Sin embargo, el periodo comprendido entre 1969 y 1977 encontró al cine español en una de las mayores crisis de su historia. En esta época, la distribución de la mayoría de las películas corría a cargo de las empresas multinacionales norteamericanas, lo que era una consecuencia natural de las políticas cinematográficas liberales aplicadas en todos los países europeos. El equipamiento técnico de los cines y salas de proyección era subdesarrollado y las productoras dependían de los préstamos estatales y bancarios que se otorgaban a base de criterios completamente impredecibles.

Ante la ausencia de personas competentes, después de la salida de Fraga Iribarne en 1969, prevaleció una indiferencia total hacia el sistema. El sucesor de Fraga, Alfredo Sánchez Bella reforzó la censura en todos los ámbitos y encargó al ultraconservador Enrique Thomas Carranza con los asuntos de la producción de las películas. Carranza introdujo cambios que desconcertó a los cineastas en cuanto a las normas de los apoyos y convocatorias. Se desconocía cómo se evaluaban los proyectos cinematográficos. La censura alcanzó un rigor que había existido solo en la década de los 40, la época de la institucionalización de la dictadura.⁸ Como la televisión ya había demostrado ser una herramienta importante, Sánchez Bella encargó a su confidente, el futuro primer ministro Adolfo Suárez, de desempeñar el cargo de director general de la Televisión Española estatal. Suárez instó a los políticos del régimen a que le enviaran proyectos para guiones que luego se filmarían como telefilme.⁹

En la historia del cine español no es posible trazar en 1975 la línea divisoria entre la dictadura y la Transición, ya que la última época del tardofranquismo y los años de la Transición –desde un enfoque his-

5 José María GARCÍA ESCUDERO: *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Editorial Planeta, 1978, p. 19.

6 Sobre las películas de Hollywood rodadas en España, véase: Jesús GARCÍA DE DUEÑAS: *El Imperio Bronston*, Madrid, Ediciones del Imán – Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000.

7 *BOE*, 15-XII-1967

8 Rafael HEREDERO GARCÍA: *La censura del guión en España. Peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*, Madrid, Ediciones de la Filmoteca, 2000, pp. 23-24.

9 Carlos ABELLA: *Adolfo Suárez: el hombre clave de la transición*, Madrid, Espasa, 2006, pp. 31-32.

tórico del cine- pueden considerarse un período contiguo, debido a varios puntos en común.

Obras que definen y reflejan la Transición

Un ejemplo interesante de esta época es *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) que provocó gran tensión entre los hombres del régimen franquista y el mundo del cine. Es una película de montaje que utiliza escenas de noticiarios de los años 1940 y añadieron a ellas canciones populares contemporáneas. De esta manera, el realizador logró plasmar una mezcla audiovisual (por ejemplo, destacando el enorme contraste entre la letra y la imagen) que pintó una imagen bastante explícita y sarcástica sobre la realidad española de entonces, ya que las canciones glorificaban la grandeza de la nación española, mientras que en las imágenes pudimos ver la desesperación cotidiana de los españoles haciendo fila con sus cartillas de racionamiento para obtener comida. Después de que varios altos funcionarios vieron la película en proyecciones privadas antes de su estreno oficial, el vicepresidente del gobierno, Luis Carrero Blanco, decidió prohibirla de inmediato. El director de la obra tiene la información que durante la proyección no fue Carrero Blanco, sino su esposa quien se indignó por lo que había visto.¹⁰ De todos modos, la película prohibida fue estrenada a un público más amplio solo después de la muerte de Franco.

Patino contribuyó también a hacer conocer la España de la posguerra civil y el franquismo desde su perspectiva particular con otros dos documentales. *Caudillo* (1974) es una película de retrato sobre Franco, que solo pudo realizar en el mayor secreto, ya que esta pieza no es una obra hagiográfica, no se une a la línea cinematográfica que retrataba al general como un santo y salvador; el director intentó demostrar el lado desconocido del dictador que en ese momento todavía estaba prohibido. Su obra *Queridísimos verdugos* (1977) consiste en entrevistas con personas que llevaban a cabo ejecuciones, demostrando la situación paradójica que la pena de muerte seguía en vigor dos años después de la caída de la dictadura. A través de los testimonios de los verdugos se nos revela una radiografía sobre el régimen y la especial interpretación de los conceptos de poder y opresión.

Entre 1973 y 1975 algunos responsables de la Dirección General de Cinematografía, por iniciativa propia, volvieron a emprender la liberalización de la censura. Esto demuestra que a los dirigentes del régimen realmente no les importaba esta área. Varias películas extranjeras se estrenaron sin censura y se hizo cada vez más común que aparecieran desnudos en las pantallas, lo que hasta entonces había sido impensable. Fue entonces cuando empezó a trabajar una generación cinematográfica que no tenía experiencia y recuerdos personales sobre la Guerra Civil española, y en sus

¹⁰ Esteve RIAMBAU – Casimiro Torreiro: *Sobre el guió. Productors, directors, escriptors i guionistes*, Barcelona, Festival de Cinema de Barcelona, 1989, p. 199.

películas, promoviendo la apertura, intentaron practicar una discreta crítica sobre el sistema. Recurrieron a metáforas que resultaron ser una elección acertada: los censores de una película simplemente no entendían que lo que estaban viendo era una crítica contra el régimen, en general, no entendían la película misma, pero no se atrevieron a confesarlo, por eso aprobaron su estreno. De modo que el tono antifranquista existía, pero no de manera explícita. Tales películas se hicieron hasta 1978.

Este tipo de obra encontró a su público lo que se debía no solo al contenido de las obras, sino también al cambio que se ha producido en la mente del público. A diferencia del espectador de los años 50, el público de los 70 eligió conscientemente la película que quería ver y, en muchos casos, incluso participar en una proyección podía ser considerada por los contemporáneos como una manifestación antisistema. El "nuevo espectador" constaba principalmente de jóvenes universitarios de la clase media, susceptibles a este tipo de resistencia. Como aún no podían oponerse abiertamente al sistema, manifestaban su opinión en las salas de cine.

Esta actitud cinematográfica comenzó a finales de los años 60. En la película de Carlos Saura, *La caza* (1966), un grupo de amigos, tres veteranos de la Guerra Civil española y uno de sus sobrinos (que representa la generación de la posguerra, la incompreensión, la pérdida y la inocencia) se embarcan en una cacería de conejos. La masacre de la película, que primero afecta solo a los animales y luego a los miembros del grupo, es una alegoría de la destrucción y la masacre de la guerra civil, donde la violencia sin sentido y un estallido del odio inexplicable dan como resultado un cruel final. Dado que los horrores de la Guerra Civil no se podían discutir abiertamente en ese momento (o, de ser así, solo desde una perspectiva franquista, representando a los combatientes republicanos como monstruos), la agresión humana se desató primero en forma de matanza de animales inocentes e indefensos y luego esto se desarrolló en la matanza entre los cazadores.¹¹ Sin embargo, para el "nuevo espectador" inteligente estaba claro lo que estaba viendo. El éxito de un director abiertamente antifranquista e incluso que recibía apoyo económico, se debió principalmente a su productor, Elías Querejeta, que se consideraba el primer magnate de los productores españoles: para él era más importante la ganancia económica que la filiación ideológica, por lo que siempre logró encontrar una manera para satisfacer a todos. Los frutos de la colaboración entre Saura y Querejeta son las joyas del cine español, como *Ana y los lobos* (1973), *Mi prima Angélica* (1974) o *Cría cuervos* (1976).

La película *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) es una de las mejores películas españolas de todos los tiempos, según los críticos de cine más significativos. La obra es una colección de metáforas. La colmena es un universo cerrado del que los habitantes no pueden escapar, permanecen aislados del mundo exterior; una metáfora de la sociedad del franquismo. La emblemática novela de Camilo José Cela, escrita en 1951, que retrataba la Madrid de la posguerra civil con su trama caleidoscópica, llevaba el mismo título (*La colmena*). La película se desarrolla en la España de los años 40 y describe la vida de una familia rural sencilla. Seguimos su vida a través de los ojos de dos niñas. Podemos presenciar la lucha entre el bien y el mal que no será explícita (la verdadera presencia del monstruo del Doctor Frankenstein es muy cuestionable). No fue difícil proyectar la ansiedad constante, la desesperanza y miedo emergente sobre la sociedad y la vida cotidiana de la era franquista. La película nos permite muchas lecturas, no existe una interpretación uniforme de la obra, y es en este mismo rasgo que aparece su verdadera fuerza, convirtiendo la obra en única e irrepetible.¹²

11 Faulkner, Sally: "Ageing and Coming of Age in Carlos Saura's *La caza* (The Unt, 1965)", *MLN*, 120, No. 2 (2005), 457-484.

12 Véase una descripción detallada y el análisis de la película en la siguiente tesis doctoral: Isabel ARQUERO BLANCO: *Estudio descriptivo de "El espíritu de la colmena" (Victor Erice, 1973)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

La oposición cinematográfica, todavía en ciernes, no era el único grupo que intentaba introducir algo nuevo. Los productores contrataron a cineastas y escritores que pertenecían abiertamente a la izquierda. Temas como embarazos no deseados, abortos o un cierto grado de libertad sexual ya aparecieron en sus películas. Los censores permitieron el estreno de tales películas en los últimos años del franquismo por dos razones. Por un lado, no se dieron cuenta de lo que realmente estaban viendo. La otra razón es más compleja y muestra que en este momento estamos hablando de un sistema que ya difícilmente puede mantener la omnipotencia de la censura y no puede afrontar sin reservas los gustos y necesidades del público cambiado. Sin embargo, el periodo de éxito de estas películas fue bastante corto, ya que el número de temas y representaciones aumentó considerablemente tras la muerte de Franco.

La Transición audiovisual

Aunque la Transición española oficialmente comenzó con la muerte del dictador Francisco Franco, pero hacía falta la introducción de algunas medidas y la promulgación (o la abolición) de varias leyes para que las verdaderas transformaciones tomaran cuerpo. La supresión de la censura en 1977, bajo el gobierno de la Unión de Centro Democrático (UCD), marcó la piedra angular del cambio cinematográfico, junto con la creación de nuevos ministerios y departamentos que se dedicaban a la gestión de los asuntos culturales, entre ellos, los cinematográficos.¹³ Desde luego, las medidas concernientes al cine se vinculaban con la legislación relativa a los medios de comunicación. El periodo de la Transición supuso la plasmación de modelos y paradigmas aptos para establecer la nueva política cinematográfica de España, una que podría formar parte de pleno derecho de la cinematografía europea democrática. Pero el nuevo sistema trajo a la superficie las irregularidades y contradicciones que caracterizaban la industria (y también la política) cinematográfica de la España de entonces. En el año de la desaparición de la censura, se abolió también la cuota de distribución que perjudicó severamente al cine nacional. Hacía falta configurar nuevas políticas, delimitar los marcos de la ayuda estatal concedida a la industria fílmica para que el cine español de la Transición –y también la de la democracia venidera– no tropezara con estorbos financieros. La normalización y la plasmación de la cooperación entre el Estado y el sector cinematográfico se llevaron a cabo durante un proceso prolongado que no terminó en los años de la Transición, sino hacían falta varias medidas durante el primer gobierno socialista.

Los cineastas que querían dedicar sus obras a la realidad española partieron de la revisión del pasado, sobre todo en cuanto a la Guerra Civil y el

¹³ Daniel KOWALSKY: "Cine nacional *non grato*. La pornografía española en la Transición (1974-1982)", en Nancy BERTHIER y Jean-Claude SEGUIN (eds.): *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007. p. 203.

franquismo. Con sus películas no querían atacar a los culpables, acusar a los vencedores o deplorar las injusticias perpetradas contra los vencidos, sino reflejar una actitud crítica hacia la España de la segunda mitad del siglo 20. En estas obras apareció la figura desmitificada de Francisco Franco, los dos bandos opuestos de la Guerra Civil, pero también la doble moral, la falsa caridad cristiana y la hipocresía de la sociedad, tanto en el pasado como en el presente.

El catedrático José María Caparrós Lera, destacado historiador e historiador de cine, delimitó diez grandes temas dentro de los cuales el cine de la Transición española se puede ubicar. En las siguientes líneas reproduzco su caracterización con algunos ejemplos, porque estos diez puntos, según mi opinión, describen perfectamente los acercamientos cinematográficos de este periodo:¹⁴

1. Revisión del pasado histórico, con títulos como *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979) y *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977);
2. La Guerra Civil española vista por los vencidos, con *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976) y *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977);
3. El auge de las autonomías históricas con *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976) y *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981);
4. El cine militante de Bardem con *El puente* (1977) y *Siete días de enero* (1979);
5. Las sátiras de Carlos Saura y Luis García Berlanga con *Mamá cumple cien años* (1979) de Saura y la trilogía *Nacional* (1978, 1980, 1982) de Berlanga;
6. El fenómeno de la "movida" con las primeras películas de Pedro Almodóvar;
7. La historia novelada con *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977) y *La colmena* (Mario Camus, 1982);
8. Mujeres detrás de la cámara con *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), que suscitó grandes escándalos e incluso fue prohibida provisionalmente;
9. Obras experimentales con *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982) y el primer premio Óscar para el cine español con *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982);
10. El cine marginal, como el llamado Equipo-2 de cineastas andaluces o el catalán Pere Portabella.

El autor de este artículo aporta un punto más, la categoría del cine de explotación, los filmes que abundaban en escenas terroríficas y eróticas. Estas películas suponían una verdadera novedad para el público. Ya en los años 70 aparecieron géneros y obras que se estaban alejando de la representación tradicional. Aunque entonces la apertura política sufrió un retroceso debido a la prevalencia provisional del grupo búnker, pero en el terreno de la cinematografía, pese a los intentos, habría sido difícil volver a la reglamentación rígida e intransigente. El destape, que apareció en las pantallas a comienzos de esta década, suponía la glorificación de las comedias con escenas desnudas. Las mujeres semidesnudas (desde cinturón arriba) formaron parte integrante de estas obras más liberales y constituían los antecedentes del cine "S". La violencia, la sangre, los desnudos y el sexo, en cantidades jamás vistas hasta

14 La fuente de la caracterización es el siguiente ensayo: José María CAPARRÓS LERA: "El cine español en la transición a la democracia (1975 - 1982)", en: Andrés LÉNÁRT *et. al.* (eds.): *Transiciones. De la dictadura a la democracia*, Szeged, Universidad de Szeged, Departamento de Estudios Hispánicos - Centro de Estudios Interamericanos, 2016, pp. 24-28.

entonces, ofrecían a los espectadores escenas que durante la dictadura nacionalcatólica no habían podido ver en las pantallas. Entre 1972 y 1982, es decir, incluso en el periodo de la Transición, aproximadamente el 25% de las películas españolas pertenecía al género de terror. Algunos elementos del cine de terror de la Transición democrática ya habían aparecido mucho antes en el cine español, por ejemplo, en las obras dirigidas por Jesús (Jess) Franco y en las películas que copiaban las producciones taquilleras de Hollywood. El aumento de las obras pertenecientes al género de terror (el llamado “terror hispano”) tenía varias razones. Por un lado, en consonancia con el cine de clasificación “S”, mostrar al público algo que antes no había podido ver en el cine: en este caso, representar la violencia y la sangre; se trataba del desencadenamiento de los instintos humanos con una representación explícita. Estos temas atraían a un elevado número de espectadores. Ver (mejor dicho: tener la libertad de ver) la violencia desinhibida servía también como un cierto tipo de evasión y alivio para una sociedad que hasta hacía poco había tenido que mantener ocultos sus instintos. Además, era mejor ver (y gozar de) la violencia en vez de cometerla.¹⁵

Una mención especial merece la película *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979). Los escándalos legales y políticos que rodeaban esta película muestran bien que incluso en una democracia la maquinaria represiva del estado funcionaba de manera efectiva. El largometraje de Miró cuenta una historia real que tuvo lugar en 1912 en Cuenca. Un pastor desaparece, la Guardia Civil lo toma por asesinato y detiene a sus amigos: mediante una tortura brutal que la película retrata abiertamente, las autoridades logran extorsionar la confesión. Serán condenados a cadena perpetua, pero después de doce años el pastor reaparece vivo. En el periodo cuando la película fue rodada, la policía y la Guardia Civil fueron acusadas constantemente por excesos, brutalidad, tortura; estas fuerzas de seguridad, en muchos casos, seguían siendo gobernadas por las mismas personas que en la época franquista. Durante la Transición democrática, la Guardia Civil, con el consentimiento del representante de la Iglesia local y las fuerzas políticas, varias veces torturó a los detenidos, falsificó pruebas o golpeó a la gente hasta la muerte. La obra *El crimen de Cuenca* fue rodada en 1979, pero fue retenida por orden del ministro de asuntos interiores antes de su proyección, porque se consideró antinacional debido a su contenido. Incluso se convocó una reunión gubernamental extraordinaria. En 1980, el tribunal militar confiscó los negativos y la directora fue detenida con el fin de condenarle por alta traición. Se lanzó una campaña de solidaridad internacional para apoyar a la realizadora Pilar Miró. Finalmente, en 1981, un juez opinó que el tribunal militar no era competente en el caso. La película finalmente se estrenó a finales de ese año y fue el mayor éxito de taquilla

15 Véase: Andrés LÉNÁRT: “Terror al desnudo: el cine de explotación en el contexto de la transición española”, en Andrés LÉNÁRT *et. al.* (eds.): *Transiciones. De la dictadura a la democracia*, Szeged, Universidad de Szeged, Departamento de Estudios Hispánicos – Centro de Estudios Interamericanos, 2016, pp. 450-461.

de las películas realizadas después de la muerte de Franco (principalmente debido al escándalo que la rodeaba).¹⁶

El periodo de la Transición y los primeros años de la democracia formularon los géneros y vertientes cinematográficos (como el caso de Pedro Almodóvar) de los que el cine español actual pudo desarrollarse durante los años ochenta, ahora de forma menos politizada, pero más crítica a nivel social. Un cambio radical en la política cinematográfica española solo se produjo después de la victoria socialista de 1982, cuando la directora de *El crimen de Cuenca*, Pilar Miró, asumió el liderazgo de la Dirección General de Cine y reformó fundamentalmente la política cinematográfica española con la ayuda de una ley que llevaba su nombre (Ley Miró). En los 80 los cineastas ya eran más atrevidos a la hora de abordar cualquier tema y estilo. Comenzó la creación de un cine nacional para el siglo 21 que, al integrar y, a la vez, moldear las tendencias cinematográficas internacionales, ha sido capaz de renovarse constantemente.

¹⁶ Véase sobre el escándalo y sus consecuencias: José María CAPARRÓS LERA: *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al cambio socialista*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1992. pp. 203-205.