



JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



**UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI**

**José Luis Dibildos: Productor de la Tercera Vía
del cine español (1970-1977)**

LUCÍA VARELA SANTIAGO

**TESIS DOCTORAL
2017**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

Lucía Varela Santiago

José Luis Dibildos:

**Productor de la Tercera Vía del cine español
(1970-1977)**

TESIS DOCTORAL

Dirigida por el Dr. José Francisco Cerdán Los Arcos

Departament d'Estudis de Comunicació



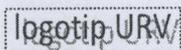
UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI

Tarragona 2017

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago



FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat "José Luis Dibildos: productor de la Tercera Vía del cine español", que presenta Lucía Varela Santiago, per a l'obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament d'Estudis de Comunicació d'aquesta universitat.

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado ".....", que presenta para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de esta universidad.

I STATE that the present study, entitled ".....", presented by for the award of the degree of Doctor, has been carried out under my supervision at the Department of this university.

Getafe, 8 de junio de 2017

El/s director/s de la tesi doctoral
El/los director/es de la tesis doctoral
Doctoral Thesis Supervisor/s

[signatura] / [firma] / [signature]

JOSE FRANCISCO CERDAN LOS ARCO

[nom] / [nombre] / [name]

[signatura] / [firma] / [signature]

[nom] / [nombre] / [name]

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

Agradecimientos

A Josetxo Cerdán, director de esta tesis doctoral. Por su paciencia y dedicación.

Al personal del Archivo General de la Administración, la Filmoteca Española, la Filmoteca de Catalunya y la Universidad Rovira i Virgili. También a los profesores de la Facultad de Comunicación Blanquerna.

A mi familia, en especial a mi hermana por haberme animado a empezar. A Nello. A mis primas Inés y Chus por su hospitalidad en Madrid. A Bea, a Lorena, a Gema, a Mercedes, a Kingsley, a Melody y al resto de amigos que me han prestado su ayuda.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

Índice

Resumen.....	15
1. Introducción.....	19
1.1. El productor de cine español. Definición del problema-objeto de estudio..	25
1.1.1. Objeto de estudio.....	31
1.1.2. Retrato de la producción en España (1970-1977).....	35
1.2. Hipótesis.....	37
1.3. Objetivos.....	39
1.4. Metodología.....	40
1.4.1. Estructura.....	42
1.4.2. Fuentes.....	44
2. Contexto histórico: España 1970-1977.....	51
2.1. Los 70 en España: Años de transformación económica y social.....	54
2.1.1. La emigración española.....	57
2.1.2. Las nuevas clases medias.....	61
2.2. El gobierno de Arias Navarro (31 diciembre 1973-1 julio 1976).....	65
2.3. 20 noviembre 1975: Fallecimiento de Franco. Fin de la dictadura y comienzo de la Transición.....	70
3. Contexto histórico: cine español 1970-1977.....	75
3.1. Orden Ministerial del 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional.....	82
3.2. La censura tardofranquista.....	87

3.3. Orden de 21 de septiembre de 1973 por la que se modifican los artículos 2 (párrafo tercero), 13. 14 y 17 de la Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección a la cinematografía nacional.....	90
3.4. Periodo de aperturismo político y nueva sensibilidad en el cine.....	92
3.5. Orden de 19 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica.....	94
3.6. Orden de 14 de febrero de 1976 por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas.....	97
4. José Luis Dibildos.....	103
4.1. La productora Ágata Films en sus inicios: la comedia de parejas.....	110
4.2. El binomio Dibildos-Lazaga.....	115
4.3. Cambio de tercio: el género histórico.....	119
4.4. Un acercamiento al Nuevo Cine Español: <i>Llanto por un bandido</i> (Carlos Saura, 1963).....	123
4.5. Tiempo de coproducciones (1961-1967).....	128
4.6. El caso de <i>Lola, espejo oscuro</i> (Fernando Merino, 1965) y la censura....	132
4.7. La vuelta al cine popular en las películas de Ágata Films y el nacimiento de la Tercera Vía.....	135
4.8. Etapa final de la carrera de Dibildos: de la cima del éxito con <i>La Colmena</i> al punto y final <i>A la pálida luz de la luna</i>	138
5. La Tercera Vía.....	153
5.1. Condicionantes externos para la Tercera Vía: Un tiempo marcado	

por la censura y la crisis.....	158
5.2. Aproximaciones a la definición de Tercera Vía.....	161
5.2.1. Marco cronológico.....	163
5.3. Rasgos comunes en los filmes de la Tercera Vía.....	165
5.3.1. Temas y género.....	166
5.3.2. Influencia del modelo americano.....	171
5.3.3. Un cine de personajes.....	172
5.3.4. El star system.....	178
5.3.5. El público de la Tercera Vía.....	182
5.4. El equipo técnico.....	187
5.4.1. Los directores de la Tercera Vía.....	188
5.5. Ocaso y fin de la Tercera Vía de Dibildos.....	198
6. <i>Españolas en París</i> (Roberto Bodegas, 1971).....	205
6.1. Una nueva fórmula para llevar al cine temas <i>reales</i> : la emigración femenina.....	210
6.1.1. Tema.....	212
6.2. Las relaciones con la Administración.....	219
6.2.1. <i>Españolas en París</i> y la censura.....	226
6.3. Estreno y malestar entre las emigrantes en París.....	227
7. <i>Vida conyugal sana</i> (Roberto Bodegas, 1973).....	237
7.1. Tema y argumento.....	241
7.2. Relaciones con la Administración.....	246
7.2.1. El aparato censor.....	246

7.3. Distribución y recepción del film.....	248
8. <i>Los nuevos españoles</i> (Roberto Bodegas, 1974).....	253
8.1. La emergente clase media representada en <i>Los nuevos españoles</i>	256
8.2. Las relaciones con la Administración.....	265
8.2.1. La censura.....	266
8.3. Recepción crítica de la película.....	271
9. <i>Libertad provisional</i> (Roberto Bodegas, 1976).....	275
9.1. Una nueva crónica de madre soltera.....	278
9.2. Las relaciones con la Administración en los últimos tiempos de censura.....	283
9.3. <i>Libertad provisional</i> en San Sebastián.....	288
Conclusiones	295
Fuentes y bibliografía.....	309
Anexo 1: Fichas de películas de la Tercera Vía.....	329

Resumen

Desde 1970 a 1977 aproximadamente, en nuestro país surge la corriente cinematográfica denominada Tercera Vía, la cual fue llevada a cabo principalmente por el productor José Luis Dibildos. La Tercera Vía es una de las tres corrientes cinematográficas dominantes en un momento en el que el país se está transformando, del tardofranquismo a la Transición.

Con la Tercera Vía, Dibildos impulsa una renovación de temas y representaciones con un aire de autenticidad como hasta ese momento no se había representado en nuestras pantallas. Se muestra una serie de nuevos escenarios y situaciones que llevan a una reinterpretación de los roles sociales tradicionales y proyectan la imagen de una España dinámica que está recuperando su autoestima, así como el contacto con el exterior. La Tercera Vía conforma una parte trascendental de la historia del cine español. Sin embargo, en numerosas ocasiones no ha sido reconocida la aportación que realizó a nuestra industria cinematográfica. A su vez, tan súbitamente como el fenómeno había despertado el interés y la identificación del público, las semejanzas y vínculos inicialmente detectados se difuminan y desvanecen, hasta provocar su desaparición.

Nuestro propósito es conectar la génesis y evolución de la Tercera Vía de Dibildos con el momento histórico en que se desarrollan, y ello a partir de un enfoque transversal que nos permita comprender la interacción entre cine, sociedad y cultura. Para ello, en una primera fase se estudian desde aspectos político-económicos y sociales propios de la España tardofranquista, como lo referente a cultura y cinematografía de la época. Posteriormente, pasamos a analizar la evolución de la obra de Dibildos para acabar profundizando en la Tercera Vía, y más concretamente en cuatro de los filmes que marcaron en mayor medida esta corriente cinematográfica, los realizados junto a Roberto Bodegas.

El objetivo final es esclarecer el papel que representó la Tercera Vía en el proceso político y cultural acaecido en ese período que recorre el paso desde el régimen dictatorial del franquismo a otro de libertades públicas.

PALABRAS CLAVE: Tercera Vía, José Luis Dibildos, tardofranquismo, historia del cine, comedia, cambio social, cine español.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

INTRODUCCIÓN

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

1. Introducción

“Las imágenes que el film nos deja en la memoria hacen trabajar nuestra imaginación y las relacionamos con nuestra propia vida; a través del cine obtenemos toda una teoría de valores sobre el amor, el odio, la violencia, la familia, la sociedad, los gobiernos, etc.; en consecuencia, el cine es una potentísima máquina de mover hombres a través de sus posibilidades subyugantes (...)”¹.

Matías Antolín

La esencia del cine como cultura es un principio universal. El cine funciona como fuente educacional e histórica de un país. Es catalizador de convivencia, se convierte en espejo del espectador que lo visiona e incluso puede llegar a ser fenómeno psicológico de interés nacional. Según Robert A. Rosenstone, “el cine tiene una inevitable capacidad para reflejar las realidades sociales. Esto permite su utilización como medio para analizar y conocer rasgos sociales –en sentido amplio- de una determinada época. Incluso las películas históricas, aquellas que nos transportan a tiempos lejanos nos dan más información sobre el período en el que se realizan que sobre la etapa que trata”². Sin embargo, estos argumentos parecen no haber sido lo suficientemente contundentes a la hora de hacer del cine una industria básica, poderosa, firme e independiente en nuestro país.

La cinematografía en España ha sufrido diferentes estados de crisis según el momento histórico. Si echamos la vista cuarenta años atrás, el productor no tenía otro método de

¹ ANTOLÍN, M. Conozca usted su cine. Un español va al cine. *Cinema 2002*. Nº 22, 1976, p. 33.

² ROSENSTONE, R. *La historia en la pantalla*. En MONTERO, J. Y PAZ, M. A. *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Universidad Complutense. 1995, p. 17.

recuperación de su inversión que a través de las taquillas; hoy ese taquillaje no significa lo que antaño, si bien los films no han dejado de buscar resultados en salas debido a que el funcionamiento de las otras ventanas acostumbra a ser proporcional al de la sala. En cuanto a las condiciones económicas de la producción de cine, éstas dependen de la Administración en gran medida, lo cual conduce a nuestra industria cinematográfica a un estado constante de debilidad y subordinación.

Antes de la Guerra Civil, no existía una auténtica política cinematográfica definida por parte de los poderes públicos. Sin embargo, lo que llegaba a partir de ese momento no sería más que una voluntad intervencionista del nuevo régimen del general Francisco Franco mediante la cual se instauraba una política cinematográfica al servicio de la dictadura.

Según Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, “la barrera que separa una dictadura de una democracia delimitó, lógicamente, unas fronteras legislativas pero la aportación de dinero público ha sido una constante en la financiación de cualquier película española posterior a 1940 y, por tanto, el devenir de las empresas se ha visto condicionado por su capacidad de adaptación, a veces camaleónica, a unas medidas legislativas capaces de dejar profundas improntas en la producción de determinados períodos”³.

Existen varios momentos en los que esta crisis “cotidiana”⁴ que sufre la producción cinematográfica en nuestro país se acentúa. En 1955, se produjeron las Primeras Conversaciones sobre Cine Español o Conversaciones de Salamanca. La élite intelectual en torno a la cinematografía española, entre la cual se encontraba José María García Escudero, el cual ocuparía el cargo de Director General de Cinematografía y Teatro en el Ministerio de Información y Turismo en dos ocasiones (1951-1952 y 1962-1967), además de cineastas como Basilio Martín Patino o Juan Antonio Bardem. Esta alianza coyuntural abogaba por una regeneración en el cine español. Apoyaban la necesidad de un cine nacional que rompiera con el aislamiento internacional, con la apelación a la tradición realista de nuestra cultura y al humanismo como marcos de acción cinematográfica, para lo que se responsabilizaba a la intelectualidad y se

³ RIAMBAU, E. Y TORREIRO, C. *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2008, p. 11.

⁴ Término acuñado por GÓMEZ B. DE CASTRO, R. en *La producción cinematográfica española. De la Transición a la Democracia (1976-1986)*. Bilbao: Mensajero, 1989, p. 185.

convocaba a profesionales, universitarios, escritores, críticos, etc.⁵ Años más tarde, en 1970 se desencadenaba una nueva crisis tras la descapitalización del Fondo de Protección Cinematográfica, causa por la cual conocidos e influyentes productores como José Luis Dibildos o Elías Querejeta se retiran por un tiempo de su actividad cinematográfica.

Ante tal panorama el cineasta Vicente Escrivá afirmaba: “El cine español como industria ha muerto. Y ha muerto a manos de un erróneo paternalismo del Estado (...). Los españoles pueden ver en sus pantallas todos los problemas del mundo menos los suyos”⁶. Por otra parte, José Luis Dibildos contribuía a estas críticas con la siguiente declaración: “De las decisiones que tome la Administración dependerá, en fundamental medida, su revitalización (la del cine) o que nos convirtamos en suministradores de materia prima para el capital y la creación americana”⁷.

Con el paso del tiempo, las necesidades de financiación se van multiplicando sin que lo hagan al mismo ritmo los fondos a ellas destinados. José Luis Dibildos realizaba ya por 1967 las siguientes afirmaciones respecto a lo escasamente provechoso que era el cine español: “¡Qué va a ser rentable el cine español! ¡Ni hablar! Vendemos la película. Sí, la vendemos pero no somos modestos para darnos cuenta que nuestras ventas son ínfimas en comparación con el mercado mundial (...). Podemos estar seguros que nuestro cine no es comercial, que estamos viviendo de engaños”⁸.

Ante tales premisas no es difícil llegar a la conclusión de que el cine español en su mayoría no es rentable. Ramiro Gómez B. de Castro aseguraba: “La Banca y el capital privado no confían en la inversión cinematográfica (...). La propia existencia de un sistema de subvenciones (...) es un indicativo de cómo la intervención estatal ha de suplir aquello que el propio mercado no puede suministrar”⁹.

La presente investigación pone en su punto de mira las relaciones existentes entre el cine y los aspectos sociales y político-económicos en nuestro país, aparcando los

⁵ AA.VV. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 282.

⁶ ESCRIVÁ, V. En: LOSADA, C. El asombro al alcance de todos los españoles. Sobre la actual crisis del cine español. *Cinestudio*. Nº 83. Marzo 1970, p. 13.

⁷ DIBILDOS, J. L. En: LOSADA, C. El asombro al alcance de todos los españoles. Sobre la actual crisis del cine español. *Cinestudio*. Nº 83. Marzo 1970, p. 13.

⁸ BELLIDO, A. Y OROZCO, J. R. Una crisis brutal. José Luis Dibildos, opina. *Cinestudio*. Nº 63-64. 1967, pp. 8/336-9/337.

⁹ GÓMEZ B. DE CASTRO. Op. cit., p. 186.

parámetros estéticos. En este sentido, hemos tomado en particular el caso del productor José Luis Dibildos, el cual concibió una manera singular de hacer cine como producto de consumo en un momento tan complejo de la historia de nuestro país como fue el final del franquismo y los primeros años de la democracia.

En relación a lo anterior situamos las siguientes palabras de Riambau y Torreiro: “Tampoco faltan ejemplos dentro de nuestra producción en cuanto a la búsqueda de la libertad de creación a través de la fundación de una empresa por parte de guionistas o directores que buscan así eliminar las cortapisas con las que habitualmente se encuentra cualquier creador en un arte que es, ante todo, un negocio. Y no se piense que el guionista-productor o el director-productor deben necesariamente responder a la tipología del *auteur*: ejemplos como los de los prolíficos José Buchs, José Luis Dibildos, Pedro Masó, José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil o Pedro Olea, por poner sólo algunos ejemplos arbitrarios que bien podrían ser más, nos recuerdan que muchos profesionales sólo pretendieron controlar mejor sus productos mediante la creación de una empresa que, en algunos momentos concretos (por ejemplo, tras la promulgación del Decreto Miró, en los años 80), suponía en realidad gestionar algunos recursos que, en la mayoría de casos, procedían directamente del Estado y de sus políticas de protección”¹⁰.

Dibildos llegó del campo de la escritura a las tareas financieras de la producción, según sus palabras, “para ser dueño de algo, incluso (...) poner en marcha mis propias ideas, hacer un cine que me gustaba”¹¹. Y añade: “no sabía lo complicado que era ser productor de cine. Dependías de demasiados factores: del Ministerio, de la censura, del distribuidor, del exhibidor, de devolver los créditos a los bancos”¹². Desde la fundación de Ágata Films en 1956, Dibildos se apoya en tramas que giran alrededor del proceso de modernización o de las oportunidades que se abren para mejorar las condiciones de vida en la sociedad española. Factores como la emergente pujanza de las embrionarias clases medias o fenómenos como la progresiva incorporación de la mujer al trabajo o su mayor protagonismo en la vida social, provocan interesantes cambios en el dibujo de los roles sociales representados en los films de Dibildos. Sin embargo, este tipo de

¹⁰ RIAMBAU, E. Y TORREIRO, C. Op. cit., p. 14.

¹¹ DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F. J. Y LLORENS, A. *José Luis Dibildos. La huella de un productor*. Valladolid: 43 Semana Internacional de cine, 1998, p. 28.

¹² *Ibíd.*

películas son a la vez de atractivas, contradictorias. Al mismo tiempo que crean nuevos imaginarios, no dejan de estar en línea con los intereses del régimen. Dibildos comprendió muy pronto las limitaciones de su nueva responsabilidad. El productor estaba dentro de una dinámica política y empresarial; nada más alejado de la libertad: “En España, el éxito de un productor consistía en sobrevivir. No tener yates, ni aviones..., sino en devolver los créditos y cumplir los contratos. Cuando hay que defender lo que se tiene, no se es libre para hacer lo que se quiere”¹³.

1.1. El productor de cine español. Definición del problema-objeto de estudio.

Según Robert C. Allen y Douglas Gomery, “el término *sistema de producción* significa la estructura global de organización en la producción de una película: razones para hacer la película, división de las tareas de producción, tecnología empleada, delegación de responsabilidades y control y criterios para evaluar el filme terminado. Cada sistema de producción genera su propio conjunto de prácticas de creación: concepciones normativas acerca del aspecto visual y sonoro que debe tener una película. Estas normas ejercen una fuerza considerable, aunque sutil, en la toma de decisiones artísticas”¹⁴.

David Bordwell y Kristin Thompson afirman que existen al menos tres modelos básicos de producción:

1. El sistema de producción cinematográfica *individual* describe la situación de producción en que la responsabilidad total o principal de la producción recae sobre una persona. El cineasta funciona como un artesano: supervisa cada tarea de producción, desde la obtención de la financiación hasta el montaje definitivo, y de hecho desempeñará muchas de ellas. El filme de vanguardia o experimental suele ser obra de un solo individuo.

¹³ *Ibíd.*, p. 29.

¹⁴ ALLEN, R. C. Y GOMERY, D. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 121.

2. El sistema *colectivo* implica a varias personas que comparten a partes iguales el proceso de producción. En este sistema se delegan tareas específicas pero la toma de decisiones es compartida. Según Bordwell y Thompson no es sorprendente que los movimientos políticos de finales de los sesenta dirigieran muchos de sus esfuerzos hacia la producción cinematográfica colectiva. En Francia se formaron varios de estos grupos, de los que el más destacado fue SLON, una cooperativa que intentaba hacer películas sobre las luchas políticas del momento. En Estados Unidos, el colectivo más famoso y duradero fue Newsreel, fundado en 1967 como intento de documentar el movimiento de protesta estudiantil. En este tipo de sistema de producción, cada miembro del equipo es capaz de manejar cualquier parte de éste y las decisiones de producción son responsabilidad de todo el grupo.

3. El sistema de producción *de estudio* es con mucho el más complejo de los tres. Su propósito no es la producción de una sola película sino la producción en masa de muchos filmes. Mientras que los beneficios pueden o no ser el motivo principal para la producción en los sistemas individual y colectivo, ciertamente son los beneficios los que sientan las bases para el sistema de producción de estudio. El sistema de estudio está caracterizado por la organización jerárquica, la división extensiva del trabajo y los usos de producción estandarizados¹⁵.

Sin embargo, Ramiro Gómez B. de Castro asegura que “en comparación con los países europeos de cinematografías más desarrolladas, en Estados Unidos los productores están sometidos a otros métodos de trabajo y cometidos bien diferenciados que, además, se han movido en el tiempo”¹⁶.

Dentro de lo que significa ser productor de cine, existe una gran variedad terminológica según la nacionalidad. Hollywood llama *Executive Producer* (productor ejecutivo) al directivo de los estudios que lleva más de una película a la vez, o a un puesto directivo

¹⁵ BORDWELL, D. Y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.

¹⁶ GÓMEZ B. DE CASTRO, R. Op. cit., p. 169.

en los consejos de administración de los *estudios* que sólo financian a pequeñas compañías independientes creadas para la realización de un único film. Estas pequeñas compañías, que a veces son creadas por el propio director de la película, han sido durante muchos años el equivalente español de compañías productoras. El *producer* o productor de Hollywood se dedica únicamente a un determinado film. Se encarga de todo lo referente a organización y estructura desde el mismo momento de su inicio en guion hasta que entra en manos de la compañía distribuidora. También existen otras denominaciones americanas para los productores como la de *associate producer*, productor asociado al trabajo del *producer* y no al capital o a la inversión de la productora¹⁷.

En España, por el tipo de producciones realizadas y la endeblez característica de la industria, el productor ha reunido en sí mismo todas las acepciones, con la particularidad de que el productor ejecutivo español responde a las misiones del *producer* –al menos sobre teoría. Esto ocurre salvo cuando en una misma película concurren varias productoras o el propio director es autor y productor. Este último fenómeno se vio potenciado en España por el “Decreto Miró”, de 1983. Según Gómez B. de Castro, “el polémico decreto dio al traste con el resto de productores que quedaban en España, siendo el dinero de las subvenciones del Ministerio de Cultura, e incluso de los “derechos de antena” de TVE, concedido en proyecto a los directores”¹⁸.

Estas afirmaciones de Gómez B. de Castro nos vienen dadas de su experiencia como productor de cine en buena parte de los años en los que se enclava nuestro trabajo. El autor nos ofrece información de primera mano sobre las formas de producción en un momento muy concreto, el final del franquismo y los primeros años de la democracia. Lo cual lo valida como fuente fidedigna en esta investigación.

Por su parte, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro explican de esta manera la función del productor: “De ellos depende la iniciativa de que un proyecto se ponga en marcha y llegue a buen puerto. Manejan dinero y gestionan recursos que afectan decisiones trascendentales para la configuración definitiva de cualquier película. Encabezan, por

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 170-171.

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 171-172.

lo menos en teoría, la pirámide de la industria cinematográfica y, a la vez, están rodeados por una aureola que oscila entre la leyenda y la picaresca. Comparten el estereotipo del millonario que fuma su cigarro a bordo de una limousine en la que viaja acompañado por la estrella de turno con la no menos convencional caricatura del oportunista dispuesto a ganar dinero fácil a manos llenas”¹⁹. Y prosiguen: “Lejos de estos tópicos, el cine español tiene unos matices diferenciales que no son otros que la adaptación del modelo americano a las peculiaridades de una industria precisamente amenazada por los tentáculos expansionistas de este modelo de referencia”²⁰.

Dentro de nuestras fronteras, existen ciertas figuras en el ámbito cinematográfico que destacan por sus modelos de producción singulares, sobre todo a la hora de acercarse a un tipo de producción popular. Tal es el caso de Ricardo Urgoiti, cuya familia fue pionera en el campo de las empresas multimedia en la España anterior a la Guerra Civil. Según Román Gubern, “este entramado empresarial (...), convirtió propiamente a Urgoiti en el “industrial mediático” de la Generación del 27”²¹. Urgoiti constituyó Filmófono, la cual, junto a Cifesa, fue uno de los pilares emblemáticos del cine republicano de los años 30 en nuestro país. A partir de este momento, se va esbozando una cierta planificación productora que deja atrás la tartamudez artesanal de antaño en aras de conseguir un sistema de producción más sólido: “Se intenta la edificación de una infraestructura económica de cierta solidez que permita unos márgenes de competitividad y audiencia frente a las cinematografías extranjeras y, especialmente, frente a un cine norteamericano en pleno desarrollo y expansión imperialista. Es la primera intentona de la burguesía española para crear, consolidar y racionalizar la industria de películas”²². Luis Buñuel será figura destacada de ese intento trabajando como jefe de producción para Filmófono. Éste importaría a la casa productora la figura norteamericana del *producer*²³. Las películas de Filmófono se basaron en esquemas clásicos de la cultura nacional-popular. Según Gubern, se trataba de filmes “con inocentes víctimas femeninas perjudicadas por un estatuto maternal irregular (o aparentemente irregular), con señoritos burgueses en función de depredadores sexuales

¹⁹ RIAMBAU, E. Y TORREIRO, C. Op. cit., p. 11.

²⁰ *Ibid.*

²¹ GUBERN, R. En: FERNÁNDEZ, L. Y CERDÁN, J. *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española. Nº 9, 2007, p. 9.

²² HERNÁNDEZ M. Y REVUELTA M. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao: Ed. Zero. S.A., 1976, p. 6.

²³ FERNÁNDEZ, L. Y CERDÁN, J. Op. cit., p. 11.

y con la virtud de los humildes finalmente recompensada, sin la intervención de eclesiásticos ni de elementos sobrenaturales (como era frecuente en los films de Cifesa)”²⁴.

En los años 40, Cesáreo González-Suevia Films toma posiciones lentamente al lado de Cifesa y comienza a ganarse la confianza prioritaria de la Administración. González se propone sacar el máximo partido a las condiciones que el Estado Franquista pone a su disposición. Su programa de actuación se basaba en establecer una política de producción continuada y sería financieramente (que establezca además una garantía de continuidad salarial a los diferentes empleados en la factura del film); impulsar una cierta renovación de la profesión cinematográfica; realizar una cine que pueda venderse fuera de España; y, por último, establecer una red de exhibición en el territorio nacional que permita el estreno de películas españolas en importantes salas de estreno²⁵. Según José Luis Castro de Paz y Jostexo Cerdán, “pocos eran los hombres de cine en ese momento que podían tener en la cabeza una idea similar sobre el negocio”²⁶.

José Luis Dibildos comienza su andadura cinematográfica en los años 50. En su papel como productor, a Dibildos le gustaba defender que cada película era una aventura distinta: “He producido películas en las que apenas he pisado el plató (...). Lo que sí me gustaría recalcar es lo tremendo y limitador que es tener ideas fijas, lo empobrecedor que es esa cultura en píldoras a lo Reader’s Digest. El tópico del productor es el de ser un señor que se atiborra de whisky, de canapés, de caviar, que se pasa la vida ligando con starlettes”²⁷. Nada más lejos de la realidad. El productor Dibildos, aunque no solía aparecer mucho por el rodaje, donde sí intervenía era en montaje: “Es para mí como la última reescritura del guion (...). Para mantener y defender las ideas originariamente pactadas, acudía siempre a la proyección de lo rodado el día anterior. Si había algún plano que se desviaba de la intención de la secuencia o de la película, lo veía entonces, y si había posibilidad, se repetía”²⁸.

²⁴ Ibid. P. 10.

²⁵ CASTRO DE PAZ, J. L. Y CERDÁN, J. *Suevia Films Cesáreo González. Treinta años de cine español*. Xunta de Galicia, 2005, p. 18.

²⁶ Ibid.

²⁷ DIBILDOS, J. L. En: MONTERO, R. Erotismo de última hora. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1476. 28 de enero 1977, p. 27.

²⁸ DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p.35.

Antonio Drove recuerda el rodaje de *Tocata y fuga de Lolita*, película de la cual Dibildos fue productor en 1974: “Dibildos me ayudó decisivamente en el casting, supervisó las localizaciones y el vestuario (sobre todo, el de las chicas). Me puso un equipo profesional y fiel con el que me sentí muy arropado (...). Durante el rodaje Dibildos sólo aparecía en los “rushes”. Yo, (...) empecé a permitirme pequeñas improvisaciones con los actores que a Dibildos parecían no disgustarle. A la mitad del rodaje se fue a Cannes y me quedé sólo con el equipo y los actores (...). Hice el primer montaje y el doblaje, y después Dibildos vino a la sala y con Petrita de Nieva hicimos el afinado último (...). En *Tocata y fuga de Lolita* trabajamos duro, pero en un clima de distensión y de alegría que creo que se nota en la película. Fue un éxito y Dibildos me recompensó con un inesperado plus como premio”²⁹.

Como ya hemos ido adelantando, Dibildos era de la opinión de que en España la producción de cine nunca había existido como fenómeno industrial. En 1967, Adolfo Bellido y Jesús R. Orozco lo presentaban en *Cinestudio* como “uno de los pocos que intentan convertir el cine español en esa pequeña cosa que es hoy día”³⁰. A lo que el productor añadía: “Seguimos haciendo películas. Tenemos que luchar contra una competencia total, tenemos que realizar películas de gran impacto. En caso de que esto no ocurra ya saben lo que pasará: que nos hundiremos. (...) ¿Qué me dicen de la crítica en España? Nos desprecia, no muestra el más mínimo interés por el cine español (...). La crítica en España hace todo el mal que puede al cine nacional. Eso es un problema. Otro sería el del público, el querido público español. A ese fenómeno de espectador nacional, al que muchas veces no se sabe cómo llegar, ni el por qué de su forma de reaccionar”³¹.

Como se detallará mas adelante, Dibildos desarrolló una amplia labor tanto como guionista en sus inicios como productor durante toda su carrera: “La línea de un escritor-productor no es tan pura como la de un escritor-realizador. Para mí, el cine era arte e industria. Por eso fui dando una de cal y dos de arena. Al hablar de mi cine, distingo dos tipos de películas: por una lado, las nacidas del escritor y asumidas

²⁹ DROVE, A. En: FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p.12.

³⁰ BELLIDO, A. Y OROZCO, J. R. Una crisis brutal. *Cinestudio*. N° 63-64, p. 8.

³¹ DIBILDOS, J. L. En: BELLIDO, A. Y OROZCO, J.R. Una crisis brutal. *Cinestudio*. N° 63-64, p. 9.

posteriormente en producción y, por otro, las que obedecieron a un objetivo de producción y que escribí después”³².

Durante los años en los que Dibildos ejerció su profesión de productor, el cine en nuestro país permanecía a merced de los intereses del poder político. Precisamente, la Tercera Vía nació en los setenta como parte de la estrategia productora de Dibildos. A día de hoy, representa una de sus fases o etapas más representativas como productor. En el año 75, Dibildos explicaba: “Yo he hecho en general en cada momento aquel cine que las posibilidades del contexto y de mi situación personal me permitían hacer”³³. La intención de Dibildos consistió en hacer películas populares dignas que llevaran a la pantalla los problemas de la sociedad española. La Tercera Vía reflejaba aquella idea de progreso en las clases medias de la época. Eran las generaciones que habían conseguido prosperar. Se trataba de un modelo de producción de películas cargado de una cierta crítica moderada que a la vez fueran comerciales y, por consiguiente, llegaran a tener el éxito que asegurase su rentabilidad. Según Marta Hernández y Manolo Revuelta, “la coherencia entre los intereses económicos, políticos e ideológicos de Dibildos le ha convertido en el líder de la burguesía cinematográfica”³⁴.

1.1.1. Objeto de estudio:

El trabajo que presentamos supone un acercamiento al papel de José Luis Dibildos como productor de la corriente cinematográfica denominada Tercera Vía. Nos interesa la singularidad del propio Dibildos como productor dentro del momento histórico tan específico y complejo en el cual se enmarca su carrera cinematográfica -desde los últimos años del franquismo a la llegada de la democracia en España-, así como sus aportaciones al cine español. Entre ellas, creemos destaca particularmente la Tercera Vía. Es por ello que, dentro del estudio que realizamos sobre la obra del productor de

³² DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 16.

³³ DIBILDOS, J. L. En: MONTERO, R. Un cine posibilista. José Luis Dibildos. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1391. 13 de junio 1975, p. 10.

³⁴ HERNÁNDEZ, M. Y REVUELTA, M. Op. cit., p. 108.

Ágata Films, hemos entrado a analizar minuciosamente la Tercera Vía, la cual fue llevada a cabo principalmente por Dibildos desde 1970 hasta 1977 aproximadamente.

Es muy poco lo que se ha investigado sobre Dibildos y la Tercera Vía. Si bien se suelen nombrar en casi la totalidad de obras o manuales existentes sobre cine español, dichas menciones, creemos, se quedan sólo en la superficie. Las referencias a Dibildos y a la Tercera Vía no componen más de unas cuantas líneas, algunos párrafos o, en la mejor de las situaciones, unas escasas páginas. En el caso de los académicos españoles es José Enrique Monterde quien en *Veinte años de cine español* (1993), dedica un capítulo a la Tercera Vía. Convirtiéndose dicho capítulo en el análisis más amplio realizado sobre el fenómeno hasta la fecha. Por su parte, la *Historia del cine español* (2010) de Román Gubern, el citado Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro también ofrece algunas de las claves del cine de Dibildos en general y la Tercera Vía en particular en el capítulo titulado *Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)*, cuyo autor es Casimiro Torreiro. Rimbau y Torreiro vuelven a darnos más información sobre el cine de Dibildos y la Tercera Vía en *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado* (2008). Estas últimas publicaciones están reconocidas como obras capitales para la historiografía de nuestro cine.

En 2013 se vuelve a hablar de Dibildos y el cine de la Tercera Vía en *History of Spanish Film*. Entre los hispanistas ha sido Sally Faulkner quien ha prestado con esta publicación más atención al cine de de la Tercera Vía de Dibildos. Faulkner profundiza en la *middlebrow* o cultura media española de los setenta, dentro de la cual fueron clave películas de Ágata Films como *Españolas en París*. El hecho de que Faulkner haya vuelto a sacar a la luz este tema hace tan sólo un par de años, corrobora un cierto interés por la Tercera Vía que José Luis Dibildos llevó a cabo entre 1970 y 1977.

Además, los hechos anteriormente mencionados dejan ver por un lado la importancia de su obra, y por otro la actualidad que sigue teniendo tanto dentro como fuera de nuestras fronteras el análisis del cine producido por el productor de Ágata Films. Esta unanimidad en el reconocimiento de su labor, viene a justificar aún mas la necesidad de un estudio en profundidad de la obra de dicho productor.

Nuestro acercamiento inicial a la obra de Dibildos, se acompañaba de un análisis comparativo de su filmografía junto con la de Elías Querejeta y José Frade en la época de la Transición española, productores clave en el cine producido en nuestro país en

este tiempo. Atraía de esta comparación el papel que jugaba cada uno dentro de la escena cinematográfica española. Según Miguel Ángel Huerta Floriano: “Los primeros años de la década de los setenta, forman uno de los períodos más agitados y complejos de la historia contemporánea española, dados los cambios sociales y políticos que culminarían poco después en la Transición. Ese ambiente, en el que se cruzan sensibilidades de diverso orden, se filtran como no puede ser menos en el tipo de cine practicado en la época. La visión estética, narrativa y ética de la expresión filmica se polariza en los extremos representados por la producción subgenérica y el “cine metafórico”, dos vías casi antagónicas entre las que se enmarca la Tercera Vía”³⁵.

Pero lo cierto es que una tesis no puede abarcar tanto y corrimos el riesgo de no profundizar en ciertos temas o dejar atrás aspectos importantes. Entre los tres productores sumaban más de 250 títulos. Elías Querejeta produjo 61 filmes entre 1963 y 2005 con Elías Querejeta P.C. y Elías Querejeta P.C., S.L. Asimismo, también contribuyó con 35 títulos en ESICMA³⁶. José Frade tiene a sus espaldas una filmografía de 104 películas, realizadas tanto en la Cooperativa Cinematográfica Atlántida, Atlántida Films, S.A. y Constan Films, S.A. Hablamos de un cineasta que llegó a producir hasta 8 películas al año. Además, cuenta con varias producciones para televisión.

En los años en los que se centra nuestro trabajo (1970-1977), los tres cineastas juntaban un total de 63 producciones. Tal volumen de películas dificultaba un trabajo en profundidad de estos tres productores tan representativos del cine español. Así, dicha comparación quedó reducida a la labor de José Luis Dibildos.

En suma, nuestras pretensiones siempre han sido las de realizar una investigación sobre esa idea que existía en la época que nos ocupa de hacer un cine popular, la cual productores como Dibildos defendían llevar a cabo. Los filmes de Ágata Films suponen un camino diferente al de los dos colegas de profesión de Dibildos que acabamos de mencionar. Según palabras del productor: “era intentar hacer un cine popular que

³⁵ HUERTA FLORIANO, M. A. Y PÉREZ MORÁN, E. *El cine de barrio tardofanquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, p. 37.

³⁶ Empresa de producción y distribución creada en 1990 con el fin de explotar un catálogo de 300 películas europeas, a las que el propio Querejeta contribuyó con buena parte de las películas por él producidas, 35 títulos.

conectara con el público”³⁷. A lo que años más tarde añadiría: “Se trataba de patentar una fórmula que aunara la calidad con el rigor y el tono popular con la perspectiva crítica”³⁸. Esto es, una idea de cine como industria popular, pero también como medio. No sólo se trata de reflejar los problemas de la sociedad, sino que se aspira a producir un cine formativo, educativo.

Las producciones cinematográficas crean memoria social y se conectan con los procesos de creación de imágenes que circulan en el espacio público. Las películas de la Tercera Vía y el papel de Dibildos en la misma componen un fenómeno muy concreto dentro del cine español, el cual conviene estudiar en su especificidad. Este tipo de cine, creemos, es elemento fundamental a la hora de entender la historia social de los españoles. Nuestro trabajo pretende esclarecer el papel que representó este tipo de cine en el proceso político y cultural acaecido en ese período que recorre el paso desde el régimen dictatorial del franquismo a otro de libertades públicas.

Inicialmente, los años de la Transición eran los que estaban dentro de nuestro interés. Sin embargo, esta época no puede considerarse la más fructífera para la filmografía de Dibildos, a excepción de *La Colmena*. Finalmente, acabamos encontrando interesante articular bien cómo se configura la Tercera Vía, y el papel central de Dibildos para que esto ocurra. Por tanto, desde este momento, nuestro trabajo deja de centrarse en el periodo de la Transición (1975-1982) para enclavarse en los años que van desde 1970 a 1977 entre los que se encuadra la Tercera Vía. Esto es, desde el denominado tardofranquismo hasta la celebración de las primeras elecciones democráticas, hecho que no ocurría en nuestro país desde 1936.

Nuestra investigación se enmarca así en la línea abierta por los estudiosos nombrados anteriormente, los cuales consiguen rescatar del olvido esta modalidad dentro del cine español. Perseguimos llenar aún más de contenido el análisis de la Tercera Vía y su significación estudiando una tipología de películas en sí mismas que implicaban tanto aspectos de producción, como otros más próximos a la propia condición narrativa y estética de los filmes.

³⁷ DIBILDOS, J. L. En: MONTERO, R. Un cine posibilista. José Luis Dibildos. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1391. 13 de junio 1975, p. 10.

³⁸ DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 63.

1.1.2. Retrato de la producción en España (1970-1977):

Según Robert C. Allen y Douglas Gomery, “las historias del cine son trabajos de explicación histórica, y como tales no pueden inhibirse de las cuestiones básicas de la historiografía”³⁹. Para comprender lo que supuso el cine de Dibildos y la Tercera Vía, es muy importante conocer el contexto de la época en la que se enmarca. Por otro lado, también se hace imprescindible dar un repaso a todo el trabajo de Dibildos como productor, situado en primera línea del cine español durante tres décadas.

Los límites espaciales de nuestro estudio se quedan dentro de las fronteras españolas, en las cuales el clima cinematográfico permanece convulso. Desde 1967 hasta 1974 no existe una Dirección General que se encargue del cine en exclusiva. Este periodo del tardofranquismo es, a efectos organizativos, un continuo proceso de reestructuraciones administrativas paralelas y coincidentes con una fuerte crisis económica del sector. Los cambios son convulsos en todo el periodo.

En marzo de 1970 se eleva el rango administrativo del cine mediante la creación de una Subdirección General de Cinematografía y la nueva Dirección General de Espectáculos. La cartera de Información y Turismo va a ir siendo ocupada tras Alfredo Sánchez Bella por Fernando Liñán y Zofío (gobierno de Carrero Blanco, de junio a diciembre de 1973), Pío Cabanillas Gallas (enero a noviembre de 1974) y León Herrera (noviembre de 1974 a diciembre 1975). La Dirección General de Cultura y Espectáculos fue encomendada en octubre de 1973 al futuro ministro Ricardo de la Cierva hasta 1974. Finalmente, un Decreto de enero de 1974 reestablece la Dirección General de Cinematografía –separándola del Teatro- a cuyo frente se sitúa el anterior subdirector general de cinematografía, Rogelio Díez. La última Dirección General de Cinematografía previa a la muerte de Franco cuenta en su haber con la promulgación de las Nuevas Normas de Censura Cinematográfica, febrero de 1975, que estuvieron vigentes hasta la derogación oficial de la censura a finales de 1977.

Estos cambios acabaron afectando muy mucho a la producción cinematográfica en nuestro país. Aunque no fueron los únicos. Acontecimientos como el hecho de que, por

³⁹ ALLEN, R. C. Y GOMERY, D. Op. cit., p. 32.

estos años, la televisión se hiciera parte de la sociedad y los hogares españoles, además del coste de las películas cada vez más elevado, las férreas normas de censura existentes o las repercusiones económicas de una deuda del Fondo de Protección que, a principios de 1970, se cifró en 230 millones de pesetas, repercutieron a un descenso de la producción durante el periodo entre 1971 y 1974.

Entre 1970 y 1977, se llevan a cabo las producciones enmarcadas en la Tercera Vía. Razón por la cual, hemos dado más importancia a este período a la hora de profundizar sobre los acontecimientos sociales y político-económicos que tuvieron lugar en nuestro país durante la época. Estos acontecimientos ocupan la primera parte de nuestro estudio.

Que la Tercera Vía se enclave entre estos años parece no ser azaroso. Como hemos venido comentando, en 1970 se desencadena una importante crisis cinematográfica en España, tras el agotamiento del Fondo de Protección Oficial. Y en 1977, tras celebrarse las primeras elecciones democráticas desde el 36, se proclama un Decreto-ley que pone de manifiesto la desaparición de la censura cinematográfica y los permisos de rodaje. Además, se regula la cuota de pantalla, se crea la “especial calidad” y desaparece la categoría de “arte y ensayo”.

De hecho, este estudio defiende cómo los acontecimientos sociales acaecidos en este contexto influyen en gran medida en el cine que produce Ágata Films. Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, hablan del periodo comprendido entre 1970 y 1977 como un primer tramo dentro de la etapa de la Transición española: “El periodo comprendido entre 1970 y 1983 tiene un insoslayable punto de inflexión en la Transición de una dictadura a la Constitución democrática. En términos cinematográficos, también se puede delimitar un primer tramo entre 1970 y 1977 y un segundo que abarcaría los sucesivos gobiernos de UCD y se prolongaría hasta 1983, tras la victoria del PSOE en las elecciones generales. Ambas etapas tienen en común un idéntico desconcierto legislativo que repercutió negativamente en el sector, y con especial saña sobre el de la producción. Su trayectoria, sometida a esos continuos vaivenes de orden legislativo y económico, fue un largo calvario que arrancó con las consecuencias del despilfarro derivado de la gestión de José María García Escudero y culminó con el selectivamente resolutorio decreto promulgado por Pilar Miró”⁴⁰.

⁴⁰ RIAMBAU, E. Y TORREIRO, C. Op. cit., p. 876.

1. 2. Hipótesis.

Principal

- La Tercera Vía que aparece en los años setenta en nuestro país de la mano de Dibildos, no sólo nos habla de cambios en las películas de Ágata Films, así como en el mismo género de la comedia, sino que también da cuenta del cambio social que se está produciendo en la España de estos años. De esta forma, el cine popular de la Tercera Vía constituye un medio efectivo de reconocimiento y diálogo con las inquietudes, aspiraciones y obstáculos que se presentan a una sociedad española que se transforma a ritmo acelerado en los últimos años del franquismo.

Secundarias

- La Tercera Vía es una de las tres corrientes cinematográficas dominantes desde la época del tardofranquismo a la Transición española (1970-1977 aproximadamente). Esta posición la comparte por un lado con la producción subgenérica, y por otro, el “cine metafórico”.
- Los filmes de la Tercera Vía parecen impulsar una renovación de temas y representaciones con un aire de autenticidad como hasta ese momento no se había representado en nuestras pantallas. Esto es, una serie de nuevos escenarios y situaciones que favorecen un nuevo replanteamiento sobre los roles sociales tradicionales (pareja, familia, trabajo), a la vez que se refleja la imagen de una España activa que ha recuperado su autoestima y el contacto con el exterior.
- El uso de la comedia como género estrella en la Tercera Vía se hace fundamental para entender la construcción de un nuevo espíritu nacional de estabilidad, moderación y concordia, en coherencia con el optimismo vital del

tardofranquismo que ahora se legitima a partir del despegue económico y el impulso de la cultura de masas.

- En líneas generales, con las películas de la Tercera Vía, Dibildos pretende sacar el mayor partido económico repitiendo modelos de éxito garantizado a partir de estereotipos y lugares comunes. La fulgurante fórmula de éxito de estos films tiene que ver con un acercamiento a las vicisitudes de la institución familiar, a partir de distintos enfoques que permiten revisar el papel de la mujer o el de las relaciones entre sexos en un periodo de cambios sociales muy pronunciados. Se impulsa una consolidación de las clases medias a través del reconocimiento que éstas puedan tener en la pantalla.
- La coherencia entre los intereses económicos, políticos e ideológicos de Dibildos le ha convertido en el líder de un tipo de cine destinado al público pequeño-burgués de su época. Por un lado, tiende a afianzar la alianza del sector que representa (*Los nuevos españoles*), frente a los intereses de la burguesía monopolista más cerril, así como aquellos sectores más regresivos de la Administración. Por otro lado, defiende una liberalización general de las instituciones dentro y fuera del Régimen.
- De otra parte, sin embargo, tan súbitamente como la Tercera Vía había despertado la reacción del público, las semejanzas y vínculos inicialmente detectados se difuminan y desvanecen, hasta provocar su desaparición. Por si fuera poco, figuras como la de Roberto Bodegas renegarán de esta corriente años más tarde, rechazando cualquier tipo de analogía o afinidad entre sus preocupaciones y propuestas, intentando desmontar a toda costa la percepción de que existe un estilo o un proyecto común.

1.3. Objetivos.

Principales

- Demostrar la capacidad de la Tercera Vía para configurar unas narrativas cinematográficas que llevan consigo el planteamiento de los valores oficializados en la sociedad española durante el periodo que abarca los últimos años de la dictadura franquista y la etapa posterior de cambio político. Conectar la génesis y evolución de la Tercera Vía de Dibildos con el momento histórico en que se desarrollan, y ello a partir de un enfoque transversal que nos permita comprender la interacción entre cine, sociedad y cultura.
- Esclarecer de qué manera la Tercera Vía conecta con su tiempo, acotando un corpus de filmes para su análisis e identificando los elementos característicos que le confieren identidad y especificidad. Para ello, las películas de Roberto Bodegas que analizamos en los capítulos 6, 7, 8 y 9, nos permitirán ver que tipo de representaciones y rasgos vehiculan los filmes.
- Explicar cómo ese no rehuir de la heterogénea realidad española del momento (un oficinista con deudas, un estudiante expedientado, un modelo del “nuevo rico”, una joven madre soltera) permite a Dibildos, apoyándose en su participación directa en los guiones de las películas que produce, configurar un mensaje ideológico certeramente dirigido a la consolidación de las clases medias y sus intereses como segmento social.
- Demostrar cómo la buena (aunque efímera) acogida dispensada a la Tercera Vía pudo tener que ver con la existencia de una burguesía racional, que comenzaba a asimilarse a las democracias europeas.
- Determinar, sin embargo, por qué la fórmula de la Tercera Vía llega tarde para su época. Ver cómo la Tercera Vía consigue tener un éxito únicamente momentáneo. Esclarecer cuál fue su principio y ocaso, por qué apareció y el

resto de causas dentro del contexto legal y de producción por las que llegó a su fin.

Secundarios

- Demostrar la tendencia general del cine de Dibildos a desmarcarse, a dar unos pasos más allá de los rigores y estrecheces de los clichés más oficialistas del cine español del franquismo, etapa que domina la mayor parte de su filmografía. Razonar cómo el cine de Dibildos pudo conjugar lo comercial y, en cierta manera, lo intelectual a la hora de llevar a cabo un cine popular que a la vez articulase una idea de ascenso social entre las clases medias.
- Evidenciar cómo el punto de vista despectivo o como mucho condescendiente con el cual se ha mirado a una corriente tan significativa como fue Tercera Vía desde ciertos sectores de la crítica cinematográfica no se corresponde con la complejidad de la misma.

1.4. Metodología.

Según Allen y Gomery, el proyecto de la investigación histórica en el cine está condicionado por:

1. La historia de la historia del cine y de los estudios cinematográficos como disciplina académica.
2. El estatus cultural del cine como manifestación artística e industria.

3. Los problemas de investigación concretos que presenta la naturaleza de la tecnología y la economía filmicas⁴¹.

Un estudio como el que emprendemos, que pretende un primer acercamiento en profundidad a José Luis Dibildos como productor y creador de la Tercera Vía, debe a nuestro juicio abordar esta corriente desde el punto de vista de la producción cinematográfica. Otros campos como pueden ser el del guion, la distribución o la exhibición se escapan al objeto de este análisis, si bien en ocasiones podemos encontrar datos referentes a los anteriores expuestos en nuestro estudio que han sido considerado dignos de mención. En este sentido, nos apoyamos en la siguiente afirmación de Allen y Gomery: “Los efectos artísticos que pueden lograrse en el cine en un momento dado dependen en parte del estado de la tecnología cinematográfica. Los desarrollos tecnológicos están condicionados en muchos casos por factores económicos. La toma de decisiones económicas tiene lugar dentro de un contexto social, y así sucesivamente”⁴². Estos autores llegaban incluso a considerar que “toda la historia del cine podría explicarse a través de las fuerzas económicas únicamente (...). La consistencia con que surgen los factores económicos en la historia del cine nos permite desarrollar modelos de operatividad económica en la historia del cine que pueden aplicarse a diferentes casos específicos”⁴³.

Nuestros postulados metodológicos parten del hecho de considerar a la corriente cinematográfica de la Tercera Vía como objeto de significación, encuadrándola en la época y el panorama histórico en que se realizó y valorándola desde nuestro horizonte de expectativas, para poner de manifiesto tanto sus valores de producción como su contribución a la historia del cine español. Para ello, hemos decidido trabajar con el tándem que protagonizaron José Luis Dibildos y Roberto Bodegas debido a que constituyeron la pareja creativa que más se ha identificado con la Tercera Vía. La colaboración de Dibildos y Bodegas supone la primera y más estable asociación de todas las ocurridas en el cine de la Tercera Vía, la cual nos permite determinar los rasgos que caracterizan a los filmes de esta corriente.

⁴¹ ALLEN, R. C. Y GOMERY, D. Op. cit., p. 43.

⁴² *Ibíd.*, p. 36.

⁴³ *Ibíd.*, p. 40.

Tal y como explican Robert C. Allen y Douglas Gomery, “el historiador cinematográfico debe ser un estudioso del cine, pero también un estudioso de la historia”⁴⁴. Como hemos venido comentando, nuestro objetivo no es tratar el cine en abstracto. Necesitamos por el contrario analizar ciertos aspectos en los filmes de la Tercera Vía que nos den las claves para explicar por qué este tipo de cine se produjo y funcionó en un momento concreto del pasado y cuáles fueron sus consecuencias.

Tan importante es conocer la Tercera Vía en sí como los mecanismos causales que la produjeron. Para ello, hemos acudido a una serie de fuentes primarias: películas, registros de producción, publicaciones periódicas, documentos gubernamentales del momento. Y otras secundarias: testimonios, entrevistas, libros... En cuanto a investigación académica, cuestiones como Dibildos o la Tercera Vía no se han llevado a cabo hasta fechas muy recientes. Incluso, en ocasiones existen publicaciones poco académicas a las que hemos de recurrir. Nos referimos en este caso a la obra de Francisco Javier Frutos y Antonio Lloréns de 1998, *José Luis Dibildos. La huella de un productor*. En él, Frutos y Lloréns ofrecen la historia de Dibildos y Ágata Films vista a través de los ojos de Dibildos. Por lo que, consideramos, no existe la distancia necesaria para cualquier trabajo de tipo científico.

1.4.1. Estructura:

Según Allen y Gomery, “el historiador debe tener en cuenta el hecho de que estos mecanismos generativos o factores causales no funcionan aisladamente, sino que están interrelacionados”⁴⁵. En base a esta afirmación, podemos declarar que dentro de nuestro estudio, cada capítulo, lejos de ser autónomo, nos da ciertas claves para seguir avanzando al capítulo posterior, basándose éstos en los conceptos explicados con anterioridad. Para investigar de manera precisa y clara el trabajo de Dibildos como productor de la Tercera Vía, hemos dividido este estudio en cuatro partes.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 22.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 39.

Primera parte

Esta parte está constituida por la definición del objeto de estudio, así como el marco metodológico. Además, recogemos todo lo relativo al estado de la cuestión, hipótesis y objetivos de nuestro trabajo. Aquí es donde se describen las coordenadas teóricas y conceptuales a partir de las cuales se realiza la investigación. Se analiza el lugar que ocupa tanto la producción de cine en nuestro país, como el papel representativo del productor de una película. Se tratará de explicar el por qué de la importancia de haber escogido a José Luis Dibildos, productor de la Tercera Vía, como modelo a analizar dentro de estas premisas que presentamos.

Segunda parte

Esta parte del trabajo de investigación (capítulos 2 y 3), está constituida por el contexto histórico, dentro del cual nos centramos en lo acontecido desde 1970 a 1977 aproximadamente, tiempo en el cual se produjeron las películas de la Tercera Vía de Dibildos. Aquí se estudian desde aspectos político-económicos y sociales propios de la España tardofranquista, como lo referente a cultura y cinematografía de la época. Todas estas cuestiones serán descritas y sus consecuencias analizadas; se pretende incidir en la idea sobre cómo estos acontecimientos están interrelacionados directamente con el cine de Dibildos.

Tercera parte

La tercera parte de la investigación (capítulo 4) nos muestra el perfil de Dibildos como productor. Creemos que es importante a la vez que necesario conocer la trayectoria del productor de Ágata Films desde que comenzó con este trabajo en los años cincuenta hasta que terminó, unos pocos años después de darse la Tercera Vía. La evolución de su obra, junto al contexto anteriormente mencionado dan las claves para entender lo que viene a continuación.

Cuarta parte

La cuarta parte (capítulo 5) compone la pieza clave de nuestro estudio, en él entramos de lleno en el análisis de la Tercera Vía, quiénes fueron sus artífices, su público, sus temas, e intentamos entender el por qué de su éxito (aunque fuese efímero).

Quinta parte

La quinta parte (capítulos 6, 7, 8 y 9) examina las películas ubicadas dentro de la corriente que estamos analizando, las cuales fueron fruto de la asociación entre Dibildos y Roberto Bodegas. Se tratan desde aspectos temáticos a los puramente económicos en relación a las relaciones con la Administración y la Junta de Censura. Asimismo, se estudian también aspectos de su estreno y aceptación por parte del público y la crítica.

Conclusiones

Todo lo anterior termina con una breve conclusión a modo de recapitulación y que nos permite reflexionar sobre el objeto estudiado. En las conclusiones que cierran esta tesis se remarcan los aspectos más relevantes de cuanto se ha investigado, principalmente en relación con las hipótesis y los objetivos establecidos. Asimismo, se proponen algunas reflexiones en torno a las aportaciones hechas, así como a las nuevas preguntas que se abren con el punto y final de este trabajo.

1.4.2. Fuentes:

Evidencias no filmicas

Según Allen y Gomery, el mayor inconveniente que ven algunos historiadores a la utilización de estos materiales no filmicos es que no existen con la misma objetividad

e irrefutabilidad que los documentos primarios de la historia estética del cine: las propias películas⁴⁶.

Con la utilización de fuentes no filmicas, podemos llevar a cabo estudios cuantitativos de tendencias de producción que de otro modo resultarían inviables. En nuestro caso, las fuentes primordiales a las que se ha recurrido son, en cuanto a volumen e importancia, las fuentes relacionadas directamente con la producción cinematográfica española entre 1970 y 1977. Este bloque de materiales referidos a la producción cinematográfica incluye, a su vez, fuentes directas muy diferentes. Aún realizando un exhaustivo análisis utilizando aquellas fuentes que son inmediatamente accesibles, la ausencia o inaccesibilidad de otras fuentes constituyen una invitación a buscar evidencias en lugares menos habituales.

Han resultado fuentes primarias para esta investigación los expedientes consultados en el Archivo General de la Administración. Estos documentos directamente generados en el periodo que estudiamos, nos han ayudado a organizar y a contrastar la información de todo el resto de fuentes consultadas. Esto nos ha permitido corregir la inexactitudes e incorporar nuevas aportaciones con el objetivo de explicar por qué se produjeron una serie de circunstancias en cuanto a la producción cinematográfica en nuestro país y cuáles fueron sus consecuencias. Se han consultado los expedientes de la totalidad de los films producidos por Ágata Films desde 1950 a 1985. Si bien en lo que más nos hemos centrado ha sido en los expedientes relativos a los films de la Tercera Vía (producidos entre 1970 y 1977).

Asimismo, han sido de gran ayuda las publicaciones en colecciones de revistas cinematográficas referentes a José Luis Dibildos, sus filmes y los directores de estos, custodiadas tanto en la Biblioteca de la Filmoteca española como en la Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya, así como los resúmenes realizados por el personal de ambas instituciones a partir de diversas publicaciones también relacionadas con Dibildos y su cine, de las que, en algunos casos, no se ha conseguido conocer la procedencia.

Otras revistas y publicaciones como *Nuevo Fotogramas*, *Cinema 2002*, *Cinestudio* o *Dirigido por*, han complementado a las obras y manuales consultados sobre cine español.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 39.

Además, se ha estudiado minuciosamente la legislación referente a la cinematografía consultada en el B.O.E entre 1964 y 1980.

El trabajo de Sally Faulkner en 2013, *A history of Spanish film* ha sido muy valioso a la hora de favorecer a esclarecer el papel de la Tercera Vía para con las nuevas clases medias y su horizonte de expectativas. También han contribuido en nuestra investigación los datos aportados por autores como José Enrique Monterde con *Veinte años de cine español* (1993), o Esteve Riambau y Casimiro Torreiro en *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado* (2008).

La obra de Francisco Javier Frutos y Antonio Lloréns de 1998, *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, sin bien carece de la distancia necesaria para cualquier trabajo científico, también ha sido consultada. Esta fuente secundaria ha ayudado a nuestro trabajo a distinguir el pensamiento de Dibildos y cómo este productor veía el panorama cinematográfico de su tiempo, en comparación a la realidad de la época. La obra, si bien ha resultado útil, como hemos comentado anteriormente nos ofrece la historia a través de los ojos de Dibildos. Se podría decir que este libro está narrado de manera indulgente para con el productor, y no explica aspectos que también ocurrieron en la trayectoria de Dibildos y que, no por ser experiencias negativas, dejan de tener importancia para explicar el trabajo que hizo el productor y su acogida, siempre acompañada de éxitos y fracasos. Como ejemplo, podemos nombrar el caso del mal recibimiento en 1972 de *Españolas en París* en su estreno en la sala Bataclán de París por parte del público, o los premios Lata del Cantábrico que recibió *Libertad provisional* en 1976 en el Festival de San Sebastián.

La escucha de entrevistas tanto a Dibildos como a Roberto Bodegas, así como el visionado de diversos documentales y programas de cine emitidos por RTVE con reflexiones de expertos en la materia, han complementado un mayor acercamiento a lo complejo de nuestro objeto de estudio. Hemos incluido estas últimas evidencias en no filmicas, entendiendo como material filmico, lo que se detalla a continuación.

Evidencias filmicas

La última parte de nuestro estudio, como acabamos de explicar, la ocupan las películas. En este contexto situamos las palabras de Santos Zunzunegui cuando dice: “Las

películas, todas sin excepción, son susceptibles de ser estudiadas como objetos de significación en los que se manifiestan las compatibilidades y las restricciones a través de las que toma forma una cultura dada. Entender el cine como una forma de manifestación singular del imaginario social permite plantear varias propuestas e hipótesis de trabajo⁴⁷.

Los filmes no aparecen sin más ni más; son producidos y consumidos dentro de un contexto histórico específico. Se trata por lo tanto de encuadrar y contextualizar la obra fílmica que se analiza en la línea de J. Talens y S. Zunzunegui allí donde, al hablar de la dimensión formal de cualquier creación artística exponen: “Las obras de arte en general comparten, al mismo tiempo, el ser fruto de contextos socioculturales específicos y poseer una dimensión formal notoria (...). Pero lo que es importante tener en cuenta es que los análisis morfológicos, lejos de situarse al margen del dominio histórico, otorgan imprevistos puntos de vista que pueden ser explotados (en el muy preciso territorio de la Historia del Cine) al establecer puentes entre obras, épocas y autores, para los que las meras explicaciones evolutivas no son capaces de adelantar vinculaciones significativas⁴⁸. Estos filmes son el documento principal de nuestro análisis. Si bien no ha sido fácil dar con cada una de ellas, sobre todo con las producidas desde finales de los cincuenta a mediados de los sesenta.

Hay que recordar que a partir de mayo de 1953, tras la aparición de una primera Orden Ministerial que reguló el régimen de coproducción, se permitiría el acceso al sistema nacional de protección. Un par de meses antes, se habían firmado los primeros convenios con Francia e Italia. Desde esa fecha, las coproducciones fueron aumentando hasta llegar en 1965 a los 98 títulos en un año, lo que suponía algo más del 60% de la producción total⁴⁹.

Otro hándicap a la hora de realizar la búsqueda de películas lo ponía la censura. Según Trenzado Romero, “la censura cinematográfica obedece a una lógica cuya finalidad aparente es la protección del espectador y de la sociedad frente a la influencia psicológica perniciosa del cine. Esta protección se realiza en el ámbito discursivo

⁴⁷ ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 15.

⁴⁸ TALENS, J. Y ZUNZUNEGUI, S. (coords.) *Historia general del cine*. Vol I. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 21-23.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 44.

utilizando muy diversas estrategias: cortes de fragmentos del film, prohibición íntegra de la película o de su guion, alteraciones en el guion o en el doblaje, añadidos de planos, rótulos o carteles explicativos, retirada de la circulación de una película que ya había comenzado a exhibirse, destrucción del negativo o de todas las copias existentes, control del suministro de película virgen en épocas de escasez, etc. La casuística censora es amplia y abarca formas sorprendentes que van mucho más allá del consabido corte”⁵⁰.

Hemos de tener en cuenta que es posible que los films que han llegado a nuestras manos hayan sido objetos alterados por pertenecer a ese material censurable de la Junta de Apreciación. Si bien en nuestro estudio se realiza un análisis de ciertos films dentro de la filmografía de Dibildos y Ágata Films desde sus comienzos, las películas que ocupan el grueso de nuestra investigación son las que para la productora dirigió Roberto Bodegas durante el periodo de la Tercera Vía:

- *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971).
- *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973).
- *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974).
- *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976).

Nos apoyamos en la idea recogida por Allen y Gomery que defendía lo siguiente: “El contenido de una película no aparece por arte de magia sino como resultado del proceso de producción de la película; el público no escoge las películas al azar, sino con la esperanza de que le satisfagan o edifiquen del algún modo concreto; los productores no hacen películas al azar, sino basándose en la respuesta del público”⁵¹. Pues bien, todas las películas que hemos elegido para analizar minuciosamente están dentro del período en el cual en España se ejerció la censura franquista. Esto es, desde 1937 hasta 1978.

⁵⁰ TRENZADO ROMERO, M. *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid: CIS Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, p. 51.

⁵¹ ALLEN, R. C. Y GOMERY, D. Op. cit., p. 221.

Los films enmarcados dentro de la Tercera Vía, se posicionan en la recta final de la falta de libertad de expresión en nuestro país.

Sin embargo, tal como Allen y Gomery explicaban: “el visionado de una película particular puede aportar al historiador cierta información acerca de su estatus como artículo de consumo: sus ‘valores de producción’, presencia o ausencia de ciertas estrellas u otros que trabajaron en esa película en particular, pero el visionado no revelará gran cosa acerca del negocio que la produjo, distribuyó y/o exhibió. Las películas en sí mismas nos dicen muy poco acerca de modos de producción, estructuras organizativas, situaciones de mercado, toma de decisiones de los directivos, o relaciones laborales, del mismo modo que un examen minucioso de una pastilla de jabón revelará escasos datos en el estudio de la industria de la higiene personal”⁵².

⁵² *Ibíd.*, p. 61.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

CONTEXTO HISTÓRICO: ESPAÑA 1970-1977

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

2. Contexto histórico: España 1970-1977.

La época del tardofranquismo en España suele denominarse a los últimos años del régimen del general Francisco Franco, que van desde finales de los años 60 hasta 1975, concretamente el día 20 de noviembre, fecha que coincide con su fallecimiento.

Como el estado de salud del dictador se resentía cada vez más, en junio del año 1973, el mismo Franco designó como continuador del franquismo a Luis Carrero Blanco. Éste, con bastante poca fortuna, sólo estuvo unos meses a cargo del gobierno de España, siendo asesinado a finales de ese mismo año en un atentado de la banda terrorista ETA. Seguidamente, fue designado como presidente Carlos Arias Navarro, quien estuvo al frente del gobierno hasta poco después de la muerte de Franco, para después dimitir. El siguiente presidente del gobierno fue nombrado por el ya rey Juan Carlos I. Y es este hombre, Adolfo Suárez, quien llevó a referéndum el proyecto de Ley para la Reforma Política en 1976, al cual la mayoría de los españoles votan a favor de construir un sistema constitucional democrático. La aprobación de esta ley junto a la legalización y, más tarde, creación de partidos políticos en España, fue el último paso antes de unas elecciones que darían como vencedor nuevamente a Adolfo Suárez con el partido de Unión de Centro Democrático. Unas elecciones que no se daban en España desde hacía 41 años.

A parte de los entresijos políticos, la España tardofranquista vivió una profunda transformación económica y social fundamentalmente gracias al turismo, las inversiones extranjeras, y la exportación de mano de obra a Europa. Las migraciones se dieron tanto fuera (a Francia, Alemania o Suiza, entre otros países) como también dentro de nuestras fronteras hacia áreas con mayores recursos como Madrid, Barcelona o Bilbao.

España vivió un verdadero proceso de industrialización en estos años. Esto propició la aparición de un proletariado urbano que además comenzaba a luchar por sus derechos en forma de manifestaciones y huelgas obreras, las cuales no en pocas ocasiones acabaron con graves enfrentamientos. La libertad de expresión también se vio afectada, con numerosas revistas expedientadas e incluso obligadas a ser cerradas, así como en el ámbito cinematográfico. Además, el ambiente de descontento también existía en las

universidades ya desde los cincuenta. Según Manuel Palacio, “desde finales de los años cincuenta y sobre todo en los sesenta, se establece una conciencia crítica en la ciudadanía (esencialmente entre los jóvenes universitarios), que establece un alternativo ordenamiento simbólico de valores y unos procesos de socialización muy distantes de los que había instaurado el franquismo de postguerra”⁵³.

A pesar de todo, en estos años nos encontramos en un contexto de creciente nivel de vida en la sociedad española. Las migraciones y posteriores retornos, el contacto con Europa, la industrialización del país o la mayor capacidad económica de la población serán claves para el nacimiento de las nuevas “clases medias” en España. Éstas estaban formadas por oficinistas, vendedores y técnicos de variada formación, y fueron las protagonistas esenciales del desarrollo. En cierto modo se puede decir que la existencia de estos sectores sociales permite explicar, en el terreno político, la posterior transición⁴.

2.1. Los 70 en España: Años de transformación económica y social.

El año 1970 en España comienza políticamente marcado por el llamado “proceso de Burgos”, en el cual dieciséis militantes de ETA estaban procesados en un consejo de guerra. Lo más llamativo de este “proceso” fue la reacción de la Iglesia, incluido el Vaticano, y su actitud crítica. Tanto es así que en enero de 1971 se indultaron 9 de estas sentencias y el general Franco accedió finalmente a conmutar las penas de muerte por prisión perpetua. En el proceso estaban encausados dos sacerdotes. Además, una parte del clero vasco simpatizaba con organizaciones opositoras al Régimen. En este tiempo, la Iglesia y el Gobierno comienzan a enemistarse, lo cual desembocará en la pérdida de un pilar básico para la Dictadura.

Desde el punto de vista económico y social, la España tardofranquista vivió una profunda transformación. Como hemos adelantado anteriormente, según el historiador

⁵³ PALACIO, M. (ed.) *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.

Javier Tusell, los tres grandes motores del desarrollo español desde el punto de vista financiero fueron, en primer lugar el turismo, en segundo lugar las inversiones extranjeras, y en tercer lugar la exportación de mano de obra a Europa⁵⁴.

La “revolución del turismo”, gracias al sol y a los monumentos españoles, hizo que en 1970 se llegase en nuestro país a los 24 millones de visitantes extranjeros. Casi nueve millones de ellos eran franceses, y dos millones eran alemanes. El ex vicepresidente del gobierno Alfonso Guerra, en una conferencia sobre este tema pronunciada en la Cátedra de la Transición de la Universidad Europea de Madrid en 2007, decía: “Yo lo digo como una broma, pero no crean que es una broma, que hay muchos actos que ayudaron a la Transición. Por ejemplo, cuando las primeras turistas europeas vinieron a las playas y se pusieron en bikini, eso ayudó muchísimo, más que muchos discursos políticos (...). Es una liberación de mente. Empiezan corrientes de allá para acá y de acá para allá, lo que yo llamo una revolución cultural juvenil. Los jóvenes de aquel momento no se dan cuenta de que palpitan con cosas que no son las que ocurren aquí, sino las que ocurren fuera”⁵⁵. El papel del turismo resultó fundamental para la balanza de pagos de nuestro país. Sólo ya bien entrados en los setenta empezó a disminuir el papel relativo de esta actividad en la economía española. De aquí en adelante, el turismo continuó siendo estival y de clase media, contribuyendo a crear una “terciarización” de la sociedad española, además de permitir el contacto con el mundo exterior y, por consiguiente, la transformación de los hábitos culturales.

Por otra parte, entre 1959 y 1974, España recibió inversiones de capital extranjero por un monto aproximado de unos seis mil millones de dólares, de procedencia norteamericana, suiza, alemana, francesa y británica. Lo que atrajo al capital europeo fue la existencia de mano de obra barata y un mercado en expansión. Cabe decir, además, que la industrialización que surgió en nuestro país por aquel entonces no hubiera sido posible sin estos apoyos.

En el mundo del capitalismo desarrollado, el empleo industrial alcanzó su apogeo hacia 1970. Juan Jesús González y Miguel Requena afirman que a los países que llegaron más tarde a la industrialización, como es el caso español, no les fue posible culminar el

⁵⁴ TUSELL, J. *Historia de España en el siglo XX. III. La Dictadura de Franco*. Madrid: Taurus, 1998, pp. 439-440.

⁵⁵ GUERRA, A. En: PALACIO, M. Op. cit., p. 8.

proceso de maduración industrial. Por lo cual, España fue uno de los países que dio el salto directamente de la agricultura a los servicios⁵⁶.

Estructura de la población ocupada en España (1960-1980)

	1960	1970	1980
Agricultura	41,7	29,2	18,1
Industria	24,7	28,6	25,5
Construcción	6,8	8,3	8,4
Servicios	26,8	33,9	48,0

Fuente: Instituto Nacional de Estadística.

No obstante, en los medios oficiales, se describe un contexto de creciente nivel de vida en la sociedad española. De hecho, en ciudades como Barcelona, Madrid o Bilbao se produjo un importante despliegue económico debido al impulso industrial. El crecimiento del producto industrial fue verdaderamente impresionante (160 por 100 en 1963-1972; desde 1960 a 1973 la industria española multiplicó su producción por tres y medio), aunque tendió a decrecer a medida que pasaba el tiempo. Mientras que era de un 12,5 por 100 en 1961-1964, fue de tan sólo el 7,8 por 100 en 1965-1973).

En el año 1972, era lanzado el III Plan de Desarrollo de Laureano López Rodó⁵⁷. Los Planes de Desarrollo Económico y Social comenzaron en 1959 y fueron pensados como instrumento políticos para el crecimiento económico; con ellos se intentó superar la

⁵⁶ GONZÁLEZ, J. J. y REQUENA, M. (eds.) *Tres décadas de cambio social en España*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

⁵⁷ Laureano López Rodó será comisario del Plan de Desarrollo desde 1962 -cargo que se eleva a la categoría de ministro en 1965- hasta 1973. López Rodó dirigirá la preparación y aplicación de los tres Planes de Desarrollo Económico y Social que significaron un importante crecimiento de la economía española. En junio de 1973 al ser nombrado Carrero Blanco presidente del Gobierno, se convierte en ministro de Asuntos Exteriores, cargo en el que sólo estuvo unos meses, debido al asesinato de Carrero en diciembre de aquel mismo año.

difícil situación en la que se encontraba nuestro país durante la época de la posguerra. Una consecuencia directa de los mismos fue precisamente esta industrialización a la que nos referimos, y a la que se vieron sometidas varias ciudades del territorio español (llamados “polos de desarrollo”), con la instalación de verdaderos núcleos industriales en Valladolid, Vigo o Puertollano. Pero el tercer y último de estos “Planes” hubo de ser interrumpido, entre otras razones, por el aumento del precio del petróleo. En contraste con estos polos de desarrollo, se encontraban comunidades autónomas como Extremadura o Andalucía, donde la gente aún tenía que emigrar.

2.1.1. La emigración española:

La emigración española hacia Europa se produjo sobre todo entre 1960-1973. La entrada de divisas por envío acaba por convertirse en la segunda partida en importancia de ingresos en estos años, tras el turismo.

Emigración española (1966-1980). Distribución por comunidades autónomas de procedencia.

CC.AA. /Años	1966-70	1971-75	1976-80
Andalucía	116.559	114.195	14.455
Aragón	3.406	3.137	353
Asturias	5.666	5.666	1.126
Baleares	640	761	492

Canarias	22.891	7.822	4.341
Cantabria	3.184	2.464	218
Castilla-La Mancha	14.203	17.007	1.214
Castilla y León	39.071	42.493	4.781
Cataluña	13.156	9.143	1.916
C. Valenciana	30.090	26.739	1.943
Extremadura	19.067	23.230	3.412
Galicia	92.561	119.673	35.419
Madrid	23.424	21.253	7.355
Murcia	17.817	11.860	1.710
Navarra	2.446	2.904	212
País Vasco	4.938	3.969	1.046
La Rioja	475	408	108
Ceuta y Melilla	1.328	156	10
TOTAL	410.789	412.880	80.111

Fuente: VILAR J. B. Y VILAR, M. J. *La emigración española a Europa en el siglo XX*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1999.

Como se puede comprobar, en los años 60 y principios de los 70, se produjo un auténtico boom migratorio de españoles. Estas migraciones fueron tanto dentro del territorio nacional como a determinados países de Europa occidental. Los países elegidos fuera de nuestras fronteras fueron principalmente Francia, Alemania Federal y Suiza, los cuales tenían necesidad de mano de obra no cualificada. Esta “no cualificación” dio lugar a que los salarios percibidos por el trabajador extranjero

respecto al nacional en estos países fueran más bajos, lo cual facilitó la inserción laboral a los recién llegados.

Residentes españoles en Europa. Evolución años 1970-1980.

Países	1970	1975	1980
C.E.E			
Francia	659.922	586.203	470.814
Alemania R.F.	245.400	247.447	179.952
Suiza	102.341	112.996	97.232
Bélgica	52.230	67.563	58.255
Reino Unido	39.014	51.329	40.041
Países Bajos	39.000	29.492	23.500
Andorra	15.670	15.670	15.670
Portugal	8.784	8.916	7.124
Italia	7.744	6.707	11.106
Suecia	3.993	4.500	3.384
Luxemburgo	3.135	3.100	2.053
Dinamarca	1.500	733	745
Austria	1.493	300	806
Otros países	2.038	2.560	4.377
TOTAL	1.182.264	1.137.516	857.059

Fuente: VILAR J. B. Y VILAR M. J. *La emigración española a Europa en el siglo XX*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1999.

Como venimos señalando, la recepción de inmigrantes españoles (y extranjeros en general) se disparó en Francia a partir de la década de 1960 como consecuencia de la necesidad de mano de obra. En 1962, el país contaba con 2.000.000 de trabajadores extranjeros. En adelante, la cifra se incrementó en 100.000 unidades anuales hasta

sobrepasar los 4.000.000 en 1975. De ellos, 586.203 eran españoles. En la República Federal de Alemania, fueron en 1974 alrededor de 4.000.000 los trabajadores inmigrados –de los cuáles casi 250.000 españoles- y en Suiza, en 1970 residían 102.341 emigrados de nuestro país, cifra incrementada en 10.000 unidades un lustro más tarde, para estabilizarse en algo más de 100.000 en los años 80. La ocupación principal de los trabajadores españoles en estos países era la industria, los servicios y el ámbito agrícola⁵⁸.

Como aparentemente no se pretendía que dichos emigrantes se asentaran definitivamente en el país de recepción, primó el principio de temporalidad en los contratos. Los objetivos de las personas que se marchaban a otro país eran netamente económicos: lograr una fuente adicional de divisas. A finales de los años 60 se empezó a notar el retorno de los emigrados a su país de origen, lo cual no tuvo gran incidencia sobre el incremento del desempleo en estos países –salvo en los años 1975 y 1978 de máxima incidencia de regresos. En la etapa 1960-1973 se estima en 900.000 los retornos oficialmente constatados. La crisis de 1973 y años posteriores puso punto y final a la confluencia de inmigración y emigración, alcanzando ésta su techo en 1975 y 1976 con 88.000 y 110.000 entradas, para decrecer en años posteriores.

Aparte de sus efectos económicos y laborales, las emigraciones y retornos tuvieron a su vez implicaciones socioculturales, en razón de los cambios experimentados por el emigrante en sus hábitos, estilo de vida e incluso en su pensamiento, durante su estancia más allá de nuestras fronteras. En esas condiciones, la emigración abrió la mente y varió las costumbres, incluso en personas de bajo nivel cultural.

Al final del franquismo, nuestro país se iba convirtiendo poco a poco en un país europeo. Las migraciones hacia donde existían recursos económicos y posibilidades de desarrollo desbancaron al estancamiento rural a favor de la urbanización de la población española. El número de españoles residentes en poblaciones de más de 20.000 habitantes pasó del 40 al 54 por 100, siendo Madrid, las costas del País Vasco y Cataluña, y los valles en contacto con Francia y el eje del Ebro los núcleos receptores de migración interna.

⁵⁸ VILAR J. B. Y VILAR M. J. *La emigración española a Europa en el siglo XX*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1999.

2.1.2. Las nuevas clases medias:

En el año 1973, la primera crisis del petróleo llega a Europa y con ella se pone en evidencia la dependencia energética que tiene nuestro país con respecto al exterior. La expansión económica de la época del desarrollo da un paso atrás. No obstante, la sociedad ya no será la misma, en España está latente un nuevo estilo de vida, son las llamadas “nuevas clases medias”, unos “nuevos españoles” con nuevos valores.

Según José Félix Tezanos, “el cambio social en nuestro país se produjo en una dirección muy diferente a la prevista por el franquismo”⁵⁹. Posiblemente, uno de los elementos que mejor permite identificar la pertenencia a esta nueva clase social es la posición ocupada por los individuos en la división del trabajo. Tezanos afirma que Franco aspiraba a reforzar una vieja clase media de pequeños propietarios agrícolas y pequeños empresarios urbanos. Sin embargo, entre 1964 y 1976 el número de los primeros descendió en un tercio, mientras los empresarios con asalariados y los trabajadores autónomos disminuían también, aunque no con tanta intensidad (un 4,8% los primeros y un 3,1% los segundos). En contrapartida el ascenso fue muy notable en los sectores de gerentes y directivos, que se multiplicaron casi por dos; y también en el personal administrativo, comercial y técnico, cuyo aumento fue de un 75% en las mismas fechas, y en el personal de servicios sanitarios, educativos o de ocio, que ascendió más de un 60 por 100⁶⁰.

Fausto Miguélez y Carlota Solé identifican a las viejas clases medias con su posición en la *propiedad*, mientras que las nuevas clases medias afirman son las que poseen *capital cultural*⁶¹. Este nuevo colectivo, que empieza a adquirir una relevancia creciente a partir de los años sesenta, basa su posición de clase en los conocimientos, en las funciones de dirección y control y en la producción de ideas. Es una clase que se diferencia netamente de la clase trabajadora (ambas son asalariadas) porque, gracias a

⁵⁹ TEZANOS, J. F. En: PÉREZ LEDESMA, M. *Estabilidad y conflicto social: España, de los iberos al 14-D*. Madrid: Portada. Nerea, 1990, p. 231.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ MIGUÉLEZ, F. Y SOLÉ, C. *Clases sociales i poder polític a Catalunya*. Barcelona: PPU, 1987. En: CLIMENT SANJUÁN, V. *Estructura social de España y Cataluña*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2005, p. 35.

su cualificación, posee un cierto control sobre el mercado de trabajo y porque dispone de un cierto margen de autonomía laboral⁶².

Según Vicente Sánchez-Biosca, el proceso de constitución de las clases medias atiende a tres vectores principales:

- En primer lugar, la ampliación del consumo cultural en todos los registros se debe a la nueva capacidad económica de las clases medias (el consumo de bienes materiales se hace extensivo al consumo de prácticas culturales, como la literatura, los espectáculos o las revistas), pero también a la nueva aspiración cultural resultante del progreso en la educación de la población.
- En segundo lugar, el régimen confiaba en que el bienestar y el auge del consumo llevaría aparejada una desideologización de los contenidos y de la demanda. Sin embargo, la transformación producida en el cuerpo social acentuó la contestación al régimen en los ámbitos laborales y públicos, la generalizó en sectores como la Universidad -ya activa desde las movilizaciones en los años cincuenta- y la exportó a nuevos ámbitos. Si bien es innegable que hubo asentimiento al régimen, no es menos evidente la proliferación de espacios de protesta y de lucha.
- En tercer lugar, la diversidad de registros culturales que se impone en los años sesenta es ininteligible sin tomar en consideración el papel de la radio y, sobre todo, de la televisión como vehículos de uniformización del consumo cultural o pseudocultural. Aunque sus emisiones en Madrid datan de 1956, la televisión sólo alcanza un verdadero impacto en la vida española a mediados de la década siguiente⁶³.

Estamos ante una nueva clase media, en suma, profesionalizada, urbana y asalariada, que en los años setenta representaba ya una cuarta parte de la población española. Fueron los miembros de esta renovada clase media quienes se beneficiaron

⁶² CLIMENT SANJUÁN, V. *Estructura social de España y Cataluña*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2005, p. 35.

⁶³ *Ibíd.*

especialmente del desarrollo económico y del correlativo aumento de la renta per cápita –cuya tasa anual de crecimiento pasó del 3,3% en la década de 1950 al 7,5% en 1960-70- (lo que les permitió acceder a bienes de consumo duraderos, como el automóvil o los aparatos electrodomésticos). De aquí que estos sectores se convirtieran en la base de masas del régimen en los años sesenta y setenta (“el franquismo sociológico”), y por ello en el sector social al que más intensamente se dirigía la propaganda franquista, con su insistencia de paz y el desarrollo económico. De la clase media procedían, a su vez, la mayor parte de los miembros de los cuerpos superiores de la Administración Pública y de las instituciones políticas y sindicales; aunque también de su seno, y como consecuencia de la extensión de la enseñanza universitaria, salieron los protagonistas de los nuevos conflictos estudiantiles, con fuerza creciente desde mediados de la década de 1960⁶⁴.

Una sociedad de consumo:

En España, al igual que en el resto de sociedades occidentales, a lo largo de los años setenta se consolidan los cambios sociales que habían comenzado a gestarse en la década anterior. Sánchez-Biosca afirma que “desde los años sesenta ya se comienza a constituir una clase media con sus necesidades de ocio, espectáculo y entretenimiento, movilidad y consumo, aspiración a la enseñanza y demanda de lectura. Además ésta sociedad cuenta con un anhelo de contacto con lo europeo a través de la incipiente cultura del viaje, y, sobre todo, del turismo”⁶⁵.

En estos años, España se convirtió en una sociedad de consumo. En el período 1966-1974 se produjo un incremento espectacular en la producción de determinados bienes como los de equipamiento de hogares: los electrodomésticos, los tocadiscos, los transistores... Confort pasó a ser la palabra mágica y el consumo se presentaba como un sustitutivo de la democratización, al dar una apariencia de triunfo de las clases medias⁶⁶. Ese “bienestar” se percibe cada vez más en nuestro país pese a la crisis del

⁶⁴ PÉREZ LEDESMA, M. Op. cit.

⁶⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Las culturas del tardofranquismo”. *Revista de Historia Contemporánea Ayer: Crisis y descomposición del franquismo*. Nº 68. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea y Marcial Pons Historia, 2007, p. 94.

⁶⁶ CARNICER, M. A. *La España desarrollista. Nueva sociedad, viejo régimen*. En: GRACIA, J., y RUIZ CARNICER, M. A. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2004.

petróleo que comienza en toda Europa en 1973, año en el que Luis Carrero Blanco era nombrado Jefe del Gobierno.

En regiones prósperas, como Cataluña, el País Vasco y Madrid, al menos el 85 por ciento de los hogares tenía en 1975 televisor y frigorífico y el 35 por ciento coche. En las más pobres, como Extremadura, Galicia y Andalucía, el número de televisores estaba entre el 55 y 57 por ciento, el de los frigoríficos entre el 36 y el 65 y el de los coches entre el 19 y el 15. En las ciudades con más de 50.000 personas, el 90 por ciento de los hogares tenían televisor, el 89 por ciento frigorífico y el 41 por ciento coche. En cambio, en los pueblos de menos de 2.000 habitantes sólo el 50 por ciento de los hogares tenía frigorífico, el 60 por ciento televisión y el 24 por ciento coche⁶⁷.

Estructura del gasto privado (1958-1986)

	1958	1964	1973-1974	1986
Alimentación	55,3	44,7	38,0	31,6
Ropa	13,6	14,9	7,7	11,9
Vivienda	5,0	7,4	11,6	18,4
Hogar	8,3	9,2	11,1	6,0
Extras	17,8	19,9	31,6	32,1

Fuente: NAVARRO LÓPEZ, M. *Pautas de consumo en España y diferencias regionales*. En: M. NAVARRO LÓPEZ. *La España de los años 70*. Madrid: Fraga, 1979, I. 815 y datos del INE, 1988.

En los años setenta, vemos un incremento significativo en cuanto a extras y compras relacionadas con el hogar. No hemos de olvidar que las vacaciones en el extranjero se

p. 275.

⁶⁷ SHUBERT, A. *Historia social de España (1800-1990)*. Madrid: Nerea, 1991, p. 381.

habían convertido en práctica común: aproximadamente 8 millones de españoles pasaron sus vacaciones en otro país en 1977⁶⁸. “En ese mismo año existían 8 millones de televisores en España”, según Manuel Palacio⁶⁹.

Y si bien la radio y la televisión se constituyen como vehículos de uniformización del consumo cultural, en cuanto al cine, Sally Faulkner confirma que “los avances sociales producidos en los años 70 propician la emergencia de una nueva audiencia para el cine español”⁷⁰. Los intereses del nuevo espectador tuvieron que ver tanto con el cambio sociológico operado en el público español como con el contenido de los films y una actitud concreta: “El espectador cinematográfico medio (...) dejó de ser el de los años cincuenta, para definirse como espectador liberal, consciente, lejano de aquel viejo espectador que iba al cine sistemáticamente”⁷¹. Ya en un contexto diferente, en el del cine español del tardofranquismo, se comenzaron a producir películas caracterizadas por su capacidad de conectar con un nuevo espectador de “clase media” y situarse en su terreno de expectativas.

2.2. El gobierno de Arias Navarro (31 diciembre 1973- 1 julio 1976).

El 20 de diciembre de 1973, ETA comete el atentado que acabará con la vida de Carrero Blanco. Carrero y sus dos acompañantes fallecieron, quedando sobrecogida la ciudadanía, la oposición, la oligarquía y la propia Dictadura.

Tras la efímera presidencia del gobierno de Carrero, había que elegir un nuevo sucesor. Así, a finales del mes de diciembre de 1973, España tenía un nuevo presidente: Carlos Arias Navarro.

El gobierno de Arias quedó constituido oficialmente el 3 de enero de 1974. Se caracterizó por ser un conjunto confuso y de comportamientos contradictorios. Arias

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ PALACIO, M. *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra, 2012, p. 9.

⁷⁰ FAULKNER, S. *A history of Spanish film. Cinema and society 1910-2010*. London: Bloomsbury. 2013, p. 120.

⁷¹ LLINÁS, F. *Los vientos y las tempestades*, en AA.VV., *El cine y la transición política española*, Valencia: E. de la Filmoteca Valenciana, 1986, p. 3.

Navarro alejó a los llamados opusdeístas que habían estado junto a Carrero Blanco rodeándose de ministros como el liberal Pío Cabanillas en Información y Turismo.

El día 12 de febrero de 1974, Arias Navarro compareció ante las Cortes para anunciar las que serían las medidas de su nueva política. Un acontecimiento que quedará marcado en la memoria de todos como el “espíritu del Doce de febrero”. Se quería un aperturismo, mas sin exceder los reducidos límites del Dieciocho de Julio, es decir, un deseo de reforma política dentro de las habituales coordenadas del sistema de la Ley Sindical y la aprobación de una Ley de Régimen Local. Arias prometía además la creación de un Estatuto de Asociaciones políticas el cual daría vida participativa a la política nacional del Régimen. En palabras del propio jefe de Gobierno: “El Movimiento Nacional debe acoger y oír cuantas plurales corrientes de opinión se registren en el seno de la vida española, siempre que estén animadas por un inequívoco sentido nacional y una evidente identificación con los principios fundamentales...”⁷².

Pero este “espíritu aperturista” no tardó en convertirse en agua de borrajas. En el mismo mes de febrero y más tarde en marzo se fueron sucediendo una serie de acontecimientos que derrumban la idea. En primer lugar, una nueva pugna entre Iglesia y Estado: el arzobispo de Bilbao, monseñor Añoveros emitió una homilía aludiendo a torturas policiales y de la Guardia Civil, defendiendo además al pueblo vasco como subyugado por parte del Estado. Añoveros fue condenado a la extradición. La respuesta del Obispo Vicente Enrique y Tarancón fue la de anunciar la posibilidad de ejercer la excomunión a algunos de los miembros destacados de la dictadura. Por razones como ésta, el Estado pierde un pilar básico para la Dictadura. Según González y Requena, si hubiera que buscar un candidato a ocupar ese vacío, nadie más indicado que los medios de comunicación, protagonistas destacados del doble proceso de transición y modernización: “Cualquier consideración sobre los medios debe empezar por reconocer el impagable servicio que los medios han prestado en la estabilización de la democracia (...), así como en el proceso (...) de establecimiento de un nuevo orden axiológico, acorde con una sociedad abierta y tolerante”⁷³.

⁷² La Transición. Capítulo 2. RTVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-transicion/transicion-capitulo-2/2066191/> (Fecha de consulta: 19 de septiembre 2015).

⁷³ GONZÁLEZ, J.J., y REQUENA, M.. Op. cit., p. 26.

Otro acontecimiento que iba en contra del “espíritu aperturista” fue el ocurrido el 2 de marzo de 1974. En esta fecha, se ejecutaba en el garrote vil a un estudiante anarquista, Salvador Puig Antich, acusado de matar a un policía. Era la primera vez en 8 años que se utilizaba esta arma tan cruel para aplicar una condena a muerte. Además, el 25 de abril de 1974 se da fin a la dictadura de Salazar en Portugal. La dictadura portuguesa fue más larga que la española, a pesar de no haberse engendrado como consecuencia de una guerra civil, sino después de la destrucción de un sistema parlamentario muy inestable. En Portugal, en fin, no se había producido una transformación social y económica como la acaecida en España⁷⁴. Sin embargo, esta pacífica “revolución de los claveles” deja a España y su dictadura en el punto de mira de cara a Europa.

Por aquellos años, España era un país conflictivo socialmente. Esta agitación social era tratada con dureza. La sociedad española tenía una mayor conflictividad social y regional, incluyendo el terrorismo, que cualquiera de las restantes en Europa del sur⁷⁵. Estaban a la orden día conflictos diferentes en la sociedad. Se repetían manifestaciones provocadas por los movimientos nacionalistas. Y la convocatoria de huelgas era cada vez mayor, sobre todo las que eran provocadas por motivos laborales.

Causas de las huelgas en España 1963-1975

Causas	Número	%
Político-sociales	3.537	23,2
Reivindicaciones profesionales-económicas	6.582	43,2
Solidaridad	1.459	9,6
Negociación colectiva	2.156	14,1
Otras causas	1.509	9,9

Fuente: AA.VV., *Historia de la España actual 1936-1996*. Madrid: Marcial Pons. 1998.

⁷⁴ TUSELL, J. *La Transición a la democracia (España 1975-1982)*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

⁷⁵ TUSELL, J. *Historia de España en el siglo XX. III. La Dictadura de Franco*. Madrid: Taurus, 1998.

En estos años de tardofranquismo, se sucedieron repetidas huelgas a lo largo y ancho del país por parte del proletariado urbano que había aparecido tras el desarrollo industrial vivido en España. Éste comenzó a organizarse clandestinamente dando lugar a diversas huelgas obreras –ilegales por aquella época– desde Granada a Madrid, pasando por El Ferrol, Cataluña o País Vasco. Muchas de ellas saldadas con graves enfrentamientos y muertes. No existía la libertad sindical y las relaciones laborales en España venían dictadas por el sindicato único vertical. Prueba de ello son las huelgas como con la que arrancaba año 1971, una huelga general en la fábrica de SEAT en Barcelona que genera varios despidos y que convierte la Zona Franca en un campo de batalla. Desde los años 60, la existencia de huelgas en España es constante pese a, como se ha mencionado, estar prohibidas por el régimen.

Además de las asambleas de las fábricas, la presencia política se hizo cada vez mayor en los campus universitarios en la fase final del régimen. El Movimiento Estudiantil fue de gran peso en la lucha contra el franquismo y el número de huelgas y jornadas perdidas creció en gran medida desde mediados de los sesenta hasta la muerte del dictador. En 1971, fueron casi 7.000.000 las jornadas perdidas, en 1973 rondaron los 9.000.000 y en 1974 y 1975 se situaron en torno a los 14.000.000, incrementándose todavía en 1976⁷⁶. Tras las primeras expulsiones de alumnos de la Universidad Laboral de Gijón el 1 de febrero de 1975, la oleada de protestas universitarias es continuada en Valladolid primero, y más tarde en Sevilla, Murcia, Málaga, Madrid, Barcelona, Salamanca o San Sebastián. A finales de este mes se suman al conflicto las universidades de Palma de Mallorca, Oviedo y Navarra, ésta última perteneciente al Opus Dei. Este comportamiento subversivo siguió en personalidades como Enrique Tierno Galván, así como en los Colegios Profesionales y acabó por afectar también a los medios de comunicación.

La libertad de expresión también se vio afectada, sobre todo una vez sustituido Pío Cabanillas por León Herrera, con expedientes como el acaecido en 1975 a la revista *Cambio 16*, seguido de secuestros a otras como *Posible*, *El Papis*, la revista humorística *Hermano Lobo*, *La Codorniz*, *El Doblón*, *Por favor* o *El Europeo*. Incluso el delegado de la agencia EFE en la Zona Norte fue detenido, así como el director de *El Correo de Andalucía* ingresó en prisión debido a unas informaciones sobre la base

⁷⁶ *Ibíd.*

norteamericana de Rota. Ante esta regresión informativa, el ministro de Información y Turismo León Herrera, declaró que todas las libertades tienen sus límites, actitud que puede extrapolarse a lo ocurrido con el cine y la censura en nuestro país. Pero la represión contra los medios no acabaría aquí, y meses más tarde fue secuestrada *Sábado Gráfico* y procesado el periodista Miguel Ángel Aguilar. La revista *El Alcázar* fue cerrada por cuatro meses, y otro ejemplo más de represión fue el ocurrido con los semanarios *Destino* o *Blanco y Negro*, teniendo que modificar su compaginación para sacar un artículo.

Mientras, la salud de Franco se resentía por momentos. El 19 de julio de 1974, ante el mal estado del dictador, el entonces príncipe Juan Carlos de Borbón asume los poderes de Jefe de Estado en funciones.

El 13 septiembre de ese mismo año se produjo el sangriento atentado en la cafetería Rolando en calle Correo de Madrid, una cafetería frecuentada por policías. El atentado causó un total de trece muertos y decenas de heridos. Además, a raíz de esto, la banda terrorista ETA se dividió en polis-milis y militares, es decir, la lucha armada versus el frente político. Este hecho también contribuyó a frenar al “espíritu del 12 de febrero” de Arias Navarro.

La imagen que España daba de cara al exterior era el reflejo de una ardua agitación en las calles, enfrentamientos y actos terroristas saldados con penas de muerte por parte del Régimen. Desde peticiones de indulto por parte del Papa de Roma o Juan de Borbón, así como por fuertes asaltos en la embajada de España en Lisboa, o protestas en Ámsterdam, Londres y París, la reacción internacional contra la dictadura de Franco era cada vez más dura en términos sociales. También institucionalmente, el presidente de México, Luís Echeverría, pedía el aislamiento para España en la O.N.U. Ante esto, la reacción del Régimen fue convocar la concentración del 1 de octubre de 1975 en la Plaza de Oriente como una masiva demostración de apoyo a Franco y la dictadura: “Gracias por vuestra adhesión y por la serena y viril manifestación pública que me ofrecéis en desagravio a las agresiones de que han sido objeto varias de nuestras representaciones diplomáticas y establecimientos españoles en Europa, que nos demuestran, una vez más, lo que podemos esperar de determinados países corrompidos,

que aclaran perfectamente su política constante sobre nuestros intereses”⁷⁷, fueron algunas de las palabras del Caudillo. Al mismo tiempo, esa misma mañana, se producía el primer atentado del grupo antifascista GRAPO en Madrid donde varios policías fueron asesinados.

Mientras que en España los problemas del terrorismo y el estado de salud de Franco eran portada de cualquier periódico, de otro lado, la última colonia española, el territorio del Sahara, estaba a punto de perderse. En un clima de tensión y ante la posibilidad de un enfrentamiento armado con Marruecos, el gobierno entregó al rey de Marruecos el territorio saharauí. De este modo, España no solo demostró su debilidad a nivel internacional, sino que quedó en pésimo lugar frente a las Naciones Unidas, puesto que ante este organismo se había comprometido a convocar un referéndum y dar a elegir a la población autóctona entre anexionarse a Marruecos o ser independiente.

En esta atmósfera tan conflictiva llega la madrugada del 20 de noviembre de 1975, en la cual el Régimen toca fondo con la muerte de Francisco Franco por parada cardíaca. A las 10 horas de la mañana del mismo día, Arias Navarro anuncia por televisión a los españoles que el dictador había muerto.

2.3. 20 noviembre 1975: Fallecimiento de Franco. Fin de la dictadura y comienzo de la Transición.

Tan sólo dos días después de la muerte del dictador, Juan Carlos de Borbón es proclamado rey ante las Cortes. Algunas palabras del nuevo monarca como “hoy comienza una nueva etapa de la historia de España. Esta etapa, que hemos de recorrer juntos, se inicia en la paz, el trabajo y la prosperidad, fruto del esfuerzo común y de la decidida voluntad colectiva. La monarquía será fiel guardián de esa herencia y procurará en todo momento mantener la más estrecha relación con el pueblo (...). Que

⁷⁷ MUNIESA, B. *Dictadura y Monarquía en España. De 1939 hasta la actualidad*. Barcelona: Ariel, 1996, p. 149.

todos entiendan (...) que nuestro futuro se basará en un efectivo consenso concordia nacional...”⁷⁸, dejan ver una actitud y deseo de cambios en el nuevo monarca.

La impresión general era de gran escepticismo sobre si el rey Juan Carlos podría democratizar España. El PCE, PSOE y Democracia Cristiana entre otros, no le apoyan. Tan sólo los reformistas y el democristiano grupo Tácito apuestan por él. Alfonso Osorio, Fernando Álvarez de Miranda y Abelardo Algora fueron algunos de los componentes de este grupo Tácito de intelectuales, políticos y periodistas españoles activos durante los años 1973-1976 de la Transición española que apostaron por la reforma del régimen de Franco hacia fines democráticos.

No obstante, en poco tiempo, nos encontramos ante una España más abierta y permisiva, más laica y con mayores ansias de libertad. En la calle, las huelgas y la lucha obrera y ciudadana prosiguen su curso. El día 5 de enero el Ejército se tiene que hacer cargo del metro de Madrid. Hecho que coincide con las huelgas en Correos y Telefónica entre otras. Se exige una subida en los salarios y bajada en precios y tasas.

Al mismo tiempo, Cataluña, el País Vasco y Galicia seguían luchando por la consolidación de un régimen democrático que diera cabida a sus reivindicaciones nacionalistas. En el mes de mayo sale a la calle el diario *El País*, y unas semanas antes el *Avui* en Cataluña, el cual será el primer periódico en catalán. La aparición de ambos rotativos supone un importante empuje para la consolidación de una opinión pública de raíz democrática.

Pero paralelamente la violencia y los asesinatos siguen estando al orden del día. El terrorismo se constituye como la mayor amenaza para el proceso de reforma hacia la democracia.

A estas alturas, los desencuentros entre Arias Navarro y el rey eran ya una realidad, sobre todo después de las declaraciones del monarca a la revista norteamericana *Newsweek* el 26 de abril de 1976. El 1 de julio Juan Carlos I pide a Carlos Arias que se reúna con él, a lo cual Arias responde presentando su dimisión. Días más tarde, se da a conocer al nuevo presidente elegido por el rey: Adolfo Suárez. Su nombramiento causa estupor, es completamente inesperado. De hecho, la prensa lo trata con dureza y pésima

⁷⁸ La Transición. Capítulo 7. RTVE. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-transicion/transicion-capitulo-7/2066151/> (Fecha de consulta: 19 de septiembre 2015).

acogida. El crédito político de Suárez es prácticamente nulo. Socialistas y comunistas, sin embargo, le otorgan el beneficio de la duda. De esta manera, el nuevo Gobierno de actitud conciliadora y democratizadora comienza con escaso apoyo.

La cuenta atrás para el cambio en la historia de España hacia la democracia había comenzado. Pero para ello eran necesario elecciones, partidos políticos legalizados, una ley electoral, la modificación de las leyes existentes y, por último, un referéndum. El 18 de noviembre se aprueba en las Cortes del proyecto de Ley para la Reforma Política. Y justo un mes más tarde se lleva a votación su aprobación mediante un referéndum nacional, siendo el sufragio universal la vía para elegir a las nuevas Cortes. Tras una ardua campaña donde el mismo Adolfo Suárez pidió a los españoles el voto afirmativo en televisión, la respuesta por parte de la ciudadanía fue la de una participación masiva en las urnas –un 77% de personas censadas se acercaron este 5 de diciembre de 1976 a votar-. El resultado de todo el proceso fue un triunfo espectacular con un 94% de votos favorables para el referéndum.

Un año más tarde, el 9 abril de 1977 se produce la legalización PCE (Partido Comunista Español). Cabe recordar además que desde tiempo atrás tanto el PCE como el PSOE ya venían realizando asambleas fuera de España. Ambas organizaciones políticas llevaban años batallando por el liderazgo de la izquierda. Con todo ello, el 15 de junio llegan a nuestro país las Primeras Elecciones Democráticas desde 1936, cuyos resultados dieron el triunfo a la Unión de Centro Democrático, la UCD de Adolfo Suárez.

Resultado de los principales partidos en las elecciones del 15 de junio de 1977

Siglas	Candidatura	Votos	Diputados
UCD	UNION DE CENTRO DEMOCRÁTICO	6.310.391	165
PSOE	PARTIDO SOCIALISTA OBRERO ESPAÑOL	5.371.866	118
PCE	PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA	1.709.890	20
AP	FEDERACION DE PARTIDOS DE ALIANZA POPULAR	1.504.771	16

PSP-US	PARTIDO SOCIALISTA POPULAR - UNIDAD SOCIALISTA	816.582	6
PDPC	COALICION ELECT.PACTE DEMOCRATIC PER CATALUNYA	514.647	11
PNV	EUZKO ALDERDI JELTZALEA- PARTIDO NACIONALISTA VASCO	296.193	8
FDC- EDC	COALICION ELECT. EQUIPO DE LA DEMOCRACIA CRISTIANA	215.841	0

Fuente: Datos electorales del Ministerio del Interior de las principales fuerzas políticas.

A modo de conclusión:

En este capítulo, hemos querido resaltar cómo las migraciones y posteriores retornos, el contacto con Europa, la industrialización de nuestro país o la mayor capacidad económica de la población serán claves para el nacimiento de las nuevas “clases medias” en España. En estos años nos encontramos en un contexto de creciente nivel de vida en la sociedad española. Se comienza a constituir una clase media con sus necesidades de ocio, espectáculo y entretenimiento, movilidad y consumo. La nueva capacidad económica de las clases medias trae también consigo una nueva aspiración cultural resultante del progreso en la educación de la población incluso en personas de niveles más desfavorecidos. Además, se propició la aparición de un proletariado urbano que comenzaba a luchar por sus derechos. Se produce así un ordenamiento simbólico de valores y unos procesos de socialización muy distantes de los que había instaurado el franquismo de postguerra. La sociedad ya no será la misma, en España está latente un nuevo estilo de vida. Se trata del triunfo de unos “nuevos españoles” con nuevos valores.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

CONTEXTO HISTÓRICO: CINE ESPAÑOL 1970-1977

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

3. Contexto histórico: cine español 1970-1977

La entrada en los años setenta en España fue el comienzo de una gran crisis para nuestro cine. En este tiempo, las deficiencias en cuanto a política cinematográfica, sumadas a la competencia entre el cine extranjero y el producido en el país, eran una realidad. Desde las medidas tomadas por José María García Escudero el 19 de agosto de 1964 bajo el nombre de “Normas para el desarrollo de la cinematografía” y hasta el “Real decreto 3071 del 11 de noviembre de 1977 por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas”, pasarán unos años de verdadero desconcierto para productores y cineastas, que propiciarán la caída en cuanto a producción cinematográfica, sobre todo entre los años 1971 y 1974.

De 1970 a 1977 se suceden hasta cinco ministros de Información y Turismo, siendo Alfredo Sánchez Bella y Pío Cabanillas Gallas quizás los más recordados, el primero por extremadamente conservador, y el último por ser llamado liberal, esto entendido siempre dentro de lo que puede significar el término de liberalismo dentro de una dictadura. Un régimen dictatorial, en efecto, fuertemente marcado por el aparato censor, el cuál prohibirá los estrenos de películas como *El último tango en París* (1972, Bernardo Bertolucci), hecho que provocará largas caravanas de curiosos por lo prohibido a la zona francesa de Perpiñán y cines fronterizos. La censura estaba justificada, según palabras del ex director general de espectáculos, Pedro Segu, como “una obligada medida profiláctica de la sociedad, para la defensa de principios e instituciones que le son sustanciales”⁷⁹. Además, añadía que la obligación del Estado era la de “velar por la colectiva salud moral del país y por el mantenimiento de los valores inalienables de la comunidad”⁸⁰. Una censura que causará asimismo estragos en algunas de las obras de nuestros más reconocidos cineastas. También es cierto que algunos de ellos, como el productor Elías Querejeta, se convertirán en verdaderos especialistas a la hora de burlar la tijera censora.

En cuanto a legislación, hasta seis fueron las órdenes ministeriales que se sucedieron, algunas más criticadas que otras, y casi ninguna de ellas efectiva, hasta llegar a 1977.

⁷⁹ El futuro del cine y del público español. Entrevista con Don Pedro Segu, Director General de Espectáculos. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1254. 27 de octubre 1972, pp. 11 y 12.

⁸⁰ *Ibíd.*

La orden del 12 de marzo de 1971 provocó una agitada revuelta en los profesionales del cine, al reducirse de un 15 a un 10 por ciento la subvención automática a la cinematografía según los ingresos brutos en taquilla. Una medida que hubo de ser rectificada en 1973 por el siguiente ministro de Información y Turismo, Fernando de Liñán y Zofío, para volver al 15 por ciento inicialmente estipulado.

En los años sucesivos, las siguientes órdenes ministeriales –las últimas en cuanto a legislación sobre censura- permitieron el desarrollo del cine del *destape*, que no era otra cosa que un cine estrictamente comercial con connotaciones sexuales, el cual consiguió, al menos inicialmente, una amplia aceptación entre el público. De hecho, más de 4.300.000 espectadores acudieron a ver *No desearás al vecino del quinto* (1970, Ramón Fernández). Junto a esta tendencia, y justamente en el otro extremo del espectro del cine español, se desarrolló un cine de autor, y metafóricamente contra el régimen, principalmente de la mano del productor Elías Querejeta y realizadores como Carlos Saura. Precisamente entre ambos extremos, se encontraba la propuesta de la Tercera Vía de José Luis Dibildos, buscando un equilibrio entre la autoría y la comercialidad. En definitiva, estos años fueron, pese a todas las dificultades, de gran despertar cultural.

Pero no se puede comenzar a tratar el cine español de los años setenta sin hablar del caso *Matesa*, o lo que para muchos sería el mayor escándalo económico del franquismo y un paso decisivo en el ocaso del régimen. Un escándalo además, donde el Estado adeudó por estas fechas al Fondo de Protección Oficial –o lo que es lo mismo, a los productores de cine- 230 millones de pesetas. El fraude se descubrió cuando el Banco de Crédito Industrial, que había concedido a la empresa de Juan Vilá-Reyes créditos por un total de 9.978 millones de pesetas, exigió la presentación de los contratos formalizados con el extranjero para continuar la concesión de préstamos y Matesa (Maquinaria Textil del Norte de España, S.A.) no pudo demostrar las supuestas ventas realizadas. De esta manera, el presidente de Matesa fue condenado en mayo de 1975, por delitos continuados de estafa y de falsedad, así como por cohecho, y a abonar al Banco de Crédito Industrial una indemnización de casi 9.000 millones de pesetas y al Tesoro Público más de 500 millones⁸¹.

⁸¹ El polémico empresario del caso Matesa. *Hemeroteca de ABC*. Actualizado 20 de enero 2007: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-01-2007/abc/Sociedad/el-polemico-empresario-del-caso-matesa_1631019630176.html. (Fecha de consulta: 28 de julio 2014).

El escándalo Matesa es un paso más hacia la descomposición política del franquismo. El equipo de Gobierno, el cual contaba con la figura de Manuel Fraga Iribarne a la cabeza del Ministerio de Información y Turismo, es sustituido en ese momento por uno nuevo impuesto por Franco bajo la influencia del almirante Luis Carrero Blanco, vicepresidente del Gobierno anterior y consejero de Franco desde hacía años. El mismo Carrero afirmaba: "En el caso Matesa hay que distinguir su vertiente económica y su vertiente política, es decir, entre el hecho del fallido bancario de mayor volumen registrado en España y el de su escandalosa politización mediante una campaña de prensa que ha lesionado no sólo el crédito exterior de nuestra economía, sino incluso la fama del Régimen al presentarlo como minado por la corrupción..."⁸².

El resultado fue un nuevo gabinete formado en su mayoría por miembros del Opus Dei, yendo a parar la cartera de Información y Turismo a manos del tecnócrata Alfredo Sánchez Bella, un nuevo paso atrás y en contra del aperturismo. Sin duda, el cine en particular y la cultura en general fueron los grandes damnificados de todo este asunto: se congeló el Fondo de Protección a la Cinematografía y se endurecieron las líneas de crédito del Banco de Crédito Industrial. Como medida de precaución, el gobierno intervino el banco y bloqueó los créditos que se concedían a través de él, entre ellos los fondos de protección a la cinematografía que pagaban la subvención automática del 15% creada por el anterior director general de cinematografía, José María García Escudero.

El ultraconservador Sánchez Bella ejerció un férreo control de la prensa y la libertad de expresión. Se convirtió en el responsable, entre otros, de la tercera suspensión del diario *Madrid* y del cierre definitivo del mismo, así como del expediente administrativo que se abrió al *El Correo de Andalucía* por una publicación que hablaba sobre injusticia en muchas leyes e instituciones del país. Román Gubern recuerda que "la lista de destrozos censores durante el mandato del ministro Sánchez Bella se haría interminable"⁸³.

Sánchez Bella nombró a Enrique Thomas de Carranza, un hombre de su misma ideología, como director general de Cultura Popular. Y al frente de Televisión Española

⁸² BUSTAMANTE, J. M. ¿Qué fue el caso Matesa? *El Mundo*. 19 de enero 2007: <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/01/19/espana/1169211515.html>. (Fecha de consulta: 28 de junio 2014).

⁸³ GUBERN, R. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península, 1981, p. 266.

colocó a Adolfo Suárez, cargo que desempeñaría el futuro presidente del gobierno entre 1969 y 1973.

Un año después de la llegada de Sánchez Bella al ministerio, en 1970, la situación de los productores era insostenible. Lo cual, desde la Dirección General quería acallarse con afirmaciones como las de Enrique Thomas de Carranza: “la Administración pública está trabajando activa y urgentemente sobre el problema y habrá solución”⁸⁴. Por aquellas fechas, la Administración había acumulado una deuda de 300 millones de pesetas con los productores como consecuencia del asunto Matesa.

Por su parte, la ASDREC (Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía), quiso convocar una asamblea extraordinaria nacional para debatir los graves problemas por los que atravesaba el sector. Ésta se acabó produciendo los días 16 y 17 de marzo de 1970 en Madrid, ante la expectación, entre otros, de los productores. Entre sus demandas se encontraban algunas cuestiones como la libertad de expresión en cine (con la supresión de la censura), así como el respeto de las distintas lenguas y culturas del Estado. Exigían, además, una democratización de las salas “especiales” y “de arte y ensayo”, así como el fin de la obligatoriedad de la proyección del NO-DO, la supresión del cartón de rodaje, el control de taquilla, el billeteo automático y la restitución de la cláusulas eliminadas a los efectos de “interés especial”.

En referencia a la libertad de expresión, la ASDREC redactaba como primeros puntos de su propia asamblea lo siguiente:

1. Establecimiento total del pleno derecho a la libertad de expresión, de acuerdo con el artículo 19 de la Declaración de los Derechos Humanos, y, por consiguiente, de la libertad de expresión de la producción cinematográfica.
2. Supresión de la censura cinematográfica. Los eventuales hechos delictivos de las obras cinematográficas serán contemplados según el vigente Código Penal español.

⁸⁴ CAPARRÓS LERA, J. M. *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores, 2007, p. 137.

3. Para tratar de llevar a la práctica los principios generales aprobados bajo los epígrafes 1 y 2, la Asamblea General Extraordinaria de la ASDREC recuerda constituir una comisión que tenga como base de actuación –y mientras tanto dure la situación actual- reclamar:

- a) Supresión de la censura previa de guiones.
- b) Fin de la discriminación entre cine español y cine extranjero.
- c) Fin de la discriminación censora entre el film comercial y el film de arte y ensayo.
- d) Modificación de la composición de la actual Junta de Censura, dando entrada mayoritariamente a representantes de la producción cinematográfica –productores, realizadores, actores, técnicos, etc.- elegidos democráticamente por sus respectivos grupos profesionales.

4. Libre expresión y explotación cinematográfica de las distintas lenguas y culturas de España⁸⁵.

A su vez, desde la Agrupación Sindical de Productores -la cual se había reunido en asamblea el 3 de febrero de 1970- con Jorge Tusell Coll a la cabeza, también se exigía la desaparición de la censura previa de guiones y el trato censor que se daba al cine nacional y extranjero.

El proceso económico, social, artístico y técnico en el que el cine español se encontraba envuelto se había vuelto tan negativo que el mismo Jorge Tusell denunciaba en *La Vanguardia* del 7 de febrero de 1970: “el incumplimiento por parte de la Administración Pública de la legislación vigente en materia de protección a la industria cinematográfica ha creado una situación tan angustiosa que indefectiblemente desemboca en el paro de la producción cinematográfica. El sentido de la producción cinematográfica de los industriales nos obliga a poner en conocimiento del Gobierno y de las cortes Españolas esta grave realidad”⁸⁶.

⁸⁵ GUBERN, R. Op. cit., p. 261.

⁸⁶ Angustiosa situación de la industria cinematográfica. *La Vanguardia española*. 7 de febrero 1970, p. 8.

En esta misma línea de denuncia -o puede que con la esperanza de ayudar a resolver la crisis que se estaba produciendo en el cine nacional-, José Luis Dibildos pedía abiertamente el 19 de febrero de 1970 en *Nuevo Diario*, “un diálogo con la Administración abierto a todos los niveles”⁸⁷.

Con este panorama, la situación en el cine español no varía demasiado, y sigue en su proceso de decaimiento; la producción nacional en 1970 se sitúa en 58 películas. Atrás quedan los años en donde se alcanzaban los casi cien títulos nacionales anualmente (98 y 97 películas en 1965 y 1966 respectivamente)⁸⁸ para ir decayendo con los años de aquí en adelante. A lo cual se le añade que, en diciembre de 1971, la deuda contraída con el sector de la producción tras el caso Matesa ya había ascendido a 600 millones de pesetas, mientras el crédito a medio plazo que alimentaba a buena parte de la producción descendió de 140,85 millones de pesetas en 1968 a sólo 16,8 millones en 1970⁸⁹. Por lo cual, se decide dar una respuesta a dicha situación en forma de Orden Ministerial.

3.1. Orden Ministerial del 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional.

Esta orden ministerial sustituye a la anterior Orden del 19 de agosto de 1964, de García Escudero. Da un paso atrás en cuanto a las medidas tomadas por éste último, según explica la Orden, debido a que “se ha producido una evolución de las circunstancias de hecho que la habían motivado, siendo precisa su adaptación a la situación actual”⁹⁰. De esta manera, se simplifican las cláusulas hasta entonces estipuladas, reduciendo la protección económica de los largometrajes. La situación también varía para las

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1970/02/07/pagina-8/39497726/pdf.html?search=angustiosa%20situaci%C3%B3n%20de%20la%20situaci%C3%B3n%20cinematogr%C3%A1fica>. (Fecha de consulta: 12 de abril 2015).

⁸⁷ LOSADA, C. El asombro al alcance de todos los españoles. *Cinestudio* N° 83. Marzo 1970, p.16.

⁸⁸ TORREIRO, C. *¿Una dictadura liberal? (1962-1969)*. En: AA.VV., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 339.

⁸⁹ RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. Op. cit., p. 877.

⁹⁰ ESPAÑA. Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional. BOE, 23 de abril de 1971. Núm. 97, p. 6593.

películas denominadas de “interés especial” y para los cortometrajes, donde se habla de otorgar cantidades fijas o subvenciones anualmente calculadas “de muy difícil determinación”.

La ley asegura que estas decisiones han sido tomadas como medidas de urgencia y con carácter de perfeccionamiento de la legislación cinematográfica existente hasta que se promulgue una ley única cuyo contenido aún estaba en proceso de estudio.

El Artículo 9 de la Orden pone de manifiesto la voluntad de ejercer un control más estricto en la concesión de las subvenciones mediante la creación de una Comisión de Apreciación. Ésta es encargada de otorgar una puntuación a cada película (de 1 como baremo mínimo y de 10 como máximo). Cada punto tiene un valor de 400.000 pesetas en 1971 (que en 1976 eran 700.000)⁹¹.

En cuanto a las subvenciones que recibirían los largometrajes, éstas se otorgarían según cálculos del porcentaje del rendimiento bruto en taquilla que hubiera obtenido la película en cuestión. Según explica la Orden, los pagos se realizan a posteriori para evitar que dichos pagos sobrepasen los ingresos del Fondo de Protección, tal y cómo se afirma en su Artículo 12: “a los productores de películas españolas de largometraje se les concederá una subvención en metálico en proporción a los ingresos en taquilla producidos por la exhibición de cada película en España”⁹². En ningún caso se habla de anticipos ni subvenciones a priori, a diferencia de la Orden de 1964, donde sí tenían cabida este tipo de ayudas a películas de “interés especial” que demostraran una voluntad de investigación formal o temática, así como las destinadas al público infantil o aquellas que hubiesen participado en festivales internacionales de categoría A.

Otra medida conflictiva sería la eliminación de la subvención automática del 15 por 100 de lo recaudado en taquilla. El Artículo 13 de la Orden reducía al 10 por 100 de los rendimientos brutos en taquilla de las películas de largometraje nacionales la cantidad a entregar a modo de subvención. Durante los tres primeros trimestres de cada año se entregarían a cuenta las cantidades derivadas de los mencionados rendimientos en taquilla, unas cuantías que nunca podrían llegar a superar el 25 por 100 del crédito

⁹¹ TORREIRO, C. *Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)*. En: AA.VV, *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 348.

⁹² ESPAÑA. Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional. BOE, 23 de abril de 1971. Núm. 97, p. 6593.

figurado en el Presupuesto del Fondo de Protección: “Al final del ejercicio, y a la vista de los rendimientos anuales globales y lo consignado en el Presupuesto del Fondo de Protección, se fijará el porcentaje definitivo que haya de aplicarse para la concesión de las subvenciones que correspondan al año de que se trate”⁹³. Asimismo, en el Artículo 17 se establecía que la protección económica especificada en artículos anteriores, se devengaría únicamente durante los cinco años siguientes a la fecha de estreno de la película y sin poder superar la cifra de seis millones de pesetas, o doce en el caso de las películas del artículo 14⁹⁴.

En el Capítulo VII de la Orden sobre los permisos de rodaje y licencias de exhibición, se establecía que “la realización de las películas españolas en todo caso, o de las extranjeras en España, exigirá permiso de rodaje de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos (...)”⁹⁵. Para la autorización de un rodaje, era necesario presentar documentos tales como el guion de la película, un documento acreditativo de la conformidad del autor del guion para su presentación o cualquier otro documento que la Dirección General considerase oportuno para la resolución del expediente. En definitiva era una manera, una vez más, de controlar la producción y ejercer la censura previa por parte del gobierno sobre todo producto audiovisual que se quisiera realizar en España.

Asimismo, se aprobó un aumento del precio de las entradas de cine con un porcentaje destinado a la producción –medida que se habría de enmendar un año después- y también se incrementó el Impuesto General de Tráfico de Empresas, con lo cual se traspasaba a éstas la responsabilidad de aportar el capital después destinado a subvenciones.

El desacierto de estas medidas provoca un gran revuelo entre los profesionales del cine. Productores conocidos e influyentes como Elías Querejeta o José Luis Dibildos deciden retirarse momentáneamente del negocio. Los productores defendían la postura de que, de esta manera, no se podía hacer cine de calidad o de contenido crítico por falta de recursos al inicio de la producción. Según Casimiro Torreiro: “La razón principal del

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ Art. 14: A los efectos de lo dispuesto en los dos artículos precedentes, los rendimientos de las películas en que se acredite una inversión superior a 15.000.000 de pesetas tendrán doble valoración.

⁹⁵ ESPAÑA. Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional. BOE, 23 de abril de 1971. Núm. 97, p. 6593.

abandono de ambos productores era pues la eliminación de la cláusula de “interés especial” (...) abonado tras la conclusión de las películas, lo que dejaba claramente en fuera de juego a aquellos productores que aspiraban a realizar un cine de calidad y, dentro de límites imperantes, de contenido crítico. Era una medida que, como siempre en la historia de las subvenciones al cine español durante el franquismo, sólo perseguía mantener el control ideológico por la vía de la financiación”⁹⁶.

Con las consecuencias de las reglas de juego establecidas en la Orden ministerial de 1971 como telón de fondo, el 13 de diciembre de 1972, la Agrupación de Productores realizó su Asamblea. El acto, abierto por José Luis Dibildos –presidente entonces de la Agrupación- y moderado por Juan José Rosón –presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo- concluyó con las siguientes reivindicaciones:

1. Fijar un porcentaje de un 15 por ciento sobre la taquilla.
2. Que esta cuantía no tenga techo restrictivo (con lo cual se eliminaría el artículo 17).
3. Que la protección sea objetiva e indiscriminada.
4. La necesidad de estímulos especiales al cine de calidad e incentivos a la exportación.
5. Desaparición del fondo de protección por su incapacidad manifiesta (...) y que permanezca hasta que pague sus deudas. A partir de ahora que esta producción se cargue a los presupuestos generales del Estado.
6. Regulación de las relaciones entre los tres grupos del Sindicato: productores, distribuidores y exhibidores⁹⁷.

En esas circunstancias, el total de la producción nacional descendió de manera alarmante en el 71 –año en que se promulga la Orden- para irse reponiendo paulatinamente a partir de 1973 en adelante.

⁹⁶ TORREIRO, C. *Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)*, en AA.VV, *Historia del cine español*. Cátedra. Madrid, 2010, p. 348.

⁹⁷ ¿Le queda alguna esperanza al cine español? *Nuevo Fotogramas*. Nº 1263. 29 de diciembre 1972, p. 8.

Producción cinematográfica española. Largometrajes 1969-1977.

	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977
Españolas	82	58	48	53	71	71	89	89	98
Coprod.	43	49	43	51	45	41	21	18	27
Total	125	107	91	104	116	112	110	107	125

Fuente: RIAMBAU, E. Y TORREIRO, C. *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2008.

En la tabla anterior vemos además cómo el cómputo total de largometrajes se ve beneficiado gracias a la existencia de las coproducciones. No obstante, este tipo de sistema productivo venía descendiendo desde 1974, año en que entró en vigor una legislación más restrictiva sobre este tema, resguardados bajo la política tecnocrática de urgencia y de fomento del alto presupuesto. Según Emeterio Díez, en el terreno de las coproducciones “se produce una fortísima crisis porque se descubre que gran parte de la producción es especulativa”⁹⁸. Díez afirma que el ciclo económico que configura la producción de largometrajes en nuestro país, no se puede comprender sin deslindar lo que son producciones y coproducciones. El autor hace una distinción entre diferentes periodos de producción. Entre 1965 y 1968 las coproducciones superan a las producciones. Ahora bien, se trata de películas especulativas o falsas coproducciones, títulos producidos por extranjeros a través de productoras españolas fantasma o por medio de empresas españolas que se limitan a poner el dinero que un productor extranjero les proporciona como adelanto a la distribución. En definitiva, el boom de los sesenta es artificial, creado por la falta de control en la aplicación de la normativa. Entre 1973 y 1977 las producciones entran en una fase de crecimiento mientras que las coproducciones se hundían. Según Trenzado Romero, “si durante la década de los sesenta la coproducción fue una actividad básica en la industria del cine español (...), a lo largo de la siguiente década, su importancia decrece, aunque se producirá un repunte a finales de los setenta como consecuencia de la crisis ocasionada por la política cinematográfica de UCD (se buscan de nuevo las fuentes de financiación en el extranjero)”⁹⁹.

⁹⁸ DÍEZ PUERTAS, E. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003, p. 50.

⁹⁹ TRENZADO ROMERO, M. Op. cit., p. 170.

3.2. La censura tardofranquista.

La censura bajo el mandato de Sánchez Bella se volvió muy dura para las producciones que querían dar un paso más allá de lo que estaba establecido. Según el productor Elías Querejeta, “no había posibilidad de diálogo desde lo inventivo-creativo”¹⁰⁰.

La rama de censura se componía del Director General de Cinematografía y Teatro como presidente, el secretario de la misma Dirección General como vicepresidente, cinco vocales designados por el Ministerio de Información y Turismo, un vocal nombrado por la Dirección General de Cinematografía, un representante del Ministerio de Gobernación y un representante del Ordinario Diocesano. Las competencias de este organismo se definen así:

- A) Ejercer la censura de las películas nacionales y extranjeras en cuanto a su contenido moral, de buenas costumbres, político y social.
- B) Apremiar la valoración de las mismas, estableciendo una puntuación relativa a las cualidades que se señalan en el aparato anterior.
- C) Informar sobre la conveniencia del rodaje de cada película extranjera y autorizar la exportación de cada una de las nacionales en razón de sus valores políticos y espirituales.

Al mismo tiempo, se crea la Comisión Superior de Censura, con una composición similar, encargada de revisar los dictámenes a requerimiento del ministro o para resolver los recursos de apelación que se puedan interponer.

Se trataba de una censura rígida donde cualquier desviación política o moral de los preceptos del régimen era eliminado de las copias que circulaban por el país (en el caso de que las películas no fuesen completamente prohibidas). De ahí que películas

¹⁰⁰ QUEREJETA, E. En: Imágenes prohibidas: Testigos de cargo. *RTVE*. 02 de octubre 2011: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-testigos-cargo/1212716/>. (Fecha de consulta: 12 de abril 2015).

sumamente trascendentales en la historia del cine sufrieran serias transformaciones. Por ejemplo, *Prima della rivoluzione* (Bernardo Bertolucci, 1970) había pasado censura, pero Sánchez Bella bloqueó su licencia obligando a nuevo pase y nuevos cortes. *Cowboy de medianoche* (John Schelesinger, 1969) vio cómo su pase en el Festival de Valladolid por sus imágenes de homosexualidad y prostitución masculina. Con respecto a la religión, la junta de censura también fue muy dura (buena parte del aparato censor estaba formado por sacerdotes y miembros de la iglesia). En *La semilla del diablo* (Roman Polanski, 1968), las apariciones del demonio fueron eliminadas, y *El Exorcista* (William Friedkin, 1973), al principio prohibida, tuvo que esperar hasta 1975 para ser exhibida con cortes. *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971) estuvo prohibida hasta tres años después de su estreno mundial. Éste y otros títulos como *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972), *El Decameron* (Pier Paolo Pasolini, 1971) o *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) consiguieron que los españoles cruzaran la frontera francesa cada fin de semana para llenar las salas del país vecino asistiendo a la proyección de películas que la censura no dejaba ver en España. El fenómeno de las caravanas cinematográficas de los fines de semana se hizo habitual por aquel entonces. Además de otro fenómeno no menos impactante, el de las dobles versiones. Ya desde los años cincuenta, se venían realizando en España dobles (y triples) versiones de películas para conseguir competir en el mercado exterior, y así pasar al mismo tiempo por el corte de tijera censor en el interior.

La censura también afectó a los directores españoles. Después del escándalo de *Viridiana* (1961) y tras varias conversaciones con Fraga, se permitió que en 1970 volviese Luis Buñuel a España para rodar *Tristana*. Poco más tarde, el cineasta declaraba que no volvería a rodar ninguna película en España debido al retoque que se le ordenó hacer en el cartel de *El discreto encanto de la burguesía* (1972), que al parecer incitaba a la sensualidad.

Por estas mismas fechas, el cineasta Basilio Martín Patino verá como su *Canciones para después de una guerra* (1971) sufre uno de los más graves escándalos censores en nuestro país. Esta película fue realizada principalmente con imágenes de archivo de los años cuarenta y cincuenta en España. El realizador las sonorizó con canciones populares de aquellos años, abriendo, de ese modo, la lectura de las mismas al estrictamente normativo que el Franquismo le había otorgado hasta entonces. La Junta de Censura inicialmente solicitó 43 cortes, de los cuales al final se realizaron 27 tras el

recurso interpuesto por los interesados. Según declaraciones de Martín Patino, “la película se aprobó en su día a la quinta o sexta presentación. Incluso tenía que ir a San Sebastián, pero Félix Martialay la denunció y Sánchez Bella se la pasó privadamente a Carrero Blanco. Carrero se molestó muchísimo y tuvo el gesto de prohibirla personalmente”¹⁰¹. La película pasó de ser declarada para todos los públicos y más tarde “de interés nacional” a, poco después, ser prohibida su exhibición tras ser vista por Carrero Blanco. Su estreno no será permitido hasta 1976, una vez fallecidos Carrero Blanco y Franco.

Y es que, según el historiador Miquel Porter, el cine español llegó a establecer hasta cinco niveles de censura. El primero era la presentación del guion al aparato censor, proceso que los cineastas esperaban con gran desconcierto. Una vez leído el guion, si el resultado era favorable, se les otorgaba el llamado “cartón de rodaje”. No se podía rodar ninguna película sin esa autorización. Un segundo nivel de censura podía venir impuesto por la intervención del sindicato vertical en caso de que éste tuviese discrepancias en cuanto a la otorgación de dicho “cartón”. Una vez acabada la película entraba en juego la llamada Comisión de Apreciación y Calificación de Películas, que decía si la película tenía que ser cortada en algún punto o incluso si se producían otros tipo de cambios, además de dar los permisos para ser rodada. En cuarto lugar actuaba la autoridad gubernativa, que tenía la potestad de otorgar el permiso de exhibición en su territorio. Y, por último, la más grave de todas ellas según Porter, sería la autocensura. La cual producía en el momento en que el propio cineasta era el encargado de ejercer la censura sobre su propia obra a la hora de dejar de escribir secuencias que pudieran ser “cortadas” una vez presentada la obra a la Junta¹⁰².

Como hemos comentado anteriormente, el 12 de junio de 1973, Luis Carrero Blanco es designado por Franco como presidente del Gobierno. En el nuevo gabinete de Carrero Blanco, el mando de la cartera de Información y Turismo recae en manos de Fernando de Liñán y Zofío, el cual va a durar casi tan poco en su puesto como lo hizo al almirante Carrero, muerto a manos de ETA en un atentado el 20 de diciembre del mismo año. Sin

¹⁰¹ MARTÍN PATINO, B. En: “Canciones para después de una guerra”, aprobada. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1453. 20 de octubre 1976, p. 12.

¹⁰² PORTER, M. En: *Imágenes prohibidas: Testigos de cargo*. RTVE. 02/10/2011: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-testigos-cargo/1212716/>. (Fecha de consulta: 12 de abril 2015).

embargo, Liñán y Zofío va a tener tiempo suficiente para modificar la Orden Ministerial del 12 marzo del 1971 en los artículos 2 (párrafo tercero), 13, 14 y 17.

3.3. Orden de 21 de septiembre de 1973 por la que se modifican los artículos 2 (párrafo tercero), 13, 14 y 17 de la Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección a la cinematografía nacional.

En el mes de abril de 1973, la publicación del proyecto de Orden Ministerial, por la que se modificaban los artículos 2 (párrafo tercero), 13, 14, 17 y 49, de la Orden de marzo de 1971, provocó, a modo de protesta, la dimisión en pleno de la Junta Rectora de la Agrupación Sindical de Productores de Cine, compuesta por: José Luis Dibildos, Antonio Cuevas, Francisco Lara Polop, Elías Querejeta, Pedro Masó, Vicente Escrivá, Arturo González, Emiliano Piedra, José María González Sinde, Ricardo Sanz García, Antonio Isasi, Guillermo López Fernández de Zúñiga, Juan Miguel Lamet, José Antonio Cascales, José Frade y José Gutiérrez Maeso.

La situación entre los profesionales del cine se hizo insostenible. El 21 de septiembre del 73, salía a la luz la nueva regulación para el cine necesaria a las exigencias del momento.

En el artículo 13 encontramos la siguiente afirmación: “Con cargo a las disponibilidades del Fondo de Protección a la Cinematografía y al Teatro, se concederán anualmente subvenciones equivalente al 15 por 100 de los rendimientos brutos de taquilla de cada película en el período que se trate”¹⁰³. De esta manera volvió a reinstalarse la subvención automática del 15 por 100 para toda película de producción autóctona, aumentable a 30 por 100 si el coste superaba los 20 millones de pesetas. Unas idas y venidas que confirman una vez más la necesidad de realizar una ley mayor con capacidad de aunar todas las necesidades del cine español y regularlas de forma

¹⁰³ ESPAÑA. Orden Ministerial de 21 de septiembre de 1973 por la que se modifican los artículos 2 párrafo tercero: 13, 14 y 17 de la Orden de 12 marzo de 1971 sobre protección a la cinematografía nacional. BOE, 29 de septiembre de 1973. Núm. 234, p. 18854.

que el sistema se pueda llegar a sostener por sí mismo y no como venía haciéndolo hasta el momento.

En esta breve Orden, se remarcaba en prácticamente cada uno de sus artículos la importancia de alcanzar unas calidades mínimas entendidas por el Ministerio para poder llegar a beneficiarse de las ayudas. No bastaba con lo que hasta entonces era lo establecido; además de tener en cuenta los valores culturales y sociales en los cuales el Estado estuviera interesado en proteger, las producciones que careciesen de la necesaria calidad técnico-artística o industrial o no alcanzasen un cierto “nivel”, no podrían beneficiarse de la protección del Estado¹⁰⁴.

Además, a partir de esta Orden, las distribuidoras españolas también podían comercializar tantas películas extranjeras dobladas al castellano como resultase de dividir por seis millones el resultado bruto de las nacionales que tuviesen en explotación, con un techo de 4x1. El sistema creado con este tipo de medidas favorecía tanto al sector de la distribución como a ciertas productoras con intereses en los sectores de la distribución y/o exhibición como los que se muestran a continuación.

Productoras más activas (1970-1977)

	ESP.	COPR.	TOTAL
Sainz Vicuña + Matas*	30	18	48
E. Manzanos**	16	23	39
José Frade***	23	16	39
PICASA	29	-	29
Profilmes	27	1	28
Lotus	16	8	24
Filmayer****	19	3	22
Iquino	11	8	19
Balcázar	8	8	16
Querejeta	11	2	13
Plata	8	5	13

¹⁰⁴ Ibid.

Ízaro	7	6	13
Mundial	6	7	13
TECISA	-	13	13

*Jet Films, In Cine e Impala.

**Copercines, Aldebarán e Isla.

***Atlántida y José Frade P.C.

****Copr. con Aspa Films y Estudios Roma.

Fuente: RIAMBAU Esteve y TORREIRO Casimiro. *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2008, p. 879.

Los datos mostrados en la tabla anterior corroboran la concentración de la producción cinematográfica en nuestro país durante el período 1970-197 en manos unos pocos productores. Un ejemplo de ello es el conglomerado formado por Jet Films, In Cine e Impala a través de sus accionariados capitaneados por el distribuidor y exhibidor Alfredo Matas y por José Antonio Sainz de Vicuña, miembro de una influyente familia de empresarios a impulsor de la distribuidora Warner Española. De su órbita salieron casi cincuenta largometrajes en muchos casos asociados a otras productoras españolas –Pedro Masó P.C. o Kalender- que se beneficiaban de la capacidad expansiva de su propio circuito de distribución y exhibición para obtener –mediante ese monopolio- algunos de los grandes éxitos comerciales del periodo¹⁰⁵.

3.4. Periodo de aperturismo político y nueva sensibilidad en el cine.

Como hemos apuntado anteriormente, el gobierno de Carrero Blanco se termina en diciembre de 1973 de forma traumática. El 3 de enero de 1974 Franco nombra a un nuevo presidente: Carlos Arias Navarro. Éste trae consigo su propio equipo de gobierno, colocando en la cartera de Información y Turismo a Pío Cabanillas Gallas. Además, a Enrique Thomas de Carranza le reemplaza el historiador Ricardo de la Cierva en la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, con el nombramiento de Rogelio Díez como subdirector general de Cine.

¹⁰⁵ RIAMBAU, E. Y TORREIRO. C. Op. cit., p. 879.

El nuevo ejecutivo muestra, al menos inicialmente, cierta tendencia al aperturismo, tanto en el terreno político –recordemos lo expuesto el 12 de febrero en el discurso de Arias Navarro- como en lo cultural. Prueba de ello es la llamada “operación rescate”, que afectaba a 146 películas que habían chocado con el aparato censor. Desde el Ministerio, se revisó el 60% de estos y autorizó el 80% de los mismos. El mundo periodístico, así como el de la edición de libros y los espectáculos públicos experimentaron paralelamente un progreso considerable con respecto a los años anteriores.

En este contexto aperturista emerge el cine metafórico y autoral producido por Elías Querejeta y dirigido, en buena parte, por Carlos Saura. Según palabras de Jean-Claude Seguin, el cine que hicieron el tándem Querejeta-Saura era “una síntesis entre historia, metáfora y reflexión sobre el tiempo y la identidad”¹⁰⁶. Desde 1963, Querejeta tenía su propia productora, desde donde se convirtió en uno de los más destacados impulsores del Nuevo Cine Español. Sus producciones, aunque atravesaron diferentes etapas, obtuvieron el reconocimiento en festivales internacionales y fueron capaces de generar un sello propio e inconfundible en la manera de hacer, así como a la hora de inventar mil y una formas de burlar a la censura franquista.

Además de Carlos Saura, los directores Manuel Gutiérrez Aragón, Víctor Erice o Jaime Chávarri conforman el elenco de cineastas que, producidos por Querejeta, realizan títulos como *Habla, mudita* (1973), *El Espíritu de la Colmena* (1973) o *El desencanto* (1976). En palabras de Querejeta: “El autor de las películas que produzco es siempre el director. Quede claro. Pero no es extraño que exista relación entre todas mis producciones, ya que todas ellas participan de unas perspectivas morales semejantes. Lo que es muy claro es que yo nunca haría una película fuera de mis convicciones y posturas que defendiendo”¹⁰⁷.

De dichas convicciones y posturas defendidas por Querejeta, resultan producciones como la polémica *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973) que protagonizará un nuevo episodio de controversia en nuestro país, llegando incluso al empleo de violencia. En esta época en la cual Pío Cabanillas permanecía al mando del Ministerio, se ha de

¹⁰⁶ SEGUIN, J. C. *Histoire du cinéma espagnol*. París: Nathan Univerité, 1994, p. 82.

¹⁰⁷ QUEREJETA, E. En: ALAMEDA, S. Inquieto Querejeta. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1232. 26 de mayo 1972, p. 22.

recordar el escándalo producido en los cines Balmes de Barcelona que acabaron en llamas por proyectar la película. Esta película aludía, con mucha prudencia expositiva, a los bandos participantes en la Guerra Civil y a algunas relaciones entre vencedores y vencidos. En una de las escenas que luego resultarían más controvertidas, aparecía un falangista con el brazo derecho enyesado en la posición del saludo falangista. Su guion había sido prohibido dos veces, durante el mandato de Fernando de Liñán, y la película, previo visionado por parte de seis ministros (dos de ellos vicepresidentes), fue autorizada íntegramente por la Administración de Arias Navarro¹⁰⁸. La prima Angélica concurre al Festival de Cannes de 1974 representando oficialmente a España, donde obtuvo un Premio Especial del Jurado. A continuación, se estrenó en Madrid y sus sesiones se vieron perturbadas por varias agresiones de grupos fascistas¹⁰⁹. Pero la reacción más grave tuvo lugar, como se ha mencionado anteriormente, en Barcelona. Este suceso llegó a tener la suficiente trascendencia como para que Franco cesara de inmediato la política aperturista de Cabanillas, al cual retiró de su cargo el 29 de octubre de 1973 sustituyéndole por León Herrera Esteban.

Herrera Esteban se encontró con un panorama complicado: por un lado el aperturismo impulsado por su predecesor, por otro la gran cantidad de problemas que aún existían en el cine español. Esta situación también le llevó, en febrero de 1975, a promulgar una nueva Orden Ministerial sobre las normas de calificación del cine.

3.5. Orden de 19 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica.

Firmada como acabamos de comentar por León Herrera Esteban, esta Orden ministerial será conocida popularmente como “la ley del destape”. En el prefacio se evidencia una vez más la falta de una Ley de Cine, y se habla de la creación de la Orden como un ajuste momentáneo a la Orden de 9 de febrero de 1963, acomodándola al presente. Sin

¹⁰⁸ QUEREJETA, E. En: GALÁN, D., *Venturas y desventuras de “La Prima Angélica”*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p. 43.

¹⁰⁹ GUBERN, R. Op. cit., p. 273.

embargo, al realizar una comparación de ambas órdenes, no es muy difícil darse cuenta que no hay mucha distancia entre ambas. Las actuales normas, por tanto, no suponen un gran avance para el productor español. Prácticamente lo que se había hecho había sido resumir y sintetizar lo anterior añadiendo pequeñas novedades en los artículos 7, 8 y 9.

El texto de la Orden, comienza hablando de la libertad en el cine como medio de expresión cultural. Así, esta libertad se verá mermada por los límites que le ponga el Estado, en este caso se supone una limitación que viene obligada por razones de bien social común. Se afirma textualmente: “el cine, es en muchos casos testimonio vivo de la realidad, de donde deriva un análisis crítico que no debe coartarse, pero que tampoco debe ir más allá de las justas limitaciones que impone el respeto a la intimidad y la dignidad de la persona humana y a los principios constitucionales del Estado”¹¹⁰.

La Orden expresa en el artículo 1 que “toda película deberá juzgarse no sólo por sus planos o secuencias singulares, sino especialmente como un conjunto unitario en relación con la totalidad de su contenido y según las características de los distintos géneros y estilos cinematográficos”¹¹¹. El artículo 4 cita que “la película deberá conducir la reprobación de toda actitud contraria a la conciencia colectiva”¹¹². Se habla de imágenes “aceptables”, de dignidad, respeto y, en definitiva, moral. Asimismo, no se admiten contenidos que vayan en contra de los Principios y Leyes Fundamentales del Estado español, ni aquellos que falten a lo considerado como verdad sobre hechos, personajes, ambientes históricos o actuales. La brutalidad o crueldad, el suicidio y homicidio, la venganza o violencia, y la prostitución, perversiones sexuales, adulterio, aborto, toxicomanía y alcoholismo no se permitirán dentro de la obra audiovisual, siendo por primera vez especificados en un apartado por cada concepto.

Dentro de lo novedoso de la ley, a la hora de hablar del delito, el artículo octavo lo admite siempre que no trate de justificarse como algo lícito. Y el desnudo, en el artículo noveno, se admitirá “siempre que esté exigido por la unidad total del film”¹¹³. Es, de esta manera, como algunos cineastas se acogen a esta ley para comenzar con lo que se

¹¹⁰ ESPAÑA. Orden Ministerial de 19 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica del Ministerio de Información y Turismo. BOE, 1 de marzo de 1975. Núm. 52., p. 4313.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

denomina peyorativamente “destape”. Prueba de ello es el primer desnudo integral que se pudo ver en las pantallas españolas y que apareció en *La Trastienda* (Jorge Grau, 1975), película producida por José Frade Producciones Cinematográficas, S.A. Frade, tras producir títulos como *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), deja atrás aspectos político-reivindicativos para lanzarse de lleno en este nuevo terreno cinematográfico del “destape”, definido por autores como José Enrique Monterde como “un intento de mostrar algún aspecto anatómico hasta entonces considerado impropio”¹¹⁴. Según Monterde, “la mayor contribución de esas normas a la supuesta apertura, siempre condicionada al carácter moralizador de los finales de las películas y que no era más que otra forma de intentar perpetuar la propia censura fue el fenómeno del llamado “destape”¹¹⁵.

La aplicación de la Orden, como puede apreciarse, implica un alto índice de subjetividad. De hecho, se llegan a prohibir todo aquello que no respetase “las más elementales normas del buen gusto en la expresión plástica y verbal”¹¹⁶, unos términos bastante vagos, lo cual deja a la libre imaginación y al libre albedrío de cada uno la decisión de introducir unas escenas u otras dentro de la obra audiovisual. Eso sí, la censura sigue existiendo y será igualmente arbitraria.

Si bien es cierto que hasta el 11 de noviembre de 1977 con el Decreto 3071 no tiene lugar la abolición total de la censura, en 1976 se da el último retoque antes de que llegue la tan esperada abolición. El principio del fin de la censura se da el 14 de febrero de 1976 nuevamente a golpe de Orden ministerial bajo la firma de Adolfo Martín-Gamero y González-Posada, sustituto de León Herrera Esteban como ministro de Información y Turismo del último gobierno de Arias Navarro.

¹¹⁴ MONTERDE, J. E. *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Barcelona: Paidós, 1993, pp. 32-33.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ ESPAÑA. Orden Ministerial de 19 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica del Ministerio de Información y Turismo. BOE, 1 de marzo de 1975. Núm. 52, p. 4313.

3.6. Orden de 14 de febrero de 1976 por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas.

Con el propósito de agilizar, según esta orden, los trámites burocráticos que no se considerasen imprescindibles, se acaba por suprimir la obligatoriedad de presentar los guiones cinematográficos a priori para obtener el permiso de rodaje. No obstante, para las películas extranjeras que quisieran ser rodadas en nuestro país, la obligación de la presentación previa de guiones persiste.

Eso sí, “quien quiera presentar el guion completo antes de rodar puede hacerlo – confirma Rogelio Díez en una entrevista a la revista *Nuevo Fotogramas*- pero entonces deberá ceñirse estrictamente a lo presentado”¹¹⁷. Resulta paradójico que el propio Rogelio Díez recomiende a los productores que, quien tenga dudas, no arriesgue y por lo tanto ruede sin el consabido permiso, en una extraña filigrana que parecía animar a los empresarios a arriesgarse con sus películas.

Las consecuencias del fin de la censura que comentamos comienzan a dejarse ver desde algunos años antes, por ejemplo, con el inmenso éxito comercial de la comedia pseudoerótica *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), película que se convirtió en la más taquillera del cine español, como puede verse en el cuadro resumen que se muestra a continuación sobre los filmes nacionales con mayor número de espectadores entre el 70 y el 77 en nuestro país.

Películas españolas con mayor número de espectadores (1970-1977)

AÑO	TÍTULO	PRODUCTORA	ESPECTADORES
1970	<i>No desearás al vecino del 5º</i>	Atlántida Films	4.371.624
1975	<i>Furtivos</i>	El Imán	3.581.914
1977	<i>La guerra de papá</i>	José Frade	3.524.450

¹¹⁷ DÍEZ, R. En: El director general de cinematografía. Menos censura. *Nuevo Fotogramas*. N° 1429. 05 de marzo 1976, pp. 7-8.

1971	<i>Adiós, cigüeña, adiós</i>	Kalender/Impala	3.457.167
1975	<i>Las adolescentes</i>	P. Masó /Impala	2.917.121
1972	<i>Las Vegas 500 millones</i>	Antonio Isasi	2.706.116
1972	<i>Experiencia prematrimonial</i>	P. Masó/Impala	2.655.249
1976	<i>La trastienda</i>	José Frade	2.642.790
1977	<i>El perro</i>	Antonio Isasi	2.507.050

Fuente: Ministerio de Cultura.

Dos años más tarde se estrena con alto éxito comercial otro de los films que se encuentran en la tabla anterior. *Experiencia prematrimonial* de Pedro Masó (2.500.000 espectadores), una película que, como su propio nombre indica, habla de “ensayar” las relaciones sexuales antes del matrimonio. En el film, los jóvenes protagonistas acababan pagando su atrevimiento, de acuerdo a los valores morales más conservadores de la época, a pesar de que era precisamente el erotismo de las imágenes sexuales del film lo que atraía al espectador a las salas. El mismo Pedro Masó, junto a Pedro Lazaga, Mariano Ozores o Ignacio F. Iquino entre otros, formaban el elenco de directores dentro de esta corriente, siendo José Frade Producciones Cinematográficas, Filmayer, I.F.I Producción S.A, Impala o Pedro Masó Producciones Cinematográficas las empresas productoras con más poder en estos años. De esta manera, este cine de “destape” producido por estas casas productoras que ven así una manera rápida de despegue económico se hace cada vez con más adeptos.

De entre este cine comercial de trasfondo sexual y el cine más autoral es de donde surge la Tercera Vía de José Luis Dibildos. Esta “vía” intenta ser una alternativa a las dos corrientes mayoritarias, la de las películas populares por un lado, así como las películas intelectuales por el otro. Siguiendo su claro propósito de ser esa tercera opción, la Tercera Vía se convertiría en una de las tres grandes tendencias de finales del franquismo e inicios de la Transición, evolucionando en sí misma a la par que la historia social de España iba cambiando. El género da comienzo con la película *Españolas en París* (1971), de Roberto Bodegas, y que es usado para dar testimonio de la realidad, con José Luis Dibildos como principal representante, el cual buscaba mostrar temas “reales” que inquietaban al español de a pie, como el matrimonio, la familia, la Iglesia y las normas y cambios propios de la época. Según Casimiro Torreiro, las películas de

la Tercera Vía poseían “un tratamiento formal por completo alejado de cualquier riesgo, pero al mismo tiempo de factura correcta, y en los que intentó plasmar nuevos arquetipos que reciclaban actores ya conocidos por sus numerosas comparencias en películas de género, casi siempre comedias”¹¹⁸. Este intento de Dibildos de crear una nueva manera de hacer cine en la España del tardofranquismo, con el cual cosechó un importante éxito en la época, es el que se explicará más adelante en el apartado dedicado en profundidad a la Tercera Vía.

A modo de conclusión:

En este apartado hemos querido constatar cómo la situación de la producción cinematográfica en nuestro país en los últimos años del franquismo dependía estrechamente del Estado y de las decisiones que se tomaban en el ministerio de Información y Turismo. La entrada en los años setenta en España fue el comienzo de una gran crisis para nuestro cine. En este tiempo, las deficiencias en cuanto a política cinematográfica, sumadas a la competencia entre el cine extranjero y el producido en el país, eran una realidad. Prueba de ello es el hecho de que, de 1970 a 1977, se suceden hasta cinco ministros de Información y Turismo, y hasta seis fueron las órdenes ministeriales promulgadas. A ello se le suma el bloqueo de los créditos concedidos a la cinematografía. Así, pasarán unos años de verdadero desconcierto para productores y cineastas, que llevarán consigo la caída de la producción cinematográfica, sobre todo entre los años 1971 y 1974. Fue un periodo además indudablemente marcado por el aparato censor. En medio de tales circunstancias, se abren paso ciertas corrientes cinematográficas que van desde el cine metafórico de autor hasta el más comercial (popularmente denominado “destape”). Ambos lograron amplia aceptación entre el público, consiguiendo en el caso del subgénero más comercial que los españoles llegaran hasta los cines de la frontera para ver películas como la mencionada *No desearás al vecino del quinto*. El cine de la Tercera Vía que propone Dibildos busca un ponderación entre los anteriores. Con la Tercera Vía Dibildos llegará también a

¹¹⁸ TORREIRO, C. *Del tardofranquismo a la democracia*. En: AA.VV. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 360-361.

conseguir -aunque de forma momentánea- grandes logros como productor con un tipo de cine que logró ser reflejo de la sociedad en que se producía.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

JOSÉ LUIS DIBILDOS

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

4. José Luis Dibildos

José Luis Dibildos Alonso nació en Madrid el 9 de abril de 1929, y falleció el 12 de junio de 2002, a la edad de 73 años, también en la capital española. Perteneciente a la pequeña burguesía, dejó inacabados los estudios de Derecho en la Universidad de Granada, para introducirse, en los años 50, en el mundo del cine como guionista.

Su primer contacto con el cine le viene de la propiedad que tenían su padre y sus tíos: el cine Barceló en Madrid. Pero lo que realmente le influenció y le llevó a meterse de lleno en lo que serían sus inicios cinematográficos en el campo del guion, fue su amistad por motivos de vecindad con el dramaturgo Alfonso Paso. El propio Dibildos afirmaba: “(...) vino el cine, de modo fortuito. Alfonso y yo hicimos una lectura de una obra de teatro, a la que asistió el novio de una amiga nuestra que era productor cinematográfico, el señor Arévalo, y nos preguntó si escribíamos guiones de cine. Por supuesto, contestamos que sí, y allí mismo nos encargó nuestro primer guion, para una película policiaca que terminaría llamándose *Hombre acosado* (...)”¹¹⁹. Esta película, *Hombre acosado* (Pedro Lazaga, 1950), sería además de la primera gran colaboración de Dibildos y Paso en el cine, el preludio de lo que luego acabaría siendo el denominado binomio Dibildos-Lazaga, director de gran parte de las películas del futuro productor.

La segunda película en la que colaboró como guionista fue *Felices Pascuas* (1954), de Juan Antonio Bardem. Acompañado de nuevo por Alfonso Paso para escribir este bondadoso cuento de Navidad ‘sin ninguna pretensión especial’¹²⁰, según palabras del propio Bardem, el por aquel entonces joven Dibildos era quien sí iba ya teniendo claras sus pretensiones: “A pesar de mi colaboración con Bardem, siempre estuve más cerca de la opción popular y costumbrista del “realismo crítico” que representaba el humor de Berlanga, en la que confluyen las influencias neorrealistas y la tradición popular del sainete madrileño (...)”¹²¹.

El tercer guion escrito por Dibildos –y Alfonso Paso- fue *Sierra Maldita* (Antonio del Amo, 1954), la cual, a pesar de ser premiada como Mejor Película en el Festival de San

¹¹⁹ FRUTOS, F. J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 21.

¹²⁰ CERÓN GÓMEZ, J. F. *El cine de Juan Antonio Bardem*. Universidad de Murcia, 1998, p. 110.

¹²¹ FRUTOS, F.J. y LLORÉNS, A. Op. Cit., p. 23.

Sebastián de 1954, tuvo ya problemas con la censura. Llegados a 1955 y envuelto en la atmósfera de las Primeras Conversaciones de Salamanca, Dibildos escribe –también con Paso- *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1955) y, por el mismo tiempo, *La vida es maravillosa* (Pedro Lazaga, 1955). Gracias a colaborar en la escritura de *Camino cortado*, al guionista Dibildos se le ofreció la dirección del departamento de guiones de la productora de Iquino en Barcelona. Esto ocurría justo un año antes de fundar, de vuelta en Madrid, Ágata Films ya como productor. De esta manera, la carrera de “guionista puro” llegaba a su fin en 1955 –si bien en 1968 Dibildos interviene en el guion de la coproducción *Simón Bolívar*, de Alessandro Blasetti.

Como acabamos de mencionar, a su vuelta de Barcelona a Madrid en 1956, José Luis Dibildos fundó su propia productora, Ágata Films, en la Gran Vía madrileña. Según explicaba él mismo a la revista *Nuevo Fotogramas*, pasó de ser guionista a productor de la misma manera en que pudo haber sido realizador o haber desempeñado cualquier otra función dentro del engranaje cinematográfico: “Lo hice sin vocación ninguna, decidí meterme en esto porque estaba quemado por la situación en la que se encontraba el guionista entonces, que tenía que pagar una especie de derecho de pernada al productor. Yo me metí en esto para defender mis guiones, simplemente, para ser independiente. Luego me convencí de que esta independencia total no era posible así tampoco”¹²². Como recién llegado a la producción, lo que buscaba era simplemente libertad.

Por aquel tiempo, a pesar de la existencia de una férrea censura en nuestro país, el problema económico era, si cabe, una traba aún mayor, que podía encontrarse cualquier cineasta a la hora de realizar una película. La dependencia con respecto al dinero público era indudable. En los años 50, el cine en nuestro país vivía de la subvención directa que suponía la existencia de seis categorías en las que se clasificaban las películas¹²³, además del crédito sindical, el cual se vio seriamente afectado por la creación en 1958 del Banco de Crédito Industrial. De éste último dependía desde entonces la concesión de créditos destinados al cine, entre otros campos de la actividad

¹²² MONTERO, R. Un cine posibilista. José Luis Dibildos. *Nuevo Fotogramas*. 13 de junio 1975. N° 1391, p. 9.

¹²³ Las seis categorías con su correspondiente porcentaje de subvención eran las siguientes: interés nacional (50%), primera A (40%), primera B (35%), segunda A (30%), segunda B (25%) y tercera (sin subvención). Posteriormente, en mayo de 1957, se suprimieron las subvenciones a los films calificados en segunda B y tercera categoría, que además quedaban excluidos del crédito sindical. En 1958, se impedía el estreno en Madrid y Barcelona de las calificadas con tercera categoría.

económica. El 4 de julio de 1956, una Orden conjunta de los ministerios de Comercio y de Información y Turismo a modo de respuesta al hinchado de costes por parte de los productores, hizo que la industria sufriera una revisión a la baja. Se fijó un límite máximo a las ayudas de tres millones de pesetas¹²⁴. En 1961, se establecieron diversos techos para cada categoría, al tiempo que se abría una ayuda complementaria con el acuerdo de dos tercios de la Junta: un plus del 20% para la primera A y hasta el 10% para la segunda A. Lo cual complementaba la absoluta discrecionalidad de la Junta de Clasificación y con ella el control del cine español desde el aparato estatal¹²⁵. En estos años, lo más beneficioso para el cine español fue la benevolente política de coproducción, haciendo de esta práctica algo familiar en las empresas productoras.

El reciente productor Dibildos emprendió su nueva carrera intentando alejarse del cine más comercial de temática histórica, religiosa y folclórica, así como del cine puramente de autor, no siéndole fácil diseñar una línea de producción propia para Ágata Films. *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956) se convirtió en su primera producción, sin dejar de colaborar en el guion. Este modelo de comedia “de parejas” se repetirá en algunas de sus producciones venideras como *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957), *Ana dice sí* (Pedro Lazaga, 1958), *Luna de verano* (Pedro Lazaga, 1958), *Trío de Damas* (Pedro Lazaga, 1960) o *Amor a la española* (Fernando Merino, 1966). La fórmula de la comedia de parejas lograba conseguir ese entretenimiento discretamente resuelto que le permitía a Dibildos seguir con el modelo empresarial de producir mínimo una película al año con los beneficios de la producción anterior.

*Volumen de producción de Ágata Films en sus primeros años como productora
(1956-1964)*

	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	Total
Número de producciones	1	2	2	2	3	1	1	3	1	16

Fuente: Elaboración propia.

¹²⁴ RIAMBAU, E. Y TORREIRO, C. Op. cit., p. 849.

¹²⁵ MONTERDE, J. E. *Continuismo y disidencia (1951-1962)*. En: AA.VV. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010., p. 252.

Dicho modelo se vio en peligro en el momento en que el productor arriesgó a cambiar de género y entrar en contacto en 1963 con el Nuevo Cine Español de la mano de Carlos Saura con *Llanto por un bandido*. La película condicionó cuatro años de su vida como productor: “Con ella perdí siete millones, y eso que fue una de las películas españolas con mayor venta al exterior. Entonces comprendí que no podía volver a arriesgarme con una aventura semejante”¹²⁶.

En los años 60, Ágata Films comenzó también a explotar la vía de la coproducción que hemos mencionado anteriormente, y que servía como forma de sobrevivir en el difícil mercado cinematográfico. De esta experiencia saldrán títulos como *Madame Sans-Gêne* (Christian-Jaque, 1961), *Fra Diavolo* (Miguel Lluçh, 1962), *Cyrano y D’Artagnan* (Abel Gance, 1963) o *El Tulipán Negro* (Christian-Jaque, 1964), los cuáles daban oxígeno a la productora en tiempos de crisis. Del total de películas producidas por Ágata Films, un 28 por ciento fueron coproducciones: “Eran películas de subgénero, moderadamente rentables (...), que me permitían visitar y rodar en otros países y adquirir la experiencia de negociar en el mercado internacional”¹²⁷. Estas coproducciones, sin embargo, no dejaban de lado a las ya habituales comedias de Dibildos destinadas fundamentalmente al público español, como es el caso de *Los Tramposos* (Pedro Lazaga, 1959) o *Los Dinamiteros* (Juan García Atienza, 1963).

Llegados a la década de los 70, se desencadena una profunda crisis para el cine español. El desconcierto legislativo existente en estos años, repercute de forma negativa en el sector, con especial saña en el terreno de la producción. El agotamiento del Fondo de Protección, y la progresiva deuda contraída con los productores hicieron que se temiera por parte de los profesionales del sector la extinción de la industria cinematográfica en nuestro país. Ante esta situación, la reacción de la administración fue de una letal austeridad, desatando unas medidas que provocaron un general revuelo entre los profesionales de la industria, entre los cuales se encuentra Dibildos.

Poco después, en el año 1971, y precedida por los temas anteriormente tratados en películas como *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969), nace el drama de las criadas españolas emigradas al extranjero: *Españolas en París*, del director Roberto Bodegas. Es la película que dará el pistoletazo de salida a la Tercera Vía, con la que

¹²⁶ FRUTOS, F.J. y LLORÉNS, A. Op. Cit., p. 52.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 53.

Dibildos intenta reinventarse a sí mismo. Esta nueva forma de hacer cine pretendía ser una novedosa manera de abordar la realidad del momento. Se trataban los temas que inquietaban a la sociedad española de a pie, la cual según Dibildos permanecía desatendida por el cine producido en nuestro país. Este cine había sido pensado para despertar una curiosidad al español medio a la hora de ir a ver un cine “de calidad” producido dentro de nuestras fronteras en el que estas clases medias pudieran verse representadas. Sally Faulkner explica cómo: “la clase media de los 70 se convierte en audiencia de unas películas que eran en sí mismas cultura media”¹²⁸. En este tiempo, nos encontramos en el último periodo de esplendor de consumo de cine español. Según Juan Carlos Ibáñez, “el cine popular se propone como un medio efectivo para dialogar con (...) una sociedad que se transforma a ritmo de vértigo”¹²⁹. El cine de la Tercera Vía construye un nuevo espíritu reconciliador y optimista en estos años del tardofranquismo en los que el despegue económico y el impulso de la cultura de masas permanecen latentes. Las comedias que Dibildos produce en esta época promueven una nueva imagen del país, y representan a una ciudadanía entusiasmada con la perspectiva de asimilar actitudes y costumbres de sociedades europeas de referencia. Esta fórmula funcionó hasta 1977 bajo la dirección de cineastas como Antonio Drove o Roberto Bodegas.

En 1977, año de las primeras elecciones democráticas desde 1936, dio comienzo una nueva etapa en la carrera de Dibildos. Ese mismo año fue acusado de “oportunista”¹³⁰ con la película *Vota a Gundisalvo* (Pedro Lazaga, 1977). Unos reproches que el productor no entendió, ya que, desde su punto de vista: “Primero se acusaba al cine español de estar desvinculado de la problemática social del país, y cuando alguien trataba de acercarse a un tema que interesaba tanto como las primeras elecciones legislativas, tampoco acertábamos...”¹³¹.

En 1982, Dibildos produjo una de las películas por las que será recordado pero, sobre todos la que más éxitos le dio: *La colmena*. Sin embargo, como se explicará más adelante, también fue la producción que más le desgastó como productor. *La colmena*

¹²⁸ FAULKNER, S. *A history of Spanish film. Cinema and society 1910-2010*. London: Bloomsbury, 2013, p. 120. Traducción propia.

¹²⁹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. C. *Cine, televisión y cambio social en España*. Madrid: Síntesis, 2016, p. 43.

¹³⁰ CAPARRÓS LERA, J. M. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos, 1992, p. 147.

¹³¹ FRUTOS, F.J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 70.

fue una colaboración entre TVE y Ágata Films a la que le fue otorgado el Oso de Oro del Festival de Berlín en 1983. Contaba con el mayor presupuesto hasta ese momento en una producción netamente española. Además, la película obtuvo una magnífica acogida tanto en España, con 1.493.139 espectadores¹³², como a escala internacional.

Así, llega el año 1985 y con él *A la pálida luz de la luna*, dirigida por José María González Sinde. Una producción con la que Dibildos, según sus propias palabras, acaba perdiendo mucho dinero¹³³. Frustrado en este nuevo contexto y con el temor de arruinarse, el productor madrileño decide poner punto y final a una trayectoria cinematográfica de más de cuarenta títulos.

4.1. La productora Ágata Films en sus inicios : la comedia de parejas.

De la época en la que trabajó con Ignacio F. Iquino, Dibildos comprendió cómo funcionaba el negocio de la producción, siendo esta la atmósfera que le decidió a arrancar con Ágata Films bajo su total responsabilidad en 1956. Su forma de plantearse una productora era la siguiente: poco personal fijo, producciones comerciales y de calidad, generalmente comedias de costumbres que admitieran la presencia de directores y estrellas importantes, y buena promoción de las películas¹³⁴.

La segunda mitad de los cincuenta vio el florecer de varias productoras dedicadas preferentemente a la promoción de una nueva comedia española que iba a cimentar el cine desarrollista de los sesenta. Entre ellas destaca Ágata Films, quien representaría mejor que nadie esa línea de producción. Según Dibildos, en cuanto a géneros y temática se decantó por seguir los pasos de algunos cineastas de generaciones anteriores, como es el caso de Edgar Neville: “Neville ha sido una referencia para todos los que nos hemos dedicado a hacer comedia en España. Él supo estar por encima del cine de corte imperialista de los años cuarenta, y se adentró en el realismo urbano y

¹³² Datos Ministerio de Cultura.

¹³³ FRUTOS, F. J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 82.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 30-31.

popular”¹³⁵. Un cine popular en el que predominaba un equilibrio entre la tradición localista y las innovaciones cosmopolitas¹³⁶. Según José Enrique Monterde, Edgar Neville es el mejor valorado de todos los cineastas de la década de los cuarenta: “Al límite de la independencia creativa que la época permitía, autor de una notable obra escrita en diferentes campos, desde el teatro al periodismo, y escéptico –cuando menos– frente al régimen político, aunque sin romper nunca con él, su obra fue demasiado personal y sutil para ser apreciada en su momento”¹³⁷. Por otra parte, la comedia pre-neorrealista italiana y las tradiciones costumbristas del casticismo madrileño –algo *modernizado*, eso sí– también dejarían huella en las producciones de Ágata Films.

Desde sus comienzos en 1956, Dibildos es considerado pionero en su línea de producción de comedia en España. En 1972 José Luis Guarner escribe en *Nuevo Fotogramas* que *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956) –primera película de Ágata Films– es un punto clave en la historia del cine en nuestro país¹³⁸. *Viaje de novios* recogía las distintas peripecias y enredos de la estancia de varias parejas de recién casados en un hotel de montaña. El film impuso la moda de los films con parejas, significó la eclosión de un star-system español y supuso la aceptación de un tímido erotismo en clave sentimental y humorística de aires juveniles y deportivos¹³⁹. Además, instauró una fórmula cuyos ingredientes permanecerían idénticos en la comedia española casi quince años después: comedia coral con personajes altamente estereotipados en un escenario lujoso en zona adinerada, suaves conflictos amorosos, personajes con aire alegre y optimista (caballeros de clase media y damas de buena apariencia con tímida impregnación erótica y todo lo ligeras de ropa que permitía el estándar de la época), una rudimentaria sociedad de consumo (coches, vestidos elegantes, bellos rostros en technicolor). Este tipo de cine no deja de ser testimonio de la época en distintos aspectos. Existían claros guiños al turismo que había comenzado a llegar a nuestro país y al naciente desarrollo económico, además de la aparición de diferentes personajes que, como acabamos de mencionar, pertenecían a las incipientes

¹³⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁶ SÁNCHEZ, A. *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, p. 226.

¹³⁷ MONTERDE, J. E. *El cine de la autarquía (1939-1950)*. En: AA.VV. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 221-222.

¹³⁸ GUARNER, J. L. La sex-comedy a la española o un regalo para Marcuse. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1260. 8 de diciembre 1972, p. 24.

¹³⁹ CARTELER TURIA. *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres editor, 1974.

clases medias. Una nueva España que dejaba atrás tiempos de racionamiento y escasez generalizada.

La comedia se consolida como género popular en nuestro país, dejando de lado paulatinamente el ascetismo inquisitorial y la dramática trascendencia del cine vigente hasta entonces¹⁴⁰: “Cuando empecé a escribir películas, en España apenas se hacía comedia: Mi reacción fue *Viaje de novios*, una comedia que pretendía ser desenfadada y burlarse de algunas cosas. En aquel momento fue una originalidad y un símbolo de rebeldía, y desde entonces me dediqué más a la comedia que a cualquier otro género (...). Además, la comedia respondía a mi forma liberal de ver la vida (...). Me parece el género ideal para captar la ambivalencia y acercarse de forma más real a lo que nos ocurre, que no puede tener una interpretación única”¹⁴¹. Según Guarner: “*Viaje de novios* corre el riesgo de marcar una fecha clave en la historia del cine español (...). Fue el inicio de una astuta operación a través de la cual el cine español pasó, de películas en blanco y negro con señores feos y listos de los años cuarenta, a películas en color con señoritas guapas de los años cincuenta. Un progreso quizás no muy importante, pero sin la menor duda un progreso, cuya autoría corresponde por partes iguales a Dibildos, Pedro Lazaga, Analía Gadé, Fernando Fernán-Gómez y Laura Valenzuela, entre otros (...)”¹⁴².

El género contribuye a potenciar un cine de pura evasión, en el que no dejan de introducirse valores morales y planteamientos ideológicos favorables a los intereses políticos de la dictadura. En la comedia de parejas, los principios de la familia y la moral quedaban intactos. El amor siempre está presente, sin embargo, el Equipo Cartelera Turia habla de cómo: “un moralismo a ultranza lo invadía todo en el tipo de comedia popular que era el de la comedia de parejas (...). Los novios se comportan más bien con una castidad propia de hermanos y sus continuas disputas por los motivos más banales evitaban que hiciera su aparición la perturbadora tentación carnal”¹⁴³. Un tipo de relaciones sentimentales que van rompiendo las barreras anteriores pero todavía de forma muy superficial y anecdótica, siguiendo los roles tradicionales y sin evidencias de una preocupación real. Por su parte, la mujer se convierte en objeto erótico deseable.

¹⁴⁰ Ibid. P. 197.

¹⁴¹ DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F. J. y LLORENS, A. Op. cit., p. 32.

¹⁴² GUARNER, J. L. La sex-comedy a la española o un regalo para Marcuse. *Nuevo Fotogramas*. N° 1260. 8 diciembre 1972, p. 24.

¹⁴³ CARTELERIA TURIA. Op. cit., p. 197.

Las muchachas son generalmente de modesta posición social pero honradas y acaban casándose con un hombre bien situado o, al menos, de su misma clase pero bueno, fiel y trabajador¹⁴⁴.

Para producir a finales de los 50 la que sería la primera comedia en color – *Viaje de novios*-, Dibildos tuvo que reunir lo que costó el film entre sus familiares y amigos, más lo que había conseguido con los dos últimos guiones que había escrito, y con un premio que había ganado en un concurso de guiones convocado en Salamanca por el tiempo de las *Conversaciones*¹⁴⁵. Si bien, según los datos presentados a la Administración, Ágata Films valoraba *Viaje de novios* en 6.151.763,59 pesetas, el Ministerio de Industria y Comercio valoró la película en 4.806.754 pesetas¹⁴⁶. El film recibió la clasificación en la categoría primera B, lo cual le proporcionaba un importe de protección del 35 % del coste aprobado. La protección económica ascendía a la suma de 1.682.363,90 pesetas¹⁴⁷.

A continuación se muestra con más detalle el resumen de costes de la película de 1956, *Viaje de novios*, además del de *Las muchachas de azul*, realizada en 1957, ambos films significativos dentro de la comedia de parejas de Ágata Films. *Viaje de novios* se rodó en 63 días y para *Las muchachas de azul* se requirieron 91 días de rodaje.

Resumen costes Viaje de novios (1956) – Las muchachas de azul (1957)

	<i>Viaje de novios</i>	<i>Las muchachas de azul</i>
I. Letra y música	232.456,70 ptas.	252.000 ptas.
II. Personal artístico	1.919.937,50 ptas.	1.755.000 ptas.
III. Personal técnico	767.398 ptas.	736.000 ptas.
IV. Escenografía	709.228 ptas.	740.000 ptas.
V. Estudios	660.325 ptas.	897.400 ptas.
VI. Exteriores	677.592 ptas.	426.500 ptas.
VII. Película virgen	548.560,09 ptas.	1.039.250 ptas.
VIII. Laboratorios	272.020,40 ptas.	581.375 ptas.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 198.

¹⁴⁵ FRUTOS, F. J. y LLORENS, A. Op. cit.

¹⁴⁶ AGA. Caja 36/03570. Expediente: 14899. *Viaje de novios*.

¹⁴⁷ *Ibid.*

IX. Títulos e insertos	18.530 ptas.	5.000 ptas.
X. Seguros e impuestos	277.401,35 ptas.	255.100 ptas.
XI. Gastos generales	68.314,55 ptas.	435.782 ptas.
TOTALES	6.151.763,59 ptas.	7.123.406 ptas.

Fuente: AGA. Caja 36/03570 expediente 14899. *Viaje de novios*.
AGA. Caja 36/04779 expediente 17083. *Las muchachas de azul*.

Las películas guardan una diferencia de un millón de pesetas en cuanto a costes de producción. Como detalle significativo, se observa cómo el precio de película virgen y el de los laboratorios ascendía a casi el doble en cuestión de un año de diferencia. En consecuencia, la producción se encarece en gran medida. Según Pablo León Aguinaga, por estos años el abastecimiento de película virgen en nuestro país permanecía bajo mínimos. Incluso se llegó a temer por la producción del NO-DO¹⁴⁸.

Dibildos tuvo una manera de innovar en el cine de los años 50 que ahora puede parecer ingenua, pero que ya tuvo por aquel entonces problemas con la censura al entender ésta que, al tratarse de parejas recién casadas, algo habría de pasar con ellas en su luna de miel. Sufrió veintidós cortes y fue inicialmente prohibida, lo que significó un duro golpe tanto para el productor como para el guionista, Noel Clarasó: “Noel Clarasó y yo tuvimos que rehacer el guion, y los restos aprobados se rodaron al pie de la letra. Aún así (...) fue prohibida (...). Fue entonces cuando visité por primera vez la Dirección General de Cinematografía, y lo que viví allí fue demencial: me preguntaron si creía en Dios, cuando yo iba a protestar por la prohibición de una película. Me prohibieron el adjetivo “maravilloso” aplicado a las piernas de mujer. La cámara no fotografía adjetivos, y yo los utilizaba por poner algo a la hora de describir una secuencia en el guion. Además, como no te entregaban ningún informe con los cortes, se intuían en los censores una especie de complejo de culpa y una clara intención de no dejar huellas del crimen”¹⁴⁹.

A partir de aquí Dibildos abre una vía de trabajo en el cine español. Lo que da comienzo en los cincuenta creará precedente y se convertirá en una fórmula adoptada en adelante tanto por Ágata Films en comedias como *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957)

¹⁴⁸ LEÓN AGUINAGA, P. El cine norteamericano en España: Las negociaciones para su importación, 1950-1955. *Hispania. Revista española de Historia*. Vol. 66. Nº 22. 2006, p. 285.

¹⁴⁹ DIBILDOS, J.L. En: FRUTOS, F. J. y LLORENS, A. Op. cit., p. 34.

o *Amor a la española* (Fernando Merino, 1967), como por productoras como la de Pedro Masó –con títulos como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958)-, así como por Ízaro, Arturo González o Atlántida. Este tipo de cine de la España del desarrollo realmente daba sus frutos en taquilla. Según el Equipo Cartelera Turia: “El espectador que acaba de salir del largo y terrible bache de la postguerra proyecta su psique hacia la pantalla, que le muestra situaciones y aventuras galantes que sustituyen a las no vividas, pero que se le presentan como posibles en teoría. Se aprovechan las frustraciones del público y prevalece la gratificación íntima del espectador”¹⁵⁰.

A partir de los años 60 este tipo de comedia sigue funcionando con una cierta apertura liberalizadora. El Equipo Cartelera Turia explica cómo “los bikinis, primero lucidos por extranjeras y luego por españolas, justifican e imponen el destape en los cosmopolitas ambientes de la Costa Brava o del Sol. Masó, Lazaga y Dibildos logran conferir un empaque industrial y narrativo al género. Y de criadas, modistillas y dependientas se pasa a las secretarias, azafatas y modelos de alta costura. El nivel de vida sube y los problemitas de la clase media, aun subsistiendo, ceden su lugar a los de una pretendida burguesía neocapitalista”¹⁵¹.

4.2. El binomio Dibildos-Lazaga.

Del conjunto de tópicos sobre amores entre chicos y chicas con intacta moral y finales felices, en Ágata Films se va pasando poco a poco a los problemas económico-sociales de la España de la burguesía. Éstos van a ocupar la mayoría de las producciones de Dibildos a partir de entonces. En su colaboración con Pedro Lazaga, José Luis Dibildos elaboró diez títulos que, en su mayoría, le proporcionaron grandes éxitos en su carrera como productor. Atrás quedarán los *novios* –o, al menos, no ocuparán casi la totalidad de las situaciones como hasta ahora ocurría- para dar paso a nuevos personajes pícaros, buscavidas, garrulos, timadores y demás arquetipos dentro de esta tónica. Según

¹⁵⁰ CARTELERERA TURIA. Op. cit., p. 198.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 199.

Francisco Javier Frutos, “algunos críticos han querido ver en las comedias de esta época el antecedente más inmediato de la Tercera Vía, así como de la comedia madrileña”¹⁵².

Dibildos llegó a afirmar que aquellas comedias fueron “un alivio” para seguir en la industria del cine, aunque algunos críticos hubieran dicho que sólo reflejaban una España amable, sentimental, y que no correspondían a la realidad del país. En su opinión, “la realidad de un país era la suma de muchas realidades (...). Al no poder dar la medida real de situaciones tan duras como las cárceles o el exilio (...) si elegías un tema de comedia, no dramático, resultaba más fácil ser fiel”¹⁵³. De ahí que, en concreto, en el período que va desde 1957 a 1960, productor y director llegaron a estrenar siete películas, de las cuáles seis serían comedias.

Películas de largometraje de Dibildos y Lazaga entre 1957-1960

Año	Película	Género
1957	<i>La Frontera del miedo</i>	Drama
	<i>Las muchachas de azul</i>	Comedia
1958	<i>Ana dice sí</i>	Comedia
	<i>Luna de verano</i>	Comedia
1959	<i>La fiel infantería</i>	Histórico-Bélico
	<i>Los tramposos</i>	Comedia
1960	<i>Los económicamente débiles</i>	Comedia
	<i>Trío de damas</i>	Comedia

Fuente: Elaboración propia.

Sin duda, el film que marcaría un antes y un después, dando por finalizada la etapa de comedia de parejas en tono rosa para generar por sí misma un modelo de comedia populista más cómica fue *Los tramposos*. La película narra las peripecias de dos timadores (actúan Tony Leblanc y Antonio Ozores) que acabarán siendo honrados

¹⁵² FRUTOS, F.J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 39.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 35-36.

debido a que sus amigas Julita y Katy –interpretadas por Laura Valenzuela y Concha Velasco- los devuelven al camino recto.

La película supone una nueva adaptación del sainete. Según Antonio Lloréns: “Conociendo su éxito y su publicidad en el momento del estreno o de la reposición he señalado (...) los puntos de contacto que mantienen con recientes producciones como (...) *Torrente, el brazo tonto de la ley*, de Santiago Segura, por su similitud de comicidad, de vocación paródica y de limitado alcance crítico”. Y prosigue: “No es un humor negro ni hay crítica social de ambientes y frustraciones. Hay chistes, *gags*, bromas de mejor y peor fortuna”¹⁵⁴. Dibildos y Lazaga supieron representar aspectos que podrían verse como conflictivos de una manera más edulcorada a la hora de abordarlos. Un tipo de producciones con tintes inofensivos que hacían superar el trance de la censura sin demasiadas complicaciones. Para *Los tramposos*, las instrucciones de la Junta de Clasificación y Censura se limitaban a lo siguiente:

- Rollo 5º: Suprimir el plano cercano de los protagonistas bailando con las caras juntas.
- Rollo 9º:
 - Suprimir las frases referentes a moneda extranjera y libros falsos de contabilidad.
 - Suprimir el plano de piernas de Julia, cuando saca una peseta de la liga.
 - Las frases: “¿tienes otra peseta, por favor?”; “cuando nos casemos”¹⁵⁵.

Los tramposos tuvo un coste de 7.046.835,32 ptas. según la casa productora. A continuación, el detalle de los costes de producción presentados por Ágata Films al Instituto Nacional de la Cinematografía.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵⁵ AGA. Caja 36/03731. Expediente: 19703. *Los tramposos*.

Resumen costes Los tramposos (1959)

I. Letra y música	302.610 ptas.
II. Personal artístico	1.400.750 ptas.
III. Personal técnico	1.059.500 ptas.
IV. Escenografía	1.035.410 ptas.
V. Estudios	847.950 ptas.
VI. Exteriores	1.151.800 ptas.
VII. Película virgen	711.848,32 ptas.
VIII. Laboratorios	170.918 ptas.
IX. Títulos e insertos	-
X. Seguros e impuestos	264.906 ptas.
XI. Gastos generales	101.143 ptas.
Total coste	7.046.835,32 ptas

Fuente: AGA. Caja 36/03731. Expediente: 19703. *Los Tramposos*.

El valor estimado por la Junta de Clasificación fue de 5.186.500 pesetas. La película fue calificada en la categoría primera B, lo que significaba una subvención del 35%. *Los tramposos* se constituye como el film mejor construido de todos los de su serie. El film consiguió 1.201.218 espectadores y recaudó 17.932.368 ptas. (107.775,70 €), según datos del Ministerio de Cultura. Fue exportada a Iberoamérica e incluso a los circuitos hispanos de Estados Unidos.

A *Los tramposos* le siguen otras películas como *Los económicamente débiles* (Pedro Lazaga, 1960), considerada secuela de la anterior. Este tipo de comedias pretendían ante todo conectar con el público: “Para ello, sus protagonistas se humanizan, los personajes (el pueblerino, el director de una agencia de viajes, los turistas...) se desenvuelven en escenas de lo cotidiano, en una realidad suficientemente reconocible para el espectador de clase media. El género trae consigo una serie de convenciones estéticas y ético-psicológicas que harán que cada vez se produzca una mayor identificación-proyección por parte del público”¹⁵⁶. El director Pedro Lazaga afirmaba en el año 74: “Recibí por esas películas una enorme cantidad de palos, pero sin embargo

¹⁵⁶ CARTELERA TURIA. Op. cit., p. 199

no me podían negar una especial habilidad para conectar con el público (...). Da la casualidad de que yo prefiero el consenso del público al de la crítica (...)”¹⁵⁷.

4.3. Cambio de tercio: el género histórico.

Como hemos explicado anteriormente, Dibildos y Lazaga llegan a estrenar siete películas en un periodo de tres años (1957-1960), en su mayoría dentro del género de la comedia. Sin embargo, en este tiempo, productor y director también se unieron para una producción histórico-bélica: *La fiel infantería*: “La película constituye uno de los primeros films sobre la Guerra Civil española que no parte de modo directo de la voluntad de homenaje o hagiografía, aunque el desarrollo posterior no eluda esas connotaciones”¹⁵⁸.

Con *La fiel infantería*, adaptación de la novela homónima de Rafael García Serrano, había pretensiones de hacer una superproducción. Contaba con ostentosos decorados, así como con un equipo y un *star system* estratégicamente escogido: Analía Gadé, Tony Leblanc, Arturo Fernández, Laura Valenzuela e Ismael Merlo, entre otros. El argumento se basa en los días de descanso del batallón de Cazadores Barleta nº 4, y su posterior regreso al frente bajo la misión de tomar Cerro Quemado (referencia geográfica que no existe en realidad). A pesar de que Dibildos decide probar suerte con un género nuevo, la película no renuncia del todo a algunos de sus recursos habituales de “tono rosa”. Por ejemplo, en la boda del comandante Goñi (Arturo Fernández) con Elisa (Analía Gadé) cuando el batallón vuelve en sus días de permiso, o la relación amorosa entre los personajes interpretados por Ismael Merlo y Laura Valenzuela.

Autores como Carlos F. Heredero la llegaron a calificar como la reconstrucción de la Guerra Civil más ambiciosa hasta 1959. Sin embargo, Heredero también la acusaría de utilizar “presupuestos engañosos”¹⁵⁹. Para su director, Pedro Lazaga, fue una película

¹⁵⁷ LAZAGA, P. En: CASTRO, A. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres editor. 1974, p. 241.

¹⁵⁸ FRUTOS, F.J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p.102.

¹⁵⁹ HEREDERO, C.F. Op. cit., p. 207.

“hecha en serio, con un buen equipo de producción, con gran presupuesto y con 10 ó 12 semanas de rodaje”¹⁶⁰. Dibildos afirmaba que “el rodaje duró de mayo a noviembre de 1959, siendo la duración media de una película española de la época de unas cuatro semanas”¹⁶¹. Este “homenaje al soldado español” requirió una inversión muy alta debido a ese planteamiento de superproducción que se propusieron director y productor. Según Dibildos: “Si añadimos la reconstrucción de los decorados originales, las numerosas repeticiones de escenas y el empleo simultáneo de varias cámaras en alguna secuencia, muy poco frecuente en aquellos años, el presupuesto se disparó hasta alrededor de doce millones...”¹⁶².

Resumen costes La fiel infantería (1959)

I. Letra y música	390.000 ptas.
II. Personal artístico	3.950.000 ptas.
III. Personal técnico	1.450.000 ptas.
IV. Escenografía	1.050.000 ptas.
V. Estudios	1.200.000 ptas.
VI. Exteriores	1.500.000 ptas.
VII. Película virgen	1.500.000 ptas.
VIII. Laboratorios	850.000 ptas.
IX. Títulos e insertos	20.000 ptas.
X. Seguros e impuestos	450.000 ptas.
XI. Gastos generales	765.000 ptas.
Total coste	13.125.000 ptas

Fuente: AGA. Caja 36/04807. Expediente: 20137. *La fiel infantería*.

Como se muestra en el cuadro anterior, en el cual destaca el elevado coste referente al personal artístico -por aquel propósito de superproducción-, el presupuesto presentado al Ministerio de Información y Turismo fue de 13.125.000 ptas. Sin embargo, su valor

¹⁶⁰ CASTRO, A. Op. cit., p. 241.

¹⁶¹ FRUTOS, F.J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 40.

¹⁶² *Ibid.*, p. 41.

estimado según la Junta de Clasificación fueron 8.880.000 ptas., siéndole concedidas no obstante la categoría primera A, así como la calificación de Interés Especial por parte de la Junta de Clasificación y Censura. La película consiguió permanecer 62 días en cartel.

Aún así, no faltarían ojos vigilantes en el film incluso desde fuera de la Junta de Clasificación. El Director General de Prensa, Adolfo Muñoz Alonso, se pondría en contacto por medio de un escrito fechado el 29 de agosto de 1959 con el Director General de Cinematografía y Teatro, José Muñoz Fontán, argumentando que: “el film que se ha empezado a rodar en Lérida por la casa productora Ágata Films, y que está en manos de Pedro Lazaga, José Luis Dibildos, García Serrano y Leblanc, titulado *La fiel infantería*, responde –sin malicia, pero con errada mentalidad- a ese complejo de “pedir excusas” y rehabilitar a los que al fin y al cabo fueron los verdugos de nuestros mártires y caídos”¹⁶³. Y prosigue: “Una cosa es que les tengamos de siempre perdonados (...) y otra muy distinta es que el primer gran film de nuestra guerra vaya a ser en realidad, la dignificación del ejército vencido (...). ¿Es oportuno el momento mundial para “echar un velo” sobre la actuación real del Comunismo en España? ¿Es ésta la hora de gastar millones para ensalzar el valor del ejército rojo –que ni nos lo van a agradecer- y, olvidando (...) fusilamientos, pintar las deficiencias de una retaguardia a veces demasiado alegre y confiada? (...) Confío de su probado amor a España y discreta influencia una actuación eficaz en este punto, antes de que sea demasiado tarde”¹⁶⁴.

A lo anterior, el Director General de Cinematografía y Teatro, Muñoz Fontán respondía lo siguiente el 17 de septiembre 1959: “La película está sin terminar y su rodaje, como el de todas, no se lleva a efecto bajo la mirada de interventores oficiales (...). Previamente a su autorización fue censurado el guion y aprobado con las salvedades que se notificaron al productor y llegado el caso será censurada, pues la aprobación de un guion no implica “carta blanca” para la realización del mismo. Por ahora si puedo decirte que el guion fue aprobado previo informe favorable de tres lectores de toda confianza. Estoy completamente de acuerdo en que nuestra Guerra es cantera de la cual podrían extraerse magníficas películas y es lástima que tal vez la más importante *Sin*

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

novedad en el Alcázar haya sido obra de un italiano. Los norteamericanos con su Guerra de Secesión han sabido producir –y siguen produciendo- estupendas películas, pero lo cierto es que nuestros productores no pueden compararse con los anteriores y al no dedicarse el Estado a la producción cinematográfica, como en otros países (...) sólo puede actuar a través de la protección económica que se dispensa generosamente a ciertos temas aun cuando se desarrollen en films de no muy alto nivel artístico (...). Por otro lado no parece acertado que el vencedor menosprecie la fuerza del adversario a menos de querer empequeñecer su triunfo”¹⁶⁵.

Dibildos habla de *La fiel infantería* como su primer proyecto verdaderamente ambicioso. Tanto director como productor, se empeñan en asegurar que la película, lejos de ser propaganda política, consistía en una forma de exaltación del heroísmo de los combatientes. A la vez, trataba de apaciguar los antagonismos surgidos entre los combatientes de ambos bandos –véase la batalla épica que se desarrolla en mitad del film y en donde se amontonan fallecidos de uno y otro bando, así como la dedicatoria al final del film a “*todos los españoles que hicieron esta guerra, estén donde estén, vivos o muertos, ¡larga paz!*”. Por otro lado, autores como el ya mencionado Carlos F. Heredero, destacan que *La fiel infantería* goza de una falta absoluta de objetividad, tratándose el argumento siempre desde un determinado punto de vista, el batallón franquista en este caso¹⁶⁶. Por su parte, Marcel Oms en *Dirigido por* habla de “un tipo de película basada en un modelo americano cuyas pretensiones son las de introducir lo épico contra lo ideológico, además de contribuir políticamente a apoyar la campaña de reconciliación nacional sobre todo si tenemos en cuenta justo en la época en la que se estrena -20 años después del final de la guerra”¹⁶⁷.

Dibildos, reflexionaría años más tarde: “es cierto que la película está narrada íntegramente desde la perspectiva de un batallón franquista y que a veces queda reducida a una comedia de costumbres, pero era lo máximo a lo que se podía llegar en 1959”¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ HEREDERO, C.F. Op. cit., p. 208.

¹⁶⁷ OMS, M. XIV Confrontación. La Guerra Civil Española vista por el cine. *Dirigido por*. Nº 58. 1978, p.13.

¹⁶⁸ FRUTOS, F.J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 42

4.4. Un acercamiento al Nuevo Cine Español: *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1963).

Si intentamos tener una visión amplia de la totalidad del conjunto de la obra del productor Dibildos, podemos observar que, a pesar de poseer unas tendencias bastante marcadas dentro de los cuatro periodos en los cuales se podría dividir su cinematografía, existen películas que se nos quedan difícilmente clasificables en alguno de estos bloques. Es el caso de *Llanto por un bandido*. La película es una coproducción de Ágata Films con Atlántica Cinematográfica (Roma) y Mediterranée Cinema (París) sobre un proyecto de Carlos Saura como director. El porcentaje de participación de cada productora en el film fue el siguiente:

- Ágata Films: 60%
- Atlántica Cinematográfica: 20%
- Mediterranée Cinema: 20%

Con este film, Dibildos tuvo su mayor fracaso económico hasta la fecha. *Llanto por un bandido* sería la primera -y última- apuesta de Dibildos por el Nuevo Cine Español. Carlos Saura en colaboración con Mario Camus, presentaron al productor un guion que recupera la corriente andalucista del bandolerismo basado concretamente en la vida y peripecias del bandolero José María “el Tempranillo”: “Pensé en hacer una película que no se apartara de mis apetencias y que fuera comercial. Se me ocurrió “El Tempranillo” como tema, y se lo propuse a Dibildos, que había sido un gran defensor de *Los golfos*. En el guion, otra vez juntos, Mario Camus y yo”¹⁶⁹.

José Luis Dibildos decidió entonces aceptar una producción como *Llanto por un bandido*, la cual se alejaba bastante de lo que el productor venía haciendo en el cine por aquel tiempo y que tenía bastantes puntos en contacto con el Nuevo Cine Español: “Aunque en ese momento mis películas apostaban por el cine comercial de género,

¹⁶⁹ SAURA, C. En: RUIZ, J. y M. C. Saura: Ni industrial, ni libertad ni lanzamiento. El distribuidor: fuerza desmedida, injustificada, hasta impune. *Cinestudio*. N° 52. Diciembre 1966, p. 17.

siempre estuve dispuesto a impulsar ideas alternativas que me parecieran interesantes, independientemente de su procedencia”¹⁷⁰. Sin embargo, después de producir *Llanto por un bandido*, Didildos aseguró que no se volvería a arriesgar con una aventura similar: “Con ella perdí la suma de siete millones de pesetas, incluso a pesar de haber sido un film con excelentes ventas mundiales”¹⁷¹.

Resumen costes Llanto por un bandido (1963)

I. Letra y música	289.628 ptas.
II. Personal artístico	1.860.125 ptas.
III. Personal técnico	1.860.218 ptas.
IV. Escenografía	1.950.405,05 ptas.
V. Estudios	104.032,50 ptas.
VI. Exteriores	4.164.544,85 ptas.
VII. Película virgen	1.498.017,67 ptas.
VIII. Laboratorios	317.557,50 ptas.
IX. Títulos e insertos	-
X. Seguros e impuestos	347.496 ptas.
XI. Gastos generales	226.730,60 ptas.
Total coste	13.618.755,17 ptas

Fuente: AGA. Caja 36/04073. Expediente 31110. *Llanto por un bandido*

Según datos del Ministerio de Cultura, *Llanto por un bandido* obtuvo 426.954 espectadores. La recaudación de la película en nuestro país fue de 7.202.387 pesetas (43.287,22 €). A la hora de comercializarla, los problemas tampoco cesaron. En España era el 25 aniversario de la Guerra Civil y, según Dibildos no costaba mucho identificar a los bandidos con los maquis. Por ese motivo, trataron de potenciar sus facetas costumbrista y biográfica. En Francia e Italia fue lanzada como “western” a la española. Pero el fracaso real vino de que los costes de producción fueron demasiado altos. Como

¹⁷⁰ FRUTOS, F. J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 47.

¹⁷¹ DIBILDOS, J. L. En: BELLIDO, A. y OROZCO, J. R. Una crisis brutal. *Cinestudio* N° 63-64. 1967, pp. 8-9.

podemos observar en el cuadro anterior, solamente en escenografía, la productora invirtió casi 2 millones de pesetas, gastando más de 4 millones en rodajes en paisajes exteriores de Andalucía, Madrid o Cuenca.

A pesar de que las estrategias de venta quizás no fueron las mejores la película se vendió. Sin embargo, no lo suficiente para hacer frente a los elevados costes de más de 13 millones de pesetas a los que ascendió su presupuesto final.

Ingresos de divisas de Llanto por un bandido (de 1966 a 1978)

1966	15 marzo – 2.650 \$ = 158.286 ptas. 23 marzo – 8.000 DN = 118.943 ptas. 4 abril – 120 \$ = 6.639 ptas. 10 mayo – 180 FF = 2.186 ptas. 16 mayo – 73,45 \$ = 4.386 ptas. 25 mayo – 360 FF = 4.388 ptas. 2 junio – 10.000 DN = 150.000 ptas. 6 junio – 8.500 \$ = 507.729 ptas. 7 julio – 10.000 DN = 148.919 ptas.
1967	22 mayo – 300 \$ - 17.932 ptas. 10 julio – 1.221,70 \$ - 73.030 ptas. 23 septiembre – 2.735 \$ = 163.192 ptas.
1968	29 marzo – 37,50 \$ = 2.603 ptas. 27 abril – 360 \$ = 21.284 ptas. 5 junio – 700 \$ = 48.615 ptas. 16 julio – 1.000 \$ = 69.458 ptas. 10 septiembre – 2.000 \$ = 138.802 ptas. 31 diciembre – 2.430 \$ = 168.785,40 ptas.
1969	7 marzo – 394 \$ = 27.383 ptas. 15 marzo – 1.850 \$ = 128.550,90 ptas.
1970	14 abril – 2.500 \$ = 225.334,67 ptas. 12 mayo – 2.400 \$ = 166.776,82 ptas.

1972	31 mayo – 9.000 FF = 118.238,65 ptas. 10 junio – 1.800 \$ = 115.877,28 ptas. 19 julio – 810 \$ = 50.960,48 ptas. 30 septiembre – 50 FF = 618,55 ptas.
1973	15 mayo – 9.000 FF = 114.156,44 ptas. 31 agosto – 947,50 \$ = 53.228 ptas.
1974	22 noviembre – 500 \$ = 28.565 ptas.
1975	17 junio – 5.133 \$ = 281.920,45 ptas. 25 septiembre – 52.000 FF = 683.962,65 ptas.
1977	19 junio – 1.000 \$ = 68.375,96 ptas.
Total recaudado	3.869.126 ptas

Fuente: AGA. Caja 42/03550. Expediente: 31110. *Llanto por un bandido*.

Como se puede apreciar en el cuadro anterior, el total recaudado en el extranjero por la película desde su estreno en 1964 hasta 1977, no llega a los 4 millones de pesetas en divisas. Esta cantidad sumada a los algo más de 7 millones de pesetas que recaudó *Llanto por un bandido* en España, no acaban de cubrir los gastos de producción del film.

Ágata Films recibió la orden de hacer numerosos cortes en la película, a pesar de que Saura tenía la convicción de que trasladando el conflicto del film a épocas pasadas, se superarían más fácilmente las barreras censoras. Desde las primeras escenas, la Junta de Censura había indicado dónde poner los títulos de crédito para tapar algunos elementos de la ejecución que se muestra al principio. *Llanto por un bandido* fue tan castigada que no existe una copia de la película sin cortes. Según contaba Saura en el *Dirigido por*: “la censura llegó a tal extremo que se quemó el negativo, con la intención indirecta de que tampoco se pudiera ver así en el extranjero”¹⁷².

¹⁷² RENTERO, J.C. Entrevista con Carlos Saura. *Dirigido por*. N° 31. Marzo 1976, pp. 12-13.

La película tampoco tuvo suerte con la crítica. José Deois la calificaba de “un esteticismo gratuito que estropeaba un tema importante dentro del contexto cultural español: el bandido generoso”¹⁷³. *Llanto por un bandido* fue calificado por José Luis Egea como “un film fallido en cuanto a puesta de escena”¹⁷⁴. Se la acusaba de haberse quedado en tierra de nadie, de no ser el western a la española que podía haber sido, pero tampoco película histórica, o film psicológico.

Años más tarde, Carlos Saura afirmaba que no había sido una película lograda, pero hasta ese momento lo mejor de su cine estaba en ella¹⁷⁵. Existieron desavenencias entre productor y director, lo cual no favoreció al film. A pesar de que Saura reconociera su inexperiencia por aquel entonces, el director pensaba que fue precisamente esa inmadurez la que dio cierta frescura al film en algunos momentos. Afirmaba, además, que realizó un esfuerzo bastante grande en tratar de hacer un film que le sirviera a él mismo, y que a la vez respondiera a lo que Dibildos quería. Pero, desde su punto de vista, el proyecto, a pesar de ser muy ambicioso, se hizo con muy pocos medios, con un equipo que dejaba bastante que desear y con unos colaboradores poco adecuados para un film, a su parecer, tan complejo: “Me preocupaba mucho mi desacuerdo con Dibildos, que pretendía que fuera un film espectacular. Pero *Llanto por un bandido* no podía ser espectacular (...). Era una superproducción en lo referente a los actores: Lea Massari, Lino Ventura, Philippe Leroy y Paco Rabal, y en cambio no lo fue en absoluto en cuanto a los medios de los que yo disponía”¹⁷⁶, declaraba Carlos Saura por el año 74.

Por la misma época, Ágata Films estaba embaucada en una producción de mayores dimensiones: *El Tulipán Negro* (1964, Christian-Jaque), coproducción con Méditerranée Cinéma (París), Mizar Films (Roma) y Flora Films (Roma).

¹⁷³ DEOIS, J. “Llanto por un bandido”. De la estética gratuita. *Cinestudio*. Nº 120. Mayo 1973, pp. 21-22.

¹⁷⁴ EGEEA, J. L. “Llanto por un bandido, de Carlos Saura”. *Nuestro cine*. Nº 34. Octubre 1964, pp. 58-62.

¹⁷⁵ SAURA, C. En: RUIZ, J. y M. C. Saura: Ni industrial, ni libertad ni lanzamiento. El distribuidor: fuerza desmedida, injustificada, hasta impune. *Cinestudio*. Nº 52. Diciembre 1966, pp.17.

¹⁷⁶ CASTRO, A. Op. cit., pp. 389-391.

4.5. Tiempo de coproducciones (1961-1967).

Entre 1961 y 1967 Dibildos realiza una serie de coproducciones de manera continuada, como él mismo había asegurado en varias ocasiones, para conseguir resultados comerciales que dieran oxígeno a la productora. Estas prácticas que comenzaron en los años 40 en nuestro país, llegaron incluso a superar en número al producto exclusivamente español hasta entrados los 70.

Para reglar este tipo de películas, el Ministerio de Información y Turismo había publicado una Orden Ministerial que trataba de regular el régimen de coproducción. Según la O. M. del 22 de mayo de 1953, la difusión alcanzada por los sistemas de coproducción de películas cinematográficas en las que existía no sólo participación de capital nacional y extranjero, sino también coordinación técnica y profesional, hacía aconsejable dictar normas para la concesión de permisos de rodaje que regulasen este sistema. Con esta ley se pretendía asegurar un mínimo de nuestros medios personales y técnicos a la hora de la realización de las películas, así como asegurar cierto rendimiento económico.

En el caso de coproducciones hispano-extranjeras, era necesario cumplir ciertos requisitos recogidos en el artículo cuarto de la O. M. para obtener el permiso de rodaje. Esto era:

- Estar editada conjuntamente por un productor nacional y uno o varios extranjeros, obteniendo de esta forma tanto la nacionalidad española como la nacionalidad del otro o de los otros países coproductores.
- Que su coste de producción estuviera cubierto por aportaciones de los diversos productores en la proporción establecida en los acuerdos de producción cinematográfica existentes en los diferentes países en cuestión. Los beneficios de explotación tendrían que ser también proporcionales con el capital aportado por cada una de las partes.

La O. M. decía que la forma y cuantía de la aportación de capital extranjero habían de ser autorizadas por el Instituto Español de Moneda Extranjera. Por su parte, el Sindicato Nacional del Espectáculo tenía el deber de dictar las normas referentes a la participación de elementos nacionales y extranjeros en los equipos técnicos y artísticos utilizados en las películas.

Dentro de la carrera cinematográfica de José Luis Dibildos, las coproducciones superan la decena de títulos. Todas ellas fueron denominadas por él como “producciones serias” en el sentido de que Dibildos siempre se quejó del fraude que sufría el cine en nuestro país como consecuencia de las llamadas “falsas coproducciones”: “Puedo estar orgulloso de haber realizado (...) coproducciones serias (...). Pero me equivoqué”¹⁷⁷. Hablando de *Llanto por un bandido*, Dibildos se lamentaba de no poder competir con las “falsas películas” que se hacían en régimen de coproducción en nuestro país por estos años: “Sigo actualmente sin entender cómo se pueden pasar por coproducciones películas que nunca lo pueden ser, pero que, incomprensiblemente, se acogen a este régimen. ¿Cómo a un film que sólo tiene un paisaje español y un secundario nacional, que para colmo ha nacido en Portugal, puede considerarse como coproducción?”¹⁷⁸.

Según Rimbau y Torreiro, “las coproducciones fueron el factor primordial que desestabilizó el cine español de los sesenta. El objetivo inicial, compartido por la administración y los productores desde las primeras prácticas de la década anterior consistía en conquistar nuevos mercados económicos y abrir nuevas fronteras políticas. Pero, desde el momento que, a mediados de los sesenta, el Estado reconoció como íntegramente española toda película que certificase la presencia de alguna empresa nacional, la picaresca irrumpió en escena y la balanza se desequilibró”¹⁷⁹.

En efecto, la O.M. de mayo del 53 daba lugar a la picaresca entre los productores. Carlos F. Heredero habla del problema que existía tras la engañosa apariencia de los títulos de crédito: “Es lo que sucedía, por ejemplo, con los nombres que se decidían incluir en las cabeceras para completar los porcentajes requeridos por el Sindicato. Esta situación producía además confusiones cuando existían incluso hasta dos versiones de

¹⁷⁷ DIBILDOS, J. L. En: BELLIDO, A. y OROZCO, J. R. Una crisis brutal. *Cinestudio*. Nº 63-64. 1967, pp.8-9.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ RIAMBAU, E. Y TORREIRO, C. Op. cit., p. 869.

la misma película en las que aparecían como participantes ciertos intérpretes o técnicos distintos”¹⁸⁰.

El productor de Ágata Films contemplaba con malos ojos a productores tales como el americano Samuel Bronston -llegado a España a finales de los 50 desde Hollywood-, que veían una oportunidad a la hora de hacer cine en nuestro país debido el estado de las leyes españolas con respecto a la coproducción. Según Heredero: “Instalado en la industria americana, Samuel Bronston es un ejemplo del productor extranjero que viene a España en busca de salarios devaluados, paisajes asequibles y facilidades gubernativas”¹⁸¹.

Por su parte, Dibildos afirmaba que sus coproducciones eran auténticas, con capital español, con actores españoles y con técnicos del país¹⁸²: “No llegué a conocer personalmente a Bronston, pero en mi opinión no aportó mucho al cine español, aunque algunos profesionales se beneficiaran de trabajar para esa especie de filial de Hollywood en España. Nunca me planteé escribir o producir para la industria estadounidense (...). Nuestro cine no les interesaba lo más mínimo”¹⁸³.

El contexto de coproducciones cambiaría a partir de 1963, año en que se implanta un código de censura que permitió unas reglas del juego más claras a los productores, evitando así riesgos innecesarios, como mínimo sobre el papel. Un año más tarde, la Orden Ministerial del 19 de agosto de 1964 impuso, al menos formalmente, el control de taquilla, con el fin de evitar el fraude económico que venía minando al cine español. Posteriormente, se ajustó la cuota de pantalla del 1x3 –una película española por cada tres extranjeras-, se estableció una ayuda automática a la producción, cifrada en un 15% de la recaudación bruta de cada película, y aparecieron las salas de Arte y Ensayo en las ciudades con más de 50.000 habitantes, a la vez que se reforzó la actividad de los cineclubs y se intentó revitalizar el cine para niños.

A continuación, un detalle de los espectadores que visionaron las coproducciones de Dibildos por esta época:

¹⁸⁰ HEREDERO, C.F. *Las huellas del tiempo*. Valencia: Ediciones Filmoteca de la Generalitat de Valencia, 1993, p. 107.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸² MONTERO, R. Un cine posibilista. José Luis Dibildos. *Nuevo Fotogramas*. . N° 1391. 13 de junio 1975, p. 8.

¹⁸³ FRUTOS, F.J. y LLORÉNS, A. *Op. cit.*, p. 45.

Coproducciones de Ágata Films (1961-1968)

Año	Película	Espectadores
1961	<i>Madame Sans-Gêne</i>	136.511
1962	<i>Fra Diavolo</i>	226.126
1963	<i>Cyrano y D'Artagnan</i>	340.581
	<i>Llanto por un bandido</i>	426.954
1964	<i>El Tulipán Negro</i>	2.178.978
1965	<i>Armas para el Caribe</i>	403.401
	<i>Dos cosmonautas a la fuerza</i>	214.582
1966	<i>Amor a la española</i>	2.053.657
	<i>Demasiadas mujeres para Layton</i>	1.004.060
1967	<i>Z-7, Operación Rembrandt</i>	789.034
1968	<i>Simón Bolívar*</i>	828.258

*José Luis Dibildos participa como guionista.

Fuente: Ministerio de Cultura.

Los resultados de estas coproducciones en algunos casos no fueron los esperados por Dibildos, puede que de ahí la indignación en el terreno de las coproducciones en nuestro país. En *Nuevo Fotogramas*, el productor era preguntado por su adaptación de la novela homónima de Alexandre Dumas, *El Tulipán Negro* (1964, Christian Jaque), considerada de gran éxito popular. Éste respondía, haciendo nuevamente referencia a la existencia de falsos productores, los cuáles hacían sombra a cualquier productor español que intentaba hacer bien las cosas. A pesar del éxito que anuncia la entrevistadora, Dibildos afirma sin embargo que esta película le tuvo a punto de la ruina durante muchos años debido a que intentaron estafarle. Afortunadamente ganó tres pleitos en París y logró recuperar el dinero al cabo de los años. “Sólo la minuta de los abogados ascendió por mi parte a dos millones de pesetas (...) aquel intento de estafa me tuvo cuatro años sin dinero”¹⁸⁴. Lamentablemente, más allá de las palabras del

¹⁸⁴ MONTERO, R. Un cine posibilista. José Luis Dibildos. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1391. 13 de junio 1975, p. 8.

propio Dibildos es imposible encontrar documentos que puedan dar testimonio directo de todos estos problemas que generó *El tulipán negro*.

Las coproducciones de Dibildos solían ser con Francia e Italia. El productor se codeó con figuras como la de Abel Gance, responsable de *Cyrano y D'Artagnan* (1963) o el, aún por aquel entonces joven promesa, Claude Sautet, con quien realizó *Armas para el Caribe*, en 1965. *Dos cosmonautas a la fuerza* (Lucio Fulci, 1965), *Demasiadas mujeres para Layton* (Jacques Poitrenaud, 1966), o *Simón Bolívar* (Alejandro Blasetti, 1968) fueron algunas de la últimas coproducciones a gran escala que Dibildos produciría -y escribiría también en el caso de *Simón Bolívar*- con nuestros países vecinos. Hemos de recordar que la Orden del 22 de mayo de 1953 facultaba y oficializaba el establecimiento de acuerdos bilaterales de coproducción con Francia, con Italia y con la República Federal Alemana¹⁸⁵.

4.6. El caso de *Lola, espejo oscuro* (Fernando Merino, 1965) y la censura.

Lola, espejo oscuro constituye otro de los despuntes que, de tanto en tanto, hacían salirse a Dibildos de su tónica predominante. El film todavía permite atisbar ciertos puntos de contacto con el Nuevo Cine Español, tan promovido en el curso de esos años. La película fue la “opera prima” de Fernando Merino, el cual ya había asistido en la dirección de diferentes películas de Ágata Films desde sus inicios. Merino será, además de Lazaga o Bodegas, uno de los directores elegidos por Dibildos para colaborar en gran parte de las producciones de Ágata Films.

La historia está basada en la novela de Darío Fernández-Flórez, que trata de la vida de una prostituta. Lo cual, como es de suponer, era un verdadero tabú para la época. Con *Lola, espejo oscuro*, existe la búsqueda de un realismo novedoso en la filmografía de Ágata Films. No obstante, la censura –obviamente molesta ante este tipo de historias– acaba por convertirlo en un correcto melodrama, con una visión superficial de ambientes y psicologías.

¹⁸⁵ A estos tres países hay que añadir que el 26 de enero de 1960 se firmó un acuerdo general con otros con los que no se establecían acuerdos bilaterales, lo que ampliaba la base para este tipo de prácticas.

En 1954 la película ya se había intentado realizar, pero hubo de ser prohibida antes de rodarse incluso, tras una carta enviada a Darío Fernández-Flórez desde el Ministerio donde se constataba que: “se hacía imposible correr el riesgo de que, una vez realizada la película, se pusieran a la misma por la Junta de Censura y por otros organismos (...) tan graves reparos que hicieran poco menos que imposible su aprobación y explotación”¹⁸⁶. Desde el mismo Ministerio se afirmaba que no existían razones de ningún orden que aconsejasen la realización de esta película: “Se trata, como se sabe, de la biografía vulgar de una vulgar prostituta. Las anécdotas e incidencias de esta vida no ofrecen más interés que el puramente sensual o morboso nacido de la insana curiosidad por conocer las intimidades de la vida desenfadada y sucia de una desgraciada mujer. Como es lógico este interés ni podrá alentarse con una realización sugerente y provocativa y entonces la película carecerá de toda clase de interés”¹⁸⁷. Este comentario muestra, desde un punto de vista paradójico, cómo los mismos censores a la vez de meter la tijera en cualquier contenido indecoroso a su juicio, llegan a afirmar que sin connotaciones sexuales en el film, difícilmente puedan existir otros aspectos que reclamen interés en una película.

Once años más tarde, la censura aún seguiría poniendo trabas al film, pese a haber sido realizada con un discreto decoro formal y con un final aleccionador que no correspondía al de la novela. En 1965 la productora Ágata Films solicitó el permiso de rodaje, aportando el guion sobre el que la misma había de realizarse. Dicho guion fue desestimado en su primera y segunda versión, aprobándose por fin la tercera, previa adaptación de múltiples adaptaciones tanto en diálogo como en imágenes, tales como:

- Eliminación de los títulos de crédito de aquellos planos en los que aparece la protagonista poniéndose las medias y el sostén, por considerar que además de la peligrosidad moral que pueda tener en sí, predisponen al espectador en un sentido que ciertamente no tiene la película.

¹⁸⁶ AGA. Caja 36/04750. Expediente: 37257. *Lola, espejo oscuro*.

¹⁸⁷ *Ibid.*

- Eliminación de la referencia a que un concejal es cómplice y favorece negocios sucios. Se considera que tan referencia podría motivar engorrosas quejas y reclamaciones.
- Eliminación del plano final de la manguera, después de quitar el agua, por el simbolismo erótico de mal gusto a que se puede prestar¹⁸⁸.

La modificación o supresión de frases, planos e incluso a veces secuencias enteras, hacía muchas veces ininteligibles ciertos aspectos dentro de la totalidad del film. En relación a la petición de “supresión de las alusiones al concejal con turbios negocios”, Ágata Films explicaba en un recurso de apelación remitido el 20 de diciembre de 1965 al Ministerio que la decisión de la Comisión, “suponía toda una alteración del sentido de la secuencia y pérdida de su contenido”¹⁸⁹.

La Comisión de Censura acordó que *Lola, espejo oscuro* fuese exclusivamente autorizada para mayores de 18 años. Se vio con buenos ojos que el guion evitara muchas de las situaciones de la novela de la cual estaba extraído el film. La película fue aprobada, entre otras razones, porque la última secuencia señalaba plenamente el abandono e ilusión de una vida “limpia” por parte de la protagonista, además de por no existir en la última versión de guion escenas de mal gusto ni de exhibicionismo morboso¹⁹⁰.

Pero no sólo al aparato censor puso trabas a la película. Al igual que ocurrió con películas como *La fiel infantería*, existían entes ajenos a la Junta de Censura, que exponían opiniones e incluso peticiones a la Administración en contra de films que, supuestamente, no cumplían con la moral establecida. El ministro de Información y Turismo de entonces, Manuel Fraga, recibió cartas de ciudadanos para los cuáles el film era inaceptable y ofensivo para todos los españoles, instando literalmente en una de ellas a “quemar todas las copias de ese film, así como también la expulsión del sindicato del cine, del productor, guionista y director de tal hazaña”¹⁹¹.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid.

Todas estas trabas acabarían por traducirse inexorablemente en dificultades técnicas que retrasarían el estreno de la película y que, en multitud de ocasiones dejarían a este y a otros filmes fuera de plazos de presentación a concursos de cinematografía, los cuales constituían un trampolín para dar a conocer las películas y otorgarles prestigio en caso de obtener críticas favorables. Dichas dificultades técnicas se convertirían, a su vez, en gastos de producción añadidos que ascendían cada vez que la censura exigía adaptaciones o cualquier clase de corrección en alguna parte del film.

En este caso, la gran cantidad de modificaciones dificultaron incluso su estreno; *Lola, espejo oscuro* se debería haber estrenado el 18 de diciembre de 1965, y no lo hizo hasta el 10 de abril de 1966. Aún así, la película reunió a un total 1.236.726 espectadores, según datos del Ministerio de Cultura.

4.7. La vuelta al cine popular en las películas de Ágata Films y el nacimiento de la Tercera Vía.

Tras el periodo de coproducciones, Dibildos vuelve de nuevo la vista a la comedia de raíz española que tan buenos resultados le había dado previamente. Poco a poco, la comedia de costumbre y los elementos del sainete van ocupando de nuevo las películas de Ágata Films: en *Amor a la española* (Fernando Merino, 1966) nos encontramos, al igual que en el cine de los primeros años, situaciones de enredos amorosos que surgen entre un grupo de veraneantes en Torremolinos. Una vez más, el boom turístico tendrá su repercusión en los films de Dibildos. En estos años, incluso el género musical pasa a ser protagonista de dos de sus producciones: *Una vez al año ser “hippy” no hace daño* (Javier Aguirre, 1968), y *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970). En la primera, se aprovecha el auge de grupos musicales como el Dúo Dinámico, Los Bravos o Micky y Los Tony’s para contar la historia de un trío musical tradicional y caduco –interpretado por Concha Velasco, Alfredo Landa, y Manolo Gómez Bur– que trata de sobrevivir cambiando de estilo. La historia se sitúa en un contexto de turistas extranjeros y otros personajes de la “jet-society” de la Costa del Sol. El segundo musical, *Pierna Creciente, falda menguante* expone dos historias que analizan en clave

irónica la relación de pareja en nuestro país: El film comienza en 1916 mientras se libra la Primera Guerra mundial, y continúa diez años después durante los “locos años veinte” en los cuales el panorama social y político ha cambiado. En el film, una Laura Valenzuela estrella del charlestón moderna e inconsciente, prefiere su independencia a la riqueza que le ofrecen sus pretendientes.

En estas películas de Dibildos de finales de los sesenta, es fácilmente notable la inserción de nuevos temas e inquietudes surgidos conforme los tiempos iban avanzando en nuestro país; la Iglesia o la situación de la mujer en España son preocupaciones con cierta novedad en el tipo de producción de Ágata Films, y películas como *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967) o *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969) son ejemplo de ello. *Las que tienen que servir* es una adaptación de una obra teatral de Alfonso Paso, con guion y diálogos de Dibildos. El productor se adentra por primera vez en la temática de las criadas de las familias pudientes o de cierta clase media. Las criadas en este caso son interpretadas por Amparo Soler Leal y Concha Velasco en base todavía a un modelo estereotipado. Éstas trabajan para los norteamericanos en una base militar próxima a Madrid, Torrejón. Por su parte, la película *Soltera y madre en la vida* cuenta con Lina Morgan y Alfredo Landa como protagonistas. El film narra cómo Julita (Lina Morgan) se queda embarazada en un contacto aparentemente aislado de su novio Paco (Alfredo Landa). Éste intenta evadir su responsabilidad y se niega a casarse, por lo cual Julita se encuentra sola y es víctima de toda clase de despiadadas murmuraciones. Finalmente, el novio acaba por arrepentirse de su cobardía y todo termina con una boda de blanco y un parto feliz. La película, escrita por Dibildos y Antonio Mingote, opta por el folletín cómico: “los apuros de una joven madre soltera –Lina Morgan, en su primer papel protagonista- se revisaban con un cierto tono burlesco y sentimental que invita a la reflexión”¹⁹².

A continuación, enumeramos los films que Ágata Films produjo a finales de los años sesenta, tras la etapa de coproducciones:

¹⁹² DIBILDOS, J.L. En: FRUTOS, F.J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 57.

Producciones de Ágata Films (1967-1960)

Año	Título	Espectadores
1967	<i>Las que tienen que servir</i>	2.801.393
1968	<i>La dinamita está servida</i>	2.276.727
	<i>Los que tocan el piano</i>	2.302.883
	<i>Los subdesarrollados</i>	1.864.743
	<i>Una vez al año, ser hippy no hace daño</i>	1.454.324
1969	<i>Soltera y madre en la vida</i>	2.118.554
1970	<i>Pierna creciente, falda menguante</i>	1.013.784

Fuente: Ministerio de Cultura.

Las cifras positivas en cuanto al número de espectadores en este tipo de películas en la frontera con la Tercera Vía, favorecen a lo que produciría Ágata Films en los años venideros. Las comedias con temas de lo cotidiano y personajes reconocibles interesan en nuestro país. Si bien, no debemos olvidar que estas cifras nacen en un contexto en el que el fenómeno de la televisión –el cual llegaría a los hogares españoles durante la próxima década- aún no se había asentado en España.

A partir de este momento, Dibildos se centra en representar en sus películas los problemas de esa clase media que recién comienza a ascender en España, y construye la llamada Tercera Vía como marca de fábrica hasta aproximadamente 1977.

Introducción a la Tercera Vía

De los fracasos de superproducciones como *Llanto por un bandido* Dibildos aprendió. A la censura intentaba averiguar como tratarla y, aunque la comedia la dominaba bastante, Dibildos aún habría de poner de manifiesto en sus films una cierta perspectiva crítica propiciada por la serie de cambios que se dieron en nuestro país con la muerte de Franco y el fin de la dictadura. Dibildos buscó aliados y los encontró en directores, por entonces noveles, como Antonio Drove o Roberto Bodegas. Y precisamente con

este último explotó hasta los límites dicha fórmula, denominada por el propio productor como Tercera Vía.

En 1973, Ágata Films se transformó en sociedad anónima, con una ampliación de capital de hasta 6.000.000 de pesetas, coincidiendo con el impulso que la productora aportó al llamado cine de la Tercera Vía¹⁹³. Según Casimiro Torreiro, “la Tercera Vía pretendió alejarse por igual del cine comercial más ramplón y del más voluntariamente autoral y metafórico. El interés de Dibildos, habitual coguionista de estos films, no era otro que suministrar productos a una clase media urbana desasistida por el cine comercial –de corte mucho más populista-, que disfrutaba ya entonces de un nivel de vida similar al europeo”¹⁹⁴.

Títulos como *Españolas en París* –la cual dio origen a la corriente-, *Vida conyugal sana* o *Los nuevos españoles* representan este intento de dignificar el cine comercial existente entonces. En estos años, Dibildos comenzaba a poner especial interés en, como ya hemos dicho, dar al público temas nuevos relacionados con los cambios sociales que vivía el país. Una fórmula que no defraudó, siendo más de un millón de espectadores los que fueron a ver cada una de estas películas.

En el siguiente punto de la tesis se procederá a explicar la Tercera Vía con detalle. Pero antes, nos adentraremos en la última etapa del productor de Ágata Films, la cual corresponde a la adaptación de la novela de Camino José Cela: *La Colmena*.

4.8. Etapa final de la carrera de Dibildos: de la cima del éxito con *La Colmena* al punto y final *A la pálida luz de la luna*.

Con la llegada de la democracia, la Tercera Vía se había quedado obsoleta. Dibildos se adentró en otro tipo de temas como los tratados en la fallida *Vota a Gundisalvo* (Pedro

¹⁹³ RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. Op. cit., p. 33.

¹⁹⁴ TORREIRO, C. *Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)*. En: AA.VV., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 360.

Lazaga, 1977), en donde un acaudalado constructor de nombre Gundisalvo es designado como candidato a senador. La película ironiza sobre determinados tópicos de la clase política española en tiempos de la Transición con bastante poca fortuna. La misma que acaeció en 1979, a la película infantil *Rocky Carambola* (Javier Aguirre, 1979): “Coproduje con México una comedia de aventuras, para niños y mayores, pero hecha a conciencia, no pensando que el público infantil es tonto y se traga cualquier cosa. Tal como estaba el cine español, *Rocky Carambola* fue una huida hacia delante. Todo lo contrario del cine calificado “S”, que arrasaba en las taquillas españolas y era un cine barato y de ínfima calidad e inteligencia”¹⁹⁵.

Sin embargo, en 1982, la adaptación de *La Colmena*, sería la película que daría un último empujón a la carrera del productor. Por el año 1979 se iniciaba la colaboración entre TVE y la industria española del cine como compensación a la deuda contraída con los productores por parte de la Dirección General de Cinematografía. Dicho adeudo se evaluó en 2.300 millones de pesetas a principios de 1978 en concepto de subvenciones. Así, se concreta un convenio que establece las relaciones comerciales entre ambos entes a partir de la compra de derechos de antena, lo cual no ha de confundirse con una coproducción. Precisamente de este punto parten los graves problemas a los que Dibildos tuvo que hacer frente a la hora de producir la obra culmen de su carrera.

Pero empecemos por el principio, la Orden del 1 de agosto de 1979 por la que se destinaban 1.300.000.000 pesetas para la producción de material filmado de carácter cultural, firmada por quien fuera ministro de cultura de 1979 a 1980, Manuel Francisco Clavero Arévalo¹⁹⁶. Según se expresa en esta breve O.M., la creciente demanda cultural de la sociedad española sumada a las circunstancias por las que atravesaba entonces la industria cinematográfica en nuestro país, hacían necesaria la atención por parte del estado a la hora de promover, a través de las Direcciones Generales de Radiodifusión y Televisión y de Cinematografía, la producción de material filmado de carácter cultural. Para lo cual, del presupuesto del año en curso de Radiotelevisión Española (RTVE) se destinaban mil trescientos millones de pesetas a la producción de dichos

¹⁹⁵ DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F. J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 72.

¹⁹⁶ Si contamos que para el concurso de RTVE se seleccionaron 17 filmes, ya desde el principio no salen los números. En 1980 sólo se habían firmado cuatro contratos de los diecisiete ganadores del concurso, y los cuatro proyectos sumaban la cifra de seiscientos ochenta millones. Quedaban, de esta forma, menos de la mitad presupuestada para los trece restantes.

filmes, su programación en Televisión, y su exhibición y distribución a través de otros medios.

En el artículo primero, se recogía la principal condición para acogerse a lo dispuesto, la cual consistía en ser una empresa inscrita en el Registro Oficial de Empresas Cinematográficas antes del 31 de diciembre de 1978, y que se hubiera mantenido con una actividad continuada de producción habiendo realizado un mínimo de tres largometrajes de producción íntegra o mayoritariamente española desde el 1 de enero de 1974. Una vez entregados los documentos requeridos –un tratamiento del proyecto a tratar, un avance del presupuesto y previsiones financieras, el plan de producción preventivo, y una propuesta de equipo técnico y artístico, la cual debería fijarse de común acuerdo entre TVE y la empresa productora-, el Ministerio de Cultura habría de resolver la adjudicación de las ayudas desde el 15 de octubre al 31 de diciembre de 1979. Así es como *La Colmena* se convirtió en unos de los 17 proyectos seleccionados para beneficiarse de la medida.

La Orden Ministerial exigía proyectos preferentemente basados en las grandes obras de la literatura española, para lo cual, Dibildos se presentó con un proyecto que podía concretarse en una película o en una serie de televisión de seis capítulos, sobre la novela *La Colmena* de Camilo José Cela. El proyecto, cuyo director inicialmente iba a ser Gonzalo Suárez, fue dirigido finalmente por Mario Camus –el cual ya contaba con experiencia en adaptaciones literarias-. *La Colmena* contaba con un presupuesto que llegó a ser el mayor hasta ese momento en una producción netamente española. El film contó con uno de los más estelares y cotizados repartos del cine en nuestro país hasta la época –aproximadamente 60 actores-. Esta película coral, exigió además 1.500 figurantes. De hecho, su productor aseguraba que sin la ayuda de RTVE no habría sido posible la realizar la película.

Resumen costes La Colmena

1. Libro cinematográfico	4.327.605 ptas.
2. Personal artístico	12.428.108 ptas.
3. Equipo técnico y personal obrero	21.802.698 ptas.
4. Escenografía	5.547.288 ptas.

5. Estudios de rodaje y sonorización	3.154.224 ptas.
6. Exteriores	1.102.438 ptas.
7. Maquinaria de rodaje y transporte	4.275.322 ptas.
8. Película virgen	5.447.127 ptas.
9. Laboratorio	2.114.204 ptas.
10. Seguros, cargas sociales, intereses pasivos e impuestos	3.881.184 ptas.
11. Gastos generales	-
TOTAL	64.080.208 ptas.

Fuente: AGA. Caja: 42/03489. Expte. 345-81N. *La Colmena*.

A lo anterior, se le habrían de añadir:

- 4% Productor ejecutivo: 2.494.864 ptas.
- 5% Gastos generales: 3.118.581 ptas.
- 5% Gastos financieros: 3.118.581 ptas.
- Menos descuentos especiales por pago anticipado: -1.708.585 ptas.

Todo ello, hace que el total del coste presentado al Ministerio de Cultura fuera de 71.103.649 ptas. *La Colmena* fue calificada por la Dirección General de Cinematografía como de “especial calidad”, correspondiéndole una prestación de 8.750.000 ptas.

Sin embargo, los problemas en el camino fueron muchos: “Fueron casi tres años de elaboración y negociaciones (...). Simplemente me tocó abrir brecha en un camino nuevo en España. Televisión Española y yo tuvimos que inventar, discutir y pactar un marco jurídico, económico, profesional y artístico completamente inédito”¹⁹⁷. A finales de septiembre de 1981, Dibildos entregó el guion definitivo y explicó a TVE cómo iban a hacer la película, cuál iba a ser la ambientación, y el equipo técnico y artístico que iba a intervenir. En definitiva, toda la información sobre un producto cuyos derechos, en parte, iban a adquirir. Recordemos que la O.M. proponía que las productoras eran las que producían las películas y TVE colaboraba comprando determinados derechos de exhibición y explotación.

¹⁹⁷ DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F.J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 74.

El rodaje se fijó para enero de 1982. Éste comenzó sin acuerdo definitivo: “Salvo excepciones, (...) las negociaciones fueron muy complicadas. (...) Con Fernando Castedo, tras cuatro meses de conversaciones, se redactó un contrato que estaba listo para la firma en octubre de 1981. Pero le cesaron, llegó Robles Piquer, se paralizó todo y durante meses no volvimos a saber nada”¹⁹⁸. Dibildos decidió entonces, financiar la película sin contar con la colaboración económica de TVE solicitando un crédito de 30 millones de pesetas al Banco de Crédito Industrial, con el aval de su casa. Poco tiempo después, a la segunda semana de rodaje, se acabaría por firmar el contrato donde quedaban reflejadas las pertinentes cesiones de derechos de *La Colmena*. El 20 de enero de 1982, RTVE firmó una colaboración financiera que le aseguraba fundamentalmente los siguientes derechos de explotación:

- El pase por televisión veinticuatro meses después de la fecha del primer estreno en cine.
- El 80% de los beneficios por cine, televisión privada y vídeo en España, a partir de los catorce millones.
- El 80% de los ingresos que obtuviera la película en cine, televisión y vídeo en el extranjero. Si estos ingresos superaban los 56.000.000 ptas., los posteriores ingresos netos que se pudieran producir en España o en el extranjero, se repartirían al 50 por ciento entre TVE y la productora¹⁹⁹.

El contrato firmado estipula que TVE pagaría cincuenta y seis millones por la cesión del 80% de los ingresos mencionados anteriormente. TVE habría de abonar a la productora las siguientes cantidades en cuatro plazos iguales²⁰⁰:

- 14.000.000 ptas. dentro de la primera semana de rodaje como primera entrega del total estipulado.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ AGA. Caja: 42/03489. Expte. 345-81N. *La Colmena*.

²⁰⁰ Según el acuerdo, el pago inicial había de hacerse en la primera semana de rodaje; el segundo, en la cuarta; el tercero al finalizarlo y el cuarto al disponer de copia estándar. Pero no se recibió nada hasta estar finalizada la película, según Dibildos.

- 14.000.000 ptas. dentro de la cuarta semana de rodaje como segunda entrega sobre el total estipulado.
- 14.000.000 ptas. dentro de la séptima semana de rodaje como tercera entrega a cuenta del total estipulado.
- 14.000.000 ptas. dentro de los 30 días siguientes a la entrega y aceptación por parte de TVE de la primera copia standard de la película como liquidación del total estipulado²⁰¹.

Con la firma de este contrato, Ágata Films se convierte en la única propietaria y titular jurídica de la película, corriendo con todos los riesgos de la producción; TVE, Sociedad Anónima, colabora financieramente adquiriendo una parte de los derechos de explotación de la misma.

La Colmena se estrenó en los cines Palacio de la Música, Juan de Austria y Benlliure, de Madrid el 11 de octubre de 1982, con bastante expectación debido a que se estimaba como la producción de cine español más ambiciosa hasta el momento, congregando a las personalidades más relevantes de la vida pública. Los datos del Ministerio de Cultura en cuanto a la recaudación de la película son de 341.816.661 pesetas. (2.054.359,51 €).

Sin embargo, con la película ya en las pantallas, la Dirección General de la Promoción del Libro y de la Cinematografía pidió a la abogacía del Estado un dictamen sobre el contrato. Un documento confidencial y no definitivo llegó a manos del titular de Ágata Films y dio pie de nuevo a una polémica. En dicho informe, de fecha 7 de abril de 1982, se suspendían, entre otros, los derechos de *La Colmena* a la protección económica pactada por la supuesta participación en la producción de ésta por parte del Ente Público TVE, S.A; esto es, por ser TVE una sociedad perteneciente al Estado –y el Estado no podía, por así decirlo, protegerse a sí mismo. Además, el film también quedaba suspendido de todos los derechos de nacionalidad y de cuota de pantalla. Lo cual desde el principio resultaba inexplicable, ya que este proyecto salió del concurso convocado

²⁰¹ AGA. Caja: 42/03489. Expte. 345-81N. *La Colmena*.

por el Ministerio de Cultura, y TVE lo que hizo fue comprar unos derechos de explotación.

Ante los rumores de haberse producido la película desde un organismo público, y encima solicitando protección, el indignado productor pidió un debate público sobre el tema delante de toda la prensa, pues, esta historia, según Dibildos, podría provocar que se cerrase el único camino posible para un cine español competitivo y de calidad²⁰². El asunto se resolvió poco después respetando los términos del contrato y consiguiendo Dibildos que Televisión Española aportase más del 50% del presupuesto sin aparecer como productora, sino como compradora de derechos.

Al contrato favorable se le suman la buena acogida por parte del público tanto en España –1.493.139 espectadores- como fuera del país, y el Oso de Oro de Berlín a la mejor película en febrero de 1983. Sin embargo, la experiencia le valió a Dibildos para mostrarse reacio a la hora de producir más largometrajes en colaboración con televisión.

Su siguiente película habría de ser algo que interesase tanto a sí mismo como al público. De esta idea salió *Estoy en Crisis* (Fernando Colomo, 1982), en la que Ágata Films participó con un 50%. Justo por esta época, en España el PSOE ganó por primera vez las elecciones generales, lo cual también trajo consigo reformas en cultura con la llamada *Ley Miró* –Real Decreto 3.304/1983 de 28 de diciembre, sobre protección a la cinematografía española-. Pilar Miró fue la responsable de poner en marcha una maquinaria legislativa nacida de la voluntad política de modernizar el obsoleto aparato cinematográfico español ante la remodelación internacional del paisaje audiovisual y el inmediato futuro de la integración europea²⁰³.

Según Ramiro Gómez B. de Castro, “por estas fechas, en nuestro país existía un exceso de coproducciones falsas, de cine pornográfico y de películas que no obtenían ni ventas internacionales ni afluencia de público autóctono a las taquillas”²⁰⁴. El *Decreto Miró*, se ocupó, entre otras cosas de restringir los subproductos de cine erótico eliminando la calificación “S”. Estas películas hinchaban el cómputo global de la producción

²⁰² DIBILDOS, J. L. En: POZO, S. “La colmena”. Un auténtico avispero. *Casablanca*. Nº 23. 1982, pp. 10-11.

²⁰³ RIAMBAU, E. *La Ley Miró y sus consecuencias*, en AA.VV., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 400.

²⁰⁴ GÓMEZ B. DE CASTRO, R. Op. cit., p. 118.

española, de tal manera que a partir de 1982 se produjo un gran descenso de la producción nacional. Medidas como la introducción de la subvención anticipada sobre la base de la presentación del guion, el equipo profesional, el presupuesto y el plan de financiación; el mantenimiento del 15 por 100 de subvención automática sobre la recaudación bruta en taquilla, aumentable hasta el 25 por 100 en el caso de los films calificados de “especial calidad”; o la ampliación de la cuota de exhibición de films extranjeros versus españoles de 2x1 a 3x1, hicieron que los productores vieran reducidas sus expectativas. La producción cayó alcanzando la tendencia a asimilar el número de largometrajes producidos a los subvencionados anticipadamente²⁰⁵.

La polémica entre los directores de la vieja escuela no se hizo esperar. José Luis Dibildos, a pesar de no ser tan duro en sus declaraciones como su compañero de profesión Mariano Ozores -quien afirmaba que el único enemigo que había tenido en su vida había sido Pilar Miró²⁰⁶- opinaba sobre Miró y la nueva ley que, a pesar de no tener nada personal contra ella, su política cinematográfica planteó un debate que no benefició al cine español, enfrentando el cine de calidad con el considerado despectivamente como cine comercial²⁰⁷: “En mi opinión, la Comisión premiaba a sus amigos y castigaba al que iba por libre, y yo siempre había trazado una línea bastante nítida que trataba de estar por encima de los avatares políticos (...). La reforma Miró, al buscar una producción considerada de calidad, asestó un duro golpe al cine con mayor vocación comercial (...). No me parece que sea bueno que desde el Estado se oriente el cine que se debe hacer”²⁰⁸.

No parece casualidad que en este contexto fuera cuando se realizase la última producción de Dibildos y Ágata Films: *A la pálida luz de la luna* (José María González Sinde, 1985), una crónica de la sociedad madrileña de los ochenta, vista desde un hipotético año 2000. En esta película participó prácticamente el mismo equipo que lo hizo en *La Colmena*, intentando hacer de nuevo un relato coral, de vecindad y entrecruzamientos con una picaresca del momento. Según palabras del propio Dibildos en una memoria de intenciones escrita el 11 de marzo de 1985 al Ministerio de Cultura:

²⁰⁵ RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. Op. cit., p. 889.

²⁰⁶ Imprescindibles: ¿Quién fue Pilar Miró?. RTVE: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-quien-fue-pilar-miro/1120308/>. (Fecha de consulta: 19 de septiembre 2015).

²⁰⁷ FRUTOS, F. J. y LLORENS, A. Op. cit., pp. 80-81.

²⁰⁸ *Ibid.*

“la película tendría un tratamiento realista, pero con un cierto matiz de embellecimiento de la realidad, ese embellecimiento que da la pátina del tiempo y la distancia. Podríamos, tal vez, definirlo como una estética de la nostalgia”²⁰⁹.

A la pálida luz de la luna se rodó en Madrid, con un presupuesto de 106.713.736 ptas., 22.500.000 de ellos subvencionados por el Ministerio de Cultura. Esto equivale al 30% del coste del presupuesto. Para ello, el film se sometió a la Comisión de Visionado de Películas -entre cuyos miembros se encontraba su antiguo colega Roberto Bodegas- en una sesión en la que consiguió diez votos a favor de dicha subvención.

Resumen costes *A la pálida luz de la luna*

1. Guion y música	4.998.430 ptas.
2. Personal artístico	16.956.430 ptas.
3. Equipo técnico (incluido 3% productor ejecutivo. Sobre 90.435.370 ptas.)	28.826.409 ptas.
4. Escenografía	5.487.619 ptas.
5. Est., rod/son. y varios producción	5.163.164 ptas.
6. Maquinaria, rodaje y transportes	7.052.143 ptas.
7. Viajes, dietas y comidas	1.616.933 ptas.
8. Película virgen	8.005.155 ptas.
9. Laboratorio	2.994.312 ptas.
10. Seguros e impuestos	4.610.587 ptas.
11. Gastos generales	4.521.768 ptas.
12. Gastos de explotación comercio y financiación	16. 450. 786 ptas.
TOTAL	106.713.736 ptas.

Fuente: AGA. Caja 42/3638. Expediente: 1-85 N. *A la pálida luz de la luna*.

El rodaje de *A la pálida luz de la luna* se calculó en unas nueve semanas entre estudio, interiores naturales y exteriores. En total fueron sesenta y seis los personajes de la película y bastantes de ellos serían interpretados por reconocidos actores de la época

²⁰⁹ AGA. Caja 42/3638. Expediente: 1-85 N. *A la pálida luz de la luna*.

como José Sacristán, Fiorella Faltoyano, Emilio G. Caba, María Luisa San José, Luis Escobar, Agustín González y Héctor Alterio.

Ágata Films, acogiéndose al Real Decreto 3304/1983, solicitó la concesión de subvención anticipada sobre proyecto, contemplada en el artículo 6º, punto primero, en consideración a tres de los cinco criterios allí especificados:

A) La calidad del proyecto.

B) Nuevo realizador. Ésta sería la segunda película dirigida por José María González Sinde. Su primera película, *Viva la clase media*, obtuvo el premio a la mejor opera prima en el Festival Internacional de Karlovy Vary en 1980, y premio Nuevos Realizadores del Ministerio de Cultura, en 1981.

C) La rentabilidad de los anteriores proyectos. Recordemos que las dos últimas películas de Ágata Films-José Luis Dibildos, fueron *La Colmena* y *Estoy en Crisis*, ésta última en coproducción con La Salamandra y C.B. Films²¹⁰.

El plan de financiación de la película estaba pensado realizarse de la siguiente manera:

- Con la ayuda del Estado, devengada por las películas *La Colmena* y *Estoy en crisis*, que estaba retenida hasta la justificación de su inversión en una nueva película. La cantidad exacta cobrada el 15 de marzo de 1985 fue 56.822.539 ptas. por *La Colmena*, y 2.529.928 ptas. por *Estoy en crisis*.
- Con fondos propios de Ágata Films.
- Mediante acuerdo establecido con el Banco Atlántico para disponer con carácter inmediato de crédito en el momento que fuera necesario.

Según Dibildos, perdieron mucho dinero con ella, además de recibir una subvención bastante baja por parte del Ministerio: “Era imposible hacer un cine rentable con el

²¹⁰ Ibid.

aumento de los costes y recibiendo del Estado una ayuda tan pequeña como la que recibimos. Sobre todo, teniendo en cuenta que para calcular las subvenciones se valoraban los resultados artísticos y económicos de las dos últimas películas, y una de ellas era *La Colmena* (...). Sabía que no era cuestión de relevo generacional, ni de que mis películas no conectaran con el público, sino de amiguismo²¹¹.

El 18 de octubre de 1986, José Luis Dibildos declaraba en una carta dirigida al Director General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales que, con motivo de la producción y posterior exhibición comercial de la película *A la pálida luz de la luna*, las pérdidas económicas de la productora Ágata Films, S.A, habían sido superiores al cincuenta por ciento de la inversión realizada²¹².

Cuadro resumen de gastos, ingresos y pérdidas de A la pálida luz de la luna

Gastos	Coste de la película reconocido por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales	98.129.851 Ptas.
Ingresos	Subvención anticipada del ministerio de cultura	22.500.000 Ptas.
	Distribución de la película en el mercado nacional: cantidad neta percibida por Ágata Film	5.410.322 Ptas.
	Mercado Internacional: venta a Argentina, Uruguay y Paraguay	1.883.371 Ptas.
	Ministerio de Asuntos Exteriores: cesión para proyecciones de carácter cultural	500.000 Ptas.
		30.593.693 Ptas.
Pérdidas	Pérdidas de Ágata Films al día de la fecha (18 Octubre 1986)	67.536.158 Ptas.

Fuente: AGA. Caja 42/3638 expediente 1-85 N. *A la pálida luz de la luna*.

²¹¹ FRUTOS, F.J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 82.

²¹² AGA. Caja 42/3638. Expediente: 1-85 N. *A la pálida luz de la luna*.

A la pálida luz de la luna obtuvo 135.804 espectadores, y una recaudación según datos del Ministerio de Cultura de 39.347.862,56 ptas. (236.485,50 €). Si restamos esta cantidad a las pérdidas de las que habla Dibildos reflejadas en el cuadro anterior, la cantidad total de dinero perdido es de 28.188.296 ptas (169.415,13 €).

Dibildos había intentado volver a producir algo parecido a *La Colmena*, tras haber funcionado esta película tan bien con el público. Pero el sistema de financiación era diferente y estrategia no salió según lo esperado. Después de este último episodio, quizás por obsoleto su cine en este nuevo período en España, o, como él mismo afirmaba, por miedo a arruinarse, Dibildos decidió poner fin a su carrera cinematográfica en este mismo año a la edad de 56 años, y con más de treinta y cinco dedicados al guion y a la producción audiovisual.

A modo de conclusión:

En este apartado, hemos querido resumir la carrera de Dibildos como productor. Ésta se compone de cuatro bloques diferenciados, los cuales se rigen por unas premisas claras de crear industria cinematográfica aunque cada uno con características diferentes:

- En los años cincuenta, *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956) impuso la moda de los films “de parejas”. Ágata Films trató de alejarse del cine más comercial de temática histórica, religiosa y folclórica. De la mano de colaboradores como Pedro Lazaga, Ágata Films consolidó su posición en el mercado de estos años con la producción de toda una serie de largometrajes en clave de comedia, un género, según afirmaciones de Dibildos, ideal para captar la ambivalencia y acercarse de forma más real a lo que nos ocurre, que no puede tener una interpretación única.

- En los sesenta, Dibildos ve en las coproducciones una forma de sumar diferentes fuentes de financiación y ampliar mercados para sus películas. Con miras al mercado internacional, estas películas se adentraron en nuevos géneros como el histórico o el policíaco. Destacan títulos como *Madame Sans-Gêne* o *El Tulipán Negro*, entre otros.
- Lo anterior durará hasta la llegada de los setenta, que traen consigo la Tercera Vía. En este contexto tardofranquista, Dibildos se unió, entre otros, a Roberto Bodegas. De tal colaboración nació un tipo de cine que consiguió alejarse del cine más comercial, así como del voluntariamente autoral y metafórico.
- El culmen de su carrera profesional llega en los 80 con la adaptación literaria realizada en colaboración con Televisión Española, *La Colmena*. Este film junto con *A la pálida luz de la luna* fueron de sus últimas producciones. Dibildos decide retirarse a mediados de los ochenta con más de cuarenta títulos producidos.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

LA TERCERA VÍA

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

5. La Tercera Vía

Como hemos tenido ocasión de plantear, José Luis Dibildos emprendió su camino dentro de la producción cinematográfica en nuestro país incluso antes de poner en marcha su propia productora en 1956. Ágata Films, comenzaría produciendo films de comedia rosa cosechando éxitos como *Viaje de novios* (1956) o *Las muchachas de azul* (1957). Unas producciones que le llevaron a aliarse con cineastas como Pedro Lazaga. De esta alianza, la principal consecuencia fue que aquellas primeras comedias de parejas se encaminasen hacia un tipo de cine más costumbrista capaz de retratar desde la España burguesa a la de las miserias más cotidianas, tal y cómo ocurre en films como *Los Tramposos* (1959). Este tipo de películas fueron las llamadas comedias del “desarrollismo”: “A mí lo que me gustaba eran las expresiones cotidianas, los seres humanos, sus deseos ambiciones y sufrimientos. Que la gente se identificara con los personajes”²¹³. Las comedias de esta época suponen el antecedente más cercano a la Tercera Vía.

Francisco Javier Frutos y Antonio Lloréns relacionan además la Tercera Vía con el camino intermedio entre las tendencias más oficialistas y el cine con mayor vocación artística o crítica, que siempre trató de explotar comercialmente Dibildos²¹⁴. Este tipo de cine tiene como ejemplo a *Llanto por un bandido* (1963) o *Los Dinamiteros* (1963), las cuales fueron en su día un fracaso económico para Ágata Films, según su productor. Es por este motivo que, para volver a ver esos planteamientos iniciados ya por 1963, habría que esperar hasta la década de los setenta en donde la nueva forma de hacer cine comienza a dar los resultados deseados.

En el siguiente cuadro, se pueden ver las producciones inmediatamente anteriores a la Tercera Vía:

²¹³ DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 30.

²¹⁴ FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 52.

Película / año
<i>Armas para el Caribe</i> (1965)*
<i>Dos cosmonautas a la fuerza</i> (1965)*
<i>Amor a la española</i> (1966)
<i>Demasiadas mujeres para Layton</i> (1966)*
<i>Las que tienen que servir</i> (1967)
<i>Z7, Operación Rembrant</i> (1967)*
<i>La dinamita está servida</i> (1968)
<i>Los que tocan el piano</i> (1968)
<i>Simón Bolívar</i> (1968)**
<i>Los subdesarrollados</i> (1968)
<i>Una vez al año ser “hippy” no hace daño</i> (1968)
<i>Soltera y madre en la vida</i> (1969)
<i>Pierna creciente, falda menguante</i> (1970)

Fuente: Elaboración propia.

*Coproducciones.

**Coproducción en la cual Dibildos sólo colaboró en el guion.

A partir de mediados de los sesenta, en un momento de dificultades económicas para su productora, Dibildos opta por seguir dos líneas de trabajo en cuanto a las películas reflejadas en el cuadro anterior. Por un lado, realiza coproducciones exportables con temáticas más cercanas al cine de acción, y por otro, en Ágata Films se realizarían comedias producidas pensando más en el mercado interno: “Las segundas son de creación personal, y yo participaba siempre en el guion, mientras que, en las otras, la iniciativa solía proceder de las productoras extranjeras, y como mucho, seguía haciendo la adaptación de los diálogos al español. En aquellos momentos, me vi forzado a participar en determinadas películas sólo para que sobreviviera la productora”²¹⁵.

Antonio Lloréns encuentra parte de esta etapa de Dibildos inmediatamente anterior a la Tercera Vía particularmente estimable y eficiente: “Entre sus comedias, de muy

²¹⁵ FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 53.

diferente concepción, aparecen varios títulos destacados de nuestro cine. Entre las coproducciones pueden localizarse también, por brillantez y resultados comerciales, algunos de los films más sobresalientes de este complejo productor, que en varias ocasiones da la sensación de haber encontrado una fórmula perfecta (...)»²¹⁶.

A partir de 1974, el tipo de sistema productivo que venían componiendo las coproducciones desde hace algunos años, se vio fuertemente golpeado por una legislación más restrictiva. Si durante la década de los sesenta la coproducción fue una actividad básica en la industria del cine español, a lo largo de la siguiente década su importancia va a ir disminuyendo y de esta forma la doble línea de trabajo de Ágata Films languideció.

Con el fin de procurarse una rentabilidad segura, Dibildos recurre a un tipo de comedia que prendiera fácilmente en el espectador: “Vea usted este film urgentemente, antes de que por su calidad nos lo reclamen para arte y ensayo”, era el eslogan de *Una vez al año ser hippy no hace daño* (1968). Nótese la forma de ironizar sobre la calidad artística del film, a pesar de que su director, Javier Aguirre, aseguraría años más tarde que había sido la película con la que, profesionalmente, más había aprendido a lo largo de su dilatada carrera: “Me tienes que hacer un favor, Javier, no te niegues a dirigir esta película, pero es que todavía no he terminado el guion. Te entrego estas páginas, que cubren la primera semana de rodaje en Madrid. El resto es en Torremolinos y ya te las iré dando”²¹⁷, fueron las palabras que Aguirre recuerda que Dibildos le dijo antes de comenzar a rodar la película. A pesar de dejar entrever con estas declaraciones lo apresurado de algunas de la películas producidas por Ágata Films en estos últimos años de la década de los sesenta, lo cierto es que en ellas se comenzaba a apostar por el esquema que, más tarde, sería desarrollado en la Tercera Vía.

Otras producciones en esta línea como *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970) o *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969) con más de un millón de espectadores la primera y más de dos millones la segunda, son un ejemplo de la buena acogida que dio el público a este tipo de comedias: “he estado siempre muy

²¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

²¹⁷ FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. *Op. cit.*, p. 202-203.

pendiente de los gustos del público, tratando de aportar la mayor estabilidad posible a la industria del cine español”²¹⁸.

Las películas de Dibildos estaban dotadas a la vez de un planteamiento personal, pero también de una concepción empresarial, para ofrecer una mirada coherente sobre la España popular que retrataron: “Quería (...) hacer un cine sincero, que abordara en cada momento los problemas reales, que reflexionara sobre nuestras cosas”²¹⁹. Es de este enfoque de donde nace la Tercera Vía en últimos años del franquismo. Según José María Caparrós Lera: “la Tercera Vía pretende reflexionar sobre algunos aspectos de la vida española, con un tratamiento sencillo, de forma que las películas sean accesibles a un amplio público, y por tanto, rentable”²²⁰. Dibildos tuvo la habilidad de combinar la comercialidad de las comedias costumbristas (las cuales supieron evolucionar desde los “novios” de los cincuenta a las “madres solteras” de los sesenta), con unos elementos propios de un cine más comprometido intelectual y argumentalmente.

5.1. Condicionantes externos para la Tercera Vía: Un tiempo marcado por la censura y la crisis.

A finales de los sesenta, se inicia una fase de recesión en el cine en nuestro país. En el descenso de rodajes incide, desde luego, la competencia de la televisión y el éxito de otras formas de ocio, como las salas de baile. Pero, sobre todo, las crisis se deben a factores propios de la industria de producción, ya que la recesión incrementa su debilidad y la hace más dependiente del dinero público.

Según declaraciones recogidas en el libro de Caparrós Lera, *El cine español bajo el régimen de Franco*, en las cuales se le preguntaba a Dibildos si creía oportuno el “proteccionismo” como sustento y desarrollo del cine español, el productor respondía lo siguiente: “Que el cine español necesita para existir de la protección económica, lo

²¹⁸ DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 17.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²²⁰ CAPARRÓS LERA, J. M. *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 58.

demuestra un elemental cálculo de costes e ingresos. El hecho de que las cinematografías más desarrolladas de Europa –inglesa, francesa, italiana y alemana- la tengan en grado mayor que la española y la precisen esencialmente para existir, hace obvia una más amplia argumentación sobre el tema. Personalmente creo que los sistemas objetivos, como la taquilla, son los mejores. En cualquier caso, lo que condiciona, y gravemente, al cine español no es la protección económica, sino la censura”²²¹.

Las principales causas que llevan a Dibildos a plantearse una nueva forma de hacer cine, son propiciadas por el contexto tardofranquista. Éste se encuentra marcado por la crisis de los modelos de producción y el aparato censor: “Los problemas que encuentra la Tercera Vía son de todo tipo. Más respecto a la sinceridad de romper con los tabúes, de abordar la realidad de nuestro tiempo más descarnadamente. Ahora se habla mucho de la palabra “destape”, y se pone mucho el acento en ver unos centímetros de piel. Para mí eso es muy poco importante. A mí el destape no me interesa. Ni siquiera me gusta la palabra “apertura”: me gusta más la palabra libertad”²²². Como se observa en estas palabras, nos encontramos ante un momento en el que ya se pueden articular públicamente discursos que se enfrentan con dicho aparato censor. De hecho, las reflexiones de Dibildos sobre los problemas con la censura que tuvo *Tocata y fuga de Lolita* abundan más todavía en dicho punto: “Me parece tristísima la hipocresía española llevada a todos los niveles, la falta de concordancia entre la realidad y lo que dicen las palabras. España es el país del sexto mandamiento. Los niveles de represión e hipocresía son totales. Lo que hemos querido lograr con *Tocata y fuga de Lolita* es una blancura absoluta a nivel sexual. Una señorita que se quita la blusa y deja los pechos al descubierto porque psicológicamente es lógico que lo haga así y sin ninguna preparación. Eso me parece que es muy limpio. Esta etapa del cine español en que se presenta, o mejor, se deja adivinar un desnudo, dándole un cariz de algo prohibido, hay que superarla totalmente”²²³.

La inmensa mayoría de las películas españolas producidas en la época están pensadas teniendo como destinatarios verdaderos, no a los espectadores, sino a los miembros de

²²¹ CAPARRÓS LERA, J. M. *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 101.

²²² CARTELERIA TURIA, Declaraciones del productor José Luis Dibildos, *Cartelera Turia*, nº 581. Valencia: Publicaciones Turia S.L., 1975.

²²³ *Ibid.*

la Junta encargados de decidir las clasificaciones. Un nuevo planteamiento acerca de los temas a tratar y, sobre todo, cómo abordarlos era el principal reto a conseguir por un número elevado de cineastas de la época. La búsqueda de fórmulas para halagar a la Junta de Clasificación, más la especulación con los permisos de importación y doblaje, hace que en nuestro país se produzca un tipo de cine, como explica José Luis Dibildos “que no buscaba al público y vivía de la clasificación -con ésta solía amortizarse el 70% del costo y en algunas películas el 100%-, un cine que se producía para llevarse un pellizco de la ayuda estatal, que no servía para la exportación, que no servía para el público español, que no tenía afán de calidad ni de sinceridad”²²⁴.

A todo lo anterior se suman además las nuevas medidas económicas impuestas en 1971 por la Administración, éstas desencadenadas por la descapitalización del Fondo de Protección, de cuyas aportaciones procedía buena parte del capital productivo. Dibildos, por esta época era también presidente de la Agrupación Sindical de Productores Cinematográficos: “La experiencia resultó una gran decepción, sobre todo en el terreno de las relaciones personales. Luché por la libertad absoluta de creación, por la desaparición de la censura, por el cumplimiento de la ley, en nombre de la industria como hecho cultural, artístico y económico”²²⁵.

El productor achacaba el origen del problema cinematográfico español de estos momentos a la inexistencia en nuestro país de una auténtica industria de producción. Esta situación crea tal hastío y desilusión en Dibildos, que le conduce a la retirada temporal que ya hemos tenido ocasión de mencionar anteriormente, la cual es llevada a cabo además por otros influyentes productores en España, entre los años 1971 y 1973 aproximadamente. Sin embargo, este abandono de la producción durante dos años le permitió estar preparado para nuevas creaciones, dedicándose de lleno al período de gestación del naciente cine de la Tercera Vía: “Junto a *Españolas en París*, los dos films de la Tercera Vía con los que me siento más satisfecho y en los que estuve más cerca en todo el proceso son *Vida conyugal sana* y *Los nuevos españoles*. Ambos fueron producidos a partir de 1973, tras el paréntesis de dos años y medio en los que estuve ausente de la producción por voluntad propia”²²⁶.

²²⁴ HERNÁNDEZ M. y REVUELTA M. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao: Ed. Zero. S.A., 1976, p. 39.

²²⁵ FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 60.

²²⁶ *Ibid.*, p. 64.

5. 2. Aproximaciones a la definición de Tercera Vía.

El nombre “Tercera Vía” no es solamente aplicable al cine. Es un término global. Se acude a ella en terrenos como el de la política o la economía, y a menudo se ha asociado a determinados sistemas reformistas e incluso progresistas que surgen como propuesta alternativa ante dos tendencias dominantes, como el libre mercado de una parte o, el mercado totalmente controlado del marxismo-leninismo por otra. Tercera Vía es el nombre que se ha dado a una variedad de aproximaciones teóricas y propuestas políticas que, generalmente, sugieren un sistema económico de economía mixta y el centrismo o reformismo como ideología. Dentro del mismo se pone especial énfasis en el desarrollo tecnológico y cultural, así como en el establecimiento de un sistema democrático.

En definitiva, por lo que se aboga es por establecer un punto medio entre dos extremos, entre las dos vías principales. Por lo cual, el término de la Tercera Vía en el terreno del cine español, no se aleja demasiado de este tipo de planteamientos. Se sugiere pues una alternativa entre dos opciones mayoritarias.

En el caso de Dibildos, hubo quienes calificaron a la nueva fórmula como una manera de hacer cine bajo una orientación ideológica “de izquierdas”, a lo cual el productor respondía lo siguiente: “Se ha especulado mucho con la idea de que en esa época elegí a mis colaboradores entre gente de izquierdas. Pero, que yo recuerde, únicamente Roberto Bodegas tenía el carnet del Partido Comunista. En cualquier caso, nunca hice ninguna discriminación política, ni entonces ni cuando trabajé con García Serrano, que era un falangista convencido. No me importó trabajar con un comunista o un falangista, lo que no quería era hacer cine comunista o falangista. Siempre he huido de los extremismos”²²⁷.

Algunos ejemplos de la aplicación del término “Tercera Vía” que podemos encontrar son los siguientes:

Según Vicente Vergara, supone “una especie de propuesta de encontrar una salida “digna” al cine español (una vez muerto y enterrado el denominando Nuevo Cine

²²⁷ Ibid., p. 66.

español), tanto desde el punto de vista industrial como temático, dejando a un lado todo tipo de preocupación estética”²²⁸.

Fernando Alonso Barahona asegura que se trata de “un intento de buscar un camino válido entre el cine de consumo vulgar y la hueca pretenciosidad del arte y ensayo”²²⁹.

Para Casimiro Torreiro es considerada como “un cine moderadamente osado, que intentó explotar el sexo sin complejos, pero que no ocultó tampoco la adscripción ideológica propia de la derecha civilizada en cualquier democracia europea de entonces”²³⁰.

Jean-Claude Seguin habla de la Tercera Vía como “una de las iniciativas curiosas de la época (...) entre el cine más comercial y el cine de autor (...) un espectáculo popular con implicaciones sociales”²³¹.

Quizá ésta última sea la que más se parezca al propio significado que le dan sus creadores. El director de la mayoría de films de la Tercera Vía, Roberto Bodegas explicaba en 1972 el tipo de cine que estaban empezando a crear: “Dibildos y yo intentamos hacer un cine que, creemos, responde a una necesidad española, un cine que sin abstraerse de la realidad, sin abstraerse de los problemas que en España están sucediendo, puedan –no denunciarlos porque es demasiado- ponerlos en la pantalla para que la gente vaya a verlos”²³².

La decisión de Dibildos de crear una Tercera Vía cinematográfica supone efectivamente la huida de las dos corrientes mayoritarias: por una parte el cine metafórico de autor con ambiciones de carácter político-intelectual, y por otra el cine comercial de los años 70, una de cuyas líneas fue el denominado “destape”. Esta alternativa a lo existente que se quiere consolidar como punto medio entre dos modelos,

²²⁸ VERGARA, V., *Cartelera Turia* N° 582. Valencia. 1974. En CAPARRÓS LERA, J. M. *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Ariel, 1999, pp.149-150.

²²⁹ ALONSO BARAHONA, F. *Biografía del cine español*. Barcelona: Centro de Investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, S.A. 1992, pp. 71-72.

²³⁰ TORREIRO, C. *Del tardofranquismo a la democracia*. En: AA.VV., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 361.

²³¹ SEGUIN, J.C. *Histoire du cinéma espagnol*. Paris: Nathan Univerité, 1994, p. 84. Traducción propia.

²³² RAMÍREZ, J. A. Devuélveme la voz: presentación de la película *Españolas en París*. Entrevista a Roberto Bodegas, José Luis Dibildos y Laura Valenzuela. *Radio Paris*. 1972: <http://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es> (Fecha de consulta: 1 de marzo 2015).

se trata de un paradigma mixto. De ahí la idea de “cine comercial más cine de autor partido por dos”²³³ defendida por el colectivo Marta Hernández, que resulta adecuada para definir un cine casi siempre en tono de comedia, lo cual permitirá hacerlo comercial y así eludir con menos problemas la censura de los últimos años del franquismo.

Las películas que Ágata Films se propuso realizar a partir de los años setenta, corresponden a un cine que, además de ser utilizado para conseguir beneficios económicos, fuese constituido por películas que perseguían cierta calidad y dignidad. Para lo cual se planteó mejorar las condiciones de las comedias por las que siempre había apostado: “Quizás los resultados no fueron los esperados por ambas partes, porque no hay que olvidar que mi lema era llegar al máximo de gente, y para ello había que renunciar a veces, a priori, a una serie de esteticismos, a una forma de narrar, a unos símbolos que, en mi opinión, tienen más rendimiento en términos de crítica y de vanidad personal”²³⁴.

5.2.1. Marco cronológico:

Para conocer los datos aproximados sobre cuándo dio comienzo la Tercera Vía, mayoritariamente encontramos autores que aseguran lo siguiente:

José Enrique Monterde afirma: “Si buscamos los precedentes inmediatos, ya encontramos su nombre asociado al de Roberto Bodegas (...) *Españolas en París* (1970), habitualmente considerada como el primer arranque de la tendencia”²³⁵.

²³³ HERNÁNDEZ, M. *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal. 1976, p. 237 y ss.

²³⁴ DIBILDOS, J. L. en FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 52.

²³⁵ MONTERDE, J. E. Op. cit., p. 56.

Por su parte, Miguel Ángel Huerta Floriano explica: “La producción arranca con *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) y continúa con *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973), en las que aparece el propio Dibildos como guionista”²³⁶.

Desde la revista *Dirigido por*, José Enrique Monterde también data el inicio de ésta en 1971 con el estreno de *Españolas en París*, e incluso reconoce su auge un par de años más tarde como una consecuencia directa e inmediata de hechos tales como la renovación del sistema de protección cinematográfica o el incremento del Fondo de Protección en el 73, así como por la “apertura” de Arias Navarro con la entrada de Pío Cabanillas en el Ministerio de Información y Turismo, en el 74²³⁷.

A pesar de que hubo otros cineastas a los cuáles también se les ocurrió hacer películas dentro de este modelo -como es el caso de Antonio Cuevas, el cual con su productora Kalender Films apostó por el cine de Manuel Summers dando títulos como *Adiós, cigüeña, adiós* (1971)-, el término Tercera Vía fue acuñado por Dibildos. El nombre viene de una frase que Dibildos pronunció, según él, sin la menor importancia y sin que fuese la especie de manifiesto en el que después parecía haberse convertido: “Lo dije en Barcelona con motivo del estreno de *Vida conyugal sana* (1973), y con esta frase quería definir lo que había intentado hacer con esa película en concreto (...), era el intentar hacer un cine popular que conectara con el público y abordase al mismo tiempo ciertos problemas a modo de bofetada, no profundizando en ellos, en definitiva se trataba de hacer un cine popular más válido del que se venía haciendo hasta entonces, tratando de evitar una serie de recursos”²³⁸. Roberto Bodegas afirmaría además años más tarde que la etiqueta de “tercera vía” no fue otra cosa que un slogan²³⁹.

²³⁶ HUERTA FLORIANO, M. A. *Contexto cinematográfico del franquismo*, en HUERTA FLORIANO, M. A. Y PÉREZ MORÁN, E. *El cine de barrio tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Biblioteca Nueva: Madrid, 2012, pp. 38-39.

²³⁷ MONTERDE, J. E. Crónicas de la Transición. *Dirigido por*. Nº 58 . 1978, p. 8.

²³⁸ DIBILDOS, J. L. En: MONTERO, R. Un cine posibilista. José Luis Dibildos. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1391. 13 junio 1975, p. 10.

²³⁹ BODEGAS, R. En: HERNÁNDEZ LES, J. El regreso de Roberto Bodegas. *Casablanca*. N^o 15. 1982, p. 8.

5. 3. Rasgos comunes en los filmes de la Tercera Vía.

Las películas de Dibildos que pueden ser consideradas de la Tercera Vía son las siguientes:

- *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971)
- *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973)
- *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974)
- *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974)
- *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1974)
- *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975)
- *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976)
- *Hasta que el matrimonio nos separe* (Pedro Lazaga, 1976)

El film *Vota a Gundisalvo* (1977), también de Pedro Lazaga, situado inmediatamente posterior a *Hasta que el matrimonio nos separe*, permanece clasificado como fronterizo justo después de esta tendencia. A pesar de que Dibildos se sirve en ocasiones de algunas dosis de erotismo más propias del “destape” en algunas de sus películas de la Tercera Vía -tales como *Vida conyugal sana* o *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*-, el film *Vota a Gundisalvo* lleva una carga erótica superior a lo anteriormente producido. Además del erotismo, el tema a tratar –los avatares políticos que acontecen a Gundisalvo, candidato a senador en unas particulares nuevas elecciones democráticas- indican que este film ya no perteneció a lo denominado como Tercera Vía.

Si aceptamos entonces que la Tercera Vía comienza con *Españolas en París*, estamos hablando de 1971 aproximadamente. Esta película funcionará como precedente esbozando unas ciertas características que se irán convirtiendo en genéricas a medida que se iban produciendo nuevos filmes en Ágata Films a partir de esta fecha.

La corriente cinematográfica auspiciada por el tándem Bodegas-Dibildos, permitía ese equilibrio entre lo intelectual y lo comercial basándose en los siguientes aspectos: abordar temas de candente actualidad mediante un esquema narrativo clásico, preferentemente cómico, salpicado de toques dramáticos si así el tema lo requería – como ocurre en *Españolas en París*-. Además, se trabajaba el desarrollo de unos personajes con los que el espectador pudiera identificarse, usando un star system reconocido. El resultado fue un “cine comercial formalmente digno y para adultos”²⁴⁰, calificado por José Enrique Monterde como “dispuesto a integrar argumentalmente la realidad inmediata, con una razonable factura formal, poseedor de unos diálogos reconocibles por su cotidianeidad, ajeno a cualquier extremismo ideológico o estético y, fundamentalmente, posibilista hasta la médula”²⁴¹.

El tipo de público que acogió a este tipo de “vía” –perteneciente a una reconocible cultura media según Sally Faulkner²⁴²-, también se ha convertido en un rasgo más del cine de Dibildos de esta época.

Veamos estas características con más detalle a continuación.

5. 3. 1. Temas y género:

El autor Ramiro Gómez B. de Castro aseguraba que las películas de la Tercera Vía constituyeron una producción de cine en torno a ciertos temas no tratados con anterioridad por el cine español: adulterio, relaciones prematrimoniales, divorcio, creación de ejecutivos modernos... Todo lo cual provocó la aparición de un cine que aprovechó al máximo el mínimo entonces permitido²⁴³.

A continuación, se muestra un cuadro con el argumento y temas de las películas consideradas dentro de esta corriente cinematográfica:

²⁴⁰ FRUTOS, F. J Y LLORÉNS, A. Op. cit, p. 64.

²⁴¹ MONTERDE, J. E. Op. cit., p. 55.

²⁴² FAULKNER, S. Op. cit., p. 5. Traducción propia.

²⁴³ GÓMEZ B. DE CASTRO, R. Op. cit.

Película/año	Argumento	Temas y subtemas
<i>Españolas en París</i> (1971)	Emigración de las jóvenes españolas a la capital francesa donde trabajarán como empleadas domésticas.	- Emigración. - Incorporación de la mujer al trabajo. - Las relaciones prematrimoniales. - Joven madre soltera.
<i>Vida conyugal sana</i> (1973)	La vida en pareja de Enrique y su mujer se tambalea debido a la obsesión de éste por la publicidad. Esto se convierte en un trastorno que le hace cambiar su personalidad.	- La publicidad y el consumismo. - La vida en pareja. - Neurosis y cambio de personalidad de Enrique. - Las nuevas clases medias.
<i>Los nuevos españoles</i> (1974)	Nuevos hábitos de sometimiento en un grupo de trabajadores a causa de la llegada de las costumbres de las multinacionales a España.	- La americanización de España. - El estereotipo de hombre español. - La nueva clase media.
<i>Tocata y fuga de Lolita</i> (1974)	Carlos es un cuarentón que intenta conquistar a la mejor amiga de su hija adolescente.	- Relaciones entre personas de diferentes generaciones. - Emancipación de la joven Lolita.
<i>Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe</i> (1974)	El machismo de Paulino hacia su mujer, Margarita, hará que la relación entre ellos acabe. Sin embargo, el marido seguirá sufriendo los mismos celos con su segunda mujer, la desinhibida Paloma.	- Matrimonio. - Infidelidad. - Machismo y doble moral de Paulino. - Libertad femenina (Paloma vs. Margarita).
	Ramona es protagonista de un triángulo amoroso en el cual	- Libertad femenina.

<i>La mujer es cosa de hombres</i> (1975)	sus tres parejas no saben de la existencia del resto. Finalmente se destapa todo el asunto cuando la mujer se acaba enamorando de un cuarto hombre, pero esta vez ella no será correspondida.	- Nuevo tipo de relaciones sentimentales. - Machismo.
<i>Libertad provisional</i> (1976)	Un joven delincuente sale de permiso e intenta una vida en pareja bajo un lema de libertad mutua.	- Prostitución. - Libertad femenina. - Incorporación de la mujer al trabajo. - Madre soltera. - Reinserción en la sociedad de Manolo tras salir de la cárcel.
<i>Hasta que el matrimonio nos separe</i> (1976)	El matrimonio entre dos personas de distinta nacionalidad que se casan por obligación y que más tarde deciden separarse, aunque con infinitos problemas a causa de la ley española.	- La Iglesia. - El matrimonio. - El divorcio. - La legislación española vs. americana. - Madre soltera.

Si se analizan las películas apuntadas en este cuadro, se puede comprobar lo anteriormente señalado; hacen crítica a muchos de los problemas experimentados por la sociedad española. Si bien es cierto que tanto *Españolas en París* como *Libertad provisional* se salen en cierta medida de la “norma” en cuanto a género, se puede observar, sin embargo, cómo en la mayoría de films hay cuestiones a las cuales se alude con asiduidad. Aspectos como el matrimonio y las relaciones de pareja, el trabajo o la evolución de la mujer conforme avanzaban los años en nuestro país, son cuestiones con evidente recurrencia en estas películas. Haciendo referencia a *Hasta que el matrimonio*

nos separe, Dibildos afirmaba en *Nuevo Fotogramas*: “No se plantea de una forma directa el divorcio. Precisamente está más claro el problema de la ausencia del divorcio, el que no existía esta palabra en nuestro código (...). Se trata de una película de aventuras. Sí, de aventuras españolas”²⁴⁴.

Además, hay temas novedosos con respecto a lo que se venía tratando en el anterior cine de Ágata Films, tal y cómo ocurre en *Vida conyugal sana*. Este film hablaba de la sociedad de consumo, y concretamente de los excesos de la publicidad, a través de la historia de un hombre que vive obsesionado con los anuncios. Mientras que *Los nuevos españoles* es una especie de parábola sobre el cambio social, empresarial y personal producido en la España de los setenta con la llegada de las multinacionales. Recordemos que por estos años, en la vida de las clases populares y de los trabajadores, los cambios son sustanciales. *Los nuevos españoles* fue la película que más espectadores consiguió de la Tercera Vía, según Dibildos, debido a que el público estaba más preparado en esos momentos que años atrás.

El productor habría asegurado que, pese a estar catalogadas dentro de la misma “vía”, todas estas películas no tenían por qué ser iguales: “A lo largo de los años podré demostrar esto, que no me adscribo al dogma de la Tercera Vía (...). Creo que se puede hacer todo tipo de películas, absolutamente de evasión, absolutamente políticas, lo que sea, con tal de conservar unos mínimos de honestidad, de calidad”²⁴⁵.

En cuanto al género, excepto *Españolas en París* y *Libertad provisional*, el resto de las películas giraban en torno a la comedia. Según Juan Carlos Ibáñez, la comedia “impulsa un nuevo patrón de identidad nacional a partir del concepto de modernidad económica. En una inestimable cantidad de producciones se transmite la idea de que España comienza por fin a saborear las mieles de un bienestar hasta el momento privativo de élites sociales. En un contexto de apertura al exterior, desarrollo industrial e implantación de medidas que favorecen la economía de servicios y el consumo masivo (mejora de la renta, ventas a crédito, impulso de las actividades de ocio), las comedias promueven una nueva imagen del país, más abierta y dinámica, y representan a una ciudadanía entusiasmada con la perspectiva de asimilar actitudes y costumbres sociales

²⁴⁴ DIBILDOS, J. L. En: MONTERO, R. Erotismo de última hora. *Nuevo Fotogramas* n° 1476. 28 de enero 1977, pp. 27-29.

²⁴⁵ DIBILDOS, J. L. En: MONTERO, R. Un cine posibilista. José Luis Dibildos. *Nuevo Fotogramas*. N° 1391. 13 de junio 1975, p. 10.

européas de referencia”²⁴⁶. La comedia es un género al que se venía recurriendo en Ágata Films desde sus inicios: “En general, siempre me gustó más la comedia y un tipo de cine que nace de los personajes más que de las ideas. Frente a los que creen en un cine que emplea a los personajes como atrezzo para representar una idea o un hecho dramático, yo trato de no contar nada, sino de dar vida a unos seres humanos creíbles. No había, pues, una postura previa, ni siquiera para conseguir la risa del espectador. Me interesaban los cambios de tono por los que, en una escena, el público pueda reír con una peripecia y, con esos mismos personajes, en la escena siguiente sienta un nudo en la garganta”²⁴⁷. A partir de ahora, la comedia se usa para eludir la censura a la hora de criticar los acontecimientos que tenían lugar en España en esos momentos, los cuales producían cierta inquietud social. Eso sí, estas críticas, lejos de intentar hacer un cine de denuncia, siempre fueron desde un punto de vista bastante moderado.

Esta moderación será uno de los mayores juicios que se le hagan a la Tercera Vía, calificándose en ocasiones de “realidades que siempre se quedaban a medio camino de las propuestas que ellas mismas instauraban como arranque temático y argumental”²⁴⁸. Una clase de centrismo formal que deviene centrismo ideológico, abiertamente regresivo para Pau Esteve y Juan M. Company, los cuales la llegaron a calificar de “vía muerta”²⁴⁹.

Según José Enrique Monterde, en los casos en los que los filmes se apartaban de la comedia, como es el caso de *Españolas en París*, la orientación iba hacia un ahondar en psicologismos tal vez no demasiado sutiles y en formas de poetización sin duda triviales pero efectivas, que otorgaran a los productos esa “dignidad” que a toda costa pretendía ser el elemento determinante del reconocimiento de la “marca de fábrica”²⁵⁰.

²⁴⁶ IBAÑEZ FERNÁNDEZ, J. C. *Cine, televisión y cambio social en España*. Madrid: Síntesis, 2016, p. 43.

²⁴⁷ DIBILDOS, J. L. en FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 25.

²⁴⁸ MONTERDE, J. E. Op. cit., p. 55.

²⁴⁹ ESTEVE, P. Y COMPANYY, J. M. “Tercera Vía”. La vía muerta del cine español. *Dirigido por*. N° 22. Abril 1975, p. 18.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 56.

5. 3. 2. Influencia del modelo americano:

Dibildos opinaba que las películas que Ágata Films producía en los setenta tenían un “toque americano”, dejando la influencia italiana en los años 50, y produciendo unos films que, a parte de temas novedosos, tenían un humor más elaborado, puesto que la censura había cedido ya mucho terreno²⁵¹.

Este dejar atrás el modelo italiano -por el que inicialmente Dibildos confesó haberse dejado influenciar-, para crear una estética inspirada en el clasicismo estadounidense, dejaba también de lado la forma sainetesca o de revista de variedades. Monterde achaca estos cambios a la formación de los guionistas y directores partícipes en los últimos filmes de Ágata Films: Garci, Bodegas, Armiñán, etc., sin duda permanecían lejanos de los parámetros cinematográficos de Lazaga, Ozores o Merino.

Autores como Ángel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán afirmaban que este tipo de cine iba a estar mucho más cerca del cine antecesor como la comedia desarrollista de los 50 que de un cine de calidad, pero también opinaban, sin embargo que “estas películas de Bodegas tendrán un aliento más sincero –*Españolas en París*- y una técnica de comedia más sofisticada –persiguiendo abiertamente los modelos americanos del género”²⁵².

Estas comedias guardan muchos puntos en común con la comedia americana o *screwball comedy*, a la que Rick Altman definiría como “volcánicas erupciones de un magma mítico que emerge a la superficie por avatares de la censura”²⁵³. Scott y Bárbara Siegel la caracterizan como “una comedia llena de personajes que actúan diferente a como se espera de ellos inicialmente, lo cual explica que un gran número de estas películas estén representadas en la clase alta”²⁵⁴. El padre de este tipo de comedias fue el director Howard Hawks –*Bringing up baby* (1938), *His girl Friday* (1940)-, seguido de otros cineastas como George Cukor²⁵⁵.

²⁵¹ FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit.

²⁵² PÉREZ GÓMEZ A. A. Y MARTÍNEZ MONTALBÁN, J. L. *Cine español, 1951-1978*. Diccionario de directores. Bilbao: Mensajero. 1978, p. 54.

²⁵³ ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 242.

²⁵⁴ SIEGEL, S. Y SIEGEL, B. *The encyclopedia of Hollywood*. Nueva York: Checkmark Books, 2004, p. 373.

²⁵⁵ *Ibid.*

Se puede apreciar cómo la Tercera Vía y la screwball comedy habrían tenido en común las situaciones cómicas, las tramas que involucran el noviazgo, los diálogos rápidos, o la forma de tratar ciertos temas sociales, sexuales o críticos de forma eludible para la censura. Sin embargo, más que hablar de una clase alta, en la Tercera Vía se tratan situaciones que más tienen que ver con la nueva clase media española.

5. 3. 3. Un cine de personajes:

Según Matías Antolín, todo espectador que se dirige a una taquilla, lleva, sin darse cuenta, un secreto deseo de evasión, de liberarse de la vida real. Esta liberación puede realizarse de tres formas distintas²⁵⁶:

- Por proyección: el espectador proyecta en el personaje de la pantalla aquello que desearía ser o tener.
- Por alienación: que consiste en escapar de la vida rutinaria de la oficina o de la fábrica y vivir una historia llena de color y aventuras; el olvido que el hombre busca del propio yo para sumergirse en divos y vedettes (esto explica el fanatismo por astros y estrellas).
- Por identificación: por unos momentos se ve a sí mismo convertido en el “tipo” que quisiera ser.

Esta búsqueda de identificación -a parte de con la temática- con los personajes, era otro elemento de importancia a la hora de ganar adeptos por parte de la Tercera Vía de Dibildos. José Enrique Monterde califica de “imbéciles a los personajes de las

²⁵⁶ ANTOLÍN, M. Conozca usted su cine. Un español va al cine. *Cinema 2002*. N° 22. Diciembre 1876, p. 32.

comedietas protagonizadas por Alfredo Landa o José Luis López Vázquez; los personajes que caracterizaban actores como José Sacristán en la Tercera Vía, sin embargo, construían una reconocibilidad por parte del público en cuanto a lo que estos espectadores creían o deseaban ser. Los personajes se ofrecían en toda su vulnerabilidad e incertidumbre ante los inevitables cambios sociales en curso sin la existencia de un *deus ex-machina* capaz de resolver los conflictos formados²⁵⁷.

Personajes femeninos

A modo de documento histórico, tenemos ciertas películas de Dibildos que se convertirán en un referente español desde los 50 en adelante por su forma de reflejar en la gran pantalla la realidad de las dependientas, amas de casa, sirvientas o madres solteras. Una realidad verazmente tratada aunque, en cierta manera, dulcificada en un país sometido a la dictadura, pero que el público supo ver con buenos ojos en la mayoría de ocasiones. Desde *Las muchachas de azul* en 1957 hasta el que podemos considerar uno de los últimos films de la Tercera Vía en 1976, *Libertad Provisional*, pareciera que hay un abismo, si bien los cambios irán poco a poco -pero avanzando muy significativamente-.

En el nº 29-30 de *Cinema 2002*, se pone de manifiesto cómo a lo largo de cuarenta años de franquismo es triste reconocer que la figura de la mujer no sufre cambios importantes a la hora de llevarla al cine. El prototipo femenino creado en la posguerra es definido por Dibildos de la siguiente manera: “Estamos en Madrid a finales del siglo pasado, cuando la vida de la mujer sólo tenía dos caminos: casarse o meterse a monja. El tercer camino, o sea trabajar, estaba reservado sólo para hombres²⁵⁸. El cine tratará de crear un modelo de mujer ajustado a unas estructuras económicas de capitalismo incipiente y a un machismo emanado de la estructura ideológica²⁵⁹”.

Este modelo de mujer se caracteriza por:

- Roles definidos: novia, esposa, madre.
- Pasividad afectiva y sexual.

²⁵⁷ MONTERDE, J. E. Op. cit., p. 56.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ DIBILDOS, J. L. En: RAGUE ARIAS, M. J., en *Cinema 2002*. Nº 29-30. Julio-agosto 1977, p. 52

- Castración sexual y moral.
- Mujer objeto; cosificación, instrumentación erótica, fetichismo, machismo.
- Ideología reaccionaria: pecado/castigo; sexo/violencia²⁶⁰.

En películas que podemos llamar fronterizas con la Tercera Vía como *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970) se comienza a hacer hincapié en cuanto a la visión de la mujer y el tono crítico sobre el denigrante trato que sufría con frecuencia: “las dos historias del film analizan en clave irónica la relación hombre-mujer en nuestro país (...) en aquellos ya lejanos días en los que un tobillo de mujer era un espectáculo apasionante”²⁶¹. Será una nueva forma de plantear, en clave de comedia, ciertas conquistas de independencia femenina frente a unas clases pudientes instaladas en la hipocresía.

El prototipo de mujer que se intenta, sin embargo, crear a partir de los 70 en el repertorio cinematográfico de Ágata Films es un modelo femenino que anhela equipararse a la media europea. Mujeres de clase media que emigran, que trabajan y que gozan de aparente libertad e independencia personal, a lo cual también se añade cierto liberalismo sexual.

En la Tercera Vía seguirá habiendo madres solteras –Isabel en *Españolas en París* o Alicia en *Libertad provisional*-, amas de casa –Ana o cualquiera de las otras esposas, en *Los nuevos españoles*- y criadas -Basilía, en *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* o Isabel, Francisca y Dioni, en *Españolas en París*-. También habrá enfermeras, cantantes, secretarias, vendedoras y prostitutas. Pero casi en su totalidad dejarán de estar sometidas al género masculino –si no en un principio, sí al final, cómo ocurre con Margarita en *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*- e incluso a sus trabajos o a la moral de la época. Lejos quedan ya aquellas *muchachas de azul* de años atrás.

Si bien estas mujeres no suelen ser –excepto en *Españolas en París* y *Libertad provisional*- protagonistas, casi siempre son la llave que soluciona el problema de sus obsesivos e inseguros maridos. Su talante decidido lleva a Ana (Ana Belén), la esposa

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ AGA. Caja 36/01458. Expte. nº 105-70. *Pierna creciente, falda menguante.*

de Enrique (José Sacristán) preocupada por la salud de éste, a visitar a un prestigioso psiquiatra en busca de ayuda en *Vida conyugal sana*. De la misma forma que las esposas del equipo número 13 de “La Confianza” en *Los nuevos españoles* son la clave y principal apoyo que reciben sus maridos en cuanto a la transformación de éstos en hombres eficaces, agresivos y con la famosa mirada “Bruster”.

La excepción la encontramos justo en pleno desarrollo de la Tercera Vía. La película *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975) ubica ya desde su prólogo de dibujos animados, la situación de sometimiento de la mujer al género masculino desde tiempos prehistóricos. En la sinopsis presentada por Ágata Films al Ministerio de Información y Turismo en el 75, se describía a Ramona como “una espléndida mujer, de unos veintitantos años, un poco ese ideal que todo hombre busca en su vida”²⁶². Para Antonio Colón, Ramona, la cual cree encontrar en un joven y falso profesor el amor de su vida, lo que realidad halla es otro fracaso y el obligado retorno a su vida anterior, de “geisha” por días, que ha de ofrecer amor y compañía a hombres maduros: “Para estas Ramonas, nos dicen, no hay escapatoria del brillante y equívoco puesto en que las sitúa y las tolera nuestra sociedad”²⁶³.

No obstante, dicha alusión prehistórica, junto con el resto de apuntes machistas –cuando por ejemplo, Ramona (María Luisa San José) dispone de tiempo libre y lo dedica a ver la tele o limarse las uñas-, constituye, una rareza respecto a los otros trabajos de Dibildos.

Personajes masculinos

La evolución de los personajes masculinos por un lado, y los femeninos por otro, han tenido caminos muy diferentes en cine de la Tercera Vía con respecto a las películas anteriores a ésta. Como hemos comentado anteriormente, las mujeres de la Tercera Vía parecen tener una actitud más viva, progresista y avanzada. A los hombres en cambio, se les mostrará como unos personajes débiles y fácilmente influenciables a pesar de

²⁶² AGA. Caja 36/05180. Expte. nº 80646. *La mujer es cosa de hombres*.

²⁶³ COLÓN, A. “La mujer es cosa de hombres”. *ABC Sevilla*. 9 de noviembre 1975, pp. 63-64. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1975/11/09/063.html> (Fecha de consulta: 22 de enero 2017).

desempeñar papeles socialmente relevantes como los de abogado, empresario, ingeniero o procurador de Cortes.

En general, los personajes masculinos de la Tercera Vía tienen más poder adquisitivo que sus compañeras –señores de traje y corbata, con estatus social bien considerado por los demás-, pero corren peor suerte que éstas. En este sentido, ya desde *Españolas en París* encontramos el ejemplo de Fernando (José Luis López Vázquez). El personaje que interpreta López Vázquez da la nota cómica en el film, llegando a resultar un tanto ridículo en el drama que la película supone. Es un empleado de la banca que viaja a la capital francesa en una excursión colectiva y resulta engañado por Emilia (Laura Valenzuela), mostrándonos un hombre bobo cuya actitud nos recuerda al cine más próximo del denominado “destape”.

A partir de este momento, en la Tercera Vía se recurre a personajes como Paulino (José Sacristán), el abogado con problemas sobre cómo relacionarse con las mujeres en *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* o el trío de Gonzalo (José Sacristán), Pepe (Antonio Ferrandis) y Rafa (Rafael Hernández) de *La mujer es cosa de hombres*, los tres engañados por Ramona (María Luisa San José), a pesar de aparentar ser hombres seguros de sí mismos en sus aparentes acomodadas vidas de clase media.

En *Hasta que el matrimonio nos separe*, el protagonista es Miguel (José Sacristán): “Miguel Ruiz Trueba, treinta y pocos años, natural de Santillana del Mar, donde vive con su madre y una hermana separada del marido, trabaja como ingeniero técnico naval en los Astilleros de Santander. Miguel es católico, más o menos practicante, de familia y educación tradicional y católica. La chica con la que sale, Ann, norteamericana, estudiante de Historia del Arte, queda embarazada. Los conceptos de la vida, del amor y de la libertad de Ann no coinciden con la mentalidad y la inmadurez de Miguel”²⁶⁴. La aparición de este tipo de personajes no es casual. Esta clase de hombres representaban, según Dibildos, el estereotipo del “nuevo español”: “No era un galán, sino que reflejaba más bien un aspecto inseguro y vulnerable”²⁶⁵. Dibildos invitaba a la reflexión a través de sus personajes en los últimos años del franquismo.

²⁶⁴ AGA Caja 36/05239. Expte. nº 230/76N. *Hasta que el matrimonio nos separe*.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 66.

Pero en la Tercera Vía a menudo, al hombre también se le ha mostrado como altamente machista, un espejismo de la sociedad de la época. Al comienzo de *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*, Paulino llega a casa y encuentra a su mujer, Margarita, tomando el sol en el jardín. El marido reprocha a su mujer que allí donde estaba podrían haberla visto los vecinos, y la insta a colocarse detrás de una línea que él mismo ha dibujado. Referente a esta forma de representación, Antonio Drove –director de la película- opinaba sobre Paulino: “El protagonista me parece, en ocasiones, un tarado, un mezquino empobrecedor de la vida, un sicópata perverso”²⁶⁶. Fernando Lara llega a calificar la película como “la historia de un “castrador”, de un hombre que destruye la libertad allí donde la encuentra”²⁶⁷. Otro ejemplo de esta forma de machismo podría ser la frase pronunciada por Pepe dirigiéndose a Ramona en un momento en que se disponen a cocinar en *La mujer es cosa de hombres*: “Si tú supieras de cocina serías la mujer perfecta”.

A veces, la mujer llega a ser un ser incomprensible para el hombre, en ocasiones hasta un poco molesta, como lo es Margarita para Paulino en *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*. Es percibida como un ser complejo, difícil de entender, como le ocurre a Miguel con Ann en *Hasta que el matrimonio nos separe*. Sin embargo y pese a todo, el hombre no puede vivir sin ellas: “Miguel ha ido madurando como ser humano, ha ido aprendiendo a asumir su vida, a afrontar sus propias contradicciones y las de la sociedad donde vive. “Es imposible no querer a Teresa”. Miguel ha encontrado a la mujer de su vida y lucha por ella”²⁶⁸. El fin más deseado del género masculino será encontrar una mujer o esposa con quien compartir su vida.

Además de aquel “prototipo de español medio” existen algunos personajes denominados como “progres” dentro de ciertos films de la Tercera Vía. Es el caso de Alicia y Manolo en *Libertad Provisional*, o Nicolai en *Tocata y fuga de Lolita*. Sin embargo, ante estas afirmaciones, Antonio Drove -director de la última- opinaba lo siguiente: “Los personajes no representan a nadie. En ningún momento, los jóvenes están presentados como “progres” o “liberados”. Nicolai, en un momento dado, dice que él es un “individualista pequeño-burgués”. Que yo sepa, no hay ningún elemento en la película que permita deducir que los jóvenes que aparecen en ella estén

²⁶⁶ MARÍAS, M. Entrevista Antonio Drove. *Dirigido por*. Nº 20. Febrero 1975, p. 27.

²⁶⁷ LARA, F. La estética del “desplume”. *Triunfo*. Nº 648. 1 de marzo 1975, p. 60.

²⁶⁸ AGA Caja 36/05239. Expte. nº 230/76N. *Hasta que el matrimonio nos separe*.

“liberados” o sean otra cosa que pequeños burgueses o hijos de papá. Para un personaje como el del padre de Lolita, pueden pasar por “revolucionarios” o “subversores del orden”. Pero esa es la opinión del padre, y me dolería mucho que el público juzgara de forma tan miope y tan esquemática”²⁶⁹.

5. 3. 4. El star system:

La renovación de los equipos artísticos y técnicos fue una de las piedras angulares sobre las que se asentó la imagen de homogeneidad de las películas de la Tercera Vía producidas por Ágata Films. La presencia repetida de un grupo de intérpretes como José Sacristán, Ana Belén, María Luisa San José o Antonio Ferrandis respondía a ese estereotipo del “nuevo español” que Dibildos tanto ansiaba representar en sus producciones.

El productor utilizó prácticamente el mismo el star system para casi todas las películas de la Tercera Vía. Veamos con más detalle quiénes fueron algunos de los intérpretes de cada uno de estos films:

Película/año	Reparto principal
<i>Españolas en París</i> (1971)	Ana Belén Laura Valenzuela Máximo Valverde Tina Sainz Elena María Tejeiro José Luis López Vázquez José Sacristán
	Ana Belén

²⁶⁹ Ibid.

<i>Vida conyugal sana</i> (1973)	José Sacristán Teresa Gimpera Alfredo Mayo Antonio Ferrandis Amparo Muñoz Laly Soldevila Nadiuska
<i>Los nuevos españoles</i> (1974)	José Sacristán María Luisa San José Amparo Soler Leal Antonio Ferrandis Manuel Zarzo Manuel Alexandre
<i>Tocata y fuga de Lolita</i> (1974)	Arturo Fernández Pauline Challenor Amparo Muñoz Francisco Algora Enriqueta Carballeira Laly Soldevila
<i>Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe</i> (1974)	Concha Velasco José Sacristán María Luisa San José Antonio Ferrandis Marta Miller Laly Soldevila
<i>La mujer es cosa de hombres</i> (1975)	José Sacristán María Luisa San José Antonio Ferrandis Carmen Maura Rafael Hernández Ángel del Pozo
<i>Libertad provisional</i> (1976)	Concha Velasco Patxi Andión

	Montserrat Salvador
<i>Hasta que el matrimonio nos separe</i> (1976)	José Sacristán María Luisa San José Roxanne Bach Cristina Galbó

La elección de este determinado star system que se repite en casi todas las películas constituye una forma de relacionar a las películas directamente con el público y su asistencia a las salas. Si bien los espectadores, habrían de sentirse identificados con los temas y personajes que Dibildos proyectaba en pantalla, los actores no eran menos importantes; esto era más bien un elemento indispensable a tener en cuenta a la hora de la producción de las películas. El actor era un componente más.

Para los primeros filmes de la nueva fórmula –las películas de Bodegas- se comienza eligiendo actores conocidos. Y a medida que se producían películas en la Tercera Vía, las caras de los personajes se irían haciendo cada vez más célebres. Muchos provenían de otras artes como el teatro o la música. Este es el caso de Ana Belén –a la cual fue el mismo Bodegas quien propuso el papel de protagonista-, María Luisa San José, Tina Sainz, José Luis López Vázquez o José Sacristán.

Desde *Españolas en París*, dicho star system ya comenzó a dar sus frutos. Hecho del cual Dibildos pareció tomar nota y en casos como el de José Sacristán, le hizo mantenerse en la misma línea hasta finalizada la Tercera Vía. Sacristán fue el máximo exponente masculino en la Tercera Vía. Pasó a ser el protagonista absoluto que representaba como nadie al español medio, con sus frustraciones, sus fantasías, sus sentimientos, su peculiar humor y sus arrebatos de ego: “Cuándo me ofrecieron un contrato para rodar cuatro películas, me pareció que se me abría una puerta –ni grande ni pequeña- para poder entrar en el cine (...). Y aquellas películas eran cómo eran, ¡jaja!, pero, ¿cómo era la vida pública, los periódicos, la calle?”²⁷⁰.

²⁷⁰ SACRISTÁN, J. En: ROJO, J. A, José Sacristán: “la comedia es tragedia más tiempo”. Entrevista a José Sacristán. *El País Semanal*. 9 de marzo 2015: http://elpais.com/elpais/2015/03/06/eps/1425669758_328658.html. (Fecha de consulta: 23 de mayo 2015).

Con su imagen de joven extrovertido, pero no demasiado afortunado, durante los años sesenta fue el eterno amigo del protagonista condenado a no poder conquistar a la chica. En los setenta obtuvo un gran número de papeles protagonistas: “Según iba trabajando, me iba construyendo un criterio (...). A partir de 1975, con *Vida conyugal sana* (...) cambió todo para mí y para todo el país. Entonces se dio la necesidad y la posibilidad de plantearse otro tipo de películas. Y ahí empecé yo también a hacer un cine que posibilitaba hacer frente a una sociedad desde un punto de vista crítico, que no descuidaba el aspecto comercial. Y yo tuve la suerte de ser una especie de correa de transmisión”²⁷¹.

Dibildos recuerda en el libro de Frutos y Lloréns el fenómeno que supuso Sacristán para la Tercera Vía: “Pepe Sacristán era un actor secundario antes de protagonizar mis películas. Lo elegí porque me parecía que daba el tipo de españolito medio de los años setenta, (...) muy apropiado para la situación que vivimos todos durante los últimos años del franquismo”²⁷².

Dibildos utilizó diferentes vías a la hora de buscar un star system adecuado para que sus películas dieran el fruto deseado en taquilla. Como ejemplo de este hecho, está el caso Amparo Muñoz, flamante Miss Universo en 1974. Ésta fue escogida para aparecer en *Vida conyugal sana*, y representar en *Tocata y fuga de Lolita* el papel protagonista.

La fórmula de la Tercera Vía había estado pensada entre otras razones para ampliar mercados de comercialización de las películas. La elección de Muñoz para *Tocata y fuga de Lolita* tuvo incluso efectos en la comercialización internacional de la película, haciéndola llegar hasta Filipinas. En una carta enviada desde el Centro de Comercio Internacional de Manila a Dibildos el 30 de octubre de 1974, se exponía que el embajador español en Manila estaba interesado en las películas españolas en las cuales hubiera participado Amparo Muñoz. Se había de promocionar nuestro cine mediante la proyección en el país mencionado de dichos filmes importados. Además, se pedía especificar la duración de la intervención de la actriz en los mismos, pues ésta constituía un auténtico reclamo en Filipinas: “Queremos transmitir el mensaje de que éste es el mejor momento para promocionar el cine español en Filipinas y así crear un nuevo

²⁷¹ Contenido extra en DVD *La mujer es cosa de hombres*. JESÚS YAGÜE. España. 1975. Divisa Home Video 2004.

²⁷² DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 66.

mercado de exportación para el cine español. Huelga decir que la película de la Srta. Muñoz tiene un valor estrella en Filipinas debido al masivo seguimiento del Concurso Miss Universo '74 por parte de nuestro pueblo. La audiencia filipina de la película es consciente de las estrellas principales. Es por eso que queremos hacer una fuerte campaña para establecer un punto de apoyo para el mercado de las películas españolas al importar esta película de la Srta. Muñoz. En pocos meses, la publicidad dada a Miss Muñoz en Filipinas disminuirá considerablemente y la comercialización, por lo tanto, de su película se reducirá. Le estamos llamando a cerrar de inmediato la negociación con nosotros por el bien de otras películas españolas que podamos distribuir en Filipinas a causa de la película de la señorita Muñoz. En otras palabras, "Lolita" hará el trabajo pionero en el establecimiento en la conciencia nacional del pueblo filipino de la calidad del cine español -esperando que así sea"²⁷³. Tal como se explica en el escrito remitido a Dibildos, "a partir de la importación de *Tocata y fuga de Lolita* se pretende crear un mercado de distribución de películas españolas en Filipinas, como ya está sucediendo con las cinematografías provenientes de Italia o Inglaterra"²⁷⁴.

Dibildos afirmaba ya haber escrito el guion de *Tocata y fuga de Lolita* pensando en Amparo Muñoz, para el papel de Lolita, una chica que se escapa de casa para vivir su vida. Esto mismo le ocurriría con actores y actrices que llevaban apareciendo en las películas de Ágata Films desde sus inicios; casos como el de Concha Velasco o Laura Valenzuela las cuales serán estrellas que estarán incluso por encima de fórmulas y etapas en la productora e irán apareciendo hasta casi el final de la carrera de Dibildos como productor.

5. 3. 5. El público de la Tercera Vía:

En el año 1967, Dibildos pasaba revista en *Cinestudio* a los problemas que afectaban al cine español, refiriéndose al "fenómeno" de espectador nacional, donde afirmaba lo siguiente: "Nuestro público es raro, muy raro. Va a ver una película española. Le gusta

²⁷³ AGA. Caja 36/5151. Expediente: 76481. *Tocata y fuga de Lolita*. Traducción propia.

²⁷⁴ *Ibid.*

pero no se atreve a decirlo. Le da como vergüenza. Eso de decir que una película española es buena, le pone en un brutal aprieto. Increíble. Muchas veces he contemplado cómo un público elegante reía y reía ante una película española. ¿Creen que al final dicen que se han divertido? Son incapaces de ello. El más entusiasta puede que incluso llegue a decir algo así como: “¡Qué idiotez más graciosa!” No lo duden que será el mayor elogio que pueden decir del film. Y después de decir aquello se quedarán tan tranquilos, o verán una película americana vulgar, una comedia mediocre, y sin duda dirán que es una gran película. Cosas. ¡Nuestra querida burguesía!”²⁷⁵.

Roberto Bodegas explicaba en *La Vanguardia* cómo el cine había estado siempre al servicio de la burguesía: “El esquema estético del arte lo ha tenido siempre la burguesía como ocurre con la pintura, la música, la literatura (...). La burguesía, que se encuentra con un fenómeno que puede ser estético, le pega al cine una etiqueta, le busca un autor para asimilarlo a la forma de cultura que tiene. Y sí, ciertamente, la burguesía lo ha hecho suyo (...)”²⁷⁶.

Según Doménech Font, “la burguesía intentará “despolitizar” la cultura (...) al objeto de enmascarar el carácter de clase de su política, de su dictadura, y organizar bajo este principio el comportamiento práctico de quienes explota en la formación social que domina. Así veremos como a lo largo de todos estos años²⁷⁷ coexistirán en el aparato cinematográfico un cine de consumo, aparentemente neutro (...), un cine de funcionarios, un cine pequeño-burgués políticamente neutralizado”²⁷⁸.

Dotadas a la vez de un planteamiento personal y de una concepción empresarial, las películas de Dibildos ofrecen una mirada coherente de la España que retrataron. En este sentido, Dibildos afirmaba: “Se suele decir que cada país tiene aquello que merece. Pienso que España tiene el cine y el público que debe (...). Lo difícil es cambiar la

²⁷⁵ DIBILDOS, J. L. en BELLIDO, A. Y OROZCO, J. R. Una crisis brutal. *Cinestudio*. Nº 63-64. 1967, pp. 8-336-9-337.

²⁷⁶ BODEGAS, R. en MASÓ, A. Rodaje de Libertad provisional, de Roberto Bodegas, con guion de Juan Marsé. *La Vanguardia Hemeroteca*. 07-05-1976: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1991/07/22/pagina-51/33790274/pdf.html?search=libertad%20provisional%20bodegas>. (Fecha de consulta: 15 de enero 2016).

²⁷⁷ Periodo entre 1970-1975.

²⁷⁸ FONT, D. *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976, p. 279.

mentalidad de la gente”²⁷⁹. Ángel Mújica en *Cinestudio*, relata que, a pesar de los pesares, el público ha sido siempre fiel al cine, entre otras razones porque ha sido, con el fútbol, el único espectáculo asequible a su economía²⁸⁰.

Con el paso del tiempo y el desarrollo de la nueva “vía” de Dibildos, el público en nuestro país se iba mostrando cada vez más receptivo, al menos en un primer momento. Este novedoso tipo de cine estaba conectando con los espectadores.

Espectadores de la Tercera Vía (1971-1976) por películas

Año	Película, director	Espectadores
1971	<i>Españolas en París</i> , Roberto Bodegas	1.233.515
1973	<i>Vida conyugal sana</i> , Roberto Bodegas	1.178.839
1974	<i>Los nuevos españoles</i> , Roberto Bodegas	1.789.754
1974	<i>Tocata y fuga de Lolita</i> , Antonio Drove	1.754.259
1974	<i>Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe</i> , Antonio Drove	1.064.750
1975	<i>La mujer es cosa de hombres</i> , Jesús Yagüe	1.008.911
1976	<i>Libertad provisional</i> , Roberto Bodegas	628.206
1976	<i>Hasta que el matrimonio nos separe</i> , Pedro Lazaga	663.963

Fuente: Ministerio de Cultura.

²⁷⁹ DIBILDOS, J. L. en BELLIDO, A. Y OROZCO, J. R. Una crisis brutal. *Cinestudio*. Nº 63-64. 1967, pp. 8-336-9-337.

²⁸⁰ MUJICA, A. Televisión y cine españoles. *Cinestudio*. Nº 88-89. Agosto-Septiembre 1970, p.14.

En el anterior cuadro, se muestran los datos que detallan la buena acogida que tuvieron las películas de la Tercera Vía entre el público inicialmente, con una subida de espectadores y recaudación en 1974 en pleno apogeo de la marca Dibildos, y cómo a partir de aquí los datos descienden hasta 1976 donde la corriente se da por terminada.

Un cine para la clase media

Como hemos comentado anteriormente, con la Tercera Vía, Dibildos trata de mantener un alto nivel de calidad de producción, que considerase al público en general como espectadores con un nivel cultural medio ansioso de identificarse con lo que sucedía en la pantalla. Se evitaba, por tanto, convertir al producto final en una película elitista reservada a los asiduos de las salas de Arte y Ensayo: “A mí me interesa el cine como arte popular (...). Yo intento hacer un cine que pueda llegar al mayor número de españoles”²⁸¹. En *Cinema 2002*, se define al cine que comienza con *Españolas en París* como un intento de captación de una masa de espectadores cansados del “landismo”, e incapacitados para penetrar en el lenguaje hermético de la producción de Querejeta²⁸². Según Marta Hernández y Manolo Revuelta: “Para satisfacer a este sector –el que tradicionalmente deplora y rehúye los productos españoles- Dibildos sabe que es necesario cuando menos una liberalización censora (en materias sexuales, políticas y religiosas) que permita un mínimo acercamiento a “los puntos conflictivos de la sociedad española”, cogiendo el toro por los cuernos en sus auténticos problemas”²⁸³. El público de los setenta, difícilmente podría quedar abastecido con las secretarías y chicas de la Cruz Roja de comienzos de la década anterior.

José Enrique Monterde asegura en *Veinte años de cine español* que “la Tercera Vía no era sólo una manera de hacer películas, sino sobre todo la propuesta de una nueva relación con determinados sectores del público; incluso se podría hablar de la invención de un nuevo público”²⁸⁴. En relación a este nuevo público, Sally Faulkner lo relaciona

²⁸¹ DIBILDOS, J. L. En: FERNÁNDEZ, C. *Cine Español: Entre la Industria y la Administración. Cinema 2002*. N° 14. Abril 1976, p. 49.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ HERNÁNDEZ, M. Y REVUELTA, M. *Op. cit.*, p. 107.

²⁸⁴ MONTERDE, J. E. *Op. cit.*, p. 54.

directamente con el hecho de que en los sesenta se comenzase a formar una sustancial clase media o *middlebrow* en la sociedad española, la cual gozará de un cierto nivel de vida²⁸⁵. Como comentábamos en el apartado segundo de nuestro trabajo, dicho fenómeno social traerá consecuencias políticas, económicas y también culturales: “El cine de los sesenta toma, tanto en el cine de autor como el en cine popular, a personajes de clase media y a la misma cultura media como sujeto principal; en el cine de los setenta, la clase media se vuelve audiencia consumidora de films que son en sí mismos cultura media”²⁸⁶. Es aquí donde la Tercera Vía ocupa un papel importante: “Dibildos fue, al igual que los productores comerciales, sensible al mercado. Y si el proceso de búsqueda de un nicho de audiencia además de la garantía de un producto de calidad hoy en día puede parecer una estrategia de producción bastante obvia, hay que recordar que, en el cine español de este periodo, la capacidad de respuesta de la audiencia se asoció estrechamente al cine popular”²⁸⁷.

La Tercera Vía consiguió ratificar sabiamente las propuestas tecnocráticas de la burguesía desarrollista española de finales del franquismo. Hablamos de un abastecimiento a un sector de demanda formado por la burguesía liberal, el sector universitario y aquellas nacientes clases medias que luchaban por abrirse paso hacia Europa en fin de poder mantener su propia supervivencia como clase. Para ello, Dibildos propone una fórmula pensada precisamente según criterios europeístas, productos con un mínimo de conflictividad y de compromiso social. Según Dibildos, “la buena acogida dispensada a la Tercera Vía pudo tener que ver con la existencia de una burguesía racional, que empezaba a asimilarse a la de las democracias europeas. De ahí que los mejores resultados de taquilla de la Tercera Vía se obtuvieran en cines de estreno de las ciudades españolas con mayor nivel cultural, mientras funcionaba peor en barrios o en pueblos”²⁸⁸.

Desde el punto de vista ideológico, el cine de la Tercera Vía opta por no rehuir la problemática española (un Procurador en Cortes por el tercio familiar, un estudiante expedientado, un modelo del “nuevo rico” fabricado con el estraperlo de posguerra), lo cual permite a Dibildos configurar un mensaje certeramente dirigido a la consolidación

²⁸⁵ FAULKNER, S. Op. cit.

²⁸⁶ *Ibid.* P. 120. Traducción propia.

²⁸⁷ *Ibid.* P. 121. Traducción propia.

²⁸⁸ DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F.J Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 65.

de los intereses de la clase media²⁸⁹. El público se identificó con los problemas que estas películas presentaban. Se reconocía en sus personajes, los cuales vivían y sufrían los problemas derivados de los cambios sociales producidos en un país a punto de entrar en una transición democrática. El actor José Sacristán, recordaba y, en cierto modo, agradecía, hace unos meses la labor de cineastas como Dibildos, los cuales se convertirían en narradores de historias del día a día de nuestro país por aquella época: “Empiezan a pasar en este país las cosas que esperabas que pasaran. Aunque también sucedieran otras, ahí detrás, en la rebotica o en la trastienda, de las que no te enterabas. Y aparecen cineastas que te ofrecen películas que son las historias de nuestras vidas, con algunas variantes tal vez, pero que cuentan lo que nos está pasando”²⁹⁰.

5. 4. El equipo técnico.

La Tercera Vía contó con la colaboración de un grupo de profesionales prácticamente estable. Su creador, Dibildos, eligió un equipo que consiguiera llevar a cabo con éxito sus encargos.

Los guiones eran construidos por él mismo, ayudado de terceras personas como José Luis Garci –contribuyendo en títulos como *Vida conyugal sana*, o *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*-, Christian de Chalonge, Manuel Summers, Chumy Chúmez o el dibujante Antonio Mingote. Los directores como Roberto Bodegas o Antonio Drove también intervinieron en los guiones de películas que, más tarde, iban a realizar.

Nombres como la montadora Petra de Nieva, Salvador Gil como segundo operador, Ramiro Gómez en decorados o Manuel Rojas en dirección de fotografía, eran habituales en las películas de Ágata Films incluso antes de la Tercera Vía. La música corrió a

²⁸⁹ HERNÁNDEZ, M. Y REVUELTA, M. Op. cit., p. 107.

²⁹⁰ SACRISTÁN, J. En: ROJO, J. A. José Sacristán: “La comedia es tragedia más tiempo”. Entrevista a José Sacristán. *El País Semanal*. 9 de marzo 2015: http://elpais.com/elpais/2015/03/06/eps/1425669758_328658.html. (Fecha de consulta: 23 de mayo 2015).

cargo de Carmelo A. Bernaola en la mayoría de ocasiones, sólo sustituido en *Hasta que el matrimonio nos separe* por Antón García Abril. Éste último y otros componentes del equipo como el citado Rojas, estaban unidos con Dibildos por una estrecha amistad.

5. 4. 1. Los directores de la Tercera Vía:

Roberto Bodegas

Roberto Bodegas, nacido en Madrid, hizo de París su lugar habitual de trabajo tras afincarse en Francia desde los años 60. Allí es donde se formó profesionalmente trabajando como ayudante de dirección. No obstante, su carrera como director de cine la realizaría en España a partir del éxito de su opera prima *Españolas en París*.

Bodegas no estaba precisamente orgulloso de los recursos que España ofrecía en cuanto a infraestructura cinematográfica, de ahí que tomase la decisión de emigrar al país vecino. El cineasta encontraba importantes diferencias entre ambos países, motivo que según él hacía que nuestro cine no despegase: “Es muy difícil hacer un cine bueno si no se tiene una infraestructura industrial importante”²⁹¹. En España, afirmaba, el acceso a la profesión estaba prácticamente cerrado, imposibilitando formar valores jóvenes dentro de la técnica, lo cual nos estaba retrasando terriblemente: “El cine español va hacia atrás. Falta en España una renovación de todas las técnicas: sonido, estudios, laboratorios...”²⁹². Hablaba incluso de cine tercermundista en relación al marco europeo: “salían demasiadas películas que no tenían calidad frente a los jóvenes talentos que no poseían los medios”²⁹³. Para Bodegas, el cine en España sólo tenía las puertas abiertas a la aristocracia de oficio, la élite: “En España se hacen películas de Frade, de Dibildos, de Masó o de Querejeta”²⁹⁴.

²⁹¹ MOLINA, R. Entrevista a Roberto Bodegas. *Producción española N° 57*. Archivo Filmoteca Española. A: 000882. 1983.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 88.

Su estancia en Francia le facilitaría realizar distintas colaboraciones como ayudante de dirección en películas como *Un taxi para Tobruck* (Denys de la Pattiellière, 1960), *El Tulipán Negro* (Christian Jacque, 1964) y *O salto* (Christian de Chalonge, 1970). A parte de coincidir en *El Tulipán Negro*, Bodegas y Dibildos volvieron a colaborar en *Soltera y madre en la vida* (1969), el primero como ayudante de dirección. Tras todos estas coincidencias, de una nueva unión entre ambos, nacerá la citada *Españolas en París* (1971) y con ella daría comienzo la corriente cinematográfica de la Tercera Vía.

Referente al cine más autoral que se realizaba en España, Bodegas afirmaba: “Para hacer un cine de pretensión hay que ser millonario o tener muchísima suerte. Personalmente yo abandoné ese cine. Evidentemente tampoco hay que hacer el cine de represión, porque entonces no haces únicamente un producto malo, sino que es social y moralmente nocivo”²⁹⁵. Bodegas era consciente de que no era posible hacer un cine de denuncia por estos años en nuestro país: “La ideología en el arte es muy peligrosa. El arte debería ser un acto totalmente intuitivo y sincero”²⁹⁶. La labor de Bodegas y Dibildos fue la de dejarse influenciar tanto por lo austero como por lo comercial haciendo un producto diferenciado. Dibildos, como el resto de productores comerciales, respondía a unas leyes de mercado.

Para Bodegas, los productores en general, no concebían su producto con una posibilidad de exportación. La mayoría de ellos hacían un producto para consumir en el país: “Al concebir una película, el productor ha de pensar que esa película tiene que competir. A la vez, dentro de la Administración ha de existir un organismo lo suficientemente ágil para que pueda promocionar ese tipo de películas en el exterior. Pero claro, no puede haber una Administración cuando no tiene producto que exportar”²⁹⁷. En su tándem con Dibildos, apoyaba la idea del productor, el cual quiso hacer de *Españolas en París* y del resto de films que vendrían productos exportables. Esto es, que escaparan de los límites del cine español en ese momento tal y como lo veían ellos: del producto de puro consumo de género y del excesivo intelectualismo²⁹⁸.

²⁹⁵ CASTRO, A. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p. 89.

²⁹⁶ BODEGAS, R. en HERNÁNDEZ LES, J. El regreso de Roberto Bodegas. *Casablanca*. Nº 15. 1982, p. 9.

²⁹⁷ MOLINA, R. Entrevista a Roberto Bodegas. *Producción española Nº 57*. Archivo Filmoteca Española. A: 000882. 1983.

²⁹⁸ FRUTOS, F.J Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 63.

De la etapa que atravesaba nuestro país cuando se creó la Tercera Vía, Bodegas recuerda que lo que se mostraba en los filmes “era la sociedad española que estaba ya despegándose de las faldas del clero y del franquismo. Era un fenómeno que estaba ahí”²⁹⁹. El cineasta rodó para la Tercera Vía de Dibildos tres películas más tras *Españolas en París: Vida conyugal sana* (1973), *Los nuevos españoles* (1974) y *Libertad Provisional* (1976): “*Vida conyugal sana* es una película de transición, y que se produce en un momento muy interesante de la vida del país (...)”³⁰⁰. Cada una de estas películas dan cuenta del sello propio de Bodegas, de que es éste quien está al mando de la dirección, a pesar de permanecer Dibildos presente en todos los procesos de elaboración de los films: “Evidentemente me gustaría ir mucho más lejos de lo que voy, pero reconozco como mío el producto final, la película que se proyecta en pantalla”³⁰¹.

Bodegas, considerado junto con Dibildos padre de la Tercera Vía, al cabo de algunos años, realizaría sin embargo algunas críticas a las películas más emblemáticas de esta fórmula, mostrándose orgulloso por otra parte de la película que quizás menos representa a este tipo de cine, *Libertad provisional*. Con respecto a *Españolas en París*, opinaba: “Al verla de nuevo, hay cosas que no me gustaron y que ahora las haría de manera diferente. En cambio, *Libertad provisional* que he visto hace poco, volvería a rodarla exactamente igual que cuando la rodé. No cambiaría absolutamente nada”³⁰².

En el año 1982, se habría querido ya desvincular completamente de cualquier etiqueta cinematográfica, afirmando lo siguiente: “Como director, creo que estoy desligado de todo concierto que implique al cine español. Generacionalmente, no creo que se me pueda incluir dentro de ningún grupo”³⁰³.

En el siguiente capítulo de nuestro trabajo, estudiaremos con más detalle las películas que Roberto Bodegas dirigió en colaboración con Dibildos dentro de la Tercera Vía.

²⁹⁹ BODEGAS, R., En: 13º Festival Opera Prima de Tudela, 31 de octubre 2012:

<https://www.youtube.com/watch?v=SxNoJl4eApM> (Fecha de consulta: 24 de junio 2015).

³⁰⁰ CASTRO, A. Op. cit., p. 92.

³⁰¹ Ibid., p. 89.

³⁰² BODEGAS, R. en CASTRO, A. Entrevista con Roberto Bodegas. *Dirigido por*. Nº 98. 1982, p. 35.

³⁰³ BODEGAS, R. en HERNÁNDEZ LES, J. El regreso de Roberto Bodegas. *Casablanca*. Nº 15. 1982, p. 9.

Antonio Drove

Antonio Drove se incorporó a la Tercera Vía en 1974, con la realización de dos producciones para Ágata Films: *Tocata y fuga de Lolita* y *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*. Drove procedía de la Escuela Oficial de Cinematografía, sin embargo en varias ocasiones habría afirmado, a pesar de que la técnica y su aprendizaje le parecían insoslayables, personalmente lo que más le interesaba de una película no era la técnica: “Lo que más me interesa es el discurso, los sentimientos, los personajes, las ideas, la comunicación en suma (...). Las películas no se hacen con la cámara, ni con los actores, ni con la técnica, sino con la cabeza y el corazón”³⁰⁴.

Después de trabajar en televisión, había realizado una prometedora “opera prima” en 1969, el medimetraje *¿Qué se puede hacer con una chica?*, que gozó de una notable carrera comercial en España. En el 74, rueda *Velázquez, la nobleza de la pintura*, película que supone una despedida momentánea de una etapa en la que el cineasta intentaba seguir un discurso personal³⁰⁵.

El rodaje de *Tocata y fuga de Lolita* se lo toma como un reto en lo profesional: “Esta meta profesional, técnica, es la que me he planteado en esta nueva etapa de mi carrera. No me siento orgulloso, pero tampoco me avergüenzo. No sé si las circunstancias o las limitaciones de mi capacidad me permitirán sobrepasar esta etapa. Quiero tener la esperanza de que sí, y mientras tanto, procuro aprender de todo lo que puedo”³⁰⁶.

Drove tenía treinta y dos años cuando rodó *Tocata y fuga de Lolita*, película que, según Antonio Lloréns, pese a tener algunas limitaciones, se convertirá, “en un film que abre una puerta a nuevas corrientes para el cine comercial y generacional”³⁰⁷. La película perseguía conseguir unos aires nuevos en la comedia española habitual. El tema se trata desde una perspectiva joven a la vez que madura y coherente. Consistía en una defensa a la juventud de la época, presentado a los jóvenes con más sinceridad y deseos de independencia que en generaciones anteriores. En este caso, el “inconsciente” es el padre, el personaje adulto. Al final lo que se pretende es una conciliación entre ambas generaciones. Según Octavi Martí, *Tocata y fuga de Lolita* supone “una muestra

³⁰⁴ MARÍAS, M. Entrevista Antonio Drove. *Dirigido por*. Nº 20. Febrero 1975, p. 22.

³⁰⁵ MARÍAS, M. Entrevista Antonio Drove. *Dirigido por*. Nº 20. Febrero 1975, p. 22.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ FRUTOS, F.J Y LLORÉNS, A. *Op. cit.*, p. 130.

evidente de un director extraordinariamente capacitado para dirigir actores y para planificar de forma que uno no “sienta” la cámara. Las secuencias iniciales de *Tocata y fuga de Lolita* (...), transmiten al espectador la misma sensación de “verdad” a partir del artificio que caracterizaba las obras de un Preston Sturges, de un Donen o de cualquier otro especialista en sophisticated comedy. Partiendo de la idea de héroe problemático, es decir, enfrentado con el mundo y buscador de valores auténticos (...), Antonio Drove ha creado unos planos capaces de informar, sin enfatizaciones, del porqué de la huida de Lolita del hogar familiar. El prescindir del sujetador, la presencia vigilante de Laly Soldevila, la frustrada consumación sexual con Nicolai, un personaje que vive “antes de la revolución” pero no cree en los tachines de Max Steiner, son datos mostrados fríamente, con un humor que nos permite simpatizar a la vez que distanciarnos, característicos de unos héroes pequeño-burgueses que están solos”³⁰⁸.

Antonio Drove recordaba las palabras que el productor le dijo al comenzar la relación profesional entre ambos: “Mira, Antonio yo era un guionista que se metió a productor porque no estaba conforme con el tratamiento que los directores daban a mis guiones. Quería tener mayor control. He producido más de treinta películas y sólo he perdido dinero en dos, y una de ellas estuvo a punto de arruinarme. Han sido las dos únicas veces que he dejado total libertad a los directores. Así que si hacemos una película juntos, no va a ser una película de autor sino de Ágata Films (...)”³⁰⁹. Después le explicó su estrategia de producción en la Tercera Vía: hacer películas con tema sociológicamente “serio” o importante, pero tratado en forma de comedia para que el espectador –y la censura- lo digirieran mejor³¹⁰. Según Drove, Dibildos era “un productor con mucha personalidad, con una marca de fábrica muy potente”³¹¹.

El guion de *Tocata y fuga de Lolita* fue una colaboración entre Dibildos y Drove: “Escribí con él el guion (...) buscando un terreno común en el que los dos pudiéramos estar de acuerdo. Fue una colaboración, es decir, una transacción. Hicimos algunas cosas como las veía él y otras como las veía yo (...). Como el guion era en parte mío

³⁰⁸ MARTÍ, O. “Tocata y fuga de Lolita”. *Dirigido por*. Nº 20. Febrero 1975, p. 34.

³⁰⁹ FRUTOS, F.J Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 10.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ MARÍAS, M. Entrevista Antonio Drove. *Dirigido por*. Nº 20. Febrero 1975, p. 22.

me permití modificar muchos diálogos y buscar nuevos enfoques visuales a muchas escenas durante el rodaje”³¹².

Drove prefería no buscar un tema “serio”, sino una comedia clásica de enredo, un divertimento intrascendente. Esto respondía a que, según el cineasta “cada vez que había hecho un tema importante en drama o en comedia me lo había prohibido la censura”³¹³. Sin duda, Drove haría estas afirmaciones en referencia al “secuestro” que sufrió unos de sus primeros films, *La caza de brujas* (1967): “La película *La caza de brujas* fue realizada en la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), como práctica de carrera, durante el curso 1966-1967. Fue aprobada normalmente y se hicieron algunas proyecciones privadas dentro del recinto académico para alumnos de la E.O.C., críticos y profesionales del cine. Después, a raíz del cambio de dirección en la E.O.C., la película fue prohibida y secuestrada ilegalmente, es decir, incumpliendo el reglamento académico. Ni yo mismo, como director de la película, pude verla ni mostrársela a nadie. *La caza de brujas* pudo verse por primera vez en el Festival de Figueira da Foz (Portugal), en septiembre de 1980”³¹⁴. Drove recuerda en el libro de Frutos y Lloréns cuando Dibildos se puso en contacto con él para hacer su primera película juntos: “Dibildos me llamó a casa. Quería hacer una película conmigo. Le enseñé *¿Qué se puede hacer con una chica?* (y no le pude enseñar *La caza de brujas* porque estaba secuestrada y prohibida)”³¹⁵.

Octavi Martí reflexionaba en *El País*: “Antonio Drove es sin duda uno de los grandes talentos desaprovechados del cine español. Su (...) *Caza de brujas* (1967), retrataba con precisión el clima reinante en un internado religioso y el cómo favorecía el sentimiento de culpa y la delación en perjuicio de los compañeros. En su día, debido a problemas políticos en la E.O.C., el filme no pudo estrenarse a pesar de haber obtenido la máxima calificación. Su primer cortometraje, *¿Qué se puede hacer con una chica?* (1969), fue muy bien recibido por público y crítica, pero la única salida profesional que

³¹² MARÍAS, M. Entrevista Antonio Drove. *Dirigido por*. Nº 20. Febrero 1975, p. 23.

³¹³ FRUTOS, F.J Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 10.

³¹⁴ DROVE, A. En: ALBERICH, F. *Antonio Drove : la razón del sueño*. Madrid: 32 Festival de cine de Alcalá de Henares. Comunidad de Madrid; Ayuntamiento de Alcalá de Henares; Fundación Colegio del Rey, 2002.

³¹⁵ FRUTOS, F.J Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 10.

el contexto ofreció a Drove era el de las casi clandestinas emisiones culturales de la televisión pública”³¹⁶.

Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe es el segundo largometraje de Drove y su segunda colaboración con Dibildos. El punto de partida es con una curiosa combinación de elementos heterogéneos. Por un lado, el personaje de Sacristán –que funciona como una continuación del que interpretaba en *Vida conyugal sana*, aunque es más antipático y no tan víctima como el anterior – está obsesionado con los pájaros enjaulados, y abandona a su esposa para irse a vivir con su amante. Dicha amante, a su vez lleva una vida poco convencional. Paloma es una de las chicas que viven en el ático donde tiene su despacho, las cuales organizan grandes escándalos por las noches. Es azafata de congresistas. Paloma es alegre, vitalista y desenvuelta. Sus vecinos se quejan de que toma el sol desnuda en la terraza, de que son demasiados los hombres que van a visitarla, o de que tiende demasiada ropa interior en el tendedero a la vista de todos. La actitud de Paloma encandila a Paulino, el cual se dedica a conquistarla para, una vez conseguida, enjaularla como hacía con su anterior esposa, Margarita.

Sin embargo, los resultados no fueron bien valorados en su momento: “Que su trabajo profesional sea eficiente, de una pulcritud desacostumbrada, y de una soltura técnica notable, será de interés para el gremio de productores cinematográficos, pero no para aquellos espectadores –sin duda muy numerosos- que quedaron gratamente sorprendidos por su anterior película, *Tocata y fuga de Lolita*”³¹⁷. Miguel Marías denota cierto reproche en cuanto a que Drove hubiese aceptado dirigir el film: “Drove cometió un error, confiándose en exceso, de aceptar un guion que desconocía, en cuya elaboración no había participado y en el que ni siquiera podía introducir modificaciones por falta de tiempo y de autoridad para ello”³¹⁸.

Drove afirmaba en *Dirigido por* que *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* era muy diferente a su anterior colaboración con Dibildos: “Me comprometí a hacer la película sin conocer el guion, que todavía no estaba terminado (...). Lo he rodado tal y cómo era, sin modificar absolutamente nada. Mi trabajo ha sido técnico y artesanal. He

³¹⁶ MARTÍ, O. Antonio Drove, un gran cineasta para una mala época. *El País*. 25 de septiembre 2005. http://elpais.com/diario/2005/09/25/agenda/1127599202_850215.html. (Fecha de consulta: 23 de abril 2016).

³¹⁷ MARÍAS, M. “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”. *Dirigido por*. Nº 22. 1975, p. 32.

³¹⁸ *Ibid.*

intentado darle ritmo, dirigir a los actores, darle una envoltura o un tono visual de comedia. En mi opinión, la historia tiene un fondo triste o desagradable, aunque pretende ser festiva”³¹⁹.

El film fue incluso considerado por Fernando Lara como parte de la llamada “comedia del subdesarrollo”³²⁰: “Lo importante no parece siquiera contar más o menos correctamente una historia, sino detenerse en los momentos en que alguna “actriz” muestre un trocito de ciertas “partes secretas” de su anatomía, adopte una postura provocativa o se le incluya en una situación de aparente “desmadre” (...). Causa irritación ver a un hábil productor como Dibildos y a un director joven como Drove (...) metidos en empresas como ésta. De la que cabe adivinar un punto de partida no exento de interés (...), pero cuyo desarrollo, a todos los niveles, no ha podido ser más desafortunado, barato (...) y, en definitiva, moralizante, con apología del matrimonio y “mujer, con la pata quebrada y en casa”, incluidos”³²¹.

El enfoque de los filmes de Drove es distinto al de Bodegas, puesto que se sitúan mucho más en la tradición de la comedia sentimental y de enredo, eso sí, repleta de guiños y anotaciones que la hacen muy próxima a las vivencias de esa clase media a la que se dirige. Aunque José Enrique Monterde se atreve a afirmar incluso que los intereses de Drove y Dibildos tal vez no fueran estrictamente coincidentes, más preocupado el primero por el puro mecanismo de la comedia clásica que por las fórmulas de la eficacia que condujesen al éxito propias del guionista y productor³²².

Últimos colaboradores: Jesús Yagüe y Pedro Lazaga

Tras Bodegas y Drove, los últimos colaboradores de Dibidos en la Tercera Vía fueron Jesús Yagüe y Pedro Lazaga. Con Yagüe realizaría en 1975 *La mujer es cosa de hombres*, primera película estrenada por Ágata Films tras la muerte de Franco, la cual recibió ciertas críticas por ser “un producto más” de Dibildos, y no precisamente de los

³¹⁹ MARÍAS, M. Entrevista Antonio Drove. *Dirigido por*. Nº 20. Febrero 1975, p. 27.

³²⁰ LARA, F. La estética del “desplume”. *Triunfo*. Nº 648. 1 de marzo 1975, p. 60.

³²¹ *Ibid.*

³²² MONTERDE, J. E., *Veinte años de cine español (1973-1992). El cine del tardofranquismo*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 60.

mejores³²³. Como el propio Dibildos reconocería, este film “ya no tuvo el éxito que habían conseguido los títulos anteriores de la Tercera Vía”³²⁴.

Antonio Colón habla de una comedia que se desenvuelve en tono amable, con apuntes críticos, con detalles de la vida diaria, con un leve fondo amargo también y notas cómicas³²⁵. El mismo equipo de *Los nuevos españoles* –a excepción del considerable cambio de Bodegas por Yagüe- abordaba esta vez “otra faceta de la sociedad española –la del pequeño burgués, el industrial, el hombre de negocios, el profesional y su amiguita-, aunque no con el mismo acierto total (...). *La mujer es cosa de hombres no alcanza*, pues, aquellas cotas críticas de María Luisa San José y José Sacristán en *Los nuevos españoles*, entre otras cosas por estar más despegada de la realidad y situarse en un plano más convencional”³²⁶.

Un año más tarde, la realización de *Hasta que la muerte nos separe*, dirigida por Lazaga, se convertirá en punto y final de la Tercera Vía. La película fue rodada con un equipo reducido y en un tiempo de siete semanas³²⁷. En el montaje definitivo se descartaron cuatro secuencias íntegras, tres de las cuales estaban situadas en la sala de espera del ginecólogo y en la iglesia³²⁸, probablemente para evitar problemas de censura –no obstante, en la memoria del film no se especifica. La película, es un tratado sobre la indisolubilidad del matrimonio situado más cerca del melodrama folletinesco que de la comedia. Según Dibildos, no se planteaba de una manera directa el problema del divorcio. Como ya se ha visto que declaró el propio Dibildos, precisamente estaba más claro el problema de la ausencia del divorcio, una palabra que no existía en nuestro código³²⁹. Con el estreno de *Hasta que el matrimonio nos separe*, el 14 de marzo de 1977, el cine español se enfrenta al tema de la separación, atreviéndose a exponer las ventajas de una legislación favorable: “Para ello, empleamos el mismo método de acumulación de casos que habíamos utilizado en *Españolas en París*, ya que todos los personajes de la película se ven afectados por el problema”³³⁰.

³²³ A.A.P.G. “La mujer es cosa de hombres”. *Reseña*. Nº 94. 1976, p. 32.

³²⁴ FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 68.

³²⁵ COLÓN, A. “La mujer es cosa de hombres”. *ABC Sevilla*. 9 de noviembre 1975, pp. 63-64.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ AGA Caja 36/05239. Expte. nº 230/76N. *Hasta que el matrimonio nos separe*.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ DIBILDOS, J. L. En: MONTERO, R. Erotismo de última hora. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1476. 28 de enero 1977, p. 29.

³³⁰ DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 69.

Como el propio Dibildos recordaba, en esta película volvió a invertir muchas energías: “La escribí con Mingote, estuve presente en el rodaje y en el montaje. La viví intensamente, en colaboración con Pedro Lazaga, con quien no trabajaba desde principios de los sesenta. La hice cuando ya no era obligatorio presentar previamente el guion, ni existía el lápiz rojo de la censura, y la acción transcurre en Santander mientras en la televisión se podía ver vivo a Carrero Blanco”³³¹. En un escrito firmado por el productor en marzo del 77, dirigido al Ministerio de Cultura, en el cual se solicitaba la catalogación de Interés Especial para la película, Dibildos engrandecía su producción afirmando lo siguiente: “Hemos realizado un gran esfuerzo de producción para conmemorar nuestro veinte aniversario y ahora aquel proyecto se ha plasmado en una película, estrenada ya en Madrid, Santander y Gijón y que está obteniendo favorabilísimas críticas de prensa y público, precisamente en orden a la calidad de la misma. Incluso la Diputación Provincial de Santander nos ha concedido, con fecha 22 del mes actual, una placa en señal de reconocimiento a la belleza plástica y calidad artística del film, rodado íntegramente en su provincia”³³².

Sin embargo, parece que la figura de Pedro Lazaga, el director que decía aquello de “las películas hay que rodarlas, si se piensan mucho se estropean”³³³, y la Tercera Vía parecían ser dos entes opuestos. El hecho de volver a la selección de directores de antaño, no favorece a la Tercera Vía, haciéndola caer hasta los 663.963 espectadores conseguidos con *Hasta que la muerte nos separe* (atrás quedan las cifras alcanzadas en films como en *Los nuevos españoles*, llegando 1.789.754 espectadores). Según Antonio Lloréns, la última película de la Tercera Vía supone “el regreso de Lazaga, viciado de “zooms” en casi todas las secuencias, dentro de una descuidadísima realización (...). Lo que un tratamiento más abierto, de comedia delirante, y una actitud menos comprensiva hacia la moral de los personajes habrían convertido en una ácida sátira de costumbres y una crítica de las leyes nacional-católicas, se reduce, por esa vertiente dramática, a un rosario de casualidades y de comportamientos incomprensibles a pesar de su reiterada explicación”³³⁴.

³³¹ Ibid.

³³² AGA Caja 36/05239. Expte. nº 230/76N. *Hasta que el matrimonio nos separe*.

³³³ CASTRO, A. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres editor, 1974, p. 243.

³³⁴ FRUTOS, F.J Y LLORENS, A. Op. cit., p. 136.

5. 5. Ocaso y fin de la Tercera Vía de Dibildos.

Como venimos comentando, *Hasta que le matrimonio nos separe*, supone el final de la Tercera Vía de Dibildos. El desenlace de la corriente cinematográfica coincide con las primeras elecciones democráticas, celebradas en junio de 1977, tan sólo tres meses después del estreno del film. Según José Sacristán: “Dibildos, en principio, lanzó como una andanada, a ver qué pasaba. Pero al llegar *Los nuevos españoles* el éxito estaba claro, era casi espectacular. Quizá yo, como protagonista de todas, pude ver más claro por qué luego la cosa falló: si en *Vida conyugal* sana el punto de vista crítico era bastante concreto y reconocible, en otras se perdía un poco en psicologismos (...). En fin, aquello duró lo que duró y fue lo que fue”³³⁵.

Para Roberto Bodegas, considerado padre de la Tercera Vía junto con Dibildos, no existía una clase social en España que pudiera asumir un cine de corte cultural-intelectual, lo que hoy en día llamaríamos independiente³³⁶. Sin embargo, Sally Faulkner parece más acertada al explicar que “la Tercera Vía fue víctima de su época, los 70 eran el crepúsculo de los años vividos en el franquismo”³³⁷. Las películas realizadas en estos años permanecían en medio de algo, entre el pasado que ya no estaba y el futuro que tampoco había llegado. Estas últimas películas son víctimas de unos momentos de transformación histórica, ya que estaban pensados bajo antiguas concepciones de censura (y autocensura), y ahora se enfrentan a unas condiciones de recepción ya distintas.

En este tiempo, el tardofranquismo está dejando paso aceleradamente a la reforma democrática. La operación de la Tercera Vía se puede entender como una de las más claras muestras de lo que será todo el proceso de la transición política. Esta similitud se encuentra en el intento de Dibildos de realizar una fractura en cuanto al cine de la época, pero al mismo tiempo dando un tratamiento formal alejado de cualquier riesgo. Es lo que podríamos llamar una ruptura “correcta” o cine moderadamente osado. Y es que, paradójicamente, entre los ingredientes de esta forma de hacer cine estaban

³³⁵ SACRISTÁN, J. En: BAYÓN, M. Op. cit., p. 40.

³³⁶ BODEGAS, R. en MOLINA, R. Entrevista a Roberto Bodegas. Archivo Filmoteca Española. A: 000882: Producción española N° 57. 1983.

³³⁷ FAULKNER, S. Op. cit., p. 121. Traducción propia.

también incluidos la censura y la represión para que este cine funcionase. En el momento en que dejan de existir las limitaciones a la libertad de expresión, la Tercera Vía ya no funciona igual que años atrás. Como explica José Enrique Monterde, “la Tercera Vía se constituyó en el perfecto paradigma de la coyuntura sociopolítico-cultural de aquellos años de transición”³³⁸.

Sociológicamente, la Tercera Vía ya venía determinada por las transformaciones del país a lo largo de la década del desarrollismo, y Dibildos, ya veterano cuando pensó en dicha fórmula, la hacía a sabiendas de estar creando un producto caduco: “Una vez que se convocaron las primeras elecciones de la democracia, por fortuna, no hacía falta seguir hablando de Tercera Vía”³³⁹.

¿Una vía muerta?

La respuesta en taquilla a esta Tercera Vía, inició un progresivo e imparable retroceso tras la derogación de la censura en 1977. La llegada del cine “S” o la consolidación de la televisión como vehículo de uniformización del consumo cultural en la vida española, no sólo afectaron a esa Tercera Vía sino que modificaron por completo los hábitos de consumo cinematográfico en España. En los años 70, asistimos a un decisivo periodo de consolidación y legitimización social de la televisión. Los receptores se extienden por doquier y se cosechan los primeros éxitos de una política centrada en el fomento de la televisión de calidad. Según Juan Carlos Ibáñez: “Hablamos de periodo de oro en la historia de Televisión Española, que consigue elaborar programas de gran aceptación pública, abiertos a nuevas realidades sociales, como el magacín *Estudio abierto* o el concurso *1, 2, 3... Responda otra vez*”³⁴⁰. Por si fuera poco, las políticas de comercialización de las distribuidoras norteamericanas se hacen cada vez más agresivas, de modo que la brecha entre el cine español y el de Hollywood comienza a

³³⁸ MONTERDE, J. E. *Veinte años de cine español (1973-1992). El cine del tardofranquismo*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 54.

³³⁹ FRUTOS, F.J Y LLORÉNS, A. Op. cit., p.69.

³⁴⁰ IBÁÑEZ, J. C. Op. cit., p. 57.

ensancharse más si cabe. En poco menos de seis años (1977-1982), la recaudación del cine extranjero se duplica, mientras que la del cine español apenas crece un 30%³⁴¹.

Como hemos adelantado anteriormente, no podemos reducir la Tercera Vía sólo a las comedias producidas por Dibildos. En muchas ocasiones, otras películas y productores adoptaron también la estrategia política y comercial de este productor, aunque utilizando modelos cinematográficos diferentes. Trenzado Romero pone como ejemplo de ello a las películas dirigidas por Jaime de Armiñán y producidas por Alfredo Matas –*Mi querida señorita* (1972), *¡Jo, papá!* (1975)-, así como *La Trastienda* (1976), de Jorge Grau, *Retrato de familia* (1976), de Antonio Giménez Rico, o *Emilia...parada y fonda* (1976), de Angelino Fons³⁴².

Sin embargo, Pau Esteve y Juan M. Company, los cuales calificaron a la Tercera Vía como “la vía muerta del cine español”³⁴³, afirmaban que ésta se trataba de “una apolillada mercancía que necesita, en España y en 1975, algún requisito de carácter culturalista para ser vendida. La Tercera Vía se instaura así entre la degradación que supone el consumismo de los subgéneros hispanos (Lazaga, Ozores, Escrivá...) y las dificultades –tanto de elaboración y producción como de exhibición- de un cine explícitamente operante frente a las instancias de actuación práctica en un real socializado donde campa por sus respetos la ideología establecida”³⁴⁴.

Recientemente, en el año 2012, Roberto Bodegas realizaría unas declaraciones sobre la Tercera Vía en las cuales desmitificaba el término como tal y afirmaba que la colocación de esta etiqueta al tipo de cine que venían realizando, fue algo momentáneo: “La Tercera Vía es un invento para lanzar esta película³⁴⁵, a la que después se acogió Dibildos (...) y ya lo utilizó para su producción, porque su producción de *La fiel infantería* ya no funcionaba (...)”³⁴⁶.

Como contrapunto a lo anterior, existen autores que aseguraban que la Tercera Vía, lejos de ser esa “vía muerta”, fue el punto de partida de un cine que se vino a realizar

³⁴¹ Ibid., p. 65.

³⁴² TRENZADO ROMERO, M. Op. cit.

³⁴³ ESTEVE, P. Y COMPANY, J. M. Tercera Vía. La vía muerta del cine español. *Dirigido por*. Nº 22. Abril 1975, pp. 18-21.

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ Roberto Bodegas se refiere a *Españolas en París*.

³⁴⁶ 13º Festival Opera Prima de Tudela. Entrevista a Roberto Bodegas. 31 de octubre 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=SxNoJI4eApM> (Fecha de consulta: 7 de enero 2017).

posteriormente a las películas de Dibildos. Según José Sacristán: “a partir de la Tercera Vía no digo que se pusieran banderas en lo más alto, pero empezó a haber películas más o menos en esa línea de interés”³⁴⁷. En el nº 44 de *Dirigido por*, se hace referencia a la película *Asignatura pendiente* que José Luis Garci -habitual guionista de Ágata Films- realizó en 1977, como dentro de la misma corriente creada por Dibildos: “Los rasgos venían siendo los mismos, utilizando todos los elementos que en el día a día preocupaban a los españoles, haciendo su comprensión extraordinariamente fácil al espectador y utilizando además un lenguaje habitual capaz de ganarse al espectador del modo más directo”³⁴⁸. Así, lo que en la Tercera Vía estaba sugerido, en los films de Garci se confirma; “no sólo se sustituye una tímida referencia a las diversas alienaciones de la burguesía media española –la publicidad, los sistemas laborales “made in USA”, etc.- por una ubicación política más definida –la asignatura pendiente en sus múltiples facetas (libros no leídos, películas no vistas, coitos no realizados, etc.), sino que se pretende una mayor aproximación al español medio de las encuestas televisivas”³⁴⁹. Para ello se recurre a todos los recursos imaginables: el procurador en Cortes se transforma en abogado laboralista, aparecen los tacos en el vocabulario, las consignas políticas, las pintadas en primer plano, las referencias temporales marcadas por acontecimientos políticos (muerte de Franco -¿el padre que nos inhibía, el profesor que nos suspendía las asignaturas?-, elecciones generales, amnistía, etc.), pero siempre apoyando el reconocimiento, la identificación del espectador no sólo en los personajes sino también en las situaciones y ambientes, manteniendo, eso sí, el carácter de comedia de todo ello³⁵⁰.

Según José Enrique Monterde, existen además repercusiones en las dos primeras obras de José Luis García Sánchez –*El love feroz* (1975) y *Colorín Colorado* (1976)-, y en algunos novísimos del cine español de la época como era el caso de Fernando Colomo –*Tigres de papel* (1977), *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978)³⁵¹- y, por tanto, en la denominada “comedia madrileña”.

Manuel Summers, Pedro Olea o el productor Pedro Masó son nombres que también se vinculan a la Tercera Vía. Dibildos opinaba que, al menos, no había cabida para tal

³⁴⁷ SACRISTÁN, J. en BAYÓN, M. Op. cit., pp. 40.

³⁴⁸ MUÑOZ, I. “Asignatura pendiente”. De José Luis Garci. *Dirigido por*. Nº 44. Mayo 1977, p. 27.

³⁴⁹ MONTERDE, J. E. Crónicas de la transición. *Dirigido por*. Nº 58. 1978, p. 10.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

vinculación con Masó: “No me parece que fuera el caso de Pedro Masó, que escribió y dirigió en esos años *Experiencia prematrimonial* y *La menor*”³⁵². Sin embargo, estaba de acuerdo en que puede que otros muchos trataran de aprovechar el éxito de la nueva fórmula.

A modo de conclusión:

En este apartado, hemos querido acercarnos en profundidad a La Tercera Vía de Dibildos. La corriente cinematográfica nace a principios de los años 70, en un contexto marcado por la crisis y el aparato censor. Es fruto de aquellas primeras comedias del “desarrollismo”, así como del camino intermedio entre las tendencias más oficialistas y el cine con mayor vocación artística o crítica que siempre trató de explotar comercialmente Dibildos. El productor tuvo la habilidad de combinar la comercialidad de las comedias costumbristas con unos elementos propios de un cine más comprometido intelectual y argumentalmente. El enfoque que el productor quería dar en estas películas era el de ofrecer una mirada coherente sobre la España popular, a la vez de tener en cuenta una concepción empresarial de forma que las películas sean accesibles a un amplio público, y por tanto, rentables. Para ello, los films tratarán temas de candente actualidad (emigración, incorporación de la mujer al trabajo, las relaciones prematrimoniales...). Además, se trabajaba el desarrollo de unos personajes con los que el espectador pudiera identificarse, usando un star system reconocido (José Sacristán, Ana Belén, María Luisa San José, etc.).

La Tercera Vía no era sólo una manera de hacer películas, sino sobre todo la propuesta de una nueva relación con determinados sectores del público; incluso se podría hablar de la invención de un nuevo público. Así, el tipo de espectadores que acogieron a este tipo de “vía” eran pertenecientes a una reconocible clase media, la cual comienza a gozar de un cierto nivel de vida por estos años. El público se identificó con los problemas que estas películas presentaban y se reconocía en sus personajes.

³⁵² FRUTOS, F.J Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 65.

A pesar de que hubo otros cineastas a los cuáles también se les ocurrió hacer películas dentro de este modelo, el término Tercera Vía fue acuñado por Dibildos. La producción arranca con *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) y obtiene su punto de mayor recaudación en el año 74 con *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas). A partir de aquí, el éxito de fórmula se irá desvaneciendo. Y es que, la Tercera Vía fue víctima de su época, puesto que los 70 fueron el crepúsculo de los años vividos en el franquismo. Las películas realizadas en estos años permanecían en medio de algo, entre el pasado que ya no estaba y el futuro que tampoco había llegado. Estos últimos films son víctimas de unos momentos de transformación histórica, ya que estaban pensados bajo antiguas concepciones de censura (y autocensura), y ahora se enfrentan a unas condiciones de recepción ya distintas. La Tercera Vía de Dibildos vio su final en 1977, tras siete años de puesta en marcha y ocho títulos producidos dentro de esta tendencia.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

ESPAÑOLAS EN PARÍS
(ROBERTO BODEGAS, 1971)

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

6 . *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971)

A principios de los setenta y tras una etapa de cuantiosas coproducciones, Dibildos lanza la que será la primera película de la Tercera Vía, *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971). El guion, escrito por Roberto Bodegas, Antonio Mingote, Christian de Chalonge y el propio Dibildos, narra las vivencias de un grupo de criadas desarraigadas en la inmensidad de la capital francesa. *Españolas en París* nos deja ver los intentos de una fingida adaptación de Emilia (Laura Valenzuela), el fracaso y posterior regreso a casa de Francisca (Tina Sainz), o la valentía de Isabel (Ana Belén), la cual decide afrontar la llegada de un hijo en un país nuevo, ajeno e incluso adverso, pero libre. En esta etapa de una Tercera Vía que recién comienza, vemos cómo Dibildos nos muestra no sólo los problemas de los españoles que viven dentro de nuestras fronteras, sino también de los que se ven obligados a salir fuera de ellas.

Entre 1960 y 1973, existió un verdadero boom migratorio en nuestro país. Se trataba de una tercera oleada migratoria cuyas causas fueron principalmente económicas. Como explicábamos en el segundo capítulo de nuestro trabajo, el éxodo rural se dirigió dentro de nuestras fronteras a lugares como Barcelona, País Vasco o Madrid, únicas zonas industrializadas de España por aquella época. Sin embargo, la industria no fue capaz de absorber tanta mano de obra. De esta forma, las migraciones se producirían también en países como Francia, Alemania Federal o Suiza, las cuales tenían necesidad de una mano de obra no cualificada. Así, la entrada de divisas por envío acaba por convertirse en la segunda partida en importancia de ingresos en estos años, tras el turismo.

Los países de acogida presentan características diferentes entre ellos. De un lado, Francia cuenta ya con una tradición de inmigración desde finales del siglo XIX. Mientras que en Alemania o Suiza la inmigración adquiere relevancia a partir de la Segunda Guerra Mundial.

*Población española en los principales países europeos de acogida de inmigración
hispana, 1972.*

País	Nº españoles
Francia	607.000
Alemania Federal	245.000
Suiza	102.000
Bélgica	52.000
Países Bajos	39.000
Gran Bretaña	22.000
Portugal	9.000

Fuente: RUBIO, J. *La emigración española a Francia*. Ariel. Barcelona. 1974.

Como nos muestran las cifras anteriores, la emigración al país galo fue la más escogida por nuestros compatriotas. Esta opción resulta menos traumatizante, debido a diversos factores como la menor dificultad de su lengua, o a ciertas afinidades culturales, religiosas e históricas, así como su proximidad geográfica³⁵³. Las diferencias en el nivel de vida entre Francia y España eran notables y, por ello, el país vecino se convirtió en un foco de atracción para muchos españoles y españolas. Emigraron muchos hombres y mujeres del medio rural que ocupaban los puestos menos cualificados y que vivían en condiciones precarias. Dos tercios de dichos trabajadores procedían básicamente de tres regiones españolas: Andalucía, Comunidad Valenciana y Murcia³⁵⁴.

En este contexto, los empleos que se desempeñaban en Francia por parte de los emigrantes eran básicamente el servicio doméstico, la hostelería, la construcción y la agricultura. Laura Oso Casas señala que en esta tercera oleada migratoria de españoles a Francia, hubo un importante porcentaje de mujeres: 44 % en 1962 y 47 % en 1968³⁵⁵. Muchas de ellas eran solteras que iban a París para trabajar en el servicio doméstico.

³⁵³ MARTÍN PÉREZ, S. *La representación social de la emigración española a Europa (1956-1975): El papel de la televisión y otros medios de comunicación*. Director: VARELA, J. Memoria para optar al grado de Doctor, Universidad Complutense de Madrid. DEPARTAMENTO de Sociología VI (Opinión pública y Cultura de masas), 2012, p. 31.

³⁵⁴ VILAR, J. B. Y VILAR, M. J. Op. cit., pp. 24-25.

³⁵⁵ OSO CASAS, L. *Españolas en París. Estrategias de ahorro y consumo en las migraciones internacionales*. Barcelona: Bellaterra, 2004, p. 29.

Javier Rubio señala que en 1968 existían unas 32.000 mujeres españolas dedicadas a esta actividad³⁵⁶. En este sentido, Natacha Lillo constata que estos años “fueron los años de las chachas españolas”³⁵⁷.

Estas muchachas del servicio comienzan a estar representadas en las películas de Dibildos desde 1967 en *Las que tienen que servir* (José María Forqué). El film, una adaptación de la comedia de Alfonso Paso sobre las criadas españolas al servicio de los norteamericanos que vivían en nuestro país. Aunque en términos retrospectivos podemos ver en *Las que tienen que servir* algunos paralelismos argumentales con *Españolas en París*, no podemos afirmar que la primera anticipase a la segunda.

Como se ha comentado anteriormente, lo que diferencia en gran medida una película de otra es la forma de tratar los temas que abordaban dichos filmes. Esto es, casi siempre desde la comicidad característica de Ágata Films hasta la llegada a este punto y aparte en 1971. En *Las que tienen que servir*, las criadas que interpretan Amparo Soler Leal y Concha Velasco responden perfectamente al modelo estereotipado, con la particularidad de trabajar para los norteamericanos de una base militar próxima a Madrid, Torrejón, y disponer de unas cocinas muy refinadas para la época, con sus correspondientes novios españoles, raciales, celosos...³⁵⁸. En *Las que tienen que servir* se comienza a evidenciar un contraste entre lo nacional y lo extranjero, lo cual reaparecerá en *Españolas en París* de un modo más acentuado.

La película supuso un ejemplo de apuesta sobre seguro que su propio director, José María Forqué, comentaba en estos términos: “Yo andaba entonces mal económicamente, porque el banco en que tenía mi dinero quebró y me vi obligado, como me había sucedido otras veces, a pedir a mis amigos una película para hacer. Dibildos me ofreció *Las que tienen que servir*, cuya producción tenía en marcha y me incorporé encantado. En la realización llevé a cabo experiencias de humor bastante avanzadas. Por ejemplo, la sustitución de unas cosas por otras: en una escena, Amparo Soler Leal está hablando en el mercado con un frutero, admirador suyo, y coge un racimo de plátanos y se abanica con él. Otro ejemplo era la sustitución de una cocina

³⁵⁶ RUBIO, J. *La emigración española a Francia*. Barcelona: Ariel, 1974, p. 361.

³⁵⁷ LILLO, N. *La emigración española en Francia a lo largo del siglo XX. Entre la perfecta integración adaptación y el retorno*. En AA.VV. *De la España que emigra a la España que acoge*. Madrid: Fundación Largo Caballero, 2006, pp. 276-288.

³⁵⁸ FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 119.

disparatadamente tecnificada por una cocina normal, la usual para las “chachas” españolas. Jugué con la triple repetición de un efecto para conseguir la comicidad: dos veces es poco y cuatro, demasiado. Con esta triple repetición se mecaniza tanto el sujeto como el actor. Un hombre fuerte, Álvaro de Luna, arroja a otro debilucho, Alfredo Landa, por un ventanal; vuelve a hacerlo una y otra vez. Al repetirlo, el hecho deja de ser un suceso para convertirse en un mecanismo y, como cada vez Landa aparece más desmadejado, se produce un gag, crecientemente hilarante”³⁵⁹.

Según palabras de Antonio Lloréns: “afortunadamente Dibildos no insistirá por esta línea, con la particularidad de que en el caso de la citada *Soltera y madre en la vida*, puede aducirse a favor del film el hecho de convertir en protagonista a una madre soltera, problema tabú en el cine español y en la sociedad de esos años”³⁶⁰.

6.1. Una nueva fórmula para llevar al cine temas *reales*: la emigración femenina.

Dibildos eligió a Roberto Bodegas como el primero de los directores de la Tercera Vía. Como adelantábamos en el apartado quinto de nuestro trabajo, Bodegas, nacido en Madrid, hizo de París su lugar habitual de trabajo tras afincarse en Francia desde los años 60. Su estancia en el país galo le facilitaría realizar distintas colaboraciones como ayudante de dirección. No obstante, su carrera como director de cine la realizaría en España a partir del éxito de su opera prima *Españolas en París*. Bodegas había colaborado en 1967 en el guion de *O salto* (Christian de Chalonge), filme sobre la emigración portuguesa. Tras *O salto*, el cineasta tenía intención de realizar una película llamada *La guerrilla*, una historia original de Christian de Chalonge y suya, que él mismo propuso a Dibildos. En palabras del propio Bodegas: “Trabajamos un año largo en ello, pero tropecé con el tema de un presupuesto -35 millones de pesetas- que para mí no era un problema, ya que estaba acostumbrado, pero que en España asustó, tanto

³⁵⁹ SORIA, F. *José María Forqué*. Festival de Cine de Huesca, 1992. En: FRUTOS, F. J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 120.

³⁶⁰ FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p.124.

por su cuantía, como por ser el director un debutante”³⁶¹. Entonces, Bodegas volvió a ser ayudante para sobrevivir. No obstante, Dibildos seguía queriendo hacer una película con él, instándole a que propusiera una nueva idea.

Desde que Roberto Bodegas llegó a París, tenía la idea de hacer una película sobre una muchacha de servicio española en París, pero ya *O salto* invalidaba un poco ese proyecto. En la película se expresaban las impresiones que el mismo director había recibido al llegar a París: “sin hablar francés, sin conocer a nadie, y teniendo que enfrentarse ante un mundo hostil, con una maleta y 1.500 ptas., y fue una chica de servicio la que lo llevó a su casa (...). Tras *O salto* no tenía muchas ganas de volver al tema de la emigración, y prefería *La guerrilla*, pero encontré el tono de una película que no fuera social en el sentido crítico, sino más bien una película de clima moral intimista. La emigración de las mujeres no tiene responsabilidad social, su aventura es más bien psicológica y moral”³⁶².

En 1972, en la entrevista que Juan Antonio Ramírez realiza a director y productor en la sala Bataclán de París el día del estreno de *Españolas en París*, a la pregunta de por qué escogieron este tema, Bodegas y Dibildos coinciden en afirmar que el guion se escribió con aportaciones de ambos. Al ser Bodegas inmigrante en París conocía bien la situación y pudo contribuir con sus propios problemas y vivencias³⁶³. Sin embargo, el primer contacto de Dibildos con esta realidad en París se produjo en el año 1964. Surgió de una visita a casa de Christian-Jaque cuando preparaban *El Tulipán Negro* y el director le presentó a su criada española, la “bonne”, como las llamaban allí. Al charlar con ella entró en contacto por primera vez con la realidad de aquellas chicas que trabajaban en París como empleadas del hogar³⁶⁴.

Aunque el guion no se escribió hasta 1970, desde aquel momento Dibildos sentiría mucha curiosidad por el asunto y le pareció que tenía muchas posibilidades cinematográficas³⁶⁵. Es así como se empieza a interesar por este y otros temas similares

³⁶¹ BODEGAS, R., en CASTRO, A. Op. cit., p. 86.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Devuélveme la voz: presentación de la película *Españolas en París*. Entrevista a Roberto Bodegas, José Luis Dibildos y Laura Valenzuela. *Radio Paris*. 1972: <http://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es> (Fecha de consulta: 1 de marzo 2015).

³⁶⁴ FRUTOS, F.J Y LLORÉNS, A. Op. cit., pp. 61-62.

³⁶⁵ Ibid.

ya que, según sus palabras, le interesaban los temas que preocupan a los españoles³⁶⁶. Además de Dibildos, en el guion intervienen también Christian de Chalonge, el director Roberto Bodegas y un viejo conocido para el productor, Antonio Mingote. Según Dibildos, antes que humorista, Mingote era un humanista, por ello su participación en las películas de Ágata Films nunca fue exclusivamente como especialista en el humor: “Además, fue mi gran extra, el actor fetiche que aparecía un instante en todas las películas de aquella época. Siento un gran respeto por el espectador y nunca admití juegos, guiños o bromas privadas, como que mi mujer o yo mismo apareciéramos cruzando la calle en una secuencia... Pero Mingote era la excepción, me daba suerte”³⁶⁷.

6.1.1. Tema:

En la sinopsis de *Españolas en París* presentada por Ágata Films al Ministerio de Información y Turismo en 1970 se exponía lo siguiente:

Cuarenta mil españolas trabajan en París como criadas.

Isabel García Laguna llega de Sigüenza en el autobús que hace el servicio regular Alicante-Guadalajara-París.

En la pequeña estación de autobuses de la Porte Maillot la espera Emilia, que es del mismo pueblo, y ha encontrado a Isabel un trabajo en la misma casa donde ella presta sus servicios.

³⁶⁶ DIBILDOS, J. L. En: Devuélveme la voz: presentación de la película *Españolas en París*. Entrevista a Roberto Bodegas, José Luis Dibildos y Laura Valenzuela. *Radio Paris*. 1972: <http://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es> (Fecha de consulta: 1 de marzo 2015).

³⁶⁷ FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 62.

Isabel va a conocer a través de su aventura parisina una serie de personajes representativos de la emigración femenina española, y junto a ellos va a vivir sus penas y sus alegrías, sus esperanzas y sus desengaños.

En la vida de Isabel entra un hombre: Manolo, chofer que trabaja con la señora de Emilia.

Manolo e Isabel viven un amor inmediato, que tiene por marco un París casi risueño.

Manolo tiene novia en Madrid, pero cree estar enamorado de Isabel y dispuesto a abandonar todo.

Cuando sabe que Isabel está embarazada, Manolo se viene abajo. Desaparece el hombre.

Isabel hará frente a su condición de mujer y aceptará su destino con valentía y dignidad³⁶⁸.

El film plantea una serie de realidades –en este caso las de las empleadas del hogar en París- que invita al público de las salas a reflexionar sobre este tipo de problemas. Según Dibildos: “En concreto, con *Españolas en París*, se contribuyó con un pequeño grano de arena a suscitar este problema muchas veces injusto sobre la falta de información sobre el drama español femenino en Francia”³⁶⁹. El 3 de mayo de 1971, Pío García escribía en *El Alcázar*: “Quien siga un poco de cerca el cine y tenga noticia de quienes lo hacen, puede creer que por tratarse *Españolas en París* de un film escrito (...) por José Luis Dibildos, con colaboración literaria de Mingote y con Laura Valenzuela al frente del reparto, va a situarse ante un tema desenfadado, alegre y de claros ribetes comerciales. Y no es así en su ambición, porque aun cuando tales tributos (...) militen en la larga incidencia del tema, no lo están con proyección protagonista, y sí juzgados como aderezo necesario de una idea que quiere profundizar en serios problemas”³⁷⁰.

Según Roberto Bodegas: “A diferencia de *El Salto*, película más genérica y con mayor grado de análisis sociopolítico, *Españolas en París* se centra en el tema de la emigración femenina, fenómeno que presenta unas características muy distintas a las

³⁶⁸ AGA Caja 36/05052. *Españolas en París*. Expte. núm. 63.352.

³⁶⁹ DIBILDOS, J. L. En: Devuélveme la voz: presentación de la película *Españolas en París*. Entrevista a Roberto Bodegas, José Luis Dibildos y Laura Valenzuela. *Radio París*. 1972: <http://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es> (Fecha de consulta: 1 de marzo 2015).

³⁷⁰ GARCÍA, P. Crítica “Espanolas en París”. *El Alcázar*. 3 de abril 1971.

del trabajador masculino”³⁷¹. Y prosigue: “El trabajo de la mujer emigrante tiene aspectos peculiares. La emigrante, inicialmente, no piensa fijar su residencia en el país donde trabaja. A no ser que se case, tarde o temprano, volverá a España. Es muy extraño que llegue a casarse con un francés y su tarea acostumbra a ser doméstica, lo que hace más inmediata la explotación del patrono pero, al mismo tiempo, favorece una relación paternalista por parte del amo. Eso y la influencia que la Iglesia tiene sobre ellas son datos que, creo, están presentes en la película”³⁷².

Según Huerta Floriano, en las películas del periodo que tratan la migración, “la dura concepción sobre el fenómeno admite, pues, distintas opciones narrativas: el ciclo completo de quien está en su tierra natal, la abandona y acaba regresando; el argumento sobre alguien que se encuentra “atrapado” en otro país y no puede salir de allí; o bien la trama sobre quien tiene la esperanza de marcharse al extranjero sin imaginar los desgraciados resultados que le aguardarán; todo ello completado con la ocasional ridiculización del emigrante que reaparece en su lugar de origen dándose importancia”³⁷³.

En *Españolas en París* vemos por una parte la forma de desenvolverse de Emilia (Laura Valenzuela) en la capital francesa. La cual finge ser una especie de Ninette durante sus días libres dedicándose a seducir a turistas y hombres de negocios. Su personaje deja entrever cierto sentimiento de venganza: sueña con volver a su lugar de origen regenerada, casada con un hombre de buena posición y así despertar envidia en los demás. A la vez, protege a las nuevas y ha superado la barrera del idioma. El personaje principal es el de Isabel (Ana Belén), una de las nuevas. Isabel es una inocente chica de Sigüenza que encuentra un camino diferente al de sus compañeras y cuya transformación resulta ser la más trascendental. Isabel descubrirá el nuevo mundo frío y cosmopolita de París desde su habitación de sirvienta. Engañada por un novio español que conoce dentro de su ámbito en la capital francesa, elegirá asumir la llegada de un hijo en un país aún desconocido para ella. En ambos personajes vemos cómo en ocasiones el gran choque, el problema de estas chicas no está tanto en lo laboral, sino

³⁷¹ DELCLÓS, T. El realizador Roberto Bodegas describe su primer contacto con la cinematografía española. *El País*. 28 de agosto 1982: http://elpais.com/diario/1982/08/28/radiotv/399333606_850215.html (Fecha de consulta: 13 de junio 2015).

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ HUERTA FLORIANO, M.E. Y PÉREZ MORÁN, E. Op. cit., p. 346.

en el aspecto moral. Ana Fernández Asperilla y Coro Lomas Lara explican cómo con frecuencia estas jóvenes no sólo emigraron por razones económicas, sino también como parte de un proyecto de independencia personal, para huir del asfixiante control moral y religioso de España o por espíritu de aventura. Fernández y Lomas indican que “esta emigración suponía la ruptura con ciertas limitaciones que rodeaban el mundo femenino”³⁷⁴.

El film muestra también una serie de realidades relativamente tradicionales acerca de cómo las españolas se van a París simplemente por falta de trabajo y para mejorar su vida, pero siempre con la idea de volver en el pensamiento. El hecho de emigrar les permite ahorrar y tener acceso a un nivel de vida superior de regreso al país de origen. *Españolas en París* también nos muestra la vida de Francisca (Tina Sainz) una emigrante en la capital francesa a la cual no le dura mucha su estancia. Francisca pasea perros y recorre la ciudad en sus días libres impresionada por aspectos como el metro o las representaciones artísticas que encuentra por París. Sin embargo, el hecho de no acostumbrarse a su nueva vida la hace retornar a casa, una vuelta que denota cierto fracaso. Por su parte, Dioni (Elena María Tejeiro) cumple el cliché de futura esposa que una vez ahorrado lo suficiente vuelve a España con su pareja, el cual había emigrado al mismo tiempo a Alemania.

Más de un filme emblemático del período se centra en la experiencia de quien sale de su tierra en busca de oportunidades. Y lo habitual es que los relatos se centren en desarrollar la progresiva frustración de esos personajes. El mensaje en este tipo de películas suele ser bastante conservador: “La aventura no compensa, pues descubren que las alternativas de prosperidad son un mito y, por si fuera poco, pierden la calidad de vida del terruño, quizás más humilde, pero desde luego auténtico y vitalista”³⁷⁵. El director Pedro Lazaga, colaborador de Dibildos en numerosas ocasiones, plantea también el tema de la inmigración en 1971 con *Vente a Alemania, Pepe*. En el periplo del primario Pepe (Alfredo Landa) por Munich, adonde acude siguiendo los pasos de su paisano Angelino (José Sacristán) –quien se supone que lleva allí una vida de lujos y placeres-, no puede ser más desgraciado. En tierras germanas el “españolito” es objeto

³⁷⁴ FERNÁNDEZ ASPERILLA, A. Y LOMAS LARA, C. *Condición, trabajo e xénero na migración española dos anos sesenta*. Dez Eme: Revista de Historia e Ciencias Sociais da Fundación 10 de Marzo, nº 4. Santiago de Compostela, 2001, p. 22.

³⁷⁵ HUERTA FLORIANO, M.E. Y PÉREZ MORÁN, E. Op. cit., p. 345.

de distintas humillaciones y se ve obligado a volver al pueblo junto a su novia, felizmente embarazada en las postrimerías del relato. De nuevo la premisa del “pez fuera del agua” sirve como coartada para una comedia con un denso sustrato ideológico: si los inmigrantes retornados cantan las bondades de sus respectivas experiencias es por la vergüenza de reconocer el fracaso de su intentona³⁷⁶.

Huerta Floriano y Pérez Morán explican cómo “da igual que se trate de Alemania, Francia o Inglaterra. De tierras francesas quiere salir cuanto antes una secundaria de *Lo verde empieza en los Pirineos*, pues lo que desea de verdad en la vida es retornar a Segovia para abrir una mercería. Y de Londres desea volver el camarero de un pub en *Las adolescentes*, amargado y convencido de que la emigración es una trampa que provoca la pérdida de la dignidad personal”³⁷⁷.

La emigración será un tema recogido en *Ese oscuro objeto de deseo*, de Luis Buñuel, en 1977. Sin embargo, Buñuel ahonda en una frustrada relación amorosa entre un hombre maduro, Mathieu, y una joven española residente en París, Conchita. La obsesión, el deseo y la frustración sexual son temas recurrentes en este film, el cual se aleja en gran medida de los que recién hemos señalado. Buñuel muestra con un mordaz sentido del humor la frustración que representa un amor no compartido y el enorme peso de la educación cristiana y la sociedad burguesa. Y si bien no podemos relacionar directamente a *Españolas en París* con *Ese oscuro objeto de deseo*, sí hemos de afirmar que existe una enorme diferencia entre films como *Vente a Alemania, Pepe* y los producidos por Dibildos o Serge Silberman³⁷⁸. Sally Faulkner afirma: “el primer film de la Tercera Vía de Dibildos, *Españolas en París*, ofrece un tratamiento de cultura de la clase media que parodia los clichés de las películas landistas, y favorece la accesibilidad formal sobre la experimentación desafiante de Buñuel”³⁷⁹. Se impulsa, por tanto, una consolidación de las nuevas clases medias urbanas a través del reconocimiento que éstas puedan tener en la pantalla. La referencia a entornos rurales apenas aparece en estas películas, a no ser para representar un mundo del que se viene y al que no se quiere volver.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ Productor de *Ese oscuro objeto de deseo*.

³⁷⁹ FAULKNER, S. Op. cit., pp. 133-134. Traducción propia.

Además del tema principal, en *Españolas en París* existen pequeñas pinceladas de otros asuntos como la prostitución, el embarazo o el aborto. Éste último se plantea como posible en la parte final de la película. La escena final, acompañada por una canción compuesta e interpretada por Paco Ibáñez³⁸⁰, da lugar a una nueva reflexión tras la valiente decisión de Isabel. La joven se ha transformado. Junto a la música, las imágenes nos muestran ahora a una mujer triunfante, independiente y segura de sí misma con su hijo en brazos:

Tú no puedes volver atrás,
porque la vida ya te empuja,
como un aullido interminable,
interminable.

Te sentirás acorralada,
te sentirás, perdida o sola,
tal vez querrás no haber nacido,
no haber nacido.

Pero tú siempre acuérdate
de lo que un día yo escribí
pensando en ti, pensando en ti,
como ahora pienso.

La vida es bella ya verás,
como a pesar de los pesares,
tendrás amigos, tendrás amor,
tendrás amigos.

³⁸⁰ *Palabras para Julia*. Letra de Juan Goytisolo. Este poema Goytisolo se lo escribió a su hija Julia cuando nació, a quien había puesto el mismo nombre de su madre fallecida. Además, Paco Ibáñez fue una figura central para la emigración antifranquista española en Francia. Tras la guerra civil, su familia se vio obligada a exiliarse a Francia puesto que su padre era un militante anarcosindicalista de la CNT. En los sesenta la casa de los Ibáñez en París se convierte en centro de paso y acogida de los muchos artistas, políticos e intelectuales españoles que pasan por la capital francesa, idas y venidas del exilio o simples escapadas para huir de la represión franquista. A principios de los setenta, el gobierno español incluye a Paco Ibáñez en su larga lista de censurados. Se le prohíbe cualquier actuación en el territorio español. La censura sobre su música dura hasta la muerte de Franco.

Nunca te entregues, ni te apartes,
junto al camino, nunca digas
no puedo más y aquí me quedo,
y aquí me quedo.

Otros esperan que resistas,
que les ayude tu alegría,
que les ayude tu canción,
entre sus canciones.

En el año 2012, Roberto Bodegas hacía estas declaraciones: “Salíamos del mayo del 68, había una tensión entonces de querer hacer un cine más pegado a la realidad, menos personal (...) con una visión más y más humana (...). Y luego de ahí salió una polémica (...) de si la película estaba a favor del aborto o no (...). A mí me parece que el aborto es una libertad que hay que defender a fondo, pero que para un personaje como éste era un acto de valentía”³⁸¹.

La producción de Dibildos y Bodegas pretende otorgar un punto de vista plural en la película explorando en detalle la vida de las cuatro chicas emigrantes. Sin embargo, para mostrar este conjunto de realidades las elecciones tomadas en el film no son demasiado revolucionarias, sino que son cuidadosamente elegidas y desplegadas. El modelo de producción elegido y que se repetirá durante toda la Tercera Vía de Dibildos corresponde a películas cargadas de cierta crítica moderada, dotadas a la vez de aquella pretendida calidad que tanto anhelaba Dibildos: “Creo que es importante que en España se hayan enterado de cómo viven, qué problemas tienen, y además que los propios españoles emigrados de la patria se reconozcan en sus problemas, y también el público francés aprenda a ver que detrás lo que ellos consideran unos elementos de trabajo, hay muchos seres humanos (...). Dar una dimensión humana a personas que, en ciertos sectores, no la tenían (...). Una manera de quitar el elemento folclórico a lo español, a

³⁸¹ BODEGAS, R. en 13º Festival Opera Prima de Tudela. 31 de octubre 2012:
<https://www.youtube.com/watch?v=SxNoJI4eApM> (Fecha de consulta: 24 de junio 2015).

la dama española, de comedia de bar con rasgos muy poco favorables para la persona humana”³⁸².

6.2. Las relaciones con la Administración.

Españolas en París contó con un presupuesto de catorce millones de pesetas. El rodaje tuvo dos etapas muy claras; la película se filmó a caballo entre España y Francia. Se contaba con una planificación de 47 días en total de rodaje, 23 de los cuales serían de filmación en París. Los exteriores de *Españolas en París* se rodaron en la capital francesa, con un equipo de sólo siete personas, según Roberto Bodegas³⁸³: “En un día, trabajábamos en tres localizaciones distintas”³⁸⁴. Por el contrario, las escenas de interior se realizaron en los Estudios Roma de Madrid con un equipo completo.

Para la filmación de las escenas en París, desde Ágata Films se solicitaba mediante un escrito dirigido a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculo, a fecha 14 de agosto de 1970, la concesión por el Instituto Español de Moneda Extranjera de una autorización para disponer de la cantidad de 150.000 FRF. Esta cantidad correspondía a la suma calculada para cubrir los gastos de tres semanas de rodaje en Francia, de acuerdo con el siguiente presupuesto:

³⁸² DIBILDOS, J. L. En: Devuélveme la voz: presentación de la película *Españolas en París*. Entrevista a Roberto Bodegas, José Luis Dibildos y Laura Valenzuela. *Radio Paris*. 1972: <http://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es> (Fecha de consulta: 1 de marzo 2015).

³⁸³ DELCLÓS, T. El realizador Roberto Bodegas describe su primer contacto con la cinematografía española *El País*. 28 de agosto de 1982. http://elpais.com/diario/1982/08/28/radiotv/399333606_850215.html. (Fecha de consulta: 26 de abril 2015).

³⁸⁴ *Ibíd.*

• 23 días de dietas 11 técnicos y 4 actores españoles a 150 FRF, promedio.....	51.750 FF
• Entregas a cuenta salarios técnicos y actores.....	20.000 FF
• Coordinador francés, 6 semanas a 1.500 FRF.....	9.000 FF
• Comidas de rodaje, 18 días de 18 personas.....	5.000 FF
• 200 figurantes a 100 FRF.....	20.000 FF
• Permisos de rodaje en decorados naturales.....	14.000 FF
• Alquiler materiales rodaje, 3 semanas.....	6.000 FF
• Coche de producción con chófer, 3 semanas.....	4.250 FF
• Gastos envíos materiales, vestuario francés, varios o imprevistos.....	20.000 FF
TOTAL...	150.000 FF

Fuente: AGA Caja 36/05052. *Españolas en París* Expte. núm. 63.352.

La primera respuesta a dicho escrito es un informe desfavorable en cuanto financiar los gastos en divisas para rodar las escenas correspondientes en Francia de *Españolas en París*. El Instituto Español de la Moneda Extranjera especificaba no ver ningún motivo ni razón en el convenio hispano-francés en cuanto a coproducciones y realización de rodaje en ambos países para tener la obligación de otorgar una ayuda semejante³⁸⁵.

Ante esta negativa, en Ágata Films se vieron obligados a recortar el presupuesto:

• 21 días estancia 10 técnicos y 4 actores, promedio a 100 FF.....	29.400 FF
• Coordinador francés, 5 semanas a 1.500 FRF.....	7.500 FF

³⁸⁵ AGA Caja 36/05052. *Españolas en París* Expte. núm. 63.352.

• 150 figurantes a 100 FRF.....	15.000 FF
• Permisos y gastos rodaje en decorados naturales	10.000 FF
• Alquiler materiales rodaje	4.600 FF
• Transportes en París y coche de producción.....	2.500 FF
• Envíos materiales, accesorios diversos, etc.	5.000 FF
TOTAL...	78.000 FF

Fuente: AGA Caja 36/05052. *Españolas en París*. Expte. núm. 63.352.

Este nuevo presupuesto ve disminuido el número de días de rodaje de 23 a 21, y el personal de 15 a 14, entre otras acciones. No obstante, observamos cómo el recorte en gastos baja hasta la mitad. La productora de Dibildos estimaba que esta cantidad – reducida al mínimo- se hacía absolutamente necesaria para obtener de las autoridades francesas el permiso de rodaje en París, ya que el Centro de la Cinematografía Francesa exigía, entre otras formalidades, una garantía bancaria cubriendo el presupuesto de gastos a efectuar. La no concesión de estas divisas crearía a la productora un grave problema económico y de solvencia profesional, no sólo por los gastos ya realizados en la película, sino por los compromisos en firme adquiridos. Desde Ágata Films, aseguraban la compensación con creces de las divisas solicitadas debido a que la ambición internacional de la película –el simple hecho de centrar la acción en París aumentaba su valor- propiciaría las ventas al extranjero, dando como ejemplo títulos como *El Tulipán Negro* o *Armas para el Caribe*, las cuales habían producido las cantidades en divisas de 24.388.413 Ptas. y 7.835.642 Ptas. respectivamente³⁸⁶.

El 12 de septiembre de 1970, desde la Dirección General de Cinematografía se reclamaba a los representante de Comercio que, por el asunto a tratar, la localización había de estar necesariamente situada en París, lo cual implicaba naturalmente efectuar ciertos gastos en el país vecino. En la nota se hacía por último hincapié al hecho de que en España se estaban rodando, parcial o totalmente, con asidua frecuencia películas de nacionalidad francesa, italiana, americana, etc., proporcionando el ingreso de divisas de estos países. Se afirmaba textualmente que el hecho de “no autorizar el gasto que

³⁸⁶ *Ibid.*

solicitaba Ágata Films por el rodaje en París, podría enturbiar las buenas relaciones cinematográficas hispano-francesas³⁸⁷.

A todo lo anterior, el Ministerio de Comercio respondía tan sólo unos días más tarde que el Instituto Español de la Moneda Extranjera daba su autorización para los gastos en divisas derivados del rodaje en Francia de determinadas escenas de *Españolas en París*, siendo el total de divisas a ceder de un máximo de 78.000 FF, tal y cómo se solicitaba en el segundo escrito de Ágata Films. El Instituto Español de Moneda Extranjera explicaba: “por ser consecuentes con el interés que (...) nos manifiestan, sólo por ello y con un carácter especial se ha accedido a esta operación. En forma alguna puede el IEME considerarse obligado (...) por las buenas relaciones cinematográficas hispano-francesas que, en todo caso, se rigen por un Acuerdo que nada puntualiza en este sentido³⁸⁸. Por último, se especificaba –haciendo referencia las relaciones entre España y Francia a las cuales había aludido el Ministerio de Información y Turismo– que, en cuanto a la reciprocidad con aquellas producciones de nacionalidad francesa que venían a rodarse en nuestro país, era “de lamentar que en estos últimos años, lo poco realizado, se hubiese hecho sin que el IEME pudiese controlar la menor entrada de divisas. En este aspecto sería deseable una mejor disposición para que entre la Administración se prevea la forma de no llegar a esta ineficacia³⁸⁹. En estos años, el férreo control de divisas existente, dificultaba en gran medida las operaciones de coproducción o rodajes en el extranjero, como ocurre en esta ocasión con *Españolas en París*.

El 23 de abril de 1970, desde Ágata Films se enviaba el guion de la película junto con un escrito dirigido a la Junta de Apreciación y Censura, en el cual se solicitaba que *Españolas en París* fuera declarada de Interés Especial. Las razones que exponían para acogerse a esta categoría eran las siguientes:

- “Haber realizado la película con una gran calidad no habitual en nuestro cine, para lo cual se estaba dispuesto a afrontar un elevado presupuesto. El simple hecho de que hubiera que filmar forzosamente en París gran parte de la película, indicaba un alto costo.

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Ibid.

³⁸⁹ Ibid.

- Se estaba gestionando el realizar la película en coproducción con una productora francesa. Sería la primera vez que se promocionase una auténtica coproducción propuesta y organizada por España, con tema y dirección españoles y con interés temático para los dos países. Iban a ser franceses los actores que interpretasen a personajes franceses en la película y españoles los que interpretasen a personajes españoles³⁹⁰.
- La película estaría dirigida en su debut como realizador por el español Roberto Bodegas, hasta ahora primer ayudante de dirección en numerosas producciones francesas y españolas (con Ágata Films intervino en esa calidad en *El Tulipán Negro*, *Z7 Operación Rembrandt* y *Soltera y madre en la vida*. En Francia había trabajado a las órdenes de Serge Bourignon, Fred Zinneman, Jacques Deray y Denis de la Pattieliere, entre otros). Igualmente, se remarcaba el hecho de que el personaje protagonista fuera interpretado por Ana Belén, joven actriz de gran calidad perteneciente a la Compañía Nacional de Teatro³⁹¹.

En diciembre de 1971, el Ministerio de Información y Turismo otorgaba al film, por resolución de la Dirección General, el 50% de la subvención, con un límite máximo de 5.000.000 ptas. Sin embargo, se denegaba cualquier otro beneficio de doble protección económica, de concesión de permisos de doblaje, y de doble valoración a efectos de cuota de pantalla. Este régimen especial de subvenciones que traía consigo valoraciones dobles o determinadas ayudas extraordinarias se otorgaba según la Orden Ministerial a películas calificadas de Interés Especial. Este tipo de ayudas, otorgadas por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, a proyectos calificados de trascendencia nacional -previos informes de la Comisión de Apreciación y de la Comisión de Valoraciones- les fueron por el momento denegadas al film de Dibildos y Bodegas.

³⁹⁰ Sin embargo, esta coproducción no pudo ser llevada finalmente a cabo.

³⁹¹ AGA Caja 36/05052. *Españolas en París* Expte. núm. 63.352.

Ese mismo año, *Españolas en París* consiguió los siguientes premios:

- Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos 1971 a la Mejor Película.
- Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos 1971 a la Mejor Actriz Protagonista, Laura Valenzuela.
- Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos 1971 a la Mejor Actriz de Reparto, Elena María Tejeiro.
- Segundo Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo 1971 a la Mejor Película.
- Premio Especial en el Festival de Moscú 1971.

Este último galardón en Moscú fue bastante inesperado para Dibildos: “La película es seleccionada para competir entre tres españolas. Y gusta, gusta increíblemente mucho. Se ovaciona al final y a la mitad. La entendieron. Ante nuestra sorpresa, en Rusia se captó por completo lo que tratábamos de hacer con ella”³⁹². Este premio era el primero que conseguía una producción española en el certamen de la entonces URSS, lo cual provocó que el Estado ruso comprase trescientas copias del film³⁹³. Una cifra nada desdeñable si contamos que anualmente en Rusia sólo se compraban 25 películas al año, según declaraciones de Dibildos³⁹⁴. Más allá de estas palabras del productor, que nos sirven para remarcar la singularidad del premio obtenido por *Españolas en París* en el contexto en el que nos encontramos, desafortunadamente es imposible encontrar documentos que puedan dar testimonio directo de esta cuestión.

Dos años más tarde, el 26 de enero de 1973, y una vez visto el film, se realiza una nueva comunicación hacia Ágata Films desde el Ministerio de Información y Turismo. Se informaba de la otorgación de los beneficios siguientes a *Españolas en París* por parte del Jurado Especial establecido por el art. 39 de la O.M del 19 de agosto de 1964. Tales beneficios fueron los siguientes:

³⁹² DIBILDOS, J. L. En: ALAMEDA, S. El film escándalo del año. “Españolas en París”. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1.231. 19-05-1972, p. 18.

³⁹³ *Ibid.*, p.16.

³⁹⁴ *Ibid.*

1. Confirmar el anticipo de subvención máximo de 5.000.000 de pesetas.
2. Valoración doble a los efectos siguientes:
 - a. De protección económica establecida en los artículos 17 y 18³⁹⁵.
 - b. De concesión de autorizaciones de doblaje.
 - c. De cuota de pantalla³⁹⁶.

De esta nueva actuación por parte del Ministerio de Información y Turismo, se deduce la influencia de los premios recibidos por la película. Así, lo que en diciembre de 1971 le era denegado a *Españolas en París*, dos años más tarde se le concede. Un jurado especial establece que a partir de ahora, el film tiene, entre otros, el derecho extraordinario a recibir el 15 por 100 de los ingresos brutos que se obtengan en taquilla. A final del ejercicio, y a la vista de los rendimientos anuales globales, se fijará el porcentaje definitivo a aplicar. También se le conceden subvenciones dobles en cuando a autorizaciones de doblaje y de cuota de pantalla, siempre dentro de las cantidades que se hayan habilitado al efecto en los presupuestos anuales del Fondo de Protección. De esta forma, *Españolas en París* pasa a ser considerada como película de Interés Especial³⁹⁷.

³⁹⁵ Estos artículos disponían lo siguiente:

Art. 17. A los productores de películas españolas de largometraje se les concederá una subvención en metálico, equivalente al 15 por 100 de los ingresos brutos en taquilla producidos por la exhibición de una película en España.

Cuando las películas españolas se exhiban en programas dobles, la protección consistirá en un 12 o un 13 por 100 de los rendimientos, según sea o no la película base de programa, considerándose como tal la proyección en la última hora de la tarde y de la noche.

Asimismo los productores podrán percibir, a final de cada ejercicio económico y teniendo en cuenta las disponibilidades del Fondo de Protección, una subvención complementaria en proporción a los ingresos brutos obtenidos por la exhibición de cada película en España durante el año, sin que por tal concepto puedan percibir como subvención total más del 50 por 100 de dichos ingresos.

Art. 18. Independientemente de lo dispuesto en el artículo anterior, los productores de películas españolas de largometraje percibirán una subvención en metálico en proporción a la difusión real en el exterior de las películas que hayan vendido durante el año para su exhibición en el extranjero; a su concurrencia, con carácter oficial, a festivales internacionales y, en su caso, a los premios oficiales obtenidos en ellos durante el período de tiempo mencionado.

El Ministro de Información y Turismo fijará anualmente el porcentaje correspondiente a esta clase de subvenciones, a propuesta de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, previos los informes de la Junta Administrativa del Instituto Nacional de Cinematografía, del Consejo Superior de Cinematografía y del Sindicato Nacional del Espectáculo.

³⁹⁶ AGA Caja 36/05052. *Españolas en París* Expte. núm. 63.352.

³⁹⁷ Según la O.M del 19 de agosto de 1964, se consideran proyectos y películas de Interés Especial:

6.2.1 Españolas en París y la censura.

Las modificaciones sugeridas por la Junta de Censura para *Españolas en París* fueron anecdóticas. El informe de la Junta calificaba al guion como interesante por acometer un tema muy actual. Sin embargo, como acabamos de comentar se dejó el otorgamiento de Interés Especial condicionado a película vista. En dicho informe se afirmaba lo siguiente: “Paisajes realistas de tono costumbrista –en que se resaltan contrastes, diferencias de ideas, conceptos y temperamentos de españoles y franceses. Y episodios que caen en el folletín, pero con final del gusto del público. Pero como el director, español con experiencia parisiense –varios años de residencia en Francia- es nuevo en esta tarea, si bien asumió ya otros trabajos filmicos, lo aconsejable es condicionar el interés especial a película realizada”³⁹⁸.

El guion se aprueba pero con una advertencia general de que se cuiden las escenas amorosas para no incurrir excesos eróticos, además de algunas anotaciones como las que se detallan a continuación:

- Sustitución de la frase: “¡Vaya culo!”, en la página 140, así como “a qué viene tanta puñeta”, en la página 189.
- Suprimir las expresiones: “merdel”, en las páginas 56, 86 y 189, aunque, en ultimo extremo podrían pasar.
- Suprimir “hay que haber hecho el amor”, en la página 71, por impropiedad idiomática y desvirtuación del concepto³⁹⁹.

1º Los proyectos que, ofreciendo suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales y educativos o políticos.

2º Los especialmente indicados para menores de catorce años, por ajustarse a su inteligencia y sensibilidad.

3º Los que con un contenido temático de interés suficiente presenten características de destacada ambientación artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos.

4º Las películas que hubiesen obtenido gran premio en los festivales internacionales de categoría A o sean declaradas de mayores méritos artísticos entre las producidas cada año.

³⁹⁸ AGA Caja 36/05052. *Españolas en París* Expte. núm. 63.352.

³⁹⁹ *Ibíd.*

En este primer gran contacto de Roberto Bodegas con el cine español, el mismo director explicaba cómo se elaboró cuidadosamente el guion para que pudiera estar exento de elementos censurables: “Hicimos un primer guion que no llegamos a rodar porque habría tenido problemas con la censura ya que uno de los personajes, el papel interpretado por Máximo Valverde, era un desertor. Finalmente nos pusimos de acuerdo en darle otro enfoque más cercano a la comedia”⁴⁰⁰.

6.3. Estreno y malestar entre las emigrantes en París.

Españolas en París se estrenó el 26 de abril de 1971 en Madrid con éxito general de crítica y público. A continuación, algunas de las críticas favorables hacia el film que reflejaban los periódicos de la época en nuestro país⁴⁰¹:

- *ABC*: “Tema actual, aspecto social importante, que da valor a esta película en cuanto a su contenido. Un reportaje, con buena plástica, sobre las españolas que trabajan en París como sirvientas”.
- *Madrid*: “Hay junto un medio ambiente bien captado, un fondo intimista que nos da la dimensión humana de este drama social de nuestro tiempo. Excelente fotografía”.
- *Ya*: “La película está bien contada y bien realizada. Hay como un tinte de amargura, desprendido del propio asunto y de algunas reacciones típicas y tópicas ante un mundo que resulta hostil...”⁴⁰².

⁴⁰⁰ DELCLÓS, T. El realizador Roberto Bodegas describe su primer contacto con la cinematografía española *El País*. 28 de agosto de 1982. http://elpais.com/diario/1982/08/28/radiotv/399333606_850215.html. (Fecha de consulta: 26 de abril 2015).

⁴⁰¹ AGA Caja 36/05052. *Españolas en París* Expte. núm. 63.352.

⁴⁰² *Ibid.*

Un año más tarde, el film se exhibía en la sala Bataclán de la capital francesa con peor suerte: “Para empezar, es difícil estrenar una película española en París. Desde *El verdugo* no se había estrenado ninguna completamente española, sí, en cambio, coproducciones (...). En Madrid nadie ha tenido duda de la postura de los autores frente a la película”⁴⁰³. El número 1.231 de *Nuevo Fotogramas*, en donde se la llega incluso a denominar como “la película-escándalo del año”⁴⁰⁴, encontramos las siguientes declaraciones de Dibildos: “Hace ocho años que no se estrena una película española en París, y resulta que esto no es noticia; la noticia es solamente la protesta de un grupo de emigrantes. A Roberto le han hecho cuatro entrevistas para la Televisión Francesa, se han publicado cantidad de cosas en toda la prensa. Aquí la prensa no ha recibido nada; sólo la de Bataclán. Sobre el éxito, nadie me ha preguntado nada”⁴⁰⁵.

Sus autores siempre habían defendido que el film pretendía ser un homenaje a las españolas que habían emigrado a trabajar a París y, al mismo tiempo, una crítica a los porqués que motivaban esta emigración. Tal y cómo expresaba Dibildos: “La primera intención es testimoniar una evidencia, que hemos concretado a través de estos personajes, a través de un texto y de un contexto. La película está contada con un enorme amor hacia las emigrantes y con el deseo de que el problema trascienda al interés humano y nacional. Es un homenaje a estas cuarenta mil españolas que trabajan en París, y lo demuestra el hecho de que esté dedicado a Isabel García Laguna, una chica de éstas. La película es testimonio, es crítica, fuerte crítica, pero no a las chicas, sino a las circunstancias que conducen a esta emigración”⁴⁰⁶. A pesar de todo, en su estreno en el país vecino el film fue vapuleado, gritado e insultado, junto con Dibildos, Bodegas y Laura Valenzuela. Cuando iban a recoger una medalla homenaje por el trabajo realizado en la Bataclán, sala de baile y reunión de la mayoría emigrante española, se encontraron con que este público les recibía con pitos: “Nos llaman, nos hablan del homenaje. Vamos allá. Sale el locutor y con los telones todavía bajados explica que allí están los señores que han hecho *Españolas en París*. En ese momento, Roberto, Laura y yo en el escenario, también tras las cortinas. Se empieza a

⁴⁰³ DIBILDOS, J. L. En: ALAMEDA, S. El film escándalo del año. Españolas en París. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1.231. 19 de mayo 1972, p. 18.

⁴⁰⁴ ALAMEDA, S. El film escándalo del año. Españolas en París. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1.231. 19 de mayo 1972, p. 16.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

desencadenar una verdadera tormenta. Los gritos espantosos. Nosotros no sabíamos qué pasaba ni por qué. Ni nadie. Habíamos sido llamados para un homenaje y ocurría esto⁴⁰⁷. La noticia se recogió en la prensa española, así como una carta abierta en la que un grupo de chicas emigrantes exigían que fuera retirada de las salas de exhibición. Defendían que la historia era falsa y que se las trataba de prostitutas.

El 12 de abril de 1972, en esta carta abierta al director general de la emigración publicada en *El adelanto*, un grupo de emigrantes protestaba por la película. El contenido de este escrito, una información encontrada en el Archivo General de la Administración, era el siguiente:

“Haciéndonos eco de la indignación que ha causado entre los emigrantes la película *Españolas en París*, un grupo de trabajadores españoles, mujeres y hombres, de la región parisiense, nos dirigimos a usted para exponerle el resultado de un intenso trabajo de reflexión en asambleas: Según declaración propia, el autor de la película ha pretendido dar a conocer la condición de la mujer emigrada. Para esto se ha basado en cuatro casos esquemáticos, en los que predomina el aspecto sentimental. La novela barata que ha resultado es evidente: llegada de una joven a París, colocación rápida y en unas condiciones óptimas, enamoramiento y relaciones amorosas con un compatriota del que queda en seguida embarazada. Bodegas continúa presentando a la chica como víctima de los impulsos pasionales del mozo y de sus intenciones de aborto. El filme acaba con la violenta reacción de dignidad de la chica, coronada por una nueva visión “poética” del porvenir. Alrededor de este argumento se mueven personajes y se encadenan hechos, que ridiculizan la manera del ser del pueblo español. La vida de la mujer emigrada es mucho más seria, más profunda y más compleja que lo que allí se insinúa. Esta película es fundamentalmente falsa y es, sobre todo, injusta con nosotros. No queremos negar la posibilidad de los hechos. Criticamos el haberlos presentado bajo un título que se presta a equívocos y a generalizaciones. Tomamos como una ofensa el haberlos exagerado, frente a los verdaderos problemas que atenazan nuestra vida. La mujer española –y el hombre- tiene que enfrentarse diariamente con dificultades de idioma, cultura, mentalidad, costumbres, alojamiento, horarios de trabajo, soledad, racismo, etc., que no se resuelven con la ligereza de Bodegas. La vida de las cuarenta mil empleadas del hogar, que este quiere dar a conocer, es muy diferente de los paseos turísticos por París, de las habitaciones confortables, de las patronas modelo o de los

⁴⁰⁷ *Ibid.*

percances amorosos. Pretender plantear la situación de las españolas en París, a quienes dedica el film, debía haberle obligado también a exponer las verdaderas causas de la emigración. ¿Que era difícil hacerlas pasar? Aquí estaría su calidad de cineasta y su compromiso de nuevo cine social... No hemos dejado nuestro país por gusto propio, ni sólo por fines enternecedores como ayudar al hermano o preparar el ajuar, sino porque allí no hemos podido encontrar ni un puesto en la sociedad, ni un trabajo que permitiese desarrollar dignamente nuestra vida. Aquí no hemos creado la imagen de muchachas superficiales que Bodegas ha pintado, sino la de mujeres trabajadoras, conscientes de nuestra condición. Por nosotras mismas sostenemos una lucha auténtica para obtener condiciones más dignas en horarios de trabajo, salarios, viviendo, etcétera y aún mejorar nuestra formación cultural y profesional, sacrificando una parte de nuestro reposo. Fruto directo de nuestro esfuerzo diario son también:

- Los 400 millones de dólares anuales que colocan a la emigración como la segunda fuente de divisas
- El ayudar al sostenimiento de nuestras familias que permanecen en España, con unos ingresos insuficientes.
- El permitir un ritmo constante en la construcción española.

A quienes así estamos obligados a contribuir a la economía nacional, se nos ha humillado, permitiendo la proyección en toda España y la salida al extranjero de esta película de Bodegas y de Dibildos. Ya vemos a qué se aplica la censura en España. Curiosa coincidencia: en el preciso momento en que Administración, Asociaciones, Sindicatos franceses rivalizan en proyectos para mejorar la condición de los emigrantes, un equipo de compatriotas nuestros presentan una obra de gran difusión que nos rebaja. Aún la crítica francesa ha subrayado unánimemente los fallos de la película. Bodegas nos ha anunciado otra, presentante la vuelta del emigrante a España. Esperemos que esta vez el problema será estudiado a fondo y que el autor no escamoteará los motivos y las soluciones de lo que tanto nos preocupa: Queremos volver. Queremos trabajo en España⁴⁰⁸.

La misma carta habría sido enviada poco antes, en marzo de 1972, al director general de la migración. Los documentos encontrados en el Archivo General de la

⁴⁰⁸ Carta abierta al director general de la emigración. *El adelanto*. 12 de abril 1972.

Administración, constatan que en este escrito, la diferencia con lo que recoge *El adelanto*, es el final en el que los firmantes acaban solicitando:

- Que se hiciera lo necesario para retirar del mercado la película *Españolas en París*.
- Que la carta fuera publicada en todos los periódicos y por T.V.E.

El asunto llegó hasta la Dirección General de Política Exterior, desde donde se transmitió su preocupación al Ministerio de Información y Turismo. El 18 de abril de 1972, el director general de cultura popular y espectáculos, Jaime Delgado, enviaba una nota informativa con el punto de vista de la Dirección General, para que la misma pudiera servir como base de contestación a Asuntos Exteriores⁴⁰⁹. En dicha nota, se admite comprender la reacción de los trabajadores españoles en Francia contra *Españolas en París*:

“Es comprensible la reacción de los trabajadores españoles en Francia contra la película *Españolas en París*. Y es comprensible habida cuenta la inevitable subjetividad con la que se reacciona cuando se ve narrada, a través de una concreta línea argumental, la compleja y heterogénea peripecia de un numeroso sector de personas, cada una de las cuales juzga la anécdota desarrollada según su caso, su gusto y sus particulares puntos de vista. El ideal sería, naturalmente, coincidir en la narración de una historia con el gusto y parecer, es decir, con la verdad subjetiva, de cada una de las personas que se sienten aludidas o, al menos, con el de una gran mayoría de las mismas. Pero esto es prácticamente imposible, y así resulta en el caso planteado. Por supuesto que con lo dicho no se trata de hacer una defensa de *Españolas en París*, sino sencillamente de explicar las razones que llevaron en su día a la aprobación de la película por el Organismo competente de la Administración española. Ha de entenderse, con todos los emigrantes en Francia, que el filme dirigido por Bodegas no es ciertamente reflejo fiel de la situación –tan dura por muchos conceptos- de nuestros trabajadores en el extranjero y ha de entenderse y es evidente que al film le faltan muchas cosas, absolutamente necesarias, si se quieren comprender los problemas que nuestros compatriotas viven fuera de su país. Como se entiende también que a la película le sobran muchas de sus incidencias que hacen que el film sea solamente eso: una película y no un profundo estudio sociológico que abarque toda la amplia problemática cultural, familiar, religiosa ambiental,

⁴⁰⁹ AGA Caja 36/05052. *Españolas en París* Expte. núm. 63.352.

segregacional, explicativa de los “porqués” de las emigraciones, problemática que sin duda hubiera satisfecho mucho más al espectador español de cualquier latitud. El productor de la película y el director de la misma no han querido, o no han sabido, hacer un film eminentemente social y se les ha quedado en una narración de hechos humanos con apuntes sociológicos y una fuerte inclinación al melodrama. Esto puede reprochárseles a nivel artístico y de creación, pero ni la Administración ni nadie puede exigirles que hagan un film ateniéndose a lo que a nosotros, a cada uno de nosotros, nos hubiera gustado. Pensamos que las historias que la película cuenta podrían haber sido verdad, pero ello no quiere decir que la verdad de las empleadas españolas del servicio doméstico en Francia sea sólo lo que se nos cuenta; y así se reconoce en la “carta abierta” enviada y que se comenta con esta nota, cuando se dice “no queremos negar la posibilidad de los hechos”. El tema de los trabajadores españoles en el extranjero, en este caso de las empleadas del servicio doméstico en Francia, es demasiado amplio, demasiado complejo y profundamente importante como para ser afrontado en una película. Al realizarla y aceptarla ya se sabía que incluso no estaba en ella lo más importante, pero sí parecía que el filme cumplía una misión de cierta entidad: llamar la atención sobre esos miles de compatriotas nuestros que sufren, trabajan, lloran, ríen y anhelan volver a su patria. Fue esa llamada, ese golpe de atención ese mostrar el problema que impulsó a la aceptación de la película sin fijarse para ello tanto en los hechos concretos de los personajes que narra –y que el espectador sabe que son hijos de la ficción- cuanto en la denuncia de una situación dolorosa que necesariamente tiene que tener unas razones de ser que se someten a través de aquellas a la conciencia del espectador. Por otra parte es evidente que en la película haya apuntados varios temas relacionados con las dificultades auténticas del emigrado: idioma, cultura, mentalidad, costumbres, sociedad, alojamiento, discriminación, etc., aunque tales temas hayan sido absorbidos –y este es el fallo del filme- por la peripecia anecdótica de sus personajes. Pero el espectador lo advierte –en España, al menos así ha sucedido- y comprende que el hecho de que Isabel quede embarazada es aleatorio, singular y sólo posible; pero que las otras dificultades apuntadas son reales y válidas para todas. Estamos de acuerdo con que el director y el productor de la película no han dado en la diana del problema que pretendían narrar, pero tampoco se les puede, a nuestro juicio, denostar por ello, conocidas las limitaciones de todo género con que necesariamente habían de tropezar al tratar el tema. Concretamente Dibildos ha dejado escrito en algún momento lo siguiente: “Antes del rodaje del film hicimos encuestas sobre el terreno. Grabamos más de cien horas de conversaciones con las empleadas en París”. El criterio expuesto en esta nota es refrendado por la acogida que el mismo recibió en España, acogida de la que dan fe los críticos de los periódicos (...). En cuanto a la sugerencia y posibilidad de que dicha

película fuese retirada de la exhibición en España o en el extranjero, sólo podemos decir que ello supondría una medida realmente de excepción, muy difícil de fundamentar legalmente y que causaría enormes perjuicios a una empresa privada que en ningún caso ha intentado tratar el tema de los emigrantes españoles con una intención o resultados peyorativos, aun cuando en muchos casos tampoco sean conformes con el parecer de los afectados”⁴¹⁰.

En abril de 1971, en el diario *Pueblo* se hablaba de *Españolas en París* como un “reportaje gráfico en donde estas muchachas desarraigadas, versión 1971 de aquella ‘pobre chica la que tiene que servir’, merecen mayor atención a sus avatares que el somero dibujo folletinesco de la inocente burlada por un tenoriesco compatriota, abocada al aborto que rechaza en durísima escena, donde Ana Belén culmina espléndida creación, al margen de lo injustificado del enamoramiento, cuyas razones distan de ser convincentes para el espectador sensato”⁴¹¹.

Doce años más tarde, en 1983, Diego Galán volvía a hacer referencia en *El País* a las protestas de las *bonnes* españolas que no se vieron reflejadas en la película producida por Dibildos: “Tenían razón: la película no es un documental, pero se equivocaban al exigir a nuestro cine que hablara en términos diáfanos. Aquí seguíamos viviendo de la oscuridad y el temor”⁴¹². Ciertamente, en los años en los que se desarrolla en film, los que emigraron al país vecino no sólo se iban en busca de trabajo y nuevas oportunidades. También existían los que cruzaban nuestras fronteras exiliados del franquismo. Unas 465.000 personas cruzaron la frontera con Francia. Según Teresa Pàmies “la masa de la población civil seguía un impulso colectivo, pensando algunos que en Francia encontrarían al marido, al hijo, al padre, al hermano; que pasada la borrasca retornarían juntos a empezar de nuevo la vida en familia, aunque faltasen algunos, muertos en las trincheras, en los bombardeos o, sencillamente, desaparecidos en la vorágine de la guerra”⁴¹³. Según cifras aportadas por Javier Rubio, geográficamente el cuadro regional que conformó el exilio masivo a Francia tras la guerra civil española, se distribuía por las siguientes regiones: Cataluña con un 36,5 por

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ “Españolas en París. Las chachas emigrantes”. *Pueblo*. Abril 1971.

⁴¹² GALÁN, D. “Españolas en París”. 12 años después *El País*. 30 de septiembre 1983: http://elpais.com/diario/1983/09/30/radiotv/433724401_850215.html (Fecha de consulta: 4 de agosto 2015)

⁴¹³ PÀMIES, T. *Los que se fueron*. Barcelona: Martínez Roca, 1976, pp. 12-13.

ciento, Aragón con un 18,0 por ciento, Levante: 14,1 por ciento, Andalucía: 10,5 por ciento, Castilla la Mancha: 7,6 por ciento, Norte de España (País Vasco, Santander y Oviedo) con un 8,1 por ciento⁴¹⁴. La gran mayoría de los exiliados que permanecieron en Francia pertenecían a los sectores agrícolas e industrial: transporte, metalurgia, mecánica, electricidad y construcción⁴¹⁵. El exilio estuvo marcado entre otros factores por elementos xenófobos presentes en la sociedad y la opinión pública francesas, lo cual provocó que el desarraigo formara parte de la vida de los emigrantes. Pero también supuso una salvación a la propia vida y otorgó nuevas oportunidades a los que habían huido de una España sumida en un período “de oscuridad y temor”, como afirma Diego Galán⁴¹⁶.

A pesar del episodio ocurrido en Bataclán y gracias a galardones como aquel tan llamativo que *Españolas en París* recibió en Moscú, la película se consiguió amortizar. Según su productor: “Hay una carambola (...), la protección máxima que hemos obtenido, por el Interés Especial, cosa que no ha sido graciable, sino por obligación estricta de la ley que concede esta protección a las películas que obtengan premio en un festival internacional (...). Si sólo se hubiera exhibido en España, hubiéramos perdido seis millones”⁴¹⁷. El director Bodegas recordaba unos años más tarde en *El País*: “Comercialmente no fue un bombazo, pero marchó correctamente”⁴¹⁸. Según datos del Ministerio de Cultura, la película obtuvo 1.233.515 espectadores, y una recaudación de 49.106.378,698 pesetas (295.135,28 €), lo cual supone unas ganancias de más de 36.000.000 pesetas para la casa productora si tenemos en cuenta que desde el Ministerio de Información y Turismo se reconocía que el coste de producción superaba los 12.500.000 pesetas⁴¹⁹.

⁴¹⁴ RUBIO, J. *La emigración de la guerra civil de 1936-1939*. Madrid: San Martín. 1977. Vol. I, p. 272

⁴¹⁵ ALTED, A. *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid: Aguilar, 2005.

⁴¹⁶ GALÁN, D. “Españolas en París”. 12 años después *El País*. 30 de septiembre 1983: http://elpais.com/diario/1983/09/30/radiotv/433724401_850215.html (Fecha de consulta: 4 de agosto 2015)

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ DELCLÓS, T. El realizador Roberto Bodegas describe su primer contacto con la cinematografía española. *El País*. 28 de agosto 1982.

http://elpais.com/diario/1982/08/28/radiotv/399333606_850215.html (13 de junio 2015).

⁴¹⁹ AGA Caja 36/05052. *Españolas en París* Expte. núm. 63.352.

A modo de conclusión:

En 1971, Dibildos produce la primera película de la Tercera Vía: *Españolas en París*. Dirigida por Roberto Bodegas, en la película se aborda el fenómeno de la inmigración española a Europa. El film plantea una serie de realidades de cuatro empleadas del hogar en París que invitan al público a las salas a reflexionar. La película, producida a caballo entre Francia y España, se encuentra con la problemática del férreo control de divisas existente en estos años para rodar en el extranjero. Sin embargo, por parte de la Administración, el film fue considerado de Interés Especial, siendo las modificaciones propuestas por la Junta de Censura de carácter anecdótico. El estreno se produjo ese mismo año con gran éxito de crítica y público. La película obtuvo 1.233.515 espectadores. No obstante, en 1972, un colectivo de emigrantes en París analizaba con gran descontento el film, alegando que la vida de la mujer emigrada era mucho más seria, más profunda y más compleja que lo que allí se insinuaba. *Españolas en París* ofrece un tratamiento de la clase media cuidadosamente elegido y desplegado, pero lejos de ser revolucionario. Es un film a medio camino entre los clichés de las películas landistas, y un cine más experimental.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

VIDA CONYUGAL SANA
(ROBERTO BODEGAS, 1973)

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

7. *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973)

Dos años más tarde del estreno de *Españolas en París*, Bodegas y Dibildos intentaron repetir el éxito que habían conseguido con este film haciendo más películas que unieran comercialidad e interés crítico. La siguiente producción de Ágata Films en la misma línea fue *Vida conyugal sana*, película que consolidó lo que desde *Españolas en París* comenzó siendo un impulso hacia un nuevo cine nacional-popular de calidad.

El mismo Dibildos reconoce que el nombre de Tercera Vía nace con una frase que dijo sin la menor importancia en el estreno de *Vida conyugal sana* en Barcelona, con la cual: “quería definir lo que yo había intentado hacer con esa película en concreto, allí y entonces era un posibilismo”⁴²⁰. Sin embargo, como ya hemos visto en el capítulo quinto de nuestro trabajo, y aunque el término no apareció hasta *Vida conyugal sana*, críticos e historiadores han situado el arranque de la Tercera Vía en su película anterior, *Españolas en París*.

Prácticamente el mismo equipo que diera vida al anterior film se dio cita en esta nueva producción de Ágata Films. La más novedosa incorporación fue la del entonces guionista José Luis Garci, el cual seguiría colaborando en posteriores films de Dibildos como *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1974), *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974) o *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975). Según José Enrique Monterde, la línea Dibildos alcanzaría su máxima expresión precisamente con esta serie de películas producidas entre 1973 y 1975⁴²¹. Garci, guionista contratado fijo por el productor⁴²², sólo estuvo ausente en *Tocata y fuga de Lolita*, en cuyo guion sólo participaron el director Antonio Drove y el propio Dibildos.

Vida conyugal sana supone el primer papel protagónico para José Sacristán dentro de la Tercera Vía, el cual ya había aparecido como secundario en *Españolas en París*. A partir de entonces, según Antonio Lloréns, “Sacristán comienza a dibujar unas líneas más complejas, menos convencionales y complacientes, en los personajes de su

⁴²⁰ MONTERO, R. Un cine posibilista. José Luis Dibildos. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1.391. 13 de junio 1975, p. 10.

⁴²¹ MONTERDE, J. E. Op. cit., p. 57.

⁴²² *Ibid.*

carrera”⁴²³. El protagonista es un reprimido, tanto sexual como social, un ser alienado. Andrea Gutiérrez lo recuerda como “ese hombre un poco vulnerable, inseguro y despistado arquetípico del tardofranquismo, que no sabía muy bien por dónde le iba a venir la historia”⁴²⁴.

El trabajo de Sacristán en la película resulta alabado en numerosas ocasiones. Diego Galán, afirmaba: “Sorprendente interpretación de José Sacristán; sorprendente por cuanto en sus trabajos anteriores se limitaba a la mueca retorcida que impera en nuestros actores. Aquí, Sacristán (dentro de los propios aciertos y limitaciones de la película) elimina lo innecesario para construir un personaje que huele a auténtico, porque el actor ha decidido exponer en su labor algo más que cuatro “tics” engañosos. Sacristán pone sobre el tapete su propia constitución de español alienado y elimina el estereotipo y la caricatura circense. Si hace años fue José Luis López Vázquez en *Peppermint Frappé*, ahora posiblemente sea José Sacristán quien venga a hacerlo. Pero sería deseable que ese impacto renovador no se adulterara como en otros caos, y que Sacristán consiguiera mantenerse en esta línea, exigiéndole un rigor cuando menos similar al de esta *Vida conyugal sana*”⁴²⁵.

El propio Sacristán recuerda cómo “anteriormente, el cine que había hecho daba por sentado que los actores no podían ni siquiera saberse el diálogo, porque no se rodaba con sonido directo, y la libertad de improvisar se daba por sí sola, aunque te ajustaras el argumento. Con la Tercera Vía llegó la posibilidad de, antes de rodar, consultar con el guionista, aportar opiniones. (...) *Vida conyugal sana* funcionó muy bien en taquilla, me dieron el premio San Jorge y otras nominaciones. Pero, al margen de ese aspecto competitivo, estaba claro que mi nombre empezaba a sonar incluso a efectos de público”⁴²⁶.

Por el contrario, Ana Belén, tras protagonizar *Españolas en París* y *Vida conyugal sana*, pondrá punto y final a su participación en las producciones de Dibildos. Ambos, Sacristán y Ana Belén, forman en esta película un matrimonio burgués ejemplar amenazado por los fantasmas que arrastra el marido, consecuencia de la fascinación

⁴²³ FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p.127.

⁴²⁴ GUTIÉRREZ, A. en RTVE: *Historia de nuestro cine*. 10 de junio 2015: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-vida-conyugal-sana/3164521/>. (Fecha de consulta: 6 de agosto 2015).

⁴²⁵ GALÁN, D. Cine popular sano. *Triunfo* N° 595. 23 de febrero 1973, p. 48.

⁴²⁶ BAYÓN, M. *José Sacristán, la memoria de la tribu*. Filmoteca Regional de Murcia, 1989, p. 40.

que siente hacia la publicidad. En *Vida conyugal sana*, no hay más antagonista que la publicidad, frente a la que el protagonista se debate y unas veces se entrega y otras se rebela. Ana Belén hace de esposa más bien pasiva en un principio, sin embargo su ayuda resulta imprescindible para reconducir el marido en los cambios de personalidad que le suceden. Como comentábamos en el capítulo quinto de nuestro trabajo, en la Tercera Vía, si bien el género femenino no suele tener el papel protagonista, casi siempre es la llave que soluciona el problema de los obsesivos e inseguros maridos. El prototipo de mujer que se intenta crear a partir de los 70 en el repertorio cinematográfico de Ágata Films es un modelo femenino que anhela equipararse a la media europea.

7.1. Tema y argumento.

En la sinopsis de *Vida conyugal sana* enviada por Ágata Films al Ministerio de Información y Turismo el 25 de septiembre 1973, se expresaba lo siguiente:

Treinta y tantos años, abogado, casado (con Ana, de veintidós), importante ejecutivo de la Empresa Méndez Carmona. Ésta podría ser la breve ficha biográfica de Enrique Vázquez, en apariencia un hombre absolutamente normal, como otros tantos. No obstante, y a medida que vayamos conociendo a Enrique, advertiremos que existe en él algo que le diferencia del resto de las personas.

¿Qué es ello?

¿Qué misterio oculta Enrique?

No existe tal misterio. Se trata, simplemente, de su pasión por la televisión; una pasión creciente y devoradora que le llevará hacia el mundo erótico y motivacional de la publicidad. Un nirvana que Enrique tiene siempre a su alrededor. En la calle -publicidad en vallas, en papeleras, en transportes públicos...-, en su casa -revistas, televisor...-, y que, además de ese mundo de la imagen, se prolongará en la fascinante dimensión del sonido. Este nirvana es, asimismo, un eficaz vehículo que nos conduce a un análisis, realista y crítico, de la sociedad española actual.

El continuo, insaciable bombardeo publicitario, termina por llevar a Enrique a una incontrolable neurosis, a una situación límite que, al romperse, dará paso a –lo que en términos psiquiátricos se define como- un cambio alternante de la personalidad.

Este desdoblamiento ocasionará, a lo largo de la historia, innumerables situaciones (tanto delirantemente divertidas, como hondamente humanas), aunque sea la vivida por Ana, su mujer, la más sorprendente. Su vida conyugal íntima con “dos maridos” tan distintos, nos llevará hacia un final insólito y apasionante.

En el segundo párrafo de la sinopsis anterior, vemos cómo se hace referencia a un deseo de Dibildos y Bodegas de adentrarse a analizar la sociedad española de la época mediante la realización de la película. Para el director, Roberto Bodegas, “*Vida conyugal sana* es una película de transición, y que se produce en un momento muy interesante de la vida del país”⁴²⁷. Como explicábamos en el apartado segundo de nuestro trabajo, en los setenta se describe un contexto de creciente nivel de vida en la sociedad española. En el film, realizado a tan sólo dos años de la muerte de Franco, se plantea la sociedad de consumo, y más concretamente los excesos de la publicidad, en una España que está muy cerca del fin de la dictadura. *Vida conyugal sana* nos muestra la vida de Enrique, directivo de la empresa Méndez Carmona, el cual disfruta de una buena posición. Como hemos comentado anteriormente, en estos años el ascenso fue muy notable en los sectores de gerentes y directivos, que se multiplicaron casi por dos. Lo primero que hace Enrique al llegar a casa es poner la televisión. A través del televisor, Enrique descubre a la modelo publicitaria interpretada por Amparo Muñoz en un anuncio de parcelas en la sierra, cuyo eslogan es el siguiente: “Vida conyugal sana, en Los Ángeles de San Rafael”. Enrique siente tal fascinación por la publicidad que obliga a Ana, su mujer, a comprar todas las revistas del mercado para coleccionar los anuncios.

Como decíamos en el apartado segundo de nuestra investigación, en el período 1966-1974 se produjo un incremento espectacular en la producción de determinados bienes como los de equipamiento de hogares, entre ellos la televisión. En las ciudades con más de 50.000 personas, el 90 por ciento de los hogares tenían televisor⁴²⁸. España se

⁴²⁷ CASTRO, A. Op. cit., p. 92.

⁴²⁸ SHUBERT, A. *Historia social de España (1800-1990)*. Madrid: Nerea, 1991.

convirtió en una sociedad de consumo, lo cual se deja ver en escenas del film como la siguiente en la que Enrique está a punto de comprar siete parcelas en la sierra de Madrid, influenciado por el anuncio que acabamos de mencionar:

VENDEDORA

Deben ser unas siete parcelas. Unos catorce mil metros.

ENRIQUE

Bien, me quedo con todo.

ANA

Pero Enrique, ¿tú sabes lo que son catorce mil metros y lo que cuesta?

ENRIQUE

No pienses ahora en eso sino en lo que va a valer muy pronto.

VENDEDORA

En eso el señor tiene razón. La moneda se deprecia de día en día, pero en cambio esto sube.

ENRIQUE

Una inversión fenomenal.

ANA

Sí, puede que tengas razón... Pero, ¿y el dinero?

ENRIQUE

“Compre hoy y pague cuando quiera”. Nos lo ponen en bandeja.

El optimismo vital del tardofranquismo se legitima a partir de aspectos como el despegue económico. Estamos ante una sociedad donde el confort que proporciona el consumo otorga cierta apariencia de triunfo de las clases medias. Ese “bienestar” que se percibe cada vez más entre la población de nuestro país se deja ver en frases del film como las que pronuncian Enrique y sus invitados en un evento que tiene lugar en su propia casa:

INVITADO 1

En cambio ya ven, los países nórdicos son los que dan el mayor porcentaje de suicidios.

INVITADO 2

Es que como se vive aquí...

INVITADO 3

Hay que oír las cosas que dicen por ahí de nosotros.

ENRIQUE

Lo que pasa es que en el fondo nos tienen envidia. No nos perdonan que los españoles seamos tan normales y que no tengamos problemas.

En *Vida conyugal sana* vemos unos personajes propios de una España activa y emprendedora que ha recuperado su autoestima. Sin embargo, este cine popular que propone la Tercera Vía también supone un medio para dialogar con las inquietudes y deseos de una sociedad en pleno proceso de transformación. En medio de este bienestar,

encontramos problemas cotidianos como el que acontece a Enrique: tras contemplar varias veces el spot televisivo interpretado por Amparo Muñoz, éste sufre un cambio de personalidad. La actitud de neurosis que el anuncio produce en Enrique, también trae consigo problemas en su matrimonio. Así, la vida en pareja será otro de los temas a tratar en *Vida conyugal sana*. Además del divorcio, el cual Ana, la esposa de Enrique, se llega a plantear en un momento del film. Y es que, aunque el divorcio no sería aprobado hasta el 22 de junio de 1981 con el Gobierno de UCD, el debate ya se había anclado en la calle mucho antes. Por estos años, la alta velocidad del cambio familiar en España constituye una situación propicia para el aumento de conflictos familiares y ruptura de las uniones. Los antiguos modelos de organización familiar están puestos en duda, sobre todo las mujeres aspiran a proyectos personales individuales y a relaciones de parejas más igualitarias, mientras que los modelos nuevos de organización doméstica encuentran barreras de tipo práctico y de identidad. Las parejas tienen que aprender nuevas formas de convivencia sin que existan casi modelos a seguir⁴²⁹. Enrique y Ana, al igual que todos los españoles, están en un proceso de adaptación de “lo viejo” a “lo nuevo”. José Sacristán explicaba recientemente cómo *Vida conyugal sana* daba “una mirada crítica en la medida de las posibilidades que el sistema o el régimen (...) permitía (...). Era como el advenimiento de un tiempo en el que cabía esperar que ocurriesen cosas (...)”⁴³⁰.

En la película de Dibildos y Bodegas vemos cómo esa España franquista entra en colisión con una España de la Transición democrática que llega a través de la televisión. Como comentábamos en el apartado segundo de nuestro trabajo, por estos años, la diversidad de registros culturales que se impone es ininteligible sin tomar en consideración el papel de la radio y, sobre todo, de la televisión como vehículos de uniformización del consumo cultural o pseudocultural. No obstante, al final del film Ana lleva a Enrique al doctor, y éste recomienda al marido “nada de televisión” para mejorar su estado de obsesión por la publicidad. Si bien la televisión es elemento clave en el film, no es casual que el último mensaje de esta película sea “contra la televisión”. Recordemos que por este tiempo asistimos a un decisivo periodo de consolidación y legitimación social por parte de la televisión en nuestro país. Éste se está convirtiendo

⁴²⁹ GONZÁLEZ, J. J., y REQUENA, M. Op. cit., p. 76.

⁴³⁰ SACRISTÁN, J., en RTVE: *Historia de nuestro cine*. 12 de junio 2015.

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-coloquio-comedia-cine-espanol/3168279/>. (Fecha de consulta: 8 de julio 2015).

en el medio de comunicación preferido de diversión de los españoles, desbancando al cine de esa posición. Según Juan Carlos Ibañez, “entre los años 1966 y 1973 (...) es el denominado periodo de oro de la historia de Televisión Española, que consigue elaborar programas de gran aceptación pública”⁴³¹.

7.2. Relaciones con la Administración.

Vida conyugal sana se filmó en Madrid, con un presupuesto aprobado de 15.750.000 ptas. El film fue rodado en aproximadamente 7 semanas:

- Interiores: 11 días.
- Exteriores: 13 días.
- Estudios: 23 días.

Ágata Films consiguió la licencia de rodaje para *Vida conyugal sana* en noviembre de 1973. No obstante, esta autorización se vería condicionada a la adecuada realización de la película según su guion y teniendo en cuenta aspectos o circunstancias que no se recogieron en el guion y sólo podían ser debidamente apreciados en la película una vez realizada⁴³².

7.2.1. El aparato censor:

En general, se advertía a la casa productora que habría de cuidarse en la realización el lenguaje que empleaban los personajes, “a fin de no tener el matiz soez y malsonante

⁴³¹ IBAÑEZ FERNÁNDEZ, J. C. Op. cit., p. 57.

⁴³² AGA Caja nº 36/04246. *Vida conyugal sana*. Expte nº 74.034.

que se usa en el guion, ya que en ese caso se producirían adaptaciones que podrían perjudicar a la película una vez realizada”⁴³³.

El propio Dibildos había cursado una petición previa para la concesión de dicha categoría de Interés Especial en septiembre de 1973⁴³⁴. Por mayoría, obtenida por acumulación de votos, la valoración otorgada fue de cinco puntos en un máximo de diez, aplicados a efectos de concesión del Interés Especial a que se refería el párrafo tercero del artículo tercero de la Orden Ministerial del 12 de marzo de 1971⁴³⁵.

Algunos de los informes de los miembros de la Comisión de apreciación de películas, favorables a la concesión de Interés Especial a *Vida conyugal sana*, afirmaban lo siguiente:

- “Película graciosa con una crítica de la civilización actual de consumo y publicidad (...). Visión del matrimonio excesivamente rígido y poco espontáneo. Bien interpretada y dirigida”. (Luis de Andrés).
- “Esta película es una de las pocas en que el cine español encuentra el camino de calidad que debería ser corriente y que, como en este caso, es excepcional. El argumento es original y la valoración está medida, sin pasarse en chocarrería como es corriente. Interpretación adecuada tanto en la elección de los tipos, como en la aplicación de los mismos. En resumen, una película que se sale de lo corriente y que merece una alta calificación”. (Pablo Martín Vara).

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Este artículo disponían lo siguiente:

Art. 3º. A los efectos de los beneficios que esta disposición establece para los proyectos y películas de interés especial, se considerarán como tales:

1º Los proyectos que, ofreciendo suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o nacionales.

2º Los especialmente indicados para la infancia.

3º Los que con un contenido temático de interés suficiente presenten características de destacada ambición artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos.

- “Es un film agradable, ácido en su fondo, pero servido de forma humorística, quizá excesivamente humorística, porque este humor le da (...) mayor audiencia, pero le resta rigor ético, y es una lástima. El personaje de este film es un reprimido, pero un reprimido total (...) desde que nace hasta el momento actual. Es una crítica amplia no sólo a la reflexión de un señor, sino de todo el sistema que envuelve a un hombre en este país (...). El mayor defecto del film es su reiteración (...). Es un film que aglutina lo comercial y lo intelectual”. (Padre Eugenio Benito)
- “Es una película comercial pero que encierra una crítica constructiva, que apunta un camino muy interesante para el cine español”. (Guillermo Fernández-López Zúñiga)⁴³⁶

Estas apreciaciones sobre *Vida conyugal sana* dejan ver cómo la idea de Dibildos de formar una línea de producción a medio camino entre el cine comercial y el intelectual estaba calando, además de en el público, entre los miembros de la Comisión de apreciación de películas. Este tipo de producciones, si bien planteaban una cierta crítica a la realidad española de la época, lo hacían dentro de un contexto amable y sin crear oposición a los intereses del régimen.

7.3. Distribución y recepción del film.

El estreno en Madrid de *Vida conyugal sana* fue el 21 de febrero de 1974. El film fue recibido con críticas favorables como las siguientes:

⁴³⁶ Comisión de apreciación de películas. 2 de marzo de 1974. En AGA Caja nº 36/04246. *Vida conyugal sana*. Expte nº 74.034.

- “Hay que partir de que el título es de ambigüedad paladina. Uno no sabe si va a asistir a una chocarrera y vulgar españolada, o, si por el contrario le van a dar una de estas lecciones, hoy al uso, sobre educación sexual. En realidad no se trata de ninguna de las dos cosas. Por consiguiente, el título cofunde. (...) El argumento y la idea tienen cierta originalidad y “vis cómica” implícita. Por otra parte –hemos de reconocerlo- la película tiene honradez de planteamiento, lo que no es poco. No se manipula una seudomoral, como sucede en películas españolas recientes de Masó (*Experiencia prematrimonial*, *Una chica y un señor...*), ni se simplifican los vicios de la sociedad, como *El último viaje* de La Loma o *Aborto criminal* de Iquino (...). Tampoco *Vida conyugal sana* desciende a la pornografía verbal o soez de otra vertiente, arriba aludida, de nuestro cine. La película no tiene doble fondo. No está manipulada, si hacemos precisión de la ambigüedad del título, propuesto, al parecer, como cebo. Su estilo cinematográfico es ágil, abierto y suficientemente contenido (...)”⁴³⁷.
- “*Españolas en París* anunció la llegada a nuestro cine de un director con criterio propio (...). Ante *Vida conyugal sana*, su segundo filme, quedan confirmadas las impresiones iniciales, porque el escalonamiento de planos, escenas y secuencias, la destreza para sacar máximo partido a excelente grupo de intérpretes y la soltura en abordar la sátira desechando populacheros recursos chabacanos, dan medida de lo mucho que puede llegar a hacer, apenas le proporcionen guiones de calidad (...). Al título regocijante contribuye un reparto “de lujo” (...)”⁴³⁸.
- “Roberto Bodegas que ya nos anticipó una excelente muestra de su estilo y su técnica en *Españolas en París*, nos ofrece ahora un filme más “cuajado”, más apretado en intenciones, más en la línea de modernidad del cine de ahora. Sin retorcimientos, hermetismos ni “criptografías”, claro y limpio (...). La película abunda en “gags” divertidísimos. (...) La animada, ingeniosa e inteligente labor

⁴³⁷ LAMET, P. M. “Vida conyugal sana”. *Reseña*. Nº 74. 1974, . 31.

⁴³⁸ GARCÍA DE LA PUERTA, T. “Vida conyugal sana”. *Pueblo*. 5 de marzo 1974.

del equipo formado por Bodegas, Dibildos y Garci viene a demostrarnos que para hacer atractivas películas los ingredientes principales son el ingenio, una buena técnica y el deseo de llegar limpiamente a interesar al público. En este caso la demostración a sido concluyente⁴³⁹.

La película contó con 1.178.839 espectadores, acercándose en gran medida a su antecesora *Españolas en París*. La recaudación, según datos del Ministerio de Cultura fue de 49.106.378,698 pesetas (295.135,28 €) lo cual supone unas ganancias de 33.356.378 pesetas para la casa productora si tenemos en cuenta que desde el Ministerio de Información y Turismo se reconocía que el coste de producción en 15.750.000 pesetas.

A modo de conclusión:

En 1973, Dibildos y Bodegas se unen de nuevo intentando conseguir el éxito que obtuvieran con *Españolas en París*. *Vida conyugal sana* fue un impulso hacia ese nuevo cine nacional-popular de calidad que la Tercera Vía proponía. Autores como Monterde, aseguran que la línea Dibildos alcanzaría su máxima expresión precisamente en la serie de películas producidas entre 1973 y 1975. Además, a partir de aquí Sacristán se consagra como protagonista de los films de la Tercera Vía, representando al “españolito medio” de la época. En *Vida conyugal sana* vemos unos personajes propios de una España dinámica que ha recuperado su autoestima. En el film, realizado a tan sólo dos años de la muerte de Franco, se plantea la sociedad de consumo, y más concretamente los excesos de la publicidad, en una España que está muy cerca del fin de la dictadura. Estamos ante una sociedad que anhela equipararse a la media europea y donde el confort que proporciona el consumo otorga cierta apariencia de triunfo de las clases medias. Pero en medio de este “bienestar”, el cine popular que propone la Tercera Vía

⁴³⁹ MARTÍNEZ TOMÁS, A. “Vida conyugal sana”. *La Vanguardia*. 16 de febrero 1974.

también supone un medio para dialogar con las inquietudes y deseos de una sociedad en pleno proceso de transformación. Estas películas, si bien planteaban una cierta crítica a la realidad española de la época, lo hacían dentro de un contexto amable y sin crear oposición a los intereses del régimen. Lo cual contaba con el beneplácito de los miembros de la comisión de apreciación de películas. El discurso de la Tercera Vía también estaba calando en el público. *Vida conyugal sana*, contó con 1.178.839 espectadores.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

LOS NUEVOS ESPAÑOLES
(ROBERTO BODEGAS, 1974)

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

8. *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974)

Tan sólo un año después del estreno de *Vida conyugal sana*, el tándem Bodegas-Dibildos repite en la producción de un nuevo film: *Los nuevos españoles*. El tercer largometraje de Bodegas, tercer encuentro con Dibildos y segundo con José Luis Garci, vuelve de nuevo a insistir en la evolución del propio modelo de comedia llevado a cabo en Ágata Films desde sus inicios hacia límites más críticos.

Recién terminada la dirección de *Vida conyugal sana*, Roberto Bodegas explicaba cómo *Españolas en París* era “una película donde el director no existe”. Además, afirmaba: “*Vida conyugal sana*, era una prueba para mí mismo (...). Me ha demostrado que me queda mucho por aprender, pero que ya sé cómo puedo aprenderlo. La película me ha provocado una profunda insatisfacción, y pienso que esa insatisfacción es el único motor para poder seguir haciendo cosas. (...) La cita que yo tengo con el cine es mi tercera película. (...) Si hasta ahora había seguido el camino de la sinceridad, ahora voy a ir en busca de lo auténtico, sin ningún tipo de preámbulo o de rodeo. Mi tercera película será buena o mala, pero no habrá ninguna duda en la línea que seguirá el film”⁴⁴⁰.

Españolas en París, *Vida conyugal sana* y *Los nuevos españoles* son el exponente por antonomasia de la llamada Tercera Vía del cine español. De entre estos films que se proponen como una tercera alternativa al cine español y nacen con vocación de llegar a un público multitudinario (que ha cambiado en sus gustos y exigencias), la película más representativa es, sin duda y no sólo por su título, *Los nuevos españoles*. Una vez más se trata de hablar al público de problemas reales, de darles una visión crítica de los mismos. El film cuenta la historia de unos empleados de una casa de seguros que, al pasar a manos de una multinacional, deben ser “reeducados” para convertirse en ejecutivos jóvenes, dinámicos y productivos.

Esta reeducación hacia los protagonistas será laboralmente hablando. Todo ello con métodos militares y con la ayuda de sus parejas, las cuales usarán tácticas un poco más dulces, aunque en ambos casos se da un lavado de cerebro de tintes casi sectarios. Todo

⁴⁴⁰ CASTRO, A. Op. cit., p. 92.

desarrollado desde un punto de vista cómico, o según José Enrique Monterde “tragicómico-como-la-vida-misma”⁴⁴¹.

José Ramón Pérez Ornia afirmaba: “*Los nuevos españoles* no es un enésimo film español (...). Este film era el momento de la verdad para la llamada Tercera Vía. (...) Bodegas, con esta historia en tal contexto, ha logrado un producto de oficio consumado, bien fabricado y competente, eludiendo la contaminación con el cine celtibérico de la subcomedia y rescatando lugares, costumbres y gestos muy nuestros. Nos trae a la memoria, de alguna manera y por contraste, el *Bienvenido Mr. Marshall* de entonces”⁴⁴².

8.1. La emergente clase media representada en *Los nuevos españoles*:

Como ya hemos dicho, al final del franquismo, nuestro país se iba convirtiendo poco a poco en un país europeo. A ello contribuye el crecimiento económico y la modernización industrial que hacen posible que los trabajadores puedan disponer de unos recursos semejantes a los europeos: piso en propiedad, Seat 600, televisor, pequeñas vacaciones, estudios para sus hijos... La idea de llamar al film *Los nuevos españoles*, según Roberto Bodegas surge del slogan de un anuncio de la compañía aérea española Iberia⁴⁴³: “los nuevos españoles no es ni más ni menos que un slogan que tenía Iberia, que decía “los nuevos españoles, viajan en avión”. Por los años setenta, entonces pasábamos del vagón de tercera de madera en el que fuimos los emigrantes que nos fuimos de España a los nuevos españoles que viajaban en Iberia”⁴⁴⁴.

La película coral *Los nuevos españoles*, volvería a tomar como eje argumental las inquietudes y temores del españolito medio, esta vez ante un fenómeno ocurrido en su

⁴⁴¹ MONTERDE, J.E. Op. cit., p. 61.

⁴⁴² PÉREZ ORNIA, J. R. “Los nuevos españoles”. *Reseña*. Nº 82. 1975, p. 26.

⁴⁴³ El anuncio de Iberia decía lo siguiente: “¿Quiénes son los nuevos españoles? Es fácil reconocerlos. Son miembros de una comunidad en desarrollo. Hay una palabra que los define: evolución”.

⁴⁴⁴ BODEGAS, R. en RTVE. *Historia de nuestro cine*. 11 de enero 2017: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-nuevos-espanoles/3864398/>. (Fecha de consulta: 29 de marzo 2017).

entorno laboral. Como comentábamos en el apartado segundo de nuestro trabajo, posiblemente uno de los elementos que mejor permite identificar la pertenencia a esta nueva clase social es la posición ocupada por los individuos en la división del trabajo. El personal administrativo, comercial y técnico, aumentó en un 75% por estas fechas, y el personal de servicios sanitarios, educativos o de ocio, ascendió a más de un 60 por 100⁴⁴⁵. Estamos ante una nueva clase media, en suma, profesionalizada, urbana y asalariada, que en los años setenta representaba ya una cuarta parte de la población española. Fueron los miembros de esta renovada clase media quienes se beneficiaron especialmente del desarrollo económico y del correlativo aumento de la renta per cápita –cuya tasa anual de crecimiento pasó del 3,3% en la década de 1950 al 7,5% en 1960-70⁴⁴⁶.

En el año 74, en la sinopsis enviada por Ágata Films a la Dirección General de Cinematografía se exponía lo siguiente:

Luis, Sinesio, Paco, Antonio y Pepe son cinco hombres con los que usted se habrá tropezado más de una vez en el autobús, en el bar de la esquina, en un cine, en el fútbol o comprando letras de cambio en el estanco y firmándolas luego en la tienda de electrodomésticos. Son cinco oficinistas pluriempleados que viven como pueden y que integran el negociado de estadística de La Confianza, antigua compañía de seguros, fundada a finales del siglo pasado.

Cari, Ana, Aurora, Julita y Sagrario son sus mujeres, o sus novias y usted señora habrá coincidido con ellas en el supermercado, en algunos grandes almacenes, en la peluquería, en la consulta del puericultor o en el estanco o por lo de las letras.

La Confianza es absorbida por la multinacional Bruster & Bruster Assurances Company con sede central en Denver (Colorado). ¿Y qué es la Bruster & Bruster? Puede resumirse diciendo que la Bruster es el progreso, la competitividad, el dinamismo, la energía humana estudiada, programada, aplicada y asumida con un sólo fin: la productividad, la rentabilidad, el éxito. El hombre Bruster es por definición un hombre eficaz, agresivo (con la famosa mirada “Bruster”), dominador, que sabe, que quiere y que puede. En

⁴⁴⁵ TEZANOS, J. F. *Modernización y cambio social en España*. Reis: Revista española de investigaciones sociológicas. Nº 28, 1984, en PÉREZ LEDESMA, M. *Estabilidad y conflicto social: España, de los iberos al 14-D*. Portada. Nerea. Madrid. 1990, p. 231.

⁴⁴⁶ PÉREZ LEDESMA, M. Op. cit., p. 231.

suma, un triunfador. Y nuestros cinco oficinistas, más los cien restantes empleados de La Confianza, son reconvertidos en ejecutivos de ventas, a través de unos cursillos de readaptación, dirigidos por personal americano, más concretamente, por Harry “el Sucio”. La reconversión es a todos los niveles: técnica, mental, dietética, moral, psicológica y de aspecto físico. Por eso Luis no puede tener esa barriga, ni ser calvo, ni Pepe ser miope, ni Sinesio bajito y triste, ni Antonio tener los dientes torcidos, ni Paco canas. Como tampoco Cari, Ana, Aurora, Julita y Sagrario pueden llevar ropa interior vulgar y de saldo, ni perder el tiempo cuidando a sus hijos (para eso está la nursery), ni olvidar lo que la mujer tiene, en el más amplio sentido de la palabra de receptora y administradora de todo ese caudal de energía y potencial creador que es el hombre.

Y así, Sinesio, Luis, Paco, Antonio y Pepe se hacen hombres Bruster, agresivos, irresistibles, espléndidos, temerarios... y en aras de la Bruster se estilizan, se agigantan, se endurecen...

Ahora forman el equipo vendedor número trece y conseguirán el triunfo en el Primer Concurso Anual de Ventas en honor a William Bruster II. Pero esto no será el fin, es el primero paso hacia un desenlace totalmente inesperado, para ellos y para sus mujeres⁴⁴⁷.

Como ya hemos visto, la sociedad de los últimos años de la dictadura se alejará en gran medida de la del franquismo de posguerra de años atrás. Uno de los hechos sociológicos más relevantes que se produce en la sociedad española de la época, es la paulatina sustitución de las viejas clases medias por las nuevas clases medias. En este proceso de cambio, el binomio formado por Dibildos y Bodegas continúa con su empeño de mostrar en sus películas a ciudadanos de a pie, cualquiera que pudiera ser espectador de los films de la Tercera Vía. Sally Faulkner, recuerda que una de las características de la *middlebrow* de la cual se nutrió fundamentalmente la Tercera Vía, es la especial habilidad de los films de la cultura media española para realizar esta mezcla o fusión tanto a un nivel de forma como a nivel temático, y además tender a “trabajar a través del cambio”⁴⁴⁸. Este proceso que viven los protagonistas de lo “antiguo” a lo “nuevo”, se lleva a cabo desde una representación alegórica de prácticas exageradas. Entre chascarrillos sobre “lo buena que está la administrativa” y los bocadillos de calamares a la hora del descanso, los trabajadores del film pertenecen a una clase media con viejas

⁴⁴⁷ AGA Caja 36/05157. *Los nuevos españoles* Expte nº 77.618.

⁴⁴⁸ FAULKNER, S. Op. cit., p. 5. Traducción propia.

manías de una picaresca perfectamente reconocible: la venta de productos en la oficina, el pluriempleo sumergido... La Bruster & Bruster llega a La Confianza con una supuesta modernización en base a un agresivo capitalismo. Sin embargo, las prácticas utilizadas no son de lo más ortodoxas. *Los nuevos españoles* representa la llegada de las multinacionales americanas a nuestro país también llevada al extremo, como en la siguiente escena de entrenamiento de los protagonistas para convertirse en hombres Bruster:

HARRY FLANAGAN

Ustedes son el grupo número 13, y conozco sus problemas, sus ambiciones. Estoy informado de los resultados de sus test de asimilación mental, de carácter, de facultades intelectuales.

¿Quieren que sea sincero? Basura, ¡son ustedes un camión de basura!

PEPE

Hombre...

HARRY FLANAGAN

He dicho camión de basura por delicadeza.

PEPE

Ah, bueno. Si ha sido por delicadeza...

HARRY FLANAGAN

Ustedes son afortunados porque han tenido la suerte de tropezar conmigo, que saco oro de un montón de chatarra. Ah, y no se molesten en buscarme un apodo. Les diré algo, en todas las oficinas que tiene la Bruster en el mundo, ya me lo encontraron: Harry el Sucio.

Y ahora quítense la chaqueta. ¡Vamos, la chaqueta!

PEPE

Este tío nos parte la cara...

HARRY FLANAGAN

Díaz, quítese las gafas. ¡Vamos, las gafas!

PEPE

Sí...

HARRY FLANAGAN

No quiero volver a verle más con gafas, ¿entendido?

PEPE

Pues, Sr. Harry como no me ponga la Bruster un perro y un bastón me la pego porque soy miope, y no se ofenda...

HARRY FLANAGAN

(se dirige hacia Luis)

Tiene usted buen apetito, ¿verdad?

LUIS

Hombre, a Dios gracias como de todo.

HARRY FLANAGAN

¡Pues ya no va a comer de nada! Es usted un saco de patatas y además está muy calvo.

¡No me gustan los calvos, ni los débiles, ni ninguno de ustedes!

Los comportamientos de estos hombres son caricaturescos en cantidad de situaciones en el film: en el momento en que ven al magnate de la empresa casi como un dios al que hay que adorar, en los extremos campeonatos de venta en los que participan, en la búsqueda de la homogeneización de la imagen de los cinco en la que todos tienen que ser muy semejantes (no sólo en la forma de vestir, sino incluso hasta en la mirada que ha de ser “Bruster”)...

Dibildos y su equipo utilizan la comedia a partir de estereotipos y lugares comunes, repitiendo un modelo de éxito. Este género, uno de los favoritos del gran público de la época, sirve para impulsar un nuevo patrón de identidad nacional a partir del concepto de modernidad económica⁴⁴⁹. Al igual que anteriores películas de la Tercera Vía, *Los nuevos españoles* contribuye a transmitir la idea de que España por fin comienza a saborear las mieles del bienestar. Según, Juan Carlos Ibáñez: “En un contexto de apertura al exterior, desarrollo industrial e implantación de medidas que favorecen la economía de servicios y el consumo masivo (mejora de la renta, ventas a crédito, impulso de las actividades de ocio), las comedias promueven una nueva imagen del país, más abierta y dinámica, y representan a una ciudadanía entusiasmada con la perspectiva de asimilar actitudes y costumbres de sociedades europeas de referencia”⁴⁵⁰.

Aunque la enunciación gira en torno al quinteto masculino, la Bruster también guarda un papel fundamental para sus mujeres: ayudar a que sus maridos alcancen el objetivo de ser hombres Bruster. La compañía crea un club social para “mujeres Bruster” con la intención de que las esposas de los empleados se dediquen más tiempo, mejoren su físico y cultiven relaciones que puedan abrir oportunidades de negocio. La directora de relaciones humanas de la compañía americana, da esta charla a las esposas:

⁴⁴⁹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. C. Op. cit.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

AMANDA

Queridas amigas, quiero deciros que la Bruster concede una importancia decisiva a la mujer. La mujer no puede dedicarse a un papel pasivo llevando la casa. No tiene que ser esclava de la cocina, de los hijos, del marido... Para eso están los electrodomésticos y la nursery Bruster, donde podéis llevar en cualquier momento a vuestros hijos. Allí estarán cuidados y atendidos como si lo hicierais vosotras mismas.

La mujer de hoy, tiene que tener más tiempo para dedicarse a sí misma para estar más atractiva para la vida social. Porque tenéis que llevar una vida muy intensa de relación social, conocer a gente... No olvidéis que cada nueva amistad puede ser un futuro cliente para vuestros maridos. La Bruster cree sobre todo en la familia.

Si bien el discurso de Amanda en un principio parece ser innovador, pronto vemos cómo la división del trabajo entre ambos grupos es aún muy tradicional. Los gestores de la multinacional apuestan decididamente por el matrimonio. En su seno debe moverse la “mujer Bruster”, que se siente arropada en un club que les ayuda a resolver las obligaciones domésticas, como, por ejemplo, el cuidado y la educación de sus hijos. En *Los nuevos españoles* las esposas deben “cuidarse a sí mismas” para “hacer felices a sus maridos”. Todo está enfocado al máximo rendimiento laboral de ellos. Aquí Dibildos y Bodegas, vuelven a llevar la situación al extremo de lo cómico, en donde se esconde una maquillada crítica social. *Los nuevos españoles* refleja la situación de la mujer española de la época en relación con el trabajo extradoméstico, un aspecto en el que en nuestro país aún quedaba mucho por avanzar. En los sesenta y setenta, la participación de la mujer, y en particular de la mujer casada en el mundo laboral aún era reducida. Según datos del Instituto Nacional de Estadística, en el año 71 la tasa de la actividad femenina en España es del 27,7 por 100. En relación a esta cifra, por grupos de edad la tasa de actividad es relativamente alta hasta los veinticuatro años (el 42 por 100 en el grupo más joven, de quince-diecinueve años, y el 48,5 por 100 en el de veintiveinticuatro años). A partir de esta edad, las tasas descienden a la mitad o menos⁴⁵¹. Por tanto, la mujer española que trabaja en los años anteriores al matrimonio, deja de hacerlo una vez casada. Por medio de las esposas de los protagonistas vemos lo difícil que es aún en esta época la incorporación del sector femenino al mundo laboral. Esto

⁴⁵¹ I.N.E. Encuestas de Población Activa, 1964 y 1971.

se ve retrasado por el matrimonio y por su dedicación a las tareas y deberes doméstico-familiares, entre otros factores como la segregación de género que obstaculiza el acceso a las mujeres a determinados sectores de actividad.

John Hopewell, realiza en *El cine español después de Franco* una tabla comparativa cuyo título es *Mito y realidad en el cine español contemporáneo*, en donde incluye, además de otras películas, a *Los nuevos españoles*:

Película	Viejo mito franquista	Triunfalismo del desarrollo	Realidad española	Fuera de España
<i>Los nuevos españoles</i> (Roberto Bodegas, 1974).		Las ventajas de fusionarse con una multinacional...	...no compensan el cansancio, el stress, los problemas familiares y la muerte...	que comporta el estilo de vida americano de los empleados de la empresa-estado totalitario Bruster & Bruster.

Fuente: HOPEWELL, J. *El cine español después de Franco*. El arquero. Madrid, 1989, p. 334.

El autor prosigue con una moraleja del film que parece tener muy clara: “Más vale ser un español chapado a la antigua; la armonía neofalangista (¿) es mejor que la competitividad capitalista”⁴⁵².

Hopewell, asegura que *Los nuevos españoles* está más cerca de los viejos productos de Dibildos y de Masó-Lazaga que de un cine de calidad. Sin embargo, las palabras de Hopewell resultan un tanto simplistas. Lo cierto es que en este punto intermedio al que pretende llegar Dibildos, en ocasiones se da la convivencia de un cierto

⁴⁵² HOPEWELL, J. *El cine español después de Franco*. Madrid: El arquero, 1989, p. 334.

conservadurismo. No obstante, a la vez la Tercera Vía sirve como modelo de prosperidad y ascenso social para las clases medias y bajas, como afirmaba Sally Faulkner. La Tercera Vía implica en sí misma que en sus films confieran gran cantidad de tendencias e inclinaciones de la época. Está en medio de todo pero no es “ni una cosa ni la otra”. Según Faulkner, “la *middlebrow* –de la cual bebe la Tercera Vía- es la mejor manera de describir esta fusión de opuestos que se dan cita en presente”⁴⁵³. Y añade: “Este modelo intermedio del cine de la Tercera Vía deja ver también un contexto poco inspirador que está presente en los últimos días del franquismo”⁴⁵⁴. Dibildos evitará ser fuente de conflictividad en cualquier ángulo. Con la Tercera Vía crea un cine de consumo aparentemente neutralizado. El productor persigue asegurarse el consenso de las capas medias así como de los sectores más regresivos de la Administración. Aunque para ello no deje de mostrar un mínimo de conflictividad y “compromiso”.

Con la última declaración de Faulkner, podemos relacionar las siguientes palabras de José Ramón Pérez Ornia respecto a *Los nuevos españoles*: “El éxito de la obra se apoya en la destreza de un guion que –a parte de la amplia gama de diálogos y situaciones entre los más felices de nuestro cine- ha logrado escapar del boceto y manierismo que supondría haberlo traducido en sólo comicidad o drama, que tiene el mérito de ser cercano a la realidad, y que salva el fragmentarismo anecdótico ante todo por la verosimilitud humorística y genuinidad del dramatismo. No todo es igualmente original y calibrado, con alguna que otra falta de medida, pero muy pocas veces resbala en el chiste o resabio. (...) Ahora bien, si Bodegas ha repartido a manos llenas elementos informativos para una crítica social puertas adentro (costumbres, vivienda, matrimonio, fútbol, trabajo, etc.), no es menos cierto que rehúye tomarle el pulso a la realidad del país, e incluso para burlarse de lo extranjero recurre al expediente superficial: no interesan las verdaderas causas y raíces, ni el por qué la nación está hipotecada por USA, y lo que esto supone de intolerable (...). A lo mejor porque Bodegas (...) ha sido más fiel a la más triste de las características de los nuevos españoles (que todos protagonizamos un poco): impotencia y fracaso de una generación para la cual toda tentativa de rescate y dignidad se resuelve en una derrota y ulterior degradación,

⁴⁵³ FAULKNER, S. Op. cit., pp. 133-134. Traducción propia.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

frustrados y víctimas de nuestra fatalidad histórica, que no la redime de su responsabilidad”⁴⁵⁵.

En efecto, la última escena del film nos deja una sensación amarga. En ella se muestra una misteriosa imagen de todas las esposas enlutadas, evidente metáfora de la muerte de unos hombres que han dejado de ser ellos mismos. Lo cual ya anticipa aquel “desencanto” que surgiría a partir de los últimos años de los setenta, con los primeros pasos de la Transición. Este “desencanto” constituía una mezcla de agnosticismo y cinismo ante lo que estaba por llegar. Una vez pasado el “milagro” de una dictadura hacia la democracia, entramos en la vida cotidiana con sus problemas concretos. Ante la admiración exterior se contraponen el desasosiego y el desencanto interior. Pues la democracia no puede solucionar en segundos, problemas que vienen incluso de hace siglos. Según explicaba Javier Tusell en enero de 1978: “La democracia sirve, entre otras cosas, para lanzar a la luz pública las dificultades, los dramas y los conflictos que la dictadura tiene por objeto enmascarar bajo un aspecto externo de apariencia mucho más agradable. No se dan cuenta de que por esa razón la democracia es, precisamente, el régimen más conservador, porque permite que los ciudadanos, en cada momento, puedan enfrentarse con los problemas reales del país, que es la primera condición para resolverlos”⁴⁵⁶.

8.2. Las relaciones con la Administración.

Según datos del presupuesto presentado por Ágata Films al Ministerio de Información y Turismo, *Los nuevos españoles* tuvo un coste de 20.625.000 ptas. El 15 de julio de 1974, se solicitaba por parte de Ágata Films en un escrito al Ministerio de Información y Turismo el permiso de filmación de la película. Al mismo tiempo, exponían en la misma nota su intención de acogerse con *Los nuevos españoles* al régimen de Interés

⁴⁵⁵ PÉREZ ORNIA, J. R., “Los nuevos españoles”. *Reseña*. N° 82. 1975, p. 26.

⁴⁵⁶ TUSELL, J. El desencanto. *ABC*. 13 de enero 1978, p. 3.

Especial: “Deseamos exponer a V.I. que la película tiene una gran ambición artística y por ello rogamos sea acogida al régimen de Interés Especial cinematográfico”⁴⁵⁷.

8.2.1. La censura:

Los nuevos españoles no tuvo graves problemas para pasar la censura previa de guion. Tal cómo explicaba José Luis Dibildos, “la censura de los últimos años del franquismo (...) mejoró mucho. Pero mejoró por una razón (...), porque había complejo de culpa. Lo mismo que al principio los primeros censores eran de una prepotencia absoluta, ya en los últimos años del franquismo tenían como complejo de culpa”⁴⁵⁸.

El 16 de octubre de 1974, las advertencias a la casa productora fueron condicionar en todo caso a la adecuada realización de la película, según el guion autorizado, no prejuzgando la resolución que más tarde acordase la Junta de Ordenación. Se habrían de tener en cuenta especialmente aspectos o circunstancias que no se recogieron en el guion o que sólo pudieran ser debidamente apreciados en la película una vez realizada⁴⁵⁹. Lo anterior era una fórmula bastante habitual en la época para mantener cierta intimidación hacia los productores, ya que se guardaba la potestad de censurar partes de la película final.

El rodaje, tal y cómo aparece en el plan de realización de la película, tuvo lugar en Madrid y alrededores. La filmación daría comienzo el 26 de julio y finalizaría el 7 de septiembre del 74:

- 15 días en los estudios Cinearte.
- 9 días en exteriores.
- 14 días en interiores naturales.

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ DIBILDOS, J. L. en *Imágenes prohibidas: Las últimas tijeras*, RTVE. 18 de septiembre 2011. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-ultimas-tijeras/1200763/>. (Fecha de consulta: 11 de agosto 2015).

⁴⁵⁹ AGA Caja 36/05157. *Los nuevos españoles* Expte nº 77.618.

El 27 de noviembre de 1974 José Luis Dibildos declaraba en un escrito destinado a la Junta de censura: “La película *Los nuevos españoles*, de la cual se solicita el visionado de Censura, se ajusta con fundamental exactitud al guion aprobado en su día por la Censura de la Dirección General de Cinematografía”⁴⁶⁰. Asimismo, dado que el Interés Especial solicitado por Ágata Films había quedado condicionado al visionado de la copia, se rogaba someter a juicio definitivo dicha copia de la Junta de Apreciación. Todo con la mayor brevedad posible puesto que ya tenían firmado el estreno en Barcelona para el 20 de diciembre⁴⁶¹.

El 12 de diciembre del mismo año, con el film realizado, la Comisión de Calificación de películas realizaba algunas observaciones en cuanto a modificar expresiones utilizadas en el film como “la releche”, “leche”, “mierda” o “la madre que los parió”. No obstante, al estar todas presentes en el guion que inicialmente fue entregado y aprobado, y sin ninguna observación de los lectores –salvo en un caso–, no hubo lugar a cambios o supresiones en el film⁴⁶². Algunos de los respectivos informes por parte de la Comisión a *Los nuevos españoles* fueron los siguientes:

- “Magnífica película con una envoltura de humor para poner de relieve lo trágico de la forma actual de concebir el trabajo y el aprovechamiento del hombre. Alguna escena subida de tono (...)”. (Pablo Martín Vara).
- “Divertida crítica y parodia de los procedimientos y sistemas de las empresas americanas en la formación de sus empleados (...). Tiene un constante humor, y a pesar del mismo, tiene una gran profundidad en todo el análisis que hacen (...). Está realizada con bastante limpieza, en cuanto a la forma, y opino que es lo suficientemente importante para ampliar al máximo su audiencia”. (Juan Wesslowski)⁴⁶³.

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Ibid.

⁴⁶³ Ibid.

De nuevo vemos cómo Dibildos, apoyándose en su participación directa en los guiones de las películas que produce, configura un mensaje ideológico certeramente dirigido a afianzar la alianza con el sector de capas medias al que representa, al mismo tiempo que consigue sortear los cortes en el film por parte de los sectores más regresivos de la Administración, como era el de la comisión de apreciación de películas.

Los nuevos españoles fue calificada para mayores de 18 años y menores acompañados, a pesar del interés de Dibildos para que fuera autorizada para todos los públicos y así ganar la mayor audiencia posible. A 27 de noviembre de 1974, el productor declaraba en un escrito hacia el Ministerio de Información y Turismo: “Que a la película *Los nuevos españoles*, de la cual se solicita el visionado de censura, le corresponde (...) la calificación de “Autorizada para todos los públicos”. En el montaje de la película la hemos sacrificado todo lo que a nuestro juicio pudiera obstaculizar la calificación que ahora solicitamos”⁴⁶⁴.

En febrero de 1975, la Comisión de Apreciación de la Junta de Calificación y Apreciación de películas, tras proceder a examinar la película, otorgaba a *Los nuevos españoles* la condición de Interés Especial, con una valoración de cuatro puntos a efectos de subvención económica. La Comisión de Apreciación actúa conforme al capítulo IV, apartados 1º y 3º, del artículo 3º de la Orden Ministerial del 12 de marzo de 1971⁴⁶⁵.

Ante esta decisión, desde Ágata Films se remitía el 28 de febrero de 1975 una queja formal dirigida al Ministerio de Información y Turismo en donde se solicitaba la revisión de la película por estimar insuficiente y desalentadora la valoración de cuatro puntos concedida. Con el deseo realizar una defensa objetiva de la película, en Ágata Films hacían hincapié en los siguientes datos⁴⁶⁶:

- La crítica de la prensa diaria y la crítica, habitualmente durísima, de las revistas especializadas, habían coincidido casi unánimemente en la alta valoración de la película, señalando su intento de aunar una temática ambiciosa y testimonial de

⁴⁶⁴ Ibid.

⁴⁶⁵ Ibid.

⁴⁶⁶ Ibid.

una realidad española con una narrativa popular y directa, y una calidad de producto cinematográfico.

- Éxito total de público. En las tres únicas capitales donde se estrenó la película en el año 1974, Madrid, Barcelona y Bilbao, continuaba la película en cartel en doceava semana y con perspectivas claras de continuar muchas más. Según datos del Ministerio de Cultura, el número total de espectadores de *Los nuevos españoles* fue de 1.789.754⁴⁶⁷.
- Interés despertado por la película en el extranjero: En aquel momento, a petición de una distribuidora americana de primerísima categoría según Ágata Films, se había enviado una copia a Nueva York para una posible distribución internacional. Asimismo, se había destinado una copia a Moscú. Hasta el momento, sin haber hecho una sola gestión directa de ventas, tenían pedida la película para seis países –Francia entre ellos– pertenecientes a cuatro continentes distintos. Tres años más tarde, el film también habría sido exportado a México, tal y cómo especificaría Dibildos el 10 de octubre de 1978 en un escrito al Ministerio de Cultura en el cuál rogaban les fuera facilitado un certificado de nacionalidad a *Los nuevos españoles* puesto que la sociedad compradora en el territorio mexicano así lo requería.
- *Los nuevos españoles* fue, según su explicaba casa productora, la película más premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo en 1975. Unos premios que, tal y cómo aseguraban en Ágata Films, habían tenido aquel año una excelente acogida por parte de la crítica. El film obtuvo los siguientes premios:
 - Segundo Premio a la mejor película por sus valores técnico-artísticos, por un solo voto de diferencia con el primer premio, *El amor del Capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974).

⁴⁶⁷ *Los nuevos españoles* fue la película de la Tercera Vía con la que más espectadores contó. Según declaraciones de José Luis Dibildos el 13 de junio de 1975 en el nº 1391 de *Nuevo Fotogramas*: “*Españolas en París* (...) dio mucho menos de sí que *Los nuevos españoles* porque ahora el público está más preparado que hace unos años”.

- Premio al mejor guion.
- Premio a la mejor interpretación colectiva de actores.
- Premio a Manolo Zarzo como mejor actor principal.
- Premio a los mejores decorados y ambientación.
- Premio al mejor equipo eléctrico y auxiliar.

El coste de la película fue de 18.000.000 de pesetas. Les faltaban dos millones para poder entrar en la consideración de película de Gran Empeño, al cual, por esta razón, no habían solicitado su concesión. Esto hubiera comportado una protección muy superior a todos los puntos posibles del Interés Especial. Dibildos, exponía además: “Pienso que los logros objetivos de *Los nuevos españoles* coinciden muy claramente con el espíritu que informa la política de la Dirección General de Cinematografía en orden al estímulo de un cine español válido a niveles industriales, comerciales, técnico-artísticos y temáticos. Y así se ha reconocido otorgándole la calificación de Interés Especial y la valoración de cuatro puntos. Gracias. Pero, sinceramente, estoy desalentado y creo que esa política de estímulo se ha aplicado muy restrictivamente, con una administración excesivamente rigurosa de los diez puntos posibles. Se hace camino al andar, y ese camino, lleno de riesgos y dificultades, para llegar a un cine español ideal, merece un más generoso aliento en cada uno de sus logros no ideales”⁴⁶⁸.

Ante este recurso presentado por la productora de Dibildos, el primero que se presentaba en once años según sus palabras, la Junta de Calificación y Apreciación de películas realizó un segundo visionado del film. La Comisión, reunida de nuevo el 14 de marzo del 75, rectificó el dictamen emitido el 7 de febrero en el sentido de concederle a *Los nuevos españoles* la condición de Interés Especial con la cantidad de cinco puntos y una protección económica equivalente, de conformidad con el capítulo IV, apartado 3º del artículo 3º de la Orden Ministerial del 12 de marzo de 1971. Este acuerdo, se especificaba desde el Ministerio de Información y Turismo, era definitivo en la vía administrativa. Con lo que no había cabida para un nuevo recurso.

En esta disputa entre Dibildos y la Junta de calificación de películas, vemos como el productor exige una subida de puntos respecto a la valoración de cuatro puntos obtenida

⁴⁶⁸ Ibid.

anteriormente, y cuyo máximo a adquirir son diez. En una defensa que Dibildos califica como “subjetiva” de *Los nuevos españoles*, expone determinados valores del film como el éxito tanto de la crítica como del público, así como los diferentes premios obtenidos. Tras el éxito de las anteriores películas, el cambio social, empresarial y personal producido en la España de los setenta que recogía *Los nuevos españoles*, se convirtió en el film más visto de la Tercera Vía. El éxito de la fórmula estaba claro, y Dibildos utilizaría todos los elementos a su favor para obtener el mayor de los reconocimientos por parte de la Administración. Dibildos afirmaría años más tarde: “junto a *Españolas en París*, los dos films de la Tercera Vía con los que me siento más satisfecho y en los que estuve más cerca de todo el proceso son *Vida conyugal sana* y *Los nuevos españoles*”⁴⁶⁹. Dibildos es precursor de una nueva corriente de calidad en el panorama español de aquellos convulsos años de finales del franquismo, el reencuentro con un tipo de comedia que tiene antecedentes en la propia filmografía nacional con ejemplos como el de Berlanga. *Los nuevos españoles*, un sainete actual que da testimonio de la época exento de polémica, abre nuevos caminos a un género de comedia de españoles con un equilibrio entre la sátira y la diversión, asimismo dotado con reparto nutrido de conocidos actores que dan vida a tipos entrañables y humanos, conforme a las normas de lo establecido. Sencilla y espontánea, la Tercera Vía ofrece reflexionar al espectador de una manera amable. El productor defiende un cine digno, un nuevo camino para los que hacen películas y para los que las ven. Pero, como ya hemos dicho, se trata de una crítica social convenientemente suavizada para no herir los intereses de los mismos que la financian, lo cual vemos que también complace a la Junta de clasificación, al concederle ésta un punto más en una segunda revisión del film.

8.3. Recepción crítica de la película.

La película más vista de la Tercera Vía, con 1.789.754 espectadores como hemos comentado anteriormente, obtuvo una recaudación de 126.097.849,689 ptas. (757.863,34 €), según datos del Ministerio de Cultura.

⁴⁶⁹ DIBILDOS, J. L. en FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 64.

El éxito tanto de público como también de crítica se deja ver en apreciaciones como las siguientes:

- Antonio Martínez Tomás habla de cómo “con un fino sentido del humor y del ingenio, los guionistas de esta película abordan la tarea de ofrecernos aspectos muy vigentes, muy candentes, de la nueva realidad española, sin caer en una malignidad de “mala uva” o en el erotismo (...) impúdico. Y sin embargo reflejan situaciones reales, ligeramente deformadas o caricaturizadas, cual si fuesen recogidas en el consabido espejo cóncavo y convexo. Tampoco los guionistas han caído en la pretensión de hacer una crítica social áspera y dura. Su ambición se limita a dar a la historia relatada una sonriente gracia y extraer de lo que se nos cuenta las obligadas gotas de ironía”⁴⁷⁰.
- Según Lorenzo López Sancho: “No le es frecuente al crítico el placer de los elogios de carácter general. Lo disfruta en esta ocasión y celebra este relato brillantísimo en su primer tercio, menos vigoroso en un fragmento central y feroz y elocuente, trazado con hábil ironía en la fase resolutive. Los nuevos españoles nos hace sonreír, reír francamente a veces y nos invita a reflexionar sobre los peligros de vender el alma al diablo (...)”⁴⁷¹.
- Asimismo, Jordi Batlle la calificaría en 1990 como “una de las películas más carismáticas del aliento nuevo que al cine español de consumo supo insuflarle Dibildos”⁴⁷².

⁴⁷⁰ MARTÍNEZ TOMÁS, A. “Libertad provisional”. *La Vanguardia*. 24 de diciembre 1974.

⁴⁷¹ LÓPEZ SANCHO, L. Ironía, humor y por fin realidad, en “Los nuevos españoles”. *ABC*. Madrid. 6 de febrero 1975.

⁴⁷² BATLLE, J., “Los nuevos españoles”. *El País*. 27 de julio 1990: http://elpais.com/diario/1990/07/27/radiotv/649029612_850215.html. (Fecha de consulta: 11 de agosto 2015).

A modo de conclusión:

Los nuevos españoles vuelve a tomar como eje argumental las inquietudes y temores del españolito medio, esta vez ante un fenómeno ocurrido en su entorno laboral. Por estos años, uno de los elementos que mejor permite identificar la pertenencia a esta nueva clase media en nuestro país es la posición ocupada en la división del trabajo. La película muestra, desde una representación alegórica con prácticas incluso exageradas, aquella sustitución de las viejas clases medias por las nuevas clases medias que se dio en los setenta en nuestro país. La comedia, uno de los favoritos del gran público de la época, sirve a Dibildos para impulsar un nuevo patrón de identidad nacional a partir del concepto de modernidad económica. Sin embargo, con *Los nuevos españoles*, Dibildos y Bodegas insisten en conducir el modelo de comedia llevado a cabo en Ágata Films desde sus inicios hacia límites aún más críticos. El film incluso anticipa aquel “desencanto” que surgiría a partir de los últimos años de los setenta, con los primeros pasos de la Transición. *Los nuevos españoles* constituye una especie de momento de la verdad para la Tercera Vía. La película fue la más vista dentro de esta corriente cinematográfica, con 1.789.754 espectadores.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

LIBERTAD PROVISIONAL
(ROBERTO BODEGAS, 1976)

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

9. *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976)

Libertad provisional fue la segunda película estrenada por Ágata Films tras la muerte de Franco, después de haber producido *La mujer es cosa de hombres*, en 1975. El film, que sería la última colaboración entre José Luis Dibildos y Roberto Bodegas, se sitúa además al límite entre la Tercera Vía y el cine que Ágata Films produciría una vez llegada la democracia a nuestro país. Francisco Javier Frutos explica cómo “tras el cambio político, el cine de Dibildos participa en la voluntad de recuperación de una serie de inquietudes sepultadas durante el franquismo que anima todo el cine de la transición y que se refleja en *Libertad provisional*, de Roberto Bodegas”⁴⁷³.

En esta película, el escritor Juan Marsé figura como autor del argumento, guion y diálogos. Los cuales distan en numerosos aspectos de las películas precedentes de Ágata Films: “La sierra y la capital desaparecían para dar paso a la “lumperiana” Barcelona (...), el “cast” de actores era remozado: Sacristán-Andión y San José-Velasco. Todo ello parecía otorgar al proyecto una envoltura más inquieta (...)”⁴⁷⁴. Al contrario que con sus anteriores producciones, Dibildos admitía que *Libertad provisional* fue: “un proyecto que produje para ayudar a Roberto Bodegas, y en el que no intervine desde el punto de vista creativo”⁴⁷⁵.

Durante el rodaje de *Libertad provisional*, Ángeles Maso preguntaba a Dibildos por la vinculación de esta película con la Tercera Vía. Con lo que el productor responde, la periodista afirma que “hubo una Tercera Vía con tres películas y no hay que analizar como Tercera Vía tal como se ha hecho cada una de las películas que produce. La primera es *Españolas en París*; la segunda *Vida conyugal sana*, y la tercera *Los nuevos españoles*. Una fórmula que ha dado un cine de calidad, crítica de costumbres y posibilidad de amplia difusión. Tanto Dibildos como Bodegas, me aseguran que *Libertad provisional* no tiene que ver con las vías recorridas. Y que no estamos ante una película social o política o policiaca determinada, sino que en el contexto entra un poco de todo como en la propia vida”⁴⁷⁶.

⁴⁷³ FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 69.

⁴⁷⁴ LARA, F. Crónica de una marginación. *Triunfo*. Nº 715. Octubre 1976, p. 65.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ MASÓ, A. Rodaje de “*Libertad provisional*”, de Roberto Bodegas, con guion de Juan Marsé. *La Vanguardia Española*. Nº 34.184. 7 de mayo 1976, p. 51:

Libertad provisional es una apuesta un tanto insólita en la trayectoria de Dibildos, que se incorporó al proyecto cuando ya estaba en marcha, y al mismo tiempo una convencida obra de Roberto Bodegas. El film, una crónica pesimista sobre la representación social, no encaja con la atmósfera que encontrábamos en *Vida conyugal sana* o *Los nuevos españoles*. Sus protagonistas, sin embargo, Alicia (Concha Velasco), madre de un niño de corta edad, y Manolo (Patxi Andión), delincuente que acaba de salir de la cárcel, sí que intentan de nuevo aquel ascenso social y estabilidad emocional y económica que ya vimos en las películas anteriores de la Tercera Vía. Esta vez, sin embargo, ese amago de ascenso social no tardará en revelarse a los protagonistas como un espejismo.

José Enrique Monterde asegura que este tipo de películas llamadas fronterizas no están carentes de elementos de interés: “Esos filmes son víctimas de unos momentos de aceleración histórica, ya que están pensados bajo las antiguas condiciones –de censura y autocensura- se van a enfrentar en su carrera comercial con unas condiciones de recepción ya distintas”⁴⁷⁷. Las películas realizadas en estos años permanecían en medio de algo, entre el pasado que ya no estaba y el futuro que tampoco había llegado. Éstas se gestan aún dentro de un rutinario modelo adquirido por los responsables de los films desde hace casi cuarenta años. La estructura que todavía impone la censura provoca que ahora cuando los films llegan a los cines, ya no respondan a lo que el público pide y espera.

9.1. Una nueva crónica de madre soltera.

Al inicio del film vemos a la protagonista empezando el día llevando a su hijo a la escuela y yéndose a trabajar. A la vez que escuchamos la canción *El pan de cada día*, escrita por Patxi Andión para la película e interpretada por Rosa León. La canción

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1991/07/22/pagina-51/33790274/pdf.html?search=libertad%20provisional%20bodegas>. (Fecha de consulta: 12 de agosto 2015).

⁴⁷⁷ MONTERDE, J. E. Op. cit., p. 65.

acompaña los momentos en que la ciudad despierta a la vez que subraya la melancolía del relato:

Como tú tengo suelta una venganza por el alma.

Igual que tú.

Como tú tengo emociones perdidas por los cajones.

Como tú tengo el pulso hecho girones.

Como tú destilo plomo en las piernas por las noches.

Igual que tu.

Como tú guardo ese rencor diario de la gente.

Igual que tú.

Como tú, hago el pervivir y empiezo por el pan de cada día.

Como tú, se me acaba la poesía.

Con el pan de cada día se acabó la poesía.

Desde el inicio, el film denota ese “desencanto” que se dejaba entrever ya en la última escena de *Los nuevos españoles*. La realidad cotidiana, ese “pan de cada día”, está impregnada por la preocupación surgida por la instalación de la crisis económica a finales de los setenta. Entre 1978 y 1982, cuando se contabilizan más de dos millones de parados, el gasto público se dispara y la inflación se sitúa en la demasiado alta barrera

del 14 por ciento⁴⁷⁸. El fenómeno denominado “desencanto” se habría adueñado de la sociedad española ante los comportamientos de la clase política y el funcionamiento de la democracia, incapaz de encontrar una salida a la crisis económica y a las acciones terroristas, los dos problemas que más preocupaban a los ciudadanos⁴⁷⁹.

Concha Velasco hace el papel de Alicia, mujer que escapa los moldes del resto de sus compañeras representadas en la Tercera Vía. María José Rague Arias, califica el film de Bodegas como una película representativa en cuanto al tratamiento de la imagen de la mujer en el cine: “*Libertad provisional* (...), nos presenta a una mujer real con problemas reales; una mujer sola con un hijo, que tiene que ganarse la vida y luchar contra las constantes humillaciones a que la sociedad la somete precisamente por estar sola, y que acaba por ceder y conformarse a las reglas que la sociedad le impone, aceptando una situación matrimonial tradicional”⁴⁸⁰.

Alicia es una marginada. Tiene que sobrevivir en un medio hostil y aguantar frases y comentarios como las que le dice su compañera de trabajo:

JULIA

¡Ay, Alicia! ¡Con lo bien que estabas en esta casa! No sé por qué tenías que irte. ¿Y total para qué, para vivir sola? Eres tonta, aquí no os faltaría nada ni a ti ni al niño.

La secretaria de la empresa donde vende enciclopedias, también le recrimina:

SECRETARIA

Oye, ¡no llevas sujetador!

⁴⁷⁸ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. *La España contemporánea: III De 1931 a nuestros días*. Madrid: Istmo. 1995, p. 402.

⁴⁷⁹ JULIÁ, S. *Política y sociedad, en La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons Historia. 2007.

⁴⁸⁰ RAGUE ARIAS, M. J., en *Cinema 2002*. Nº 29-30. Julio-agosto 1977, p. 55.

Sin embargo, Manolo (Patxi Andión) ve en Alicia algo que la diferencia del resto. Eso es lo que le gusta de ella. No obstante, con el paso del tiempo y conforme va ascendiendo socialmente, Manolo cambia de parecer:

MANOLO

Me gustaría que estuvieras en casa al llegar de trabajar. Y que estuvieras cosiendo.

Juan Marsé construye a Manolo como un personaje vitalista, listo, embustero. Perteneciente a la clase baja residente en el barrio del Guinardó en Barcelona. Está empeñado en adaptarse a la realidad social, sueña con ser una persona “normal” en su intento de vivir con Alicia y el hijo de ésta siguiendo el modelo de familia tradicional. Lo cual finalmente no consigue. La realidad de lo cotidiano acaba con aquello que tenía idealizado antes de alcanzarlo.

Como veremos más adelante, el personaje de Manolo, interpretado por Patxi Andión, fue muy criticado en su momento. Por su parte, la recepción del personaje de Alicia por la crítica daba también lugar a declaraciones como la siguiente de Martínez Tomás: “Concha Velasco es la actriz flexible, desenvuelta, graciosa y emotiva, briosa y sensible, que exige su complejo personaje. Lo que nos parece, en cambio, gratuitos –es decir, absolutamente innecesarios- son sus reiterados y completos alardes desnudistas, sus “destapes”, impropios de una actriz de su clase y su rango (...)”⁴⁸¹.

Fernando Lara asemeja *Libertad provisional a Españolas en París*: “La sirvienta de *Españolas en París* se siente incesantemente extraña en un mundo alejado del suyo por cultura, lengua y costumbres. Tampoco el círculo en principio más “acogedor” de emigrantes españoles logrará subsumir sus problemas. Con su hijo a cuestas, la criada emprenderá una lucha aislada, al margen de cualquier apoyo colectivo. En ambos casos, la soledad viene a mostrarse como única salida, quizá porque esos personajes – desclasados, al margen- no pueden conocer en su situación lo que significa la solidaridad con aquellos que viven procesos similares a los suyos (...). En este sentido,

⁴⁸¹ MARTÍNEZ TOMÁS, A., “Libertad provisional”. *La Vanguardia Española*. 19 de septiembre 1976.

es donde incide la valía del análisis sociológico efectuado por Marsé y Bodegas: ambos personajes caen en las trampas que les ofrece una sociedad pequeño-burguesa para integrarles falsamente. El colegio “para hijos ricos”, al que Alicia lleva a su crío, o la obsesión por un “hogar tradicional” mantenida por Manolo –entusiasta de las moquetas, los bares caseros, el empapelado, la mujer ama de casa...-, se manifiestan como espejismos fáciles por los que ellos venden su alma en un ejercicio fáustico perfectamente contemporáneo y perfectamente representativo de una determinada situación. No es, por tanto, una sociedad “malvada” la que –de manera folletinesca– impide la integración de los protagonistas de *Libertad provisional*. O en todo caso, su maldad se expresa a través de unas características distintas de las manejadas en relatos esquemáticos. Son unos patrones de comportamiento, unas tentaciones de consumo, unas constantes de relación humana (todas ellas, típicas de la pequeña burguesía, aquellas que seducirán primero y dejarán nuevamente al margen, finalmente, a ambos personajes. (...) Dentro de un tono de amarga comedia, pesimista en definitiva como casi todas sus obras, *Libertad provisional* debe tanto a Marsé (cuyo “peso literario”, en el mejor sentido de la palabra, se hace notar en la buena construcción dramática y en el acierto de los diálogos) como al propio Bodegas, cuya baza más importante estriba en una dirección de actores adecuada. Lo consigue plenamente en el caso de Conchita Velasco, cuyo inteligente juego de interpretación se combina con la frescura del trabajo de Patxi Andión. Hasta conseguir entre todos una muestra de lo que debía ser un cine español medio”⁴⁸².

La película también guarda ciertos paralelismos con *Españolas en París* en la escena final, la cual recuerda al plano final de *Españolas* en el que Isabel (Ana Belén) camina por la capital francesa tras experimentar una evolución personal. En el final de *Libertad provisional* vemos a Alicia caminando sola, con la independencia que la caracteriza, después de otro desengaño más en su vida. La escena aparece cargada de una profunda tristeza, sentimiento que resaltaba su protagonista, Concha Velasco⁴⁸³.

En las películas anteriores a *Libertad provisional*, el cine de la Tercera Vía de Dibildos había mostrado el lado más amable de los cambios: la felicidad de las clases medias y las satisfacciones de una población adaptada a las reglas de la nueva sociedad del

⁴⁸² LARA, F. Crónica de una marginación. *Triunfo*. N° 715. Octubre 1976, p. 65.

⁴⁸³ FRUTOS, F. J. Y LLORENS, A. Op. cit., pp. 133-134.

“bienestar”. Los aires de reforma que vienen a finales de los setenta y en los que se encuentra contextualizada *Libertad provisional*, permiten, sin embargo, contemplar en la pantalla la cara oculta del “milagro” español. En ella, Alicia y Manolo son dos personajes abandonados a su suerte y sumidos en la frustración al no poder alcanzar el ascenso social que desean. *Libertad provisional* muestra una nueva perspectiva de la gran urbe, el florecimiento de la marginación, la delincuencia como vía de escape a una dramática realidad, el paro provocado por la crisis económica de mediados de los setenta. El final de la Tercera Vía combina entretenimiento con denuncia en una estética hiperrealista.

9.2. Las relaciones con la Administración en los últimos tiempos de censura.

Como hemos tenido ocasión de mencionar, la censura desaparece por un Decreto-ley de abril de 1977, aunque cuando se disuelve de forma efectiva es a partir de la promulgación de la Constitución. El artículo 20 consagraba la libertad de expresión y prohibía cualquier tipo de censura previa.

Sin embargo, la libertad parecía llegar demasiado tarde al cine español. La situación del cine mundial había cambiado radicalmente entretanto: “Ya no era un espectáculo rentable, en manos de una industria con amplio margen de autonomía económica y creativa. La crisis derivada del auge de la televisión, de la implantación progresiva del vídeo doméstico y de los cambios en el uso del tiempo libre, redujo al cine, y sobre todo al cine europeo, a esa categoría de industria protegida, debido a su valor cultural, que todavía no ha abandonado”⁴⁸⁴.

El guion de la película inicialmente perteneció a Goya Films⁴⁸⁵. Sin embargo, el 20 de febrero de 1976 se realizaba una renuncia formal ante la Dirección General de

⁴⁸⁴ DIBILDOS, J. L. En: FRUTOS, F. J. Y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 68.

⁴⁸⁵ Goya Films se constituye el 5 de enero de 1944 con el siguiente consejo de administración: Luis de Zubieta y Pereda Vivanco; director de producciones: Alejandro Arias Salgado y de Cubas. Caracterizada por una actividad discontinua, la última fase de la empresa también vinculada a la distribución, a partir de 1952 estuvo asociada a José María Ramos Ruiz de Azúa, alumno de de producción en el IIEC. Entre 1953 y 1956, fechas entre las cuales todavía se intentaron poner infructuosamente en pie algunos

Cinematografía de aquel proyecto y, por tanto, de la futura película objeto del mismo. Con fecha última del 29 de noviembre de 1975, Goya Films habría presentado ante la Dirección General cinco guiones de la obra de Juan Marsé, con el ruego de que fuese acogida al régimen de Interés Especial, e informada favorablemente el 9 de enero de 1976.

El 24 de febrero del mismo año, la presentación de guiones a consulta previa en el Ministerio de Información, dejó de ser obligatoria. Se iniciaba así el final de la censura, siendo, no obstante *Libertad provisional* una de las últimas películas en pasar esta criba. El 22 de marzo de ese mismo año, la Subdirección General de Ordenación realizaba las siguientes advertencias al productor, a guion leído:

- “Se advierte en general que en la realización se pondrá sumo cuidado en eliminar el lenguaje grosero y soez así como no exagerar las secuencias de exhibicionismo y erotismo en forma tal que se vulneren las vigentes normas.
- Estas advertencias se hacen más concretas en las páginas: 8, 90, 125 a 129 y 200.
- En la página 104 se suprimirá el plano de Alicia ajustando el botón al cura.
- El no tener en cuenta cuantas advertencias quedan dichas darán lugar a adaptaciones que perjudicarán a la película una vez realizada o, incluso, podrá ocasionar la total desestimación de la misma, perjuicios todos ellos de los que, únicamente será responsable la casa productora”⁴⁸⁶.

proyectos, Miguel Sirerol constaba como presidente, mientras Luis de Zulueta Pereda constaba como consejero delegado de la empresa. En una carta dirigida al director general de Cinematografía y fechada el 27 de diciembre de 1956, José María Espinosa, en calidad de gerente, comunicada que “como consecuencia del acuerdo amistoso formado por quienes integrábamos la sociedad Goya Films, continuadores en el mes de febrero último de Goya Producciones Cinematográficas, S.A., parte de sus componentes constituimos actualmente una nueva agrupación que operará en adelante como la marca registrada Samsa Films Cinema. Esta última no registra actividad cinematográfica.

⁴⁸⁶ AGA Caja 36/05213. *Libertad provisional*. Expte nº 84.500.

La resolución llevaba una nota al pie advirtiendo de lo que ya venía siendo algo común: La autorización a rodaje se entendería condicionada en todos caso a la adecuada realización de la película según el guion autorizado y no se prejuzgaría dicha resolución que su día acordase la Junta de Calificación, teniendo en cuenta aspectos o circunstancias que no se recogieron en el guion o que sólo puedan ser debidamente apreciados en la película una vez realizada.

El rodaje se extendió durante 37 días, con un coste total estimado de 16.350.000 ptas. Los 13 días de exteriores se filmaron en Barcelona, Salou y territorios circundantes a la capital catalana. El material rodado en interiores se demoró en 24 días. En *Libertad provisional* se elimina el rodaje en estudio, lo cual indica ese camino nuevo dentro de la Tercera Vía donde se busca un mayor realismo, según los patrones del cine del momento. La película comenzó el rodaje el 29 de marzo, finalizando el 12 de mayo, unas fechas que no habían sido informadas en su debido momento al Ministerio, y por lo cual la productora recibió una amonestación el 13 de abril de 1976 por parte del subdirector general:

“Reitero a esa Productora lo ordenado en la resolución de este Organismo de fecha 18 de noviembre de 1975, que en su apartado 1º, dice textualmente:

1º. Las empresas de producción cinematográfica deberán comunicar puntualmente a este Centro Directivo, la fecha de iniciación y terminación del rodaje de cada película, así como las interrupciones, si las hubiere, indicando si el rodaje se efectúa en Estudios, exteriores o interiores naturales y su localización. Cuando sea en estudios de rodaje, su denominación. Asimismo deberán informar con puntualidad el laboratorio donde se verifica su revelado y positivado.

De acuerdo con los dispuesto en la resolución de referencia, esa Productora, no ha informado a este Centro Directivo, lo que establece el mencionado apartado, en relación con la película titulada *Libertad provisional*.

De no cumplirlo en el plazo de diez días hábiles, a partir de la recepción del presente escrito, al amparo de lo dispuesto en el art. 75-4 de la vigente Ley de Procedimiento Administrativo, se tomarán las medidas citadas en el apartado 4º de la repetida resolución de fecha 18 de noviembre de 1975”⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ *Ibíd.*

Si bien tenemos constancia de que Dibildos envió el siguiente escrito el 19 de febrero de 1976 solicitando un permiso especial para comenzar el rodaje del film, no hemos encontrado información que certifique una respuesta por parte de la Dirección General de Cinematografía:

“Por la presente les rogamos, en relación a nuestro proyecto de realización de la película titulada *Libertad provisional*, que en tanto se lleva a efecto los trámites correspondientes para la concesión del Cartón de Rodaje, nos faciliten un Permiso Provisional con el que poder atender a las necesidades que hubiera lugar, durante la preparación del rodaje de la citada película”⁴⁸⁸.

El 19 de mayo de 1976, desde Ágata Films se disculpaban a la amonestación recibida, con el siguiente escrito:

“Con fecha 13 del pasado mes de Abril, se recibió en esta productora un escrito de esa Dirección General, por el que se solicitaba información sobre nuestra película *Libertad provisional*. Como quiera que en esa fecha estábamos en la segunda semana de rodaje, no podíamos contestar al citado escrito en toda su amplitud y es ahora, una vez finalizado el citado rodaje, cuando pasamos a contestarles.

La película comenzó el 29 de marzo, finalizando el 12 de mayo, que excluyendo las fiestas hacen un total de treinta y siete días de rodaje. Se ha rodado íntegramente en Barcelona, alrededores y un día en Salou. La filmación se ha efectuado en interiores naturales (veinticuatro días) y exteriores (13 días). Todo el rodaje ha transcurrido con normalidad, por lo que no ha habido ninguna interrupción digna de mención.

Confiado haberles complacido y rogándoles disculpen nuestro retraso en contestarles, por las causas ya citadas, les saludamos muy atentamente”⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ *Ibíd.*

⁴⁸⁹ *Ibíd.*

Finalmente, el asunto no llegó a mayores y, tras este episodio, se procedió a someter la película a la Junta de Calificación y Apreciación.

El 27 de agosto de 1976, la Comisión de Calificación tomó la decisión de autorizar el film para mayores de 18 años –según el apartado e) de la Orden Ministerial del 14 de octubre de 1972-, con el siguiente corte en el rollo nº 7:

- Suprimir la blasfemia en catalán que dice el payés en la masía cuando amenaza al protagonista⁴⁹⁰.

De esta manera, la casa productora habría de depositar nuevamente en el Ministerio de Información y Turismo el mencionado rollo siete con las pertinentes modificaciones, lo cual realizó el día 8 de septiembre rogando fuera visionado con la máxima urgencia, dado que se había de tirar las copias para el Festival de San Sebastián y para el inmediato estreno en Madrid y Barcelona. Todo a pesar de haberse ajustado con fundamental exactitud al guion aprobado en su día por la Censura de la Dirección General de Cinematografía, según declaraba Dibildos en un escrito realizado el 26 de junio del 76⁴⁹¹.

A la película de Ágata Films finalmente le fue concedida igualmente la valoración de Interés Especial que se había aprobado al guion inicial de Goya Films. Se le otorgaba una resolución de tan sólo un punto a efectos de subvención económica. En esta primera reunión de los miembros de la correspondiente comisión, hubo incluso asistentes que llegaron a votar a la película con una décima de punto (0'1), con informes como el siguiente: “Por su concurrencia al Festival de San Sebastián y en atención a que fue galardonada con un premio, no obstante carece de valores suficientes, le doy el mínimo de la O.M.”⁴⁹².

El 29 de junio de 1978, Ágata Films recurría ante la resolución de la Dirección General pidiendo fuera revisada, pues no creían justa aquella valoración para, según

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² *Ibid.*

argumentan, “una película cuyos auténticos valores literarios y calidad cinematográfica habían sido reconocidos (...) en el Festival de San Sebastián (...). Creemos también que nunca ha sido tan escasamente valorada por los anteriores equipos de la Dirección General de Cinematografía una película totalmente española que haya obtenido un premio equivalente en festivales internacionales de categoría A. Por todo ello, rogamos a V.I. se digne aceptar nuestra solicitud de revisión de la película, para lo que depositamos una copia en ese Ministerio”⁴⁹³.

Admitido el recurso por el Ministerio de Cultura, el 21 de septiembre de 1978 se comunicaba a la productora que, visto el informe emitido por el Pleno de la Subcomisión de Valoración Técnica, la nueva calificación de cuatro puntos a efectos de valoración económica a efectos de cuota de pantalla.

9.3. *Libertad provisional* en San Sebastián.

Libertad provisional se estrenó en Madrid el 20 de septiembre de 1976. Por las mismas fechas, la adaptación de Juan Marsé dirigida por Bodegas y producida por Dibildos, alcanzaría el premio Perla del Cantábrico, a la mejor película hablada en castellano, del Festival de San Sebastián.

Sin embargo, tal como recoge Ramiro Cristóbal en *Tele-Radio*, la película también fue “silbada y pateada en el Festival de San Sebastián”⁴⁹⁴, a pesar de ser “una de las películas más dignas de la producción media española de los últimos años, y el tiempo ha venido a demostrar que ha resistido mucho mejor su paso que otras contemporáneas suyas, del propio Bodegas, o de José Luis Garci, por ejemplo”⁴⁹⁵.

Según explica Concha Velasco: “El momento político en San Sebastián era tremendo, era de luto, era de silencio y yo sentí muchísimo, que una vez más, una película en la

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ CRISTÓBAL, R. “*Libertad provisional*”. Las razones de los marginados. En *Tele-Radio*. 16-22 Junio 1986.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

que yo trabajaba y en la que me había involucrado mucho, la película fue pateada, rechazada, con una crítica espantosa”⁴⁹⁶.

Josep María Cuenca recoge en *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé* este mismo hecho de cómo *Libertad provisional* concurrió al Festival de San Sebastián de 1976 con una fortuna paradójica. El jurado internacional le otorgó el citado premio Perla del Cantábrico, pero los periodistas acreditados en el certamen le asignaron el indeseable premio Lata del Cantábrico en tres apartados: peor largometraje, peor director y peor protagonista masculino. “Una cosecha ciertamente desequilibrada”, según Cuenca⁴⁹⁷.

Ante tal asunto Roberto Bodegas se mostraba ofendido: “Ni la crítica ni los festivales competitivos tienen una idea clara de la estética cinematográfica. Por otro lado, creo que ha habido una manipulación clarísima, aunque no sé por quién o por qué. Los que nos han dado estos antipremios no analizan: hacen demolición, terrorismo cinematográfico. Y no explican nada (...). Creo que la película ha sido víctima de la confusión en la que se ha desarrollado el festival. Forma parte de la confusión general en que vive el país a todos los niveles. Se han confundido intereses personales con actitudes políticas (...). Puedo entender que la película guste o no, pero no esa campaña; porque de una campaña se trata, obviamente”⁴⁹⁸. Bodegas se defendía además afirmando que pese a ser hombre significado de izquierdas, reconocía que el sector de la crítica “izquierdosa” no le ha tratado nunca demasiado bien, “quizá porque no hago cine de autor”⁴⁹⁹.

El Festival de San Sebastián de 1976, se celebró, según ABC, “sin galas, sin cena de clausura y sin discursos”⁵⁰⁰. En tiempos de gran tensión política y voces en contra de

⁴⁹⁶ VELASCO, C. en *RTVE*: Historia de nuestro cine. 11 de enero 2017: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-nuevos-espanoles/3864398/>. (Fecha de consulta: 29 de marzo 2017).

⁴⁹⁷ CUENCA, J.M. *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*. Barcelona: Anagrama. 2014.

⁴⁹⁸ AMILIBIA, J. M. Los cuatro antipremios para “Libertad provisional”. *Pueblo*. 28 de septiembre 1976.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ CRESPO, P. , Festival Internacional de Cine de San Sebastián. *ABC*. 21 de septiembre 1976. P. 71. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/09/21/091.html>. (Fecha de consulta: 7 de abril 2017).

su celebración tras la muerte del joven Jesús María Zabala⁵⁰¹, los medios informativos decidieron conceder por primera vez sus propios galardones a los peores films y actuaciones. Estos Premios de Lata, se simbolizaban con una concha de lata –“lata de oro”, “lata de plata”, etc. Un hecho que, para *Libertad provisional*, según un escrito de Ágata Films del 29 de junio de 1978, se habría dado “en unas extrañas, manipuladas y conocidas circunstancias de tensión política derivadas de la celebración del propio Festival que perjudicaron gravemente su posterior estreno y explotación comercial”⁵⁰².

Fernando Méndez-Leite explica que el Festival de San Sebastián de 1976 fue un festival muy conflictivo: “Había muchos problemas con ETA, había asesinatos y había también muertos por parte de la Guardia Civil. El productor Elías Querejeta retiró su película *El desencanto* de la competición y quedaron las otras dos películas que eran *Libertad provisional* y *Retrato de familia*⁵⁰³ (...) y la película de Dibildos y Bodegas acabó ganando el premio de La Perla del Cantábrico. De hecho, creo que tuvo consecuencias muy palpables en la carrera posterior tanto de Roberto Bodegas, que no volvió a hacer una película hasta el año 83, es decir, siete años después, cuando hizo *Corazón de papel*, y en la productora de Dibildos, que había entregado, digamos, el poder de alguna forma a Antonio Martín, director de producción, volvió a recular de forma que después de *Libertad provisional* lo que produce Dibildos es *Hasta que el matrimonio nos separe y Vota a Gundisalvo*, con un director tan conservador como Pedro Lazaga, es decir, que vuelve a antes de la Tercera Vía (...)”⁵⁰⁴.

Por parte de la crítica, la película no contó con mayor suerte en su recepción:

- “La Tercera Vía tan alabada por el productor José Luis Dibildos, parece que ha entrado en punto muerto, ya que aún siendo un ejemplo más del citado “método”, no viene a añadir nada nuevo a lo ya anteriormente experimentado.

⁵⁰¹ Según *El País*, el joven irunés Jesús María Zabala habría muerto el 8 de septiembre de 1976 por disparos de la Guardia Civil cuando era reprimida una manifestación pidiendo la libertad de *Pertur*, dirigente entonces de ETA político-militar, y la amnistía total.

⁵⁰² AGA Caja 36/05213. *Libertad provisional*. Expte nº 84.500.

⁵⁰³ Película dirigida por Antonio Giménez Rico, en 1976. Productora: Sabre Films.

⁵⁰⁴ MÉNDEZ-LEITE, F. en RTVE. *Historia de nuestro cine*. 11 de enero 2017: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-nuevos-espanoles/3864398/>. (Fecha de consulta: 29 de marzo 2017).

(...) Destaca la interpretación de Concha Velasco, (...) y en cambio Patxi Andión, autor a su vez de la música, no está a la misma altura” (A.F.)⁵⁰⁵.

- “Escasa entidad de la industria española (...) paradigma de un cine (...) que está jugando todas las bazas que la Administración le deja para sacar el mayor provecho posible de los “exorcismos” a los que la sociedad española ha estado sometida durante años: guerra civil y sexo. Este tira y afloja entre la Censura y los profesionales de nuestro cine sólo sirve para orquestar campañas publicitarias del peor gusto (...). Frade, Dibildos, Sanz, García Trueba, etc. se limitan a perpetuar esta ceremonia de la conclusión que actualmente vive nuestro cine (...)” (Carlos Balagué)⁵⁰⁶.

Libertad provisional obtuvo, según datos del Ministerio de Cultura, 628.206 espectadores, menos de la mitad que la película más vista de la Tercera Vía, *Los nuevos españoles*. La recaudación fue de 43.743.463 ptas. (262.903,51 €). Con un coste inicial de 13.870.000 ptas. (83.360,36 €), los beneficios se sitúan en la cantidad de 29.873.463 ptas. (179.543 €). La película pudo además exportarse al extranjero y llegar incluso a Latinoamérica, en lugares como Colombia en el año 1978⁵⁰⁷.

A modo de conclusión:

Al límite del final de la Tercera Vía, *Libertad provisional* fue la segunda película estrenada por Ágata Films tras la muerte de Franco. La película sería la última colaboración entre Dibildos y Bodegas. El 24 de febrero de 1976, la presentación de guiones a consulta previa en el Ministerio de Información, dejó de ser obligatoria, con lo que *Libertad provisional* una de las últimas películas en pasar esta criba. *Libertad*

⁵⁰⁵ A. F. “Libertad provisional”. *Cineinforme*. Octubre 1976.

⁵⁰⁶ BALAGUÉ, C., “Libertad provisional”. *Dirigido por*. Nº 37, pp. 29-30.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

provisional, un film bajo las antiguas condiciones de censura y autocensura se va a enfrentar en su carrera comercial con unas condiciones de recepción ya distintas. Si bien la película no encaja en la atmósfera que encontrábamos en *Vida conyugal sana* o *Los nuevos españoles*, sus personajes sí que intentan de nuevo aquel ascenso social. Esta vez, sin embargo, ese amago de estabilidad no tardará en revelarse como un fiasco a los protagonistas. La realidad cotidiana, ese “pan de cada día”, está impregnada por la preocupación surgida por la instalación de la crisis económica a finales de los setenta. La película concurrió en el Festival de San Sebastián de 1976, en donde le fue otorgada el Premio Perla del Cantábrico, a la mejor película hablada en castellano. Asimismo, a *Libertad provisional* le fueron asignados tres antipremios en el mismo festival por parte de los periodistas acreditados en el certamen.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

CONCLUSIONES

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

10. Conclusiones

Al comenzar este trabajo, señalábamos como nuestro principal objetivo la puesta de valor de la obra de José Luis Dibildos como productor de la Tercera Vía. Lo hacíamos desde la convicción de que la corriente cinematográfica tenía referencias muy escasas en las obras dedicadas al cine español, siendo muchas de éstas desde un punto de vista poco fundamentado, simplista e incluso despectivo. La Tercera Vía conforma una parte trascendental de la historia del cine español. Sin embargo, en numerosas ocasiones no ha sido reconocida la aportación que realizó a nuestra industria cinematográfica. Por este motivo se hacía imprescindible llevar a cabo un estudio en profundidad que mostrase la importancia que la Tercera Vía tuvo en su época. Nuestro trabajo nos permite ahora definir con precisión el alcance real de esta corriente cinematográfica y sus puntos determinantes:

- La Tercera Vía es una de las tres corrientes cinematográficas dominantes en un momento en el que el país se está transformando, del tardofranquismo a la Transición. Gracias al análisis del contexto cinematográfico nacional de los últimos años del franquismo que hemos realizado en el apartado tercero de nuestro trabajo, vemos cómo la producción cinematográfica en nuestro país dependía estrechamente del Estado y de las decisiones que se tomaban en el ministerio de Información y Turismo. La voluntad intervencionista del régimen de Franco había instaurado una política cinematográfica al servicio de la dictadura, la cual sólo perseguía mantener el control ideológico por la vía de la financiación. El periodo 1970-1977 es en España un momento de verdadero desconcierto para productores y cineastas. En este tiempo, las deficiencias de la política cinematográfica agravaban la indefensión de la producción nacional frente al cine extranjero (principalmente el proveniente de Hollywood). Fue un periodo además indudablemente marcado por el aparato censor. En medio de tales circunstancias, se abren paso ciertas corrientes cinematográficas que van desde el cine metafórico de autor hasta el más comercial, este último popularmente denominado *destape*. Ambas lograron diferentes formas de legitimación: el reconocimiento crítico en el primero de los casos, la aceptación del público en el segundo. El cine de la Tercera Vía que propone

Dibildos consigue una ponderación entre los anteriores: supone un intento de dignificar el cine comercial existente entonces.

Las películas de la Tercera Vía son fruto de aquellas primeras comedias del “desarrollismo”, así como del camino intermedio entre las tendencias más oficialistas y el cine con mayor vocación artística o crítica que en ocasiones trató de explotar comercialmente Dibildos. Con la Tercera Vía, Dibildos llegará a conseguir, aunque de forma momentánea, grandes logros como productor con un tipo de cine que logró ser reflejo de la sociedad en que se producía, la cual según Dibildos, permanecía desatendida por el cine producido en nuestro país. El fenómeno aportó en los años setenta toda una serie de películas, en su mayoría comedias, que incluían una cierta perspectiva crítica sobre la realidad del momento. A través de ellas se da cuenta del cambio social que se está produciendo en la España de estos años. La tendencia reflejaba aquella idea de progreso en las clases medias de la época. Eran las generaciones que habían conseguido prosperar. Esta corriente supuso la constitución de una cinematografía pensada para despertar al español medio la curiosidad de ver un cine, según calificaba el propio Dibildos, “de calidad” y que llevara sus problemas cotidianos a la pantalla. La Tercera Vía no era sólo una manera de hacer películas, sino sobre todo la propuesta de una nueva relación con determinados sectores del público; incluso se podría hablar de la invención de un nuevo público. Así, el tipo de espectadores que acogieron a este tipo de “vía” eran pertenecientes a una reconocible clase media, la cual comienza a gozar de un cierto nivel de vida por estos años. El cine de la Tercera Vía, en fin, construye un nuevo espíritu reconciliador y optimista en estos años del tardofranquismo en los que el despegue económico y el impulso de la cultura de masas son una realidad. No sólo se trata de reflejar los problemas de la sociedad, sino que se aspira a producir un cine, en cierto modo, pedagógico. Las películas que Dibildos produce en esta época promueven una nueva imagen del país, y representan a una ciudadanía entusiasmada con la perspectiva de asimilar actitudes y costumbres de sociedades europeas de referencia.

- José Luis Dibildos, el padre de lo que llamamos Tercera Vía, fue un productor artífice de una obra larga, continuada y también innovadora en el cine del tardofranquismo. Como se ha puesto de manifiesto en el acercamiento que hacemos en nuestro trabajo a

su biografía profesional, la variedad de los trabajos de Dibildos no han ido en detrimento de su calidad sino que todos ellos han ido acumulando y desarrollando una experiencia cinematográfica que se ha ido retroalimentando a sí misma con el paso del tiempo. El productor emprendió su carrera intentando alejarse del cine más comercial de temática histórica, religiosa y folclórica, así como del cine puramente de autor, no siéndole fácil diseñar una línea de producción propia para Ágata Films. El nacimiento en los setenta de la Tercera Vía, supone una cierta destilación de los elementos de las comedias que éste había ido realizando desde sus inicios como productor. Ciertamente, la Tercera Vía fue resultado de un cine en transición, con propuestas dentro del mismo en ocasiones muy distintas, pero en otras no tanto. En líneas generales, con las películas de la Tercera Vía, Dibildos pretende sacar el mayor partido económico repitiendo modelos de éxito garantizado a partir de fórmulas ya ensayadas previamente. Estos films poseían un tratamiento formal alejado de cualquier riesgo, y al mismo tiempo gozaban de una factura correcta. Se trataba de un modelo de producción cargado de una cierta crítica moderada que a la vez fueran comerciales y, por consiguiente, llegaran a tener el éxito que asegurase su rentabilidad.

Por tanto, la coherencia entre los intereses económicos, políticos e ideológicos de Dibildos le convierte en la figura más visible dentro de un tipo de cine destinado al público pequeño-burgués de su época. Por un lado, tiende a afianzar sus alianzas con el sector que quiere representar, el de los “nuevos españoles”, frente a las disciplinas tradicionales propias de los sectores más regresivos de la Administración. Por otro lado, Dibildos se une al clamor que defiende una liberalización general de las instituciones del Régimen. Así, el máximo interés de Dibildos con el cine de la Tercera Vía radica en su apuesta por una relación normalizada con el mercado, en un momento en el cual la cerrazón administrativa dificultaba enormemente el acceso a la protección. En esa larga y variada labor, Dibildos siempre se mostró como un productor comprometido y un emprendedor incansable. Como hemos analizado en los apartados cuarto y quinto de nuestro trabajo, Dibildos concibió una manera singular de hacer cine como producto de consumo en un momento tan complejo de la historia de nuestro país como fue el final del franquismo y los primeros años de la democracia. El hecho de mantener una empresa productora en la época suponía en realidad gestionar algunos recursos que, en la mayoría de casos, procedían directamente del Estado y de sus políticas de protección. Y si bien Dibildos fue siempre muy crítico en cuanto a industria cinematográfica

española, la cual, según sus propias palabras, era inexistente, el productor tuvo la habilidad de combinar la comercialidad de las comedias costumbristas con unos elementos propios de un cine más comprometido.

- Nuestro análisis se ha centrado en la faceta de Dibildos como artífice de la Tercera Vía, profundizado en cuatro de los filmes que marcaron en mayor medida esta corriente cinematográfica, los realizados junto a Roberto Bodegas. Hemos tomado el trabajo que Dibildos realizó con Bodegas de una manera más detallada no sólo porque fue el director que mayor número de películas realizó con Ágata Films en estos años –cuatro en concreto: *Españolas en París* (1971), *Vida conyugal sana* (1973), *Los nuevos españoles* (1974) y *Libertad Provisional* (1976)-, sino por lo significativo de su trabajo. El director colocó su sello en cada una de las películas en las que colaboró con Dibildos. Sin embargo, en todas ellas se conservan los rasgos que caracterizan a los filmes de esta corriente. Además, todas obtuvieron un número significativo de espectadores, como se puede observar en el apartado cuarto de la investigación.

En el segundo punto de nuestro trabajo veíamos cómo la España tardofranquista vivió una profunda transformación económica y social. Son años en los que el nivel de vida de la sociedad española se incrementa considerablemente. Se comienza a constituir una clase media con sus necesidades de ocio, espectáculos y entretenimiento, movilidad y consumo. Se produce así un ordenamiento simbólico de valores y unos procesos de socialización muy distintos de los que había instaurado el franquismo de postguerra. La sociedad ya no será la misma, en España está latente un nuevo estilo de vida, y los filmes de la Tercera Vía impulsan una renovación de temas y representaciones con un aire de autenticidad como hasta ese momento no se había representado en nuestras pantallas. Esto es, una serie de nuevos escenarios y situaciones que llevan a una reinterpretación de los roles sociales tradicionales (pareja, familia, trabajo) y proyectan la imagen de una España dinámica, que recupera el contacto con el mundo y, en suma, su autoestima.

En 1971, Dibildos produce la primera película de la Tercera Vía: *Españolas en París*. Dirigida por Roberto Bodegas, en el film se aborda el fenómeno de la inmigración española a Europa. *Españolas en París* plantea la realidad de cuatro empleadas del hogar en la capital francesa que invita al público de las salas a reflexionar. En 1973, la

Tercera Vía alcanzaría su máxima expresión con *Vida conyugal sana*. En el film, realizado a tan sólo dos años antes de la muerte de Franco, se plantea la sociedad de consumo, y más concretamente los excesos de la publicidad, en una España que está muy cerca del fin de la dictadura. Estamos ante una sociedad que anhela equipararse al entorno europeo y donde el confort que proporciona el consumo otorga cierta apariencia de triunfo de las clases medias. *Los nuevos españoles* vuelve a tomar como eje argumental las inquietudes y temores del españolito medio, esta vez ante un fenómeno ocurrido en el entorno laboral. Por estos años, uno de los elementos que mejor permite identificar la pertenencia a esta nueva clase media en nuestro país es la posición ocupada por el sujeto en el escalafón de la pirámide laboral. La película muestra, desde una representación alegórica con prácticas incluso exageradas la aparición de unas nuevas clases medias en nuestro país que antes de los setenta no existían.

La comedia, uno de los géneros favoritos del gran público de la época, sirve a Dibildos para impulsar un nuevo patrón de identidad nacional a partir del concepto de modernidad económica. Salvo en *Españolas en París* y *Libertad provisional*, la tónica dominante en cuanto a género suele ser esta, como ocurría en la mayoría de las producciones anteriores de Ágata Films. El uso de la comedia como género estrella en la Tercera Vía se hace fundamental para entender la construcción de un nuevo espíritu nacional, en coherencia con el espíritu reconciliador y el optimismo vital del tardofranquismo, que ahora se legitima a partir del despegue económico y el impulso de la cultura de masas. Sin embargo, con *Los nuevos españoles*, Dibildos y Bodegas insisten en conducir el modelo de comedia llevado a cabo en Ágata Films desde sus inicios hacia límites aún más críticos. El film incluso anticipa aquel “desencanto” que surgiría a partir de los últimos años de los setenta, con los primeros pasos de la Transición. *Los nuevos españoles* fue la película más vista dentro de la Tercera Vía. La última colaboración de Dibildos y Bodegas data de 1976: *Libertad provisional*, un film concebido y realizado todavía bajo las antiguas condiciones de censura y autocensura que se va a enfrentar en su carrera comercial con unas condiciones de recepción ya distintas. Si bien la película no encaja en la atmósfera que encontrábamos en *Vida conyugal sana* o *Los nuevos españoles*, sus personajes sí que intentan de nuevo aquel ascenso social. Pero la realidad cotidiana está impregnada además por la preocupación surgida por la instalación de la crisis económica a finales de los setenta. En el capítulo segundo de nuestro trabajo dejamos constancia de cómo en la sociedad española de la

época existía una gran conflictividad social, incluyendo el terrorismo. En estos últimos años de tardofranquismo, se sucedieron repetidas huelgas a lo largo y ancho del país por parte del proletariado urbano que había aparecido tras el desarrollo industrial vivido en España. Si bien Dibildos siempre comprendió sus limitaciones, evitando el tratamiento de temas escabrosos en la Tercera Vía, en medio de este “bienestar”, el cine popular que propone Dibildos también supone un medio para dialogar con las inquietudes y deseos de una sociedad en pleno proceso de transformación. Sin duda estas películas planteaban una cierta crítica a la realidad española de la época. No obstante, lo hacían dentro de un contexto amable y sin crear oposición a los intereses del régimen. Lo cual contaba además de con beneplácito del público, con el de los miembros de la comisión de apreciación de películas.

A pesar de todas las diferencias, en todos los filmes de la Tercera Vía pueden desgranarse algunas constantes, las cuales dotan a estas películas la capacidad de ser utilizadas como medio para analizar y conocer rasgos sociales de la época en la que son producidas. Estas características son las que harán de este tipo cine algo diferente, y serán además las claves de su éxito. Así, destacaríamos la inserción de nuevos temas e inquietudes surgidos conforme los tiempos iban avanzando en nuestro país: la incorporación de la mujer al trabajo, el divorcio, las relaciones prematrimoniales, la emancipación juvenil, el adulterio, la aparición de los nuevos ejecutivos... Todo lo cual provocó la aparición de un cine que aprovechó al máximo los límites de lo entonces permitido. Dibildos constituye una producción de cine en torno a ciertos temas no tratados con anterioridad por el cine en nuestro país. De ahí que consideremos a Dibildos como innovador y visionario en su trabajo. Por otra parte, los personajes de la Tercera Vía representan a las nuevas clases medias que se formaron en España en la misma época en la que éste producía sus films. Oficinistas, vendedores, técnicos..., fueron los protagonistas esenciales del desarrollo en España, y también de las películas de la Tercera Vía. Se quería dar vida a unos seres humanos creíbles, hacer un cine lo más pegado posible a la realidad. Estos personajes, caracterizados por actores como José Sacristán o María Luisa San José, construían una legitimación por parte del público en cuanto a lo que los espectadores creían o deseaban ser.

- La fulgurante fórmula de éxito de los films de la Tercera Vía se basa en un acercamiento a las inquietudes, anhelos y tropiezos de una sociedad española que se transforma a un ritmo acelerado en los últimos años del franquismo. El público se identificó con los problemas que estas películas presentaban y se reconocía en sus personajes. Se impulsa, por tanto, una consolidación de las clases medias urbanas a través del reconocimiento que éstas puedan tener en la pantalla. La referencia a entornos rurales apenas aparece en estas películas, a no ser para representar un mundo del que se viene y al que no se quiere volver.

La buena acogida de la Tercera Vía sin duda tuvo que ver con la existencia de esa burguesía que, dentro de nuestras fronteras, comenzaba a asemejarse a la de las democracias europeas. Las migraciones y posteriores retornos, el contacto con Europa, la industrialización del país o la mayor capacidad económica de la población serán claves para el nacimiento de las nuevas “clases medias” en España. La Tercera Vía consiguió ratificar sabiamente las propuestas tecnocráticas de la burguesía desarrollista española de finales del franquismo. Hablamos de un abastecimiento a un sector de demanda formado por la burguesía liberal, el sector universitario y aquellas nacientes clases medias que luchaban por abrirse paso hacia Europa con el fin de poder mantener su propia supervivencia como clase. Para ello Dibildos propone una fórmula pensada precisamente según criterios europeístas: productos con un mínimo de conflictividad, pero con una gran compromiso social.

Con el paso del tiempo y el desarrollo de la nueva vía, el público se iba mostrando más receptivo. Según datos del Ministerio de Cultura, Dibildos alcanzó 1.233.515 espectadores con *Españolas en París*, en 1971. Pero fue en 1974 con *Los nuevos españoles* y *Tocata y fuga de Lolita* donde alcanzó las máximas cifras en cuanto a público, consiguiendo 1.789.754 y 1.754.259 espectadores respectivamente. Pero el éxito de la fórmula se irá desvaneciendo a partir de aquí. Estos últimos films son víctimas de unos momentos de transformación histórica, ya que estaban pensados bajo antiguas concepciones de censura (y autocensura), y se van a enfrentar a unas condiciones de recepción ya distintas.

- Como hemos visto, sin duda la Tercera Vía es una de las corrientes dominantes de ese momento de cambio entre el tardofranquismo y la Transición. Sin embargo el éxito de esta corriente, si bien se produce a gran velocidad, también se desinfla muy deprisa. La

fórmula funcionó hasta 1977. Tan súbitamente como había despertado el interés y la identificación del público, las semejanzas y vínculos inicialmente detectados se difuminan y desvanecen, hasta provocar su desaparición.

Al igual que sus inicios, el fin de la Tercera Vía vino dado por numerosos condicionantes tanto externos como internos. La parte interna de estos condicionantes la conforman los últimos directores que Dibildos elegirá para realizar sus películas. Después de la innovación de temas y maneras de hacer de los primeros films de la Tercera Vía, aquellos en los que Bodegas o Drove estaban al mando, retornan a Ágata Films directores como Pedro Lazaga, lo cual se transforma en un retroceso para la fórmula. De hecho, las últimas películas de la Tercera Vía vuelven a recordar ciertos parámetros cinematográficos y formas de humor grueso de antaño. Por otra parte, desde un punto de vista más sociológico, la Tercera Vía ya venía determinada por las transformaciones de un país que transitaba de la dictadura a la democracia. La fórmula de Dibildos, igual que supo beneficiarse en un primer momento de los cambios sociales fue víctima de los cambios políticos (y sociales) en la segunda mitad de la década de los años setenta. La Tercera Vía se constituyó en el perfecto paradigma de la coyuntura sociopolítico-cultural de aquellos años de transición. Las películas realizadas en estos años permanecían en medio de algo, entre el pasado que ya no estaba y el futuro que tampoco había llegado. En esta época se modificaron por completo los hábitos de consumo cinematográfico en España. La consolidación de la televisión como vehículo de uniformización del consumo cultural en la vida española, también afectó a la Tercera Vía. Hablamos de periodo de oro en la historia de Televisión Española, que consigue elaborar programas de gran aceptación pública, abiertos a nuevas realidades sociales. Por si fuera poco, las políticas de comercialización de las distribuidoras norteamericanas se hacen cada vez más agresivas, de modo que la brecha entre el cine español y el de Hollywood se acentúa todavía más.

- Podemos afirmar que en los productos de la Tercera Vía de Dibildos existe esa “dignidad” que a toda costa pretendía ser la “marca de fábrica”. Sin embargo, a este tipo de cine se le acusaba de ser moderado desde una supuesta radicalidad, la cual acaba siendo en ocasiones muy destructiva.

Desde la fundación de Ágata Films en 1956, el productor se apoya en tramas que giran alrededor del proceso de modernización o de las oportunidades que se abren para mejorar las condiciones de vida en la sociedad española. Factores como la emergente pujanza de las embrionarias clases medias o fenómenos como la progresiva incorporación de la mujer al trabajo o su mayor protagonismo en la vida social, provocan interesantes cambios en el dibujo de los roles sociales representados en los films de Dibildos. Sin embargo, este tipo de películas también incurren en contradictorias. Al mismo tiempo que crean nuevos imaginarios, no dejan de estar en línea con los intereses del régimen. Dibildos comprendió muy pronto las limitaciones de su responsabilidad: el productor estaba dentro de una dinámica política y empresarial. En esta época, el devenir de las empresas se veía condicionado por su capacidad de adaptación, a veces camaleónica, a unas medidas legislativas capaces de dejar profundas improntas en la producción. Visto hoy día, el propio Dibildos parece estar mucho más en la realidad que algunos de sus detractores.

El punto de vista despectivo o como mucho condescendiente con el cual se ha mirado a una corriente tan importante como fue Tercera Vía desde ciertos sectores de la crítica cinematográfica no se corresponde con la complejidad de la misma. El modelo de producción elegido corresponde a películas cargadas de cierta crítica moderada, dotadas a la vez de aquella pretendida calidad que tanto anhelaba Dibildos. En la mayoría de los films de la Tercera Vía, el productor usa la comedia como género para eludir la censura a la hora de criticar los acontecimientos que tenían lugar en España en esos momentos, los cuáles producían cierta inquietud social. Eso sí, estas críticas, lejos de intentar hacer un cine de denuncia, siempre fueron desde un punto de vista bastante moderado. Esta moderación será una de las mayores críticas que se le hagan a la Tercera Vía, calificándose en ocasiones de realidades que siempre se quedaban a medio camino de las propuestas que ellas mismas instauraban como arranque temático y argumental. Dibildos, apoyándose en su participación directa en los guiones de las películas que produce, configura un mensaje certeramente dirigido a afianzar la alianza con el sector de capas medias al que representa, al mismo tiempo que consigue sortear los cortes en el film por parte de los sectores más regresivos de la Administración. La Tercera Vía implica en sí misma que en sus films confluyan gran cantidad de tendencias e inclinaciones de la época. Sirve como modelo de prosperidad y ascenso social para las clases medias y bajas, y es una manera de describir esta fusión de opuestos que se daban

cita en los últimos años del franquismo.

Como decíamos en la introducción, con nuestro trabajo creemos haber contribuido a empezar a llenar de contenido el papel como productor de José Luis Dibildos. En cuarenta años de recorrido, y con 49 títulos a sus espaldas que ocupan por derecho propio un lugar en la historia del cine nacional, sus películas conforman un indudable patrimonio que ayuda a comprender la historia social de los españoles. Nuestro trabajo pretende esclarecer el papel que representó este tipo de cine en el proceso político y cultural acaecido en ese período que recorre el paso desde el régimen dictatorial del franquismo a otro de libertades públicas. Si el periodo tardofranquista supuso el comienzo de toda una serie de transformaciones que culminaron con la muerte de Franco y el fin de la dictadura, desde el punto de vista cinematográfico, la Tercera Vía es sin duda uno de estos cambios. Sin embargo, como hemos adelantado anteriormente, no podemos reducir la Tercera Vía sólo a las comedias producidas por Dibildos. En muchas ocasiones, otras películas y productores adoptaron también la estrategia comercial y el modelo de la Tercera Vía, término que fue acuñado por Dibildos. Lejos de ser esa “vía muerta”, como en muchas ocasiones se dijo, fue el punto de partida de un cine que se vino a realizar posteriormente. A partir de la Tercera Vía se empezaron a hacer películas en esta línea de interés, cuyos rasgos venían siendo similares, utilizando todos los elementos que en el día a día preocupaban a los españoles, haciendo su comprensión fácil al espectador y utilizando además un lenguaje habitual capaz de ganarse al público de un modo más directo. Un ejemplo de ello es la comedia de tipo generacional y desenvuelta que surgió a finales de los setenta en nuestro país y que fue denominada como “comedia madrileña”.

La Tercera Vía no termina con Dibildos, sino que otros muchos autores tratarán de aprovechar la aceptación por parte del público de la nueva corriente realizando nuevos films dentro de la misma. Es el caso del cineasta José Luis Garci, anteriormente guionista de films de la Tercera Vía de Dibildos como *Los nuevos españoles*. Por otra parte, también sería interesante rastrear los elementos que la Tercera Vía deja en movimientos cinematográficos inmediatamente posteriores como la mencionada “comedia madrileña”. Ambas son, por tanto, posibles líneas de investigación que se plantean de cara a futuros trabajos de investigación, y que trataría de dilucidar en qué medida la Tercera Vía, además de abastecer a un sector de demanda de las clases medias

españolas de los años setenta con este tipo de cine popular, dio paso al hecho de que otras producciones posteriores recogieron el testigo de estas películas de Dibildos tratando de aprovechar el éxito de la fórmula.

Al igual que la Tercera Vía de Dibildos, se observa cómo el tratamiento dado al resto de la corriente es aún exiguo. En definitiva, el deseo que lleva patente toda nuestra investigación, así como la proposición de futuros trabajos relativos a la Tercera Vía no es otro que el de esclarecer cuál fue su lugar dentro de historia del cine español, además de otorgarle la posición apropiada que sin duda merece.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

Fuentes y bibliografía

A. A. P. G. ...Y además se estrenaron. “La mujer es cosa de hombres”. *Reseña*. Nº 94. 1976, p. 32.

AA.VV., *Al margen. Reflexiones en torno a la imagen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.

AA.VV., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010.

AA.VV., *Historia de la España actual 1936-1996*. Madrid: Marcial Pons, 1998.

AA.VV., *La España del Siglo XX*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.

A.F. “Libertad provisional”. *Cineinforme*. Octubre 1976.

ALAMEDA, S. El film escándalo del año. “Españolas en París”. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1.231. 19 de mayo 1972, p. 18.

ALAMEDA, S. Inquieto Querejeta. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1232. 26 de mayo 1972, p. 22.

ALBERICH, F. *Antonio Drove: la razón del sueño*. Madrid: 32 Festival de cine de Alcalá de Henares. Comunidad de Madrid; Ayuntamiento de Alcalá de Henares; Fundación Colegio del Rey, 2002.

ALLEN, R.C. Y GOMERY D. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós, 1995.

ALONSO BARAHONA, F. *Biografía del cine español*. Barcelona: Centro de Investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, S.A. 1992.

ALTED, A. *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid: Aguilar, 2005.

ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

- AMILIBIA, J. M. Los cuatro antipremios para “Libertad provisional”. *Pueblo*. 28 de septiembre 1976.
- ANTOLÍN, M. Conozca usted su cine. Un español va al cine. *Cinema 2002*. Nº 22. Diciembre 1976, pp. 32-34.
- BALAGUÉ, C., “Libertad provisional”. *Dirigido por*. Nº 37, p. 29-30.
- BARRERA, C. *Historia del proceso democrático en España. Tardofranquismo, transición y democracia*. Madrid: Fragua, 2002.
- BAYÓN, M. *José Sacristán, la memoria de la tribu*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1989.
- BELLIDO, A. y OROZCO, J.R. Una crisis brutal. José Luis Dibildos, opina. *Cinestudio*. Nº 63-64. 1967. , p. 8-9.
- BORDWELL, D. Y THOMPSON K. *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BUSSY GENEVOIS, D. *Femmes en mouvement: remarques sur les Espagnoles*. Exils et Migrations ibériques AU XX SIÈCLE nº 2. CERIC. Université de Paris 7, 1996.
- “Canciones para después de una guerra”, aprobada. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1453. 20 de agosto 1976, p. 12.
- CAPARRÓS LERA, J. M. *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 1983.
- CAPARRÓS LERA, J. M. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- CAPARRÓS LERA, J. M. *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Ariel, 1999.
- CAPARRÓS LERA, J. M. *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores, 2007.

- Carta abierta al director general de la emigración. *El adelanto*. 12 de abril 1972.
- CARNICER, M. A. *La España desarrollista. Nueva sociedad, viejo régimen*. En: GRACIA, J., y RUIZ CARNICER, M. A. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2004.
- CARTELERA TURIA. *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres editor, 1974.
- CARTELERA TURIA, Declaraciones del productor José Luis Dibildos, *Cartelera Turia*, nº 581. Valencia: Publicaciones Turia S.L., 1975.
- CASTRO, A. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres editor, 1974.
- CASTRO, A. Entrevista con Roberto Bodegas. *Dirigido por*. Nº 98. 1982., pp. 30, 35.
- CASTRO DE PAZ, J. L. y CERDÁN, J. *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra, 2011.
- CASTRO DE PAZ, J. L. y CERDÁN, J. *Suevia Films Cesáreo González. Treinta años de cine español*. Xunta de Galicia, 2005.
- CERÓN GÓMEZ, J. F. *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia, 1998.
- CLIMENT SANJUÁN, V. *Estructura social de España y Cataluña*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2005.
- COLÓN, A. “La mujer es cosa de hombres”. *ABC Sevilla*. 09 de noviembre 1975, pp. 63-64.
- CRISTÓBAL, R. *Tele-Radio*. “Libertad provisional”. Las razones de los marginados. 16-22 Junio 1986.
- CUENCA, J.M. *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*. Barcelona: Anagrama, 2014.

- DEOIS, J. “Llanto por un bandido”. De la estética gratuita. *Cinestudio*. Nº 120. Mayo 1973, pp. 21-22.
- DÍEZ PUERTAS, E. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- EGEA, J. L. “Llanto por un bandido, de Carlos Saura”. *Nuestro cine*. Nº 34. Octubre 1964, pp. 58-62.
- El director general de cinematografía. Menos censura. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1429. 05 de marzo 1976, p. 7-8.
- El futuro del cine y del público español. Entrevista con Don Pedro Segú, Director General de Espectáculos. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1254. 27 de octubre 1972, pp. 11 y 12.
- ESTEVE, P. Y COMPANY J. M. “Tercera Vía”. La vía muerta del cine español. *Dirigido por*. Nº 22. Abril 1975, pp. 18-21.
- “Españolas en París”. Las chachas emigrantes. *Pueblo*. Abril 1971.
- FAULKNER, S. *A history of Spanish film. Cinema and society 1910-2010*. London: Bloomsbury, 2013.
- FERNÁNDEZ ASPERILLA, A. y LOMAS LARA, C. *Condición, trabajo e xénero na migración española dos anos sesenta*. Dez Eme: Revista de Historia e Ciencias Sociais da Fundación 10 de Marzo, nº 4. Santiago de Compostela, 2001.
- FERNÁNDEZ, C. Cine español: Entre la industria y la Administración. *Cinema 2002*. Nº 14. Abril 1976, pp. 43-47.
- FERNÁNDEZ, L. y CERDÁN, J. *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española. Nº 9, 2007.
- FONT, D. *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.

FRUTOS, F.J. y LLORENS, A. *José Luis Dibildos. La huella de un productor*.
Valladolid: 43 Semana Internacional de cine, 1998.

GALÁN, D. Cine popular sano. *Triunfo* N° 595. 23/02/1973, pp.47-48.

GALÁN, D. *Venturas y desventuras de La Prima Angélica*. Valencia: Fernando Torres
Editor, 1974.

GARCÍA DE LEÓN, M. A., GARCÍA DE CORTÁZAR, M. y ORTEGA, F. *Sociología
de las mujeres españolas*. Madrid: Complutense, 1996.

GARCÍA, P. Crítica “Españolas en París”. *El Alcázar*. 03 de mayo 1971.

GÓMEZ B. DE CASTRO, R. *La producción cinematográfica española. De la
Transición a la democracia*. Bilbao: Mensajero, 1989.

GONZÁLEZ, J.J., y REQUENA, M. (eds.) *Tres décadas de cambio social en España*.
Madrid: Alianza editorial, 2008.

GARCÍA DE LA PUERTA, T. “Vida conyugal sana”. *Pueblo*. 5 de marzo 1974.

GUARNER, J. L. La sex-comedy a la española o un regalo para Marcuse. *Nuevo
Fotogramas*. 8 de diciembre 1972. N° 1260, pp. 24 -26.

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

HEREDERO, C. F. *Las huellas del tiempo*. Valencia: Ediciones Fílmoteca de la
Generalitat de Valencia, 1993.

HERNÁNDEZ LES, J. El regreso de Roberto Bodegas. *Casablanca*. N^a 15. 1982, pp.
8-9.

HERNÁNDEZ, M. *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal, 1976.

HERNÁNDEZ, M. y REVUELTA, M. *30 años de cine al alcance de todos los
españoles*. Bilbao: Ed. Zero. S.A., 1976.

HIGGINBOTHAM, V. *Spanish Film Under Franco*. Austin: University of Texas Press, 1988.

HOPEWELL, J. *El cine español después de Franco*. Madrid: El arquero, 1989.

HUERTA FLORIANO, M. A. Y PÉREZ MORÁN, E. *El cine de barrio tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

IBAÑEZ FERNÁNDEZ, J. C. *Cine, televisión y cambio social en España*. Madrid: Síntesis, 2016.

José Luis Dibildos emplaza al Ministerio de Cultura. El caso de “La colmena”. *ABC* Madrid. 6 de octubre 1982, p. 70.

JULIÁ, S. *Política y sociedad, en La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons Historia. 2007.

LAMET, P. M. “Vida conyugal sana”. *Reseña* N° 74. 1974, p. 31.

LARA, F. Crónica de una marginación. *Triunfo*. N° 715. Octubre 1976, p. 65.

LARA, F. La estética del “desplume” *Triunfo*. N° 648. 1 de marzo 1975, p. 60.

¿Le queda alguna esperanza al cine español? *Nuevo Fotogramas*. N° 1263. 29 de diciembre 1972, p. 8.

LEÓN AGUINAGA, P. El cine norteamericano en España: Las negociaciones para su importación, 1950-1955. *Hispania. Revista española de Historia*. Vol. 66. N° 22. 2006, p. 285.

LILLO, N. *La emigración española en Francia a lo largo del siglo XX. Entre la perfecta integración adaptación y el retorno*. En AA.VV. *De la España que emigra a la España que acoge*. Madrid: Fundación Largo Caballero, 2006, pp. 276-288.

LLINÁS, F. *Los vientos y las tempestades*, en AA.VV., *El cine y la transición política española*, Valencia: E. de la Filmoteca Valenciana, 1986, p. 3.

LÓPEZ SANCHO, L. Ironía, humor y por fin realidad, en “Los nuevos españoles”.
ABC. Madrid. 6 de febrero 1975.

LOSADA, C. El asombro al alcance de todos los españoles. *Cinestudio* Nº 83. Marzo
1970, pp. 7-24.

MARÍAS, M. Entrevista Antonio Drove. *Dirigido por*. Nº 20. Febrero 1975, pp. 22,
23, 27.

MARÍAS, M. “Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe”. *Dirigido por*. Nº 22.
Abril 1975, p. 32.

MARTÍ, O. “Tocata y fuga de Lolita”. *Dirigido por*. Nº 20. Febrero 1975, p. 34.

MARTÍN PÉREZ, S. *La representación social de la emigración española a Europa
(1956-1975): El papel de la televisión y otros medios de comunicación*.
Director: VARELA, J. Memoria para optar al grado de Doctor, Universidad
Complutense de Madrid. DEPARTAMENTO de Sociología VI (Opinión
pública y Cultura de masas), 2012.

MARTÍNEZ TOMÁS, A. “Libertad provisional”. *La Vanguardia Española*. 19 de
septiembre 1976.

MÉNDEZ-LEITE, F. *Concha Velasco*. Valladolid: 43 Semana Internacional de cine,
1986.

MIGUÉLEZ, F. Y SOLÉ, C. *Classes socials i poder polític a Catalunya*. Barcelona:
PPU, 1987. En CLIMENT SANJUÁN, V. *Estructura social de España y
Cataluña*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2005,
p. 35.

MONLEÓN, J. B. *Del franquismo a la posmodernidad*. Madrid: Akal, 1995.

MONTERDE, J. E. *Continuismo y disidencia (1951-1962)*, en AA.VV. *Historia del
cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 252-259.

MONTERDE, J. E. Crónicas de la Transición. *Dirigido por*. Nº 58. 1978 , pp. 8-10.

- MONTERDE, J. E. *El cine de la autarquía (1939-1950)*. En: AA.VV. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 221-222.
- MONTERDE, J. E. *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Barcelona: Paidós, 1993.
- MONTERO, J. Y PAZ, M. A. *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Ed. Universidad Complutense, 1995.
- MONTERO, R. Erotismo de última hora. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1476. 28 de enero 1977, pp. 27-29.
- MONTERO, R. Un cine posibilista. José Luis Dibildos. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1391. 13 de junio 1975, pp. 9, 10.
- MÚJICA, A. Televisión y cine españoles. *Cinestudio*. Nº 88-89. Agosto-Septiembre 1970, p.14.
- MUNIESA, B. *Dictadura y Monarquía en España. De 1939 hasta la actualidad*. Barcelona: Ariel, 1996.
- MUÑOZ, I. Asignatura pendiente. De José Luis Garci. *Dirigido por*. Nº 44. Mayo 1977, p. 27.
- NAVARRO LÓPEZ, M. *Pautas de consumo en España y diferencias regionales*. En: M. NAVARRO LÓPEZ. *La España de los años 70*. Madrid: Fraga, 1979, I. 815 y datos del INE, 1988.
- OMS, M. XIV Confrontación. La Guerra Civil Española vista por el cine. *Dirigido por*. Nº 58. 1978, pp. 10-15.
- OSO CASAS, L. *Españolas en París. Estrategias de ahorro y consumo en las migraciones internacionales*, Barcelona: Bellaterra, 2004.
- PALACIO, M. (ed.) *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.
- PALACIO, M. *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra, 2012.

- PÀMIES, T. *Los que se fueron*. Barcelona: Martínez Roca, 1976.
- PARRA, F. *La emigración española en Francia, 1962-1977*. Madrid: IEE, 1981.
- PÉREZ GÓMEZ A.A. Y MARTÍNEZ MONTALBÁN, J. L. *Cine español, 1951-1978. Diccionario de directores*. Bilbao: Mensajero, 1978.
- PÉREZ LEDESMA, M. *Estabilidad y conflicto social: España, de los iberos al 14-D*. Madrid: Portada Nerea, 1990.
- PÉREZ ORNIA, J. R. Los nuevos españoles. Roberto Bodegas. *Reseña* N° 82. 1975, p. 26.
- POZO, S. La colmena: Un auténtico avispero. *Casablanca*. N° 23. 1982, pp. 10-11.
- RAGUE ARIAS, M. J., en *Cinema 2002*. N° 29-30. Julio-agosto 1977, p. 55
- REIG TAPIA. Y SÁNCHEZ CERVELLÓ, J. *Transiciones en el mundo contemporáneo*. Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- RENTERO, J. C. Entrevista con Carlos Saura. *Dirigido por*. N° 31. Marzo 1976, pp. 12-13.
- RIAMBAU, E. *La Ley Miró y sus consecuencias*, en AA.VV., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 400.
- RIAMBAU, E. Y TORREIRO, C. *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2008.
- RUBIO, J. *La emigración de la guerra civil de 1936-1939*. Vol. I. Madrid: San Martín, 1977.
- RUBIO, J. *La emigración española a Francia*. Barcelona: Ariel, 1974.
- RUIZ, J. y M. C. Saura: Ni industrial, ni libertad ni lanzamiento. El distribuidor: fuerza desmedida, injustificada, hasta impune. *Cinestudio*. N° 52. Diciembre 1966, p.17.

- RUIZ MORENO, J. D. y CERVINO, J. M. El actor en el medio cinematográfico. *Cinema 2002*. Nº 48. Febrero 1979, p. 64.
- SÁNCHEZ, A. *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Las culturas del tardofranquismo”. *Revista de Historia Contemporánea Ayer: Crisis y descomposición del franquismo*. Nº 68. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea y Marcial Pons Historia, 2007, pp. 89-110.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. *La España contemporánea: III De 1931 a nuestros días*. Madrid: Istmo, 1995.
- SEGUIN, Jean-Claude. *Histoire du cinéma espagnol*. París: Nathan Univerité, 1994.
- SHUBERT, A. *Historia social de España (1800-1990)*. Madrid: Nerea, 1991.
- SIEGEL S. Y SIEGEL. B. *The encyclopedia of Hollywood*. Nueva York: Checkmark Books, 2004.
- SORIA, F. *José María Forqué*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1992. En: FRUTOS, F. J. y LLORÉNS, A. Op. cit., p. 120.
- TALENS, J. Y ZUNZUNEGUI, S. (coords.) *Historia general del cine*. Vol I. Madrid: Cátedra, 1998.
- TEZANOS, J. F. *Modernización y cambio social en España*. Reis: Revista española de investigaciones sociológicas. Nº 28, 1984, en PÉREZ LEDESMA, M. *Estabilidad y conflicto social: España, de los iberos al 14-D*. Madrid: Portada. Nerea, 1990, p. 231.
- TORREIRO, C. *Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)*. En: AA.VV, *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 348-361.
- TORREIRO, C. *¿Una dictadura liberal? (1962-1969)*, en AA.VV. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 339

- TORRES, A. M. *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2004.
- TORRES, M. Los productores exigen: Libertad y pesetas. *Nuevo Fotogramas*. Nº 1393. 27 de junio 1975, p. 8.
- TRENZADO ROMERO, M. *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid: CIS Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.
- TUSELL, J. El desencanto. *ABC*. 13 de enero 1978, p. 3.
- TUSELL, J. *Historia de España en el siglo XX. III. La Dictadura de Franco*. Madrid: Taurus, 1998.
- TUSELL, J., *La transición a la democracia (España, 1975-1982)*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- VÁZQUEZ, J.M. *El servicio doméstico en España: situación real y propuesta de resolución para sus problemas*. Madrid: Instituto Nacional de Previsión, 1960.
- VERGARA, V., *Cartelera Turia* Nº 582. Valencia. 1974. En CAPARRÓS LERA, J. M. *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Ariel, 1999, pp. 149-150.
- VILAR J. B. y VILAR, M. J. *La emigración española a Europa en el siglo XX*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1999.
- VILLENA, M. A. *Ana Belén: Desde mi libertad*. Madrid: La esfera de los libros, 2016.
- ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra, 1994.

Fuentes en Internet:

Angustiosa situación de la industria cinematográfica. *La Vanguardia española Hemeroteca*. 7 de febrero 1970, p. 8:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1970/02/07/pagina-8/39497726/pdf.html?search=angustiosa%20situaci%C3%B3n%20de%20la%20situaci%C3%B3n%20cinematogr%C3%A1fica>

(Fecha de consulta: 12 de abril 2015).

BATLLE, J. Los nuevos españoles. *El País*, 27 de julio 1990:

http://elpais.com/diario/1990/07/27/radiotv/649029612_850215.html

(Fecha de consulta: 11 de agosto 2015).

BODEGAS, R., En: 13º Festival Opera Prima de Tudela, 31 de octubre 2012:

<https://www.youtube.com/watch?v=SxNoJl4eApM> (Fecha de consulta: 24 de junio 2015).

BODEGAS, R., Historia de nuestro cine. *RTVE*, 11 de enero 2017:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-nuevos-espanoles/3864398/>. (Fecha de consulta: 29 de marzo 2017).

BUSTAMANTE, J. M. ¿Qué fue el caso Matesa? *El Mundo*, 19 de enero 2007:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/01/19/espana/1169211515.html> (Fecha de consulta: 28 de junio 2014).

CRESPO, P., Festival Internacional de Cine de San Sebastián. *ABC*. 21 de septiembre 1976, p. 71.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/09/21/091.html>. (Fecha de consulta: 7 de abril 2017).

DELCLÓS, T., El realizador Roberto Bodegas describe su primer contacto con la cinematografía española. *El País*, 28 de agosto 1982:

http://elpais.com/diario/1982/08/28/radiotv/399333606_850215.html (Fecha de consulta: 13 de junio 2015).

El polémico empresario del caso Matesa. *Hemeroteca de ABC*. Actualizado 20 de enero 2007:

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-01-2007/abc/Sociedad/el-polemico-empresario-del-caso-matesa_1631019630176.html (Fecha de consulta: 28 de julio 2014).

GALÁN, D. “Españolas en París”, 12 años después. *El País*, 30 de septiembre 1983:

http://elpais.com/diario/1983/09/30/radiotv/433724401_850215.html (Fecha de consulta: 04 de agosto 2015).

Historia de nuestro cine. *RTVE*, 10 de junio 2015:

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-vida-conyugal-sana/3164521/> (Fecha de consulta: 06 de agosto 2015).

Imágenes prohibidas: Las últimas tijeras. *RTVE*, 18 de septiembre 2011:

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-ultimas-tijeras/1200763/> (Fecha de consulta: 11 de agosto 2015).

Imágenes prohibidas: Testigos de cargo. *RTVE*, 02 de octubre 2011:

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-testigos-cargo/1212716/> (Fecha de consulta: 12 de abril 2015).

Imprescindibles: ¿Quién fue Pilar Miró? *RTVE*,

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-quien-fue-pilar-miro/1120308/> (Fecha de a consulta: 19 de septiembre 2015).

La Transición. Capítulo 2. *RTVE*,

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-transicion/transicion-capitulo-2/2066191/> (Fecha de consulta: 19 de septiembre 2015).

La Transición. Capítulo 7. *RTVE*, <http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-transicion/transicion-capitulo-7/2066151/> (Fecha de consulta: 19 de septiembre 2015).

LEÓN AGUINAGA, P. El cine norteamericano en España: Las negociaciones para su importación, 1950-1955. *Hispania. Revista española de Historia*. Vol. LXVI, nº 22, pp. 277-318.

<http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/viewFile/9/9> (Fecha de consulta: 3 de noviembre 2016)

Los premios de lata. *ABC Sevilla*, 23 de septiembre 1976, p. 35:

<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1976/09/23/049.html> (Fecha de consulta: 13 de agosto 2015).

MASO, A. Rodaje de Libertad Provisional de Roberto Bodegas, con guion de Juan Marsé. *La Vanguardia Española*. Nº 34, p 51. 7 de mayo 1976.

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1991/07/22/pagina-51/33790274/pdf.html?search=libertad%20provisional%20bodegas> (Fecha de consulta: 12 de agosto 2015).

MARTÍ, O. Antonio Drove, un gran cineasta para una mala época. *El País*, 25 de septiembre 2005:

http://elpais.com/diario/2005/09/25/agenda/1127599202_850215.html (Fecha de consulta: 23 de abril 2016).

MUEZ, M., Montejurra 76, Cuando la fiesta se tiñó de sangre. *El País*, 9 de mayo 2006:

http://elpais.com/diario/2006/05/09/espana/1147125625_850215.html. (Fecha de consulta 2 de marzo 2014).

RAMÍREZ, J.A. Devuélveme la voz: presentación de la película Españolas en París.

Entrevista a Roberto Bodegas, José Luis Dibildos y Laura Valenzuela. *Radio Paris*. 1972:

<http://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es>

(Fecha de consulta: 1 de marzo 2015).

ROJO, A. José Sacristán: La comedia es tragedia más tiempo. *El País*, 09 de marzo

2015: http://elpais.com/elpais/2015/03/06/eps/1425669758_328658.html

(Fecha de consulta: 23/05/2015).

SACRISTÁN, J., Historia de nuestro cine. *RTVE*, 12 de junio 2015.

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-coloquio-comedia-cine-espanol/3168279/>

(Fecha de consulta: 8 de julio 2015).

Expedientes consultados en el Archivo General de la Administración:

AGA. Caja 36/01458. Expediente nº 105-70. *Pierna creciente, falda menguante*

AGA. Caja 36/03570. Expediente nº 14899. *Viaje de novios.*

AGA. Caja 36/04073. Expediente nº 31110. *Llanto por un bandido.*

AGA Caja nº 36/04246. Expediente nº 74.034. *Vida conyugal sana.*

AGA. Caja: 36/04832. Expediente nº 24541. *Madame Sans-Gêne.*

AGA. Caja 36/04779. Expediente nº 17083. *Las muchachas de azul.*

AGA Caja 36/05052. Expediente nº 63.352. *Españolas en París.*

AGA. Caja 36/5151. Expediente nº 76481. *Tocata y fuga de Lolita.*

AGA Caja 36/05157. Expediente nº 77.618. *Los nuevos españoles.*

AGA. Caja 36/05180. Expediente nº 80646. *La mujer es cosa de hombres.*

AGA Caja 36/05213. Expediente nº 84.500. *Libertad provisional.*

AGA Caja 36/05239. Expediente nº 230/76N. *Hasta que el matrimonio nos separe.*

AGA. Caja 42/03550. Expediente nº 30422. *El Tulipán Negro.*

AGA. Caja 42/3638 Expediente nº 1-85 N. *A la pálida luz de la luna.*

Normativa mencionada:

ESPAÑA. Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del Ministerio de Información y Turismo. BOE, 1 de septiembre de 1964. Núm. 210, p. 11461.

ESPAÑA. Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional. BOE, 23 de abril de 1971. Núm. 97, p. 6593.

ESPAÑA. Orden Ministerial de 21 de septiembre de 1973 por la que se modifican los artículos 2 párrafo tercero: 13, 14 y 17 de la Orden de 12 marzo de 1971 sobre protección a la cinematografía nacional. BOE, 29 de septiembre de 1973. Núm. 234, p. 18854.

ESPAÑA. Orden Ministerial de 19 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica del Ministerio de Información y Turismo. BOE, 1 de marzo de 1975. Núm. 52, p. 4313.

ESPAÑA. Orden Ministerial de 14 de febrero de 1976 por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas. BOE, 24 de febrero de 1976. Núm. 47, p. 3799.

ESPAÑA. Real Decreto 3071/1977, del 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas. BOE, 1 de diciembre de 1977. Núm. 287, p. 26420.

Otros documentos:

I.N.E. Encuestas de Población Activa, 1964 y 1971.

Contenido extra en DVD *La mujer es cosa de hombres*. JESÚS YAGÜE. España. 1975.
Divisa Home Video 2004.

MOLINA, R. Entrevista a Roberto Bodegas. *Producción española N° 57*. Archivo Filmoteca Española. A: 000882. 1983.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

ANEXO 1: FICHAS DE PELÍCULAS DE LA TERCERA VÍA

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

ANEXO 1: Fichas de películas de la Tercera Vía

Españolas en París (Roberto Bodegas, 1971)

Producción: Ágata Films.

Productor ejecutivo: José Luis Dibildos.

Jefe de producción: Serafín García Trueba.

Argumento: José Luis Dibildos.

Guion: José Luis Dibildos, Roberto Bodegas, Antonio Mingote, Christian de Chalonge.

Colaboración en la dirección: Christian de Chalonge, José María Palacios, Sinesio Isla.

Fotografía: Rafael Casenave, en color.

Segundo operador: Pedro Martín.

Montaje: Petra de Nieva.

Música: Carmelo Bernaola.

Decorados: Ramiro Gómez.

Maquillaje: Carlos Paradela, Romana González.

Sonido: José María San Mateo.

Intérpretes: Laura Valenzuela (Emilia), Ana Belén (Isabel), Máximo Valverde (Manolo), Tina Sainz (Francisca), Elena María Tejeiro (Dioni), Emma Cohen (Katy, señora de Soto de la Cañada), Simón Andreu (locutor), José Luis López Vázquez (Fernando), José Sacristán (González), Teresa Rabal (Casilda), Pierre Vernier, Françoise Arnoul, Yelena Samarina, Gela Geisler, Antonio Pica, Tota Alba, Porfiria Sanchis, Elsa Zabala.

Estudios: Roma.

Duración: 90'.

Estreno en Madrid: 26 de abril 1971 (Avenida).

Premios: C.E.C., a la mejor película, mejor actriz protagonista (Laura Valenzuela) y mejor actriz de reparto (Elena María Tejeiro); Segundo Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo.

***Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973)**

Producción: Ágata Films.

Director de Producción: Antonio Martín.

Jefe de producción: Juan Campos.

Guion: José Luis Dibildos, José Luis Garcí.

Fotografía: Leopoldo Villaseñor, en color.

Segundo operador: Salvador Gil.

Montaje: Petra de Nieva.

Música: Carmelo Bernaola.

Decorados: Ramiro Gómez

Maquillaje: Romana González.

Sonido: José María San Mateo.

Ayudante de dirección: Sinesio Isla.

Intérpretes: Ana Belén (Ana), José Sacristán (Enrique), Teresa Gimpera (Marita), Alfredo Mayo (don Alfonso), Antonio Ferrandis (doctor Cruz), Mari Carmen Prendes (doña Casilda), Nadiuska (Nati), María José Román (Vicky), Amparo Muñoz, José Vivó (Gutiérrez), Laly Soldevila (doña Nena), Tomás Blanco (Zariquiegui), Claudia Gravy (Visi), Ramino Oliveros (Paco), Montserrat Julio,

Ángel Menéndez, Francisco Nieto, Beni Deus, Herminia Tejela, Myriam de Maeztu.

Estudios: Roma.

Duración: 85'.

Estreno en Madrid: 21 de febrero 1974 (Luchana, Richmond, Torre de Madrid).

***Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974)**

Producción: Ágata Films.

Jefe de producción: Ángel Masó.

Argumento y Guion: José Luis Dibildos, José Luis Garci, Roberto Bodegas.

Fotografía: Manuel Rojas, en color.

Segundo operador: Salvador Gil.

Montaje: Petra de Nieva.

Música: Carmelo Bernaola.

Decorados: Ramiro Gómez.

Maquillaje: Romana González.

Sonido: Enrique Molinero.

Ayudante de dirección: Josecho San Mateo.

Intérpretes: José Sacristán (Pepe), María Luisa San José (Ana), Amparo Soler Leal (Sagrario), Antonio Ferrandis (Luis), Manuel Zarzo (Teo), María José Román (Aurora), Manuel Alexandre (Sinesio), Rafael Hernández (Antoñito), Claudia Gravy (Amanda), María Kosti (Julita), William Layton (Harry), Montserrat Julió (Cari), Manuel Pereiro, Victoria Vera, Julián Navarro, Alberto Fernández, Elmer Modlin, Rafael Navarro, Marisa Bel, José Luis Barceló.

Estudios: Cinearte.

Duración: 86'.

Estreno en Madrid: 16 de diciembre de 1974 (Luchana, Richmond, Torre de Madrid).

Premios: C.E.C., al mejor actor de reparto (Antonio Ferrandis); Segundo premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor película, al mejor actor principal (Manuel Zarzo) y al mejor guion.

Tocata y fuga de Lolita (Antonio Drove, 1974)

Producción: Ágata Films.

Productor Ejecutivo: José Luis Dibildos.

Jefe de producción: Ángel Masó.

Argumento y Guion: José Luis Dibildos, Antonio Drove.

Fotografía: Manuel Rojas, en color.

Segundo operador: Salvador Gil.

Montaje: Petra de Nieva.

Música: Carmelo Bernaola.

Decorados: Ramiro Gómez.

Maquillaje: Paloma Fernández.

Sonido: Jesús Jiménez.

Ayudante de dirección: Josecho San Mateo.

Intérpretes: Arturo Fernández (Carlos), Pauline Challenor (Ana), Amparo Muñoz (Lolita), Francisco Algora (Nicolai), Enriqueta Carballeira (Rosa), Laly Soldevila (tía Merche), Manuel Alexandre (Antonio Azón), Albertp Fernández

(Ramiro), Germán Kraus (Joaquín), María Luisa Merlo (Olga), Rafael Hernández, Montserrat Julió, Blaki, Javier de Campos, Ángel Menéndez, Beni Deus, Goyo Lebrero, Fabián Conde, Rafael Castellón.

Estudios: Ballesteros.

Duración: 88'.

Estreno en Madrid: 26 de septiembre de 1974 (Gran Vía).

Premios: C.E.C., al mejor actor (Francisco Algora) y al director generación.

***Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1974)**

Producción: Ágata Films.

Director de producción: Antonio Martín.

Jefe de producción: Julio Parra.

Argumento y Guion: José Luis Dibildos, Manuel Summers, Chumy Chúmez, José Luis Garci.

Fotografía: Manuel Rojas, en color.

Segundo operador: Salvador Gil.

Montaje: Guillermo Maldonado.

Música: Carmelo Bernaola.

Decorados: Ramiro Gómez.

Maquillaje: Romana González.

Sonido: Jesús Jiménez.

Ayudante de dirección: Josecho San Mateo.

Intérpretes: Concha Velasco (Margarita), José Sacristán (Paulino), María Luisa San José (Paloma), Antonio Ferrandis (Claudio), Mirta Miller (Verónica), Laly Soldevila (Basilía), Guadalupe Muñoz Sampedro (doña Amparo), Julián Navarro (Mateo), Bárbara Rey (Cristina), Eva León (Miriam), Alberto Fernández, María de las Ribas, Fernanda Hurtado de Mendoza, María Elena Flores, Scott Miller, Javier de Campos, Luis Barbero, Pilar Gómez Ferrer, Juan Cazalilla, Marta Velasco.

Estudios: Cinearte.

Duración: 84'.

Estreno en Madrid: 19 de febrero de 1975 (Capitol).

La mujer es cosa de hombres (Jesús Yagüe, 1975)

Producción: Ágata Films.

Director de producción: Antonio Martín.

Jefe de producción: Julio Parra.

Argumento y Guion: José Luis Dibildos, José Luis Garci, Jesús Yagüe.

Fotografía: Manuel Rojas, en color.

Segundo operador: Ramón Sempere.

Montaje: Petra de Nieva.

Música: Carmelo Bernaola.

Decorados: Ramiro Gómez.

Maquillaje: Paloma Fernández.

Sonido: Enrique Molinero, Jesús Jiménez.

Ayudante de dirección: Josecho San Mateo.

Intérpretes: José Sacristán (Gonzalo), María Luisa San José (Ramona), Antonio Ferrandis (Pepe), Rafael Hernández (Rafa), Charo Soriano (Marina), Carmen Maura (Manolita), Ángel del Pozo (Enrique), Encarna Paso, Alberto Fernández, Francisco Cecilio, Fernando Marín, Luis Barbero, Ángel Menéndez, Antonio Cintado, Fernando Chinarro.

Estudios: Cinearte.

Duración: 81'.

Estreno en Madrid: 26 de febrero de 1976 (Luchana, Richmond, Torre de Madrid).

***Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976)**

Producción: Ágata Films

Jefe de producción: Ángel Parrondo.

Argumento, Guion y Diálogos: Juan Marsé.

Fotografía: Alejandro Ulloa, en color.

Segundo operador: Eduardo Noé.

Montaje: Guillermo S. Maldonado.

Música: Patxi Andión.

Decorados: Elisa Ruiz.

Maquillaje: Julián Ruiz.

Sonido: Enrique Molinero.

Intérpretes: Concha Velasco (Alicia), Patxi Andión (Manolo), Montserrat Salvador (madre de Miguel), Francisco Jarque (cliente), Concha Bardem (Julia), Carlos Lucena (Pau), José Ballester (Pablo), Damián Barbani (Ximmi), Carmen Liaño (Lola), Dolores Doucastella, Nuria Gili, María Reniu, Víctor Guillén,

Montserrat Fontova, Lourdes Barba, María Jesús Andany, María Fernanda Gil,
Javier Serrat, Francisco Alberola.

Estudios: Cinearte.

Duración: 93'.

Estreno en Madrid: 20 de septiembre 1976 (Albéniz).

Premios: Perla del Cantábrico, a la mejor película hablada en castellano, del Festival
de San Sebastián de 1976.

Hasta que el matrimonio nos separe (Pedro Lazaga, 1976)

Producción: Ágata Films.

Productor: José Luis Dibildos.

Productor ejecutivo: Antonio Martín.

Director de producción: Julio Peña.

Guion: José Luis Dibildos, Antonio Mingote.

Fotografía: Manuel Rojas, en color.

Segundo operador: Salvador Gil.

Montaje: Petra de Nieva.

Música: Antonio García Abril.

Decorados: Ramiro Gómez.

Maquillaje: Romana González.

Sonido: Enrique Molinero.

Ayudante de dirección: Ignacio Acarregui.

Intérpretes: José Sacristán (Miguel), María Luisa San José (Teresa), Roxanne Bach (Ann), Cristina Galbó (Mariuca), Juan Luis Galiardo (Chus), Mari Carrillo (doña María), Emilio Gutiérrez Caba (Satur), Silvia Tortosa (Gloria), Antonio Casas (Diego), Sandra Mozarovsky (Martina), Mónica Randall (Piluca), Manuel Alexandre, Helga Liné, Manuel Zarzo, Josele Román, Joaquín Roa, José Ruiz Lifante, Javier Loyola, Manuel Torremocha, William Layton, Luis Ciges.

Duración: 94'.

Estreno en Madrid: 14 de marzo de 1977 (Carlos III, Princesa).

Premios: C.E.C., al mejor actor de reparto (Antonio Ferrandis); Segundo premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor película, al mejor actor principal (Manuel Zarzo) y al mejor guion.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

JOSÉ LUIS DIBILDOS: PRODUCTOR DE LA TERCERA VÍA DEL CINE ESPAÑOL (1970-1977)

Lucía Varela Santiago



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI