

8. LOS HIJOS DE LA TELEVISIÓN Y LOS CINES AL AIRE LIBRE (1970-1979).

Las revueltas sociales y políticas de los años setenta no se limitan a las protestas en contra de la participación en la Guerra de Vietnam. Los movimientos feministas, la lucha por los derechos civiles o la defensa medioambiental organizan a otros tantos grupos sociales en acciones y manifestaciones que alcanzan, cómo no, a la expresión artística. La liberación sexual, la apertura a todas religiones y creencias y, en definitiva, la ilustración de un tiempo cambiante, hicieron, por ejemplo, que no todas las expresiones culturales estuviesen diseñadas para durar. Instalaciones temporales, *performance*, *happenings* y grabaciones en video exhibidas en tiempo real ilustraban un interés especial por el cambio continuo y la modificación.

Artistas como Nam June Paik, Christo o Laurie Anderson exhiben una exploración distinta de las relaciones entre el tiempo y el espacio. Experiencias que también calarían en el medio cinematográfico o en el registro de la imagen fija.

La obra gráfica es especialmente prolífica en la década de los setenta y cuenta con un proyecto concreto que da la pista sobre las inquietudes –y al mismo tiempo- la reflexión sobre el pasado artístico reciente, que acometen los creadores de este periodo.

Justo a comienzos de la década y con la intención de rendir homenaje a Pablo Picasso como figura catalizadora de muchas de las corrientes artísticas del siglo XX, se impulsa desde Alemania la elaboración de un portafolio en el que participarían en torno a 70 artistas.

Los artífices del proyecto fueron el crítico alemán Wieland Schmied y la editorial Propylaen Verlag. Entre los artistas incluidos en el proyecto estaban Roy Lichtenstein, Joan Miró, Andy Warhol, Robert Motherwell, Wilfredo Lam o Enrico Baj entre otros; en definitiva, artistas de diferentes generaciones y países que compusieron un portafolio final de 70 obras, que vería la luz en 1973.

Algunos de los acontecimientos acaecidos a lo largo de la década en el mundo del arte y la cultura ayudan a completar un marco expresivo que hará que ninguna de las artes quede aislada, sino que fomentará relaciones e influencias entre ellas.

En 1970, mientras Estados Unidos bombardea zonas comunistas en Camboya y se producen las manifestaciones antibelicistas en la Universidad de Ohio, la música pierde a Janis Joplin y a Jimi Hendrix a causa de una sobredosis y la pintura, a Mark Rothko, una de las piezas claves del expresionismo abstracto, quien se suicida a los sesenta y siete años.

En 1972, Chris Burden ilustra en su grabación *Shoot*, sus propias palabras: “hacer arte es verdaderamente una actividad subversiva”. En el video, de apenas 71 segundos, Burden se hizo disparar cinco veces en el brazo con un rifle del calibre 22.

En todo el mundo el cine se va a hacer eco también de los cambios de una década que aporta visiones hasta entonces no recogidas y en ocasiones, no permitidas. En la pantalla, la ruptura narrativa de la década anterior no había hecho más que comenzar a explorar las innumerables posibilidades de expresión, combinación y convivencia, ausentes de los cánones clásicos del cine. La década de los setenta no aparca ninguna posibilidad expresiva, aunque en ocasiones haya que mostrarla lejos de su lugar de origen, a causa de ciertas trabas censoras. Las aparentemente inamovibles organizaciones industriales dentro del negocio del cine ven cómo nuevas formas puján, abren nuevas posibilidades en la comunicación y el arte y logran conectar con el público, aunque su propuesta sea menos comercial y más artística.

8.1. Nuevos cambios en la estructura de Hollywood.

En la década de los setenta el cine está especialmente dispuesto a absorber la tarea de ser el traductor simultáneo de los acontecimientos sociales y políticos que afectaban a EE.UU. Mientras las películas disfrutaban de un renacimiento en cuanto a producción e interés narrativo, la Masacre de Munich enturbiaba los juegos Olímpicos de 1972, EE.UU. se retiraba de la Guerra de Vietnam en 1973 sin conseguir su victoria, los escándalos de Watergate provocaban la caída de Nixon en 1974 y el consumo de drogas en el país iba en aumento.

El sueño americano muestra en la década un lado derrotista y oscuro, retratado de modo magistral en títulos como *Todos los hombres del presidente* (*All President's Men*, 1976), de Alan J. Pakula. Durante los periodos de crisis se producen sin duda las manifestaciones artísticas más interesantes. La década de los setenta ofrecía su visión de los vaivenes de la realidad a través de impresionantes parábolas que trataban con la fantasía. Mientras Steven Spielberg amenazaba la tranquilidad del paraíso americano con *Tiburón* (*Jaws*, 1975) o se concentraba en su deseo de compartir el Universo con *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), George Lucas iniciaba su saga de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), respaldada por la mayor operación de marketing desplegada hasta el momento y colocando en “una galaxia muy lejana” ciertas inquietudes sociales y políticas que se articulaban a través de los parámetros del mito y del cine de género.

Aunque la fórmula del éxito no estaba asegurada, Spielberg y Lucas poseían algunas claves para definir el *blockbuster*, calificativo destinado a los títulos comerciales con una aceptación desmesurada por parte del público, traducida en el consiguiente éxito de taquilla. *Tiburón* y *La guerra de las galaxias* fueron las primeras películas que recaudaron más de 100 millones de dólares. El presupuesto medio para una película en 1978 era de unos cinco millones de dólares, que en dos años aumentaría a diez millones debido a la inflación. Esto hizo que la producción de películas en Hollywood descendiese casi a la mitad.

Los setenta propiciaron así una especial obsesión por la recaudación y los Estudios forzaban su material humano y tecnológico disponible para que al menos uno o dos títulos al año tuviesen éxito suficiente para reflotar sus inversiones. Metro-Goldwyn-Mayer vendió gran parte de sus propiedades y optó por la diversificación de la inversión para potenciar su participación financiera en hoteles y casinos, descendiendo notablemente el dinero destinado a las películas.

Hollywood se preparaba para atender otros mercados emergentes que empezaban a considerarse un complemento del estreno en salas y sobre todo, una ampliación de las fuentes de ingresos.

En 1975 HBO (Home Box Office) se convierte en el primer canal en utilizar el satélite para la emisión cotidiana de programación televisiva, al retransmitir un encuentro entre Muhammad Ali y Joe Frazier. La televisión de pago se despega del discurso del sistema comercial nacional al poder incluir en sus emisiones escenas relacionadas con el sexo y utilizar un lenguaje irreverente, como en el programa de George Carlin, “On Location” que se estrenó en 1977 y que le valió a Carlin una vista con la Comisión Federal de las Comunicaciones (Federal Communications Commission). Aunque en un principio Carlin fue obligado a utilizar un material más propicio para el gran público, un tribunal federal de apelación falló a su favor permitiéndole su derecho a la libre expresión.

El final de la década asistiría también al nacimiento de las multisalas, abiertas principalmente en zonas de la periferia, donde era posible estrenar mayor número de películas a un público más reducido. El mayor *cinplex* del mundo se abriría en Toronto, Canadá, en 1979, con un total de 18 salas.

Por su parte, la revista “People” se adjudicaría la tarea de ser el escaparate de las estrellas y el vehículo de promoción de la industria cinematográfica a partir de marzo de 1974, situando en la portada a Mia Farrow, quien acababa de protagonizar *El Gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1974), de Jack Clayton, junto a Robert Redford, basada en la novela de F. Scott Fitzgerald y ganadora de un Oscar a la mejor banda sonora y otro al mejor diseño de vestuario.

Hollywood empezaba a comprender además la verdadera naturaleza de la colaboración entre el cine y la televisión. Por un lado, como medio publicitario, la pequeña pantalla no tenía parangón. La inversión de la campaña publicitaria en televisión para *Tiburón* alcanzó los 700.000 dólares. Por otro lado, la televisión se convertía en una opción altamente rentable una vez que la película había sido estrenada en sala. En 1976, *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939), consiguió la mayor audiencia de televisión de la historia: 34 millones de espectadores que vieron la película dividida en dos noches.

La revolución del video casero que ya había comenzado a principios de la década anterior tuvo uno de sus hitos más importantes en 1975, cuando Sony lanzó al mercado el sistema Betamax, primer grabador de vídeo que permitía almacenar hasta una hora de grabación. Un año después, JVC y Matsushita pondrían en el mercado el sistema VHS. En 1977, George Atkinson anunció en “Los Angeles Times” que lanzaba en alquiler 50 títulos en vídeo de su propia colección. Abrió su primera tienda, Video Station, en Wilshire Boulevard, alquilando las películas por diez dólares al día. En cinco años se haría con una franquicia de 400 videoclubs repartidos por todo el país. La edición videográfica se convertiría en una carrera imparable que inevitablemente tendría consecuencias para las salas cinematográficas en la década siguiente.

Los cambios en el sistema tradicional de Estudios fueron significativos. Exceptuando Universal y Buena Vista, los Estudios empezaron a perder control directo de la producción. Aunque seguían a cargo de la distribución, la producción, el rodaje y la financiación comenzaron a recaer en manos de Estudios y productores independientes e incluso de los propios agentes.

En 1975 Michael Ovitz funda Creative Artists Agency (CAA), como una empresa creadora de productos cinematográficos (y también deportivos) que agrupaba todo tipo de talentos, desde guionistas hasta directores, estrellas y diseñadores de estrategias de marketing.

El abaratamiento del rodaje en exteriores, el aligeramiento de los equipos cinematográficos y la influencia del *cinema verité* europeo, que aportaba un mayor realismo subjetivo y mayor capacidad de expresividad autoral, proporcionaron estilos más informales al cine estadounidense y los creadores de historias comenzaron a fusionar funciones: actores que dirigían, escribían o producían, guionistas y directores que se encargaban también de la producción y muchos otros enlaces entre distintas ocupaciones que hicieron que el viejo sistema se fuera destensando.

Será también esta década la que albergue las primeras investigaciones en torno a los efectos ópticos y digitales. Douglas Trumbull, director de cine y supervisor de efectos especiales, había dirigido *Naves Misteriosas* (*Silent Running*, 1972), una película para Universal que costó un millón de dólares, un presupuesto más que modesto, con un guion escrito por Deric Washburn, Michael Cimino –futuro director- y Steve Bochco –uno de los más activos productores de televisión americana de las décadas siguientes-. Aunque la crítica encontró valiosa la producción, que utilizaba algunos de los efectos que también se habían aplicado en *2001: Una odisea del espacio* (1968), el público no pareció interesado. En 1975 rechazó la realización de los efectos de la película de George Lucas, *La Guerra de las Galaxias* porque estaba involucrado en otros proyectos. Sin embargo,

se encargó de *Encuentros en la tercera fase*, de Steven Spielberg, y *Star Trek: la película* (*Star Trek: The Motion Picture*, 1979), de Robert Wise. La principal tecnología de Trumbull fue el sistema *Showscan*, que se proyectaba en película de 70 mm. a 60 fotogramas por segundo, 2,5 veces más rápido que en el proceso de cine tradicional, lo que proporcionaba mayor resolución y realismo.

Pero quizá el intento más firme de búsqueda de independencia y revolución industrial sería el de Francis Ford Coppola, con la fundación de la productora American Zoetrope en 1969. Su intención era fomentar productos de calidad, con un bajo coste y una independencia asegurada del sistema hollywoodiense. George Lucas fue el vicepresidente de la empresa hasta el rodaje de *THX 1138* (1971) -filme sorprendente, imaginativo y con una concepción ambiental y narrativa muy lograda, en el que aborda un futuro sin sexo, sin emociones-, tras el que se separó de Coppola para probar suerte con sus propios proyectos y, como veremos, con su propia productora. Y mientras Lucas se convertiría en una máquina de hacer dinero, Coppola alternaría crisis con éxitos a causa seguramente de una visión mucho más romántica del negocio. Zoetrope se equipó para el rodaje y la postproducción y afianzó su estatus después del éxito de *El padrino* (*The Godfather*, 1972). Tras algunas inversiones fallidas, su último movimiento dentro de la década sería la adquisición de los estudios Hollywood General, que poco después tendría que volver a vender.

La década de los setenta comenzó para la historia americana con una serie de acontecimientos que provocaron el cambio en la presidencia y una nueva visión del americano medio sobre su política. El escándalo Watergate tomó el nombre del hotel de Washington que servía como sede al comité electoral del partido demócrata. La noche del 17 de junio de 1972 cinco hombres fueron detenidos allí. Cuatro de ellos eran miembros de la "Operación 40" de la CIA (una operación secreta destinada a derrocar jefes de estado que no fueran afines a la política estadounidense) y su misión era el robo de una serie de documentos. El quinto era el director de seguridad para el comité de reelección de Richard Nixon.

Cuando el caso salió a la luz la justicia estadounidense abrió una investigación con la subsiguiente intervención de una comisión senatorial que la televisión estadounidense emitió en mayo de 1973. En ella se reveló que Nixon había mentido para ocultar su participación en el escándalo, intentando incluso sustraer cintas magnéticas que contenían grabaciones de las conversaciones que habían tenido lugar en el Despacho Oval. Cuando se inició el proceso de destitución, Richard Nixon prefirió dimitir y abandonó sus funciones el 9 de agosto de 1974, antes de que el proceso hubiese terminado.

Fue su vicepresidente, Spiro Agnew el que tenía que asumir el cargo, pero al encontrarse también inmerso en otra investigación renunció, siendo propuesto por las cámaras del Congreso Nacional estadounidense Gerald Ford, quien le sucedió inmediatamente. Su primera acción oficial fue indultarle, con lo cual todo procedimiento contra él fue inmediatamente detenido.

Los periodistas Carl Bernstein y Bob Woodward destaparon el escándalo recibiendo ayuda anónima de un informador que se ocultaba bajo el nombre de "Garganta profunda". Más de treinta años después de que ocurriese el escándalo, su identidad fue revelada. Se trataba del antiguo director adjunto del FBI, W. Mark Felt. La revista "Vanity Fair" adelantó la noticia que fue confirmada después por el "Washington Post". Woodward había trabajado en otras ocasiones con Felt, quien le proporcionaba información desde dentro de la Inteligencia Americana. Pero además Woodward había tenido relación con la Inteligencia Naval 1 y con las sociedades secretas de Yale donde era un miembro reconocido.

Cuatro años después, el director Alan J. Pakula ofreció al público estadounidense y al resto del mundo la versión cinematográfica de los hechos. *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, 1976) exponía orgullosa la capacidad del ciudadano americano para exigir que su gobierno rindiera cuentas ante un país engañado. Dos periodistas derrocan una presidencia mientras docenas de pequeños personajes urden un tejido compacto alrededor de ellos.

Fue Robert Redford quien adquirió los derechos del libro que Carl Bernstein y Bob Woodward habían publicado con los resultados de su investigación, una historia que había comenzado con carácter local y que después adquiriría una dimensión insospechada. La película de Alan J. Pakula reflejó con bastante fidelidad los acontecimientos en torno al escándalo, mostrando de forma exhaustiva los pormenores del trabajo periodístico. Obtuvo ocho nominaciones a los Oscar, consiguiendo cuatro: guion adaptado (William Goldman), sonido, dirección artística y actor secundario (Jason Robbards).

Pero la década no sólo hubo de enfrentarse a la política nacional a través de la gran pantalla. La política internacional proporcionó traumas específicos, a través, por ejemplo, de la Guerra de Vietnam. El “Síndrome de Vietnam” ilustra el sentimiento de derrota de la sociedad americana ante el conflicto más largo en el que EE.UU. se había visto implicado.

La industria cinematográfica, al igual que otros aspectos de la cultura, reflejaría durante décadas distintas visiones del conflicto. Es quizá *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, uno de los títulos que mejor ilustra no sólo la desazón social de la época, sino también la decadencia o confusión de valores que van a traspasar sistemáticamente las fronteras estadounidenses en busca de la conquista cultural del resto del mundo. Scorsese señaló en *Taxi Driver* esa capacidad americana (no tan exagerada como el propio lenguaje cinematográfico del director) para convertir a un psicópata en un héroe o para justificar el uso de la violencia en un ejercicio de doble moral.

Tras independizarse Indochina de Francia después de un enfrentamiento, la Guerra de Vietnam, que estableció entre Vietnam del Sur y Vietnam del Norte un conflicto que se extendió entre 1958 y 1975, colocó a EE.UU. de parte del sur hasta 1973, año de su retirada. El pueblo americano, que primero vio con buenos ojos el enfrentamiento al bloque comunista que apoyaba a Vietnam del norte, tuvo dificultades para digerir no sólo la derrota, sino el regreso a casa de soldados que ahora parecían totalmente desubicados.

La guerra que el protagonista de *Taxi Driver* (1976), Travis, inicia en las calles de Nueva York, es un acto de exorcismo que utiliza las mismas estrategias de la guerra de guerrillas que diseñó Vietnam y que ahora él, autoproclamado justiciero nocturno, ve como el método más eficaz para aplicar en la corrupta sociedad que no se ajusta a sus expectativas de regreso.

Los distintos intentos de revisión del conflicto que el cine ha llevado a cabo, entre los que se encuentran: *Air America* (1979), de Roger Spottiswoode, *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, *Birdy* (1984), de Alan Parker, *El regreso* (*Coming Home*, 1978), de Hal Ashby, *Good Morning, Vietnam* (1987), de Barry Levinson, o *El cazador* (*The Deer Hunter*, 1978), de Michael Cimino, son entendidos como necesarios por una industria que ha ido contestando al discurso que los medios de comunicación utilizaron en Occidente para denunciar unilateralmente los abusos cometidos por estadounidenses y survietnamitas. La intervención estadounidense estuvo apoyada por otros países, como Australia, Corea del Sur o Filipinas, que enviaron tropas de combate, además de la ayuda material o equipamiento médico que aportaron Alemania, Reino Unido o Suiza entre otros.

Tras las denuncias por la violación de convenciones internacionales que prohibían el uso de armas y agentes químicos y la exposición de los abusos a los derechos humanos, la sociedad estadounidense dividió posturas con respecto a su continuidad en el conflicto. En 1973 se retiraron las tropas, aunque el conflicto no vería su fin hasta 1975.

Hay que considerar, desde el punto de vista histórico, que la película de Scorsese está cronológicamente unida al conflicto y eso la convierte en la traducción simultánea de los pensamientos de buena parte de la sociedad estadounidense. Aunque Travis sea la metáfora con la que el director explicaba los peligros del adoctrinamiento social de la *ley del Talión*, hay en ella reflejada una muestra suficiente de lo más oscuro de la psicología de la cultura occidental.

Quizá por la cercanía histórica al conflicto, *Taxi Driver* tuvo menos impedimentos que otros títulos para hacer su lectura. Porque los guionistas y productores no siempre han encontrado en el Pentágono una colaboración incondicional cuando han necesitado ayuda para resolver sus historias. *T.A.P.S., Más allá del honor* (1981), de Harold Becker, u *Oficial y caballero (An Officer and a Gentleman, 1982)*, de Taylor Hackford, tuvieron que hacer ciertas modificaciones en unos guiones que el Pentágono miró con recelo; sorprendente el éxito de la película de Hackford con un rebelde Zack Mayo (Richard Gere) mostrando su poder de seducción a la joven Paula (Debra Winger) y una canción, “Up Where We Belong”, que fue merecedora del Oscar.

Alejado de conflictos e intereses políticos, el cine también tuvo tiempo en los setenta para involucrarse en el cotidiano social. El final de la década ofrece un título que refleja, no sólo algunos cambios sociofamiliares que empiezan a producirse en los países más desarrollados, sino un nuevo enfoque en la resolución de los conflictos familiares, sin buscar culpables ni tomar partido, juzgando la situación como una necesidad de reinención de ciertas convenciones para ajustarse a las necesidades y cambios de una nueva época.

Kramer vs. Kramer (1979), de Robert Benton, exploró a través de las interpretaciones magistrales de Dustin Hoffman y Meryl Streep las repercusiones del divorcio y la incorporación de la figura paterna, tradicionalmente sujeta a la actividad laboral fuera de casa, al tratamiento directo con el universo infantil que le ofrecen sus propios hijos. La narrativa de la historia tuvo que acoplarse a la improvisación en los diálogos entre el padre y el niño, buscando la naturalidad y el realismo. La película triunfó por ser el retrato de otras muchas situaciones reales en las que los miembros de una familia se van aislando en su rutina hasta llegar a una desconexión tal como la que muestra el personaje que interpreta Hoffman cuando tiene que llevar a su hijo al colegio por primera vez e ignora completamente en qué curso se encuentra el niño.

El mayor reto argumental reside sin embargo en poder incluir en la trama el abandono del hogar por parte de la madre, interpretada por Meryl Streep, y no caer en la melodramática decisión de convertirla en un monstruo social. La película se convirtió en un buen ejercicio para el espectador, que tuvo que calibrar la realidad de un divorcio con hijos en un entorno civilizado. Históricamente sería quizá desmesurado considerar *Kramer vs. Kramer* como cine social, pero su vocación de retrato del hombre y la mujer ante una vida que no es la soñada, alejó la historia de muchas otras propuestas artificiales del cine americano en torno a las decisiones de pareja.

En la década de los setenta el cine de género había superado ya las ataduras puristas de finales del cine clásico y el decaimiento de la industria de la década anterior. Con la libertad que proporcionaba la hibridación de géneros, el reflejo de los cambios sociales y el apoyo de las corrientes europeas, todo tipo de manifestaciones comenzaron a convivir en la clasificación temática, demostrando que el cine de género podía calificar tanto al cine comercial como a algunos intentos independientes.

Surgen así con fuerza algunas vías temáticas que por tradición bebían del cine de aventuras o del drama y que reclaman un nombre propio. *La aventura del Poseidón* (*The Poseidon Adventure*, 1972), de Ronald Neame, explora las posibilidades del drama en un escenario trágico, a partir de la novela de Paul Gallico y con guion de Stirling Silliphant. La historia se descubrió especialmente hábil para hacer la traducción psicológica que el espectador necesitaba para involucrarse con los personajes. La utilización de escenarios basculantes o los ángulos de cámara oblicuos contribuyeron a acentuar la tensión que ya acompañaba al grupo protagonista, encabezado por Gene Hackman como el reverendo con aptitudes de liderazgo, y con otros grandes de la pantalla como Ernest Borgnine, Roddy McDowall y Shelley Winters.

El cine de catástrofes se alimenta en esta época de otros títulos. *Aeropuerto* (*Airport*, 1970), de George Seaton, adapta el *best seller* de Arthur Hailey y consigue diez nominaciones al Oscar, de las cuales sólo Helen Hayes como mejor actriz secundaria obtiene el galardón. Lo que destaca de esta producción Universal es el conjunto de actores, entre ellos algunas viejas glorias del cine, que encuentran cobijo, ante la falta de otros papeles, en este tipo de películas; en este caso Burt Lancaster, Dean Martin, George Kennedy, Van Heflin, Helen Hayes y Dana Wynter, entre otros. El éxito de la historia hizo que se extendiera a través de tres secuelas más: *Aeropuerto 75* (*Airport 1975*, 1974), de Jack Smight, *Aeropuerto 77* (*Airport '77*, 1977), de Jerry Jameson, y *Aeropuerto 79* (*The Concorde... Airport '79*, 1979), de David Lowell Rich.

El coloso en llamas (*The Towering Inferno*, 1974), de John Guillermin e Irwin Allen, adapta dos novelas: “The Tower”, de Richard Martin Stern, y “The Glass Inferno”, escrita por Thomas N. Scortia y Frank M. Robinson. Pero fue el guion de Silliphant, los espectaculares efectos especiales y un reparto absolutamente estelar, con Paul Newman, Steve McQueen, William Holden y Faye Dunaway entre otros muchos, lo que la convirtió en la más taquillera. *Terremoto* (*Earthquake*, 1974), de Mark Robson, también apostó por la espectacularidad y el oficio de actores como Charlton Heston, Ava Gardner, George Kennedy o Lorne Greene, además de utilizar por primera vez el sistema *sensorround*, un anticipo de lo que sucederá en el terreno del sonido cinematográfico a partir de la década siguiente. Ganó un Oscar al mejor sonido y otro a los logros especiales por los efectos visuales. *El puente de Cassandra* (*The Cassandra Crossing*, 1977), de George Pan Cosmatos, fue la aportación europea al subgénero, una película notable, intensa, bien equilibrada y plagada de rostros conocidos (no se recuerda un reparto tan completo e internacional), y *Avalancha* (*Avalanche*, 1978), de Corey Allen, que produjo Roger Corman, que llevó hasta el final de la década el gusto del público por los desastres naturales.

También dentro del drama, pero aquí con pretensiones discursivas que ya residían en la novela, Dalton Trumbo llevó a la pantalla su propia obra, *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got His Gun*, 1971), sin hacer concesiones a la tranquilidad de la audiencia o a la tradición de finales satisfactorios de la industria hollywoodiense. El discurso de la película no era simplemente antibelicista, sino que fue capaz, sin pretensiones de documental, de provocar al espectador el mismo horror y rechazo que hubiese provocado la historia en una noticia. El soldado privado de toda sensación física, de miembros y de rostro, que yace en la cama de un hospital, conservaba sin embargo el pensamiento intacto, sus recuerdos y su desesperado intento por comunicarse con los demás. Trumbo obtuvo el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes y Timothy Bottoms fue nominado al Globo de Oro.

La década también recoge aportaciones imprescindibles en el terreno de la comedia. El director neoyorquino Woody Allen encuentra definitivamente la forma de expresión de su primera época con *Bananas* (1971). La evolución amorosa entre un

probador de productos de la sociedad de consumo y una activista política le sirve al director para explorar el humor del absurdo de un modo más físico y espontáneo que el que utilizará más adelante en sus películas. Allen mantendrá esta primera fase, más gruesa en cuanto al humor, en títulos como *Sueños de un seductor* (*Play It Again, Sam*, 1972), inigualable ejercicio de cinefilia en el que Bogart aconseja a un inexperto Allan Felix (Woody Allen) sobre sus chicas, aunque él muestre permanentemente su inseguridad, *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (*Everything You Always Wanted To Know About Sex But Were Afraid to Ask*, 1972), una historia descarada y desenfadada y absurda en todo a uno de los temas fundamentales del trabajo de Allen, *El dormilón* (*Sleeper*, 1973), filme futurista construido sobre la esencia del *slapstick*, y *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*, 1975), con un excelente discurso sobre la muerte, la existencia de dios y el pacifismo. En estos primeros trabajos se definen los temas fundamentales de la posterior filmografía del director.

Será con *Annie Hall* (1977) cuando se produzca el cambio. El *gag* como recurso, más cercano a los hermanos Marx, se transforma en un humor más intelectual que se irá depurando con *Manhattan* (1979). En este momento de cambio para Allen no es extraño encontrar aquí inserto un drama, *Interiores* (*Interiors*, 1978), en donde rindió homenaje a Ingmar Bergman en un movimiento meditado para convertirse en cineasta adulto y disfrutar de un reconocimiento que le valió directamente dos nominaciones al Oscar: como director y guionista y otras tres nominaciones a la obra: dirección artística, mejor actriz (Geraldine Page) y mejor actriz secundaria (Maureen Stapleton).

Alejado ya enormemente de su referente histórico y del acicate de la contemporaneidad, el *western* traduce el escepticismo social modificando el carácter de sus héroes. Los esfuerzos ecológicos de la década se ven reflejados en *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (*Jeremiah Johnson*, 1972), de Sydney Pollack, protagonizada casi en solitario por Robert Redford y un paisaje salvaje que reconciliaba al hombre con su entorno más primitivo.

Otros títulos, como *Westworld, almas de metal* (*Westworld*, 1976), de Michael Crichton, optaron por ilustrar el antiguo hecho cinematográfico de que los avances tecnológicos o científicos que el hombre propicia terminan volviéndose contra él. La década no alberga una sola corriente y otros directores, como Clint Eastwood con *Infierno de cobardes* (*High Plains Drifter*, 1972) o Don Siegel con *El último pistolero* (*The Shootist*, 1976) deciden ajustarse lo más posible a los cánones tradicionales del género. Parte de la antigua temática parecía entonces una exploración segura y se recupera la figura de personajes legendarios, los forajidos, en títulos como *Buffalo Bill y los indios* (*Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull History Lesson*, 1976), de Robert Altman, o *Los primeros golpes de Butch Cassidy y Sundance Kid* (*Butch and Sundance: The Early Days*, 1979), de Richard Lester.

Mención especial merece la obra de Sam Peckinpah, quien en estos años dirige *La balada de Cable Hogue* (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970), un historia sobre el crepúsculo de un género, de unos personajes, con un excelente trabajo de Jason Robards; *Pat Garrett y Billy el niño* (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973), un filme que permite desarrollar la puesta en escena y su dura visualidad en el más puro estilo de Sam Peckinpah; y *Quiero la cabeza de Alfredo García* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974), un ejemplo más de la poesía de la violencia, en donde los instantes inverosímiles alcanzan plenitud, en donde Peckinpah confirma su pasión por el hombre que se desintegra, por los viajes al infierno de dolor y la destrucción del alma y la fisicidad del hombre.

El musical, por su parte, encuentra a uno de sus nombres clave en el cine contemporáneo. Bob Fosse, director, bailarín, actor y coreógrafo orquesta dos títulos

imprescindibles en la reflexión sobre el género, tan cambiado ya desde los momentos álgidos del desarrollo de la denominada *comedia americana*. Uno es *Cabaret* (1972), traslación al cine de la obra que ya había triunfado en Broadway. Con un escenario altamente simbólico, refugio ante la invasión nazi que se va extendiendo por Francia, *Cabaret* se adentra en una estética prestada del movimiento pictórico *Nueva Objetividad*, a través de los personajes y las escenas del pintor Otto Dix, para crear a partir de sus números musicales la ilusión de poder escapar a otro mundo distinto del que iba conquistando las calles de París. Liza Minelli y Michael York encarnan lo vivido y lo por vivir respectivamente, en un ambiente que ayuda no sólo a huir, sino también a madurar.

El otro título es *Empieza el espectáculo* (*All That Jazz*, 1979), en el que Fosse deposita algunos rasgos autobiográficos y un relato más onírico, en donde la muerte, que espera pacientemente su turno para intervenir, es una bella mujer vestida de novia, encarnada por Jessica Lange, y el coreógrafo, que vive la vida como un espectáculo por el que habrá de pagar un alto precio, es interpretado por Roy Scheider. En esta película cabe destacar la secuencia final en la que Fosse anticipa un modelo narrativo que, sustentado en un formato televisivo, será ampliamente desarrollado en la producción de videoclips musicales.

Pero los esfuerzos del musical durante la década de los 70 no terminan con Fosse. La experimentación sigue distintas vías: *Woodstock* (1970), de Michael Wadleigh, un documental sobre el mayor festival de música rock celebrado hasta la fecha, en el que intervinieron las mejores voces y grupos del momento, y que reunió a medio millón de personas (en el montaje del filme participó Martin Scorsese); *Godspell* (1973), de David Greene, y *Hair* (1979), de Milos Forman, se revelan como la apoteosis del movimiento *hippie*, el amor libre y las posturas antibélicas. Y junto a adaptaciones de los escenarios, como *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, 1973), de Norman Jewison, un interesante y bien construido relato, o *El hombre de La Mancha* (*Man of La Mancha*, 1972), de Arthur Hiller, también hubo rupturas visuales y argumentales que son de obligatoria mención, como *El fantasma del paraíso* (*Phantom of the Paradise*, 1974), de Brian de Palma, y *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman, dos sorprendentes y bien construidas historias, complejas pero excelentes en sus resultados, quizás lo mejor de ambos directores.

Dentro del cine de terror, la década acoge una nueva tendencia, quizá impulsada por la explosión demográfica que había tenido lugar a finales de los años sesenta. Los niños son ahora parte activa de lo que provoca el terror. Y al contrastar esta circunstancia con su papel anterior, inocente y víctima, la sensación de desasosiego es mucho más efectiva. *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin, lleva a la pantalla la novela de William Peter Blatty, inspirada a su vez en un exorcismo que se había practicado en un chico de 13 años en 1949. Fue el propio Blatty quien insistió en que Friedkin se hiciera cargo de la adaptación. *La profecía* (*The Omen*, 1976), de Richard Donner, se adentró de un modo más explícito a través de este título y sus secuelas, en la posibilidad que ya había quedado establecida en *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Roman Polanski: el hijo del diablo puede encarnarse y la dura labor del hombre será evitarlo, a pesar del desequilibrio entre sus fuerzas. Ya en el paso de la infancia a la adolescencia, encontramos la primera adaptación de una novela de Stephen King, *Carrie* (1976), de Brian de Palma, la trágica historia de una chica con problemas de socialización cuyos poderes terminan destruyéndola; tan simbólica en su despliegue sangriento como inquietante. Una obra maestra del género y uno de los grandes filmes del director.

El género será en los setenta una compensación para los simpatizantes del villano, que a medida que se estrenan ciertos títulos van convirtiendo a sus protagonistas en sujetos de culto: la sádica familia que acecha a los Carter en *Las colinas tienen ojos* (*The*

Hills Have Eyes, 1977), de Wes Craven; Michael Myers en *La noche de Halloween* (*Halloween*, 1978), de John Carpenter; o Leatherface en *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974), de Tobe Hopper -la violencia visual de esta película le supuso ser prohibida en varios países-, pasan además por la lucrativa industria del *merchandising* y secuelas impredecibles.

Y muy vinculada a este género, con las consideraciones y matices necesarios, está *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*Someone Flew over the Cookoo's Nest*, 1975), de Milos Forman. El filme contiene una de las historias más críticas sobre los centros psiquiátricos y los tratamientos aplicados en los mismos; pero no se adentra en la denuncia directa, visceral, sino que sabe darle la vuelta y plantearla como un divertimento que va torturando al espectador sin que lo perciba. El punto de tensión está magistralmente planteado: por un lado, se encuentra la enfermera jefe, Ratched (Louise Fletcher); por otro, el enfermo recién llegado, McMurphy (Jack Nicholson); el orden establecido se topa con el deseo de libertad, el desorden permanente. Y es aquí donde se plantea claramente quién es el loco y cómo es la estructura institucional que pretende reeducarlo. La película resulta uno de los ejercicios narrativos más impactantes de la historia del cine, así como la interpretación de Nicholson y Fletcher, aunque el reparto en su conjunto está soberbio (no hay que olvidar los papeles de Danny DeVito, Christopher Lloyd, Vincent Schiavelli, entre otros). Cinco Oscar principales y otros premios internacionales respaldaron la obra de este director checo, que había iniciado su andadura estadounidense con *Juventud sin esperanza* (*Taking off*, 1971).

El cine bélico va a contar con un referente contemporáneo. Con Vietnam tan reciente en la historia y en las primeras revisiones cinematográficas de los años sesenta, el Departamento de Defensa estadounidense encarga algunos títulos propagandísticos que dieran la réplica a la tónica general, que se había inclinado por el discurso pacifista. *Vietnam, Vietnam* (1971), de Sherman Beck, y producido por John Ford, llega unos años después de que Robert Altman enmascarase su sátira antibelicista contra Vietnam, *M.A.S.H.* (1970), en el delirante día a día de un hospital de campaña ambientado en la guerra de Corea.

Pero los tres títulos más emblemáticos, encaminados hacia la misma crítica, serían *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, *El cazador* (*The Deer Hunter*, 1978), de Michael Cimino, y *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola. El primero dio un giro al enfoque que venía siendo habitual, al centrar la historia en las secuelas de la contienda. El taxista justiciero que encarna Robert De Niro aplica las técnicas aprendidas en la jungla a su particular cacería urbana, dispuesto a limpiar las calles de Nueva York. La película de Cimino muestra lo despiadado del conflicto por ambas partes, también trasladando la metáfora de la cacería y rodando una de las escenas más despiadadas de tortura y ejecución del género, cuando el ejército vietnamita juega a la ruleta rusa con sus prisioneros.

Por último, *Apocalypse Now*, un guion de John Milius y Coppola, basado en la novela de Joseph Conrad, "El corazón de las tinieblas", supera con creces al discurso político, optando por la espectacularidad y una cuidada aplicación del mito del descenso a los infiernos. La película es una de las producciones más complejas del cine contemporáneo, fue la tragedia personal de Coppola, la pasión y el delirio de un director y productor que creyó en su proyecto y superó todos los problemas para conseguir su objetivo: plasmar Vietnam sin ningún filtro. Su atmósfera, el espacio, el sonido, la irresponsabilidad de un puñado de valientes, el recorrido hacia la profundidad de la selva y una sucesión de secuencias antológicas y tremendamente duras, sobrecogedoras y que producen escalofríos, dejan una profunda huella en el espectador. Excelente fotografía de Vittorio Storaro (que recibió el Oscar por su trabajo) y sorprendente aportación sonora

(que también mereció otro Oscar). La música es de Carmine Coppola quien se encargó de la selección adicional junto a su hijo (irrepetible la secuencia de los helicópteros avanzando hacia la playa con la “La cabalgata de las Walkirias” de Richard Wagner sonando atronadoramente, imágenes que ya pertenecen al imaginario colectivo del espectador). Aunque la interpretación conjunta es notable, sin duda sobresalen los trabajos de Robert Duvall, Martin Sheen y la puntual aparición de Marlon Brando. La película, que recibió también la Palma de Oro del festival de Cannes, tendría la versión extendida del director, *Apocalypse Now Redux* (2001).

En la década también se producen homenajes al cine negro. No se escatima presupuesto y los guiones ya no tienen que lidiar con la censura, de modo que muchos directores se dedican a hacer las películas del género tal y como les hubiese gustado hacer si hubiesen pertenecido a la época clásica. *Un largo adiós* (*The Long Goodbye*, 1973) de Robert Altman, es una notable adaptación de la obra de Raymond Chandler que no pasa desapercibida para los amantes del género, con un Elliot Gould brillante dado cuerpo al cínico Philip Marlowe; a destacar la fotografía de Vilmos Zsigmond; *Adiós muñeca* (*Farewell, My Lovely*, 1975), de Dick Richards, que aprovecha al mismo autor y personaje, esta vez encarnado por Robert Mitchum, y algunos *remakes* de lujo pero sin mayor repercusión ni para la crítica ni para el público, como *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1978) de Michael Winner, mantuvieron vivo el ejercicio. Sin embargo, pocos títulos tuvieron la repercusión necesaria como para incorporarse con gloria a la Historia del Cine.

Chinatown (1974), de Roman Polanski, en su mezcla temática de corrupción, asesinato e incesto, le valió un Oscar al guionista Robert Towne y diez nominaciones más entre las que se encontraban los actores protagonistas, Faye Dunaway y Jack Nicholson. La película es un buen ejemplo de cine negro, con pulso, intensidad y sorprendente ambientación que envuelve el pesimismo y la fatalidad que generan la vida de los personajes y sus intereses, con diálogos absorbentes y ejemplares interpretaciones, entre las que también destacan las de John Huston y el propio Polanski.

Y sobre todo, los dos primeros títulos de la saga novelada por Mario Puzo. *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) y *El padrino II* (*The Godfather: Part II*, F.F.Coppola, 1974) trataron, desde el punto de vista del espectáculo, un tema que estaba siendo paralelamente abordado por el cine político italiano. La mafia era aquí, sin embargo, la excusa para contar la historia de una familia que mantiene la actividad delictiva junto al convencimiento de su propio patriotismo. Los héroes eran los villanos, igual que había ocurrido en la primera época del cine negro, en los años treinta. Y todas las reconveniones que se habían hecho a lo largo de las décadas de esta circunstancia, permitían precisamente que esto volviera a ser así, ya sin ninguna deuda con el género. Obra maestra donde las haya, película inigualable, reconocible en el tiempo, imprescindible para cualquier espectador. La saga, más allá de la debilidad de alguna de sus entregas, es un todo armonioso, un compendio de creatividad, la eficacia de una narración inolvidable. Hay que destacar el perfil de los personajes, de lo que son y cómo son, de lo que representan y cómo se entregan por los suyos. Desde esta perspectiva todo tiene su justificación. Y todo esto bien envuelto por el clima, la ambientación de Dean Tavoularis, un guion contundente de Mario Puzo y Coppola, unas interpretaciones inolvidables, una luz de Gordon Willis insuperable y la música de Nino Rota que todo el mundo tarea tras los primeros compases. No se puede pedir más a una película. La primera parte obtiene tres Oscar y la segunda seis.

La ciencia ficción alberga en estos años títulos que alimentan la vía que había abierto Stanley Kubrick con *2001: una odisea del espacio* (1968); es decir, lo que se denominaría ciencia ficción para adultos. El propio Kubrick dirige *La naranja mecánica*

(*A Clockwork Orange*, 1971), otra coproducción británico-estadounidense, y escribe el guion a partir de la novela de Anthony Burgess. En un Londres futurista se mueve un perturbador personaje, un violador sádico llamado Alex, interpretado por Malcolm McDowell, cuyo comportamiento intenta modificar una terapia experimental desarrollada por el gobierno. Lo verdaderamente curioso en torno al protagonista, pasado el primer impacto producido en la época del estreno, no son sus fechorías, sino el hecho de que Kubrick lo caracteriza como un personaje carismático y se ocupa de que la lente distorsione todo lo que está a su alrededor, pero no al propio Alex, que visualmente no está afectado por esa distorsión. Además, para apoyar lo errático del comportamiento del personaje, Kubrick introduce continuos errores de continuidad que ayudaban a ir modificando la percepción sobre los objetos. Este tratamiento le confirió a la historia un carácter de fábula, en donde parte del simbolismo está formado por obras de arte, como pinturas y esculturas, y parte proviene de la música: Beethoven es el compositor favorito del protagonista y la Novena sinfonía encabeza sus delirios. Pero también hay alusiones a bandas sonoras y a grupos de pop y rock de los setenta.

No tardaría sin embargo en aparecer una generación que utilizaría la ciencia ficción como catalizador de otros tantos géneros y además daría con la clave de un producto comercial con una estudiada campaña de marketing. *La guerra de las galaxias* (1977), de George Lucas, y su continuación, *El imperio contraataca* (*Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back*, 1980), de Irving Kershner, proporcionan un nuevo impulso al género y pasan a ocupar un lugar en la lista de las películas más taquilleras de todos los tiempos. Los muchos aciertos narrativos y de diseño de personajes que consiguió *La guerra de las galaxias* han sido extensamente probados a lo largo de las décadas, en las que no sólo la historia se fue desarrollando o encontrando sus orígenes (una original fórmula para plantear una saga), sino que se consiguió que el primer título se estableciera como un acontecimiento vivo de forma continua. Por tanto, ya con cierta perspectiva histórica no se puede contemplar *La guerra de las galaxias* sólo como una película, sino como un motor dentro de la industria cinematográfica. La película sería la responsable de la creación de LucasFilm Limited, la productora que George Lucas fundó en 1971 y que, además de hacerse cargo de la saga completa, impulsó otros proyectos igualmente taquilleros, como la saga de *Indiana Jones*. Pero, además, la productora se convertiría pronto en un referente para el desarrollo de las nuevas tecnologías, especialmente en el terreno de los efectos especiales, la animación por ordenador y el sonido, sobre todo a través de una de sus empresas subsidiarias: ILM (Industrial Light & Magic). LucasFilm fue igualmente responsable de la creación y desarrollo del THX, un sistema de control de calidad que asegura que la banda sonora de una película se reproducirá exactamente en las mismas condiciones de calidad en que fue creada.

El mismo año que Lucas pone en marcha *La guerra de las galaxias*, Steven Spielberg traduce la inquietud social por la vida extraterrestre y sus visitas a nuestro planeta, en la conciliadora *Encuentros en la tercera fase* (1977), película que cambia el enfoque y la observación que se tiene sobre los extraterrestres. De entrada, la historia aborda la vida familiar, el desgaste de los años, la incompreensión entre los humanos, la lucha diaria por salir adelante; después llegan los extraños y cabe la posibilidad de entenderse con ellos a partir del lenguaje de signos y de la música. La fotografía de Vilmos Zsigmond y los efectos sonoros obtuvieron dos Oscar, en una película dirigida por un joven de 28 años.

Pero al igual que ocurre con otros géneros, la diversidad marca la década. *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979), de Ridley Scott, supone un punto de inflexión en estos años. La idea del filme surge en un universo diversificado y afin como es el mundo del cómic, la ciencia ficción y el terror, que muy hábilmente maneja el director para darle un

sentido superior, un espacio para la reflexión y los miedos que cualquier ser humano tiene. La aventura domina la trama y una estructura claustrofóbica compuesta por pasillos y rincones interminables –excelente el diseño de Hans Rudi Giger, Ron Cobb y las aportaciones de “Moebius” entre otros, - se convierte en el escenario adecuado para la tragedia, la agonía permanente, en donde el terror se convierte en miedo psicológico, el que atenaza al espectador en su butaca. Sin duda, una de las películas más relevantes y de mayor impacto del género, que sirvió de referencia para otros muchos trabajos, más allá de las tres secuelas habidas.

Por su parte, *Star Trek, la película* (*Star Trek: The Motion Picture*, 1979), de Robert Wise, aprovecha el éxito de la serie de televisión creada por Gene Roddenberry, para iniciar un proyecto que se alargaría en el tiempo gracias a la pasión y demanda que sus admiradores y fans requerían. La película de Wise se adentra en el ámbito de la reflexión, supera el mero entretenimiento porque sus protagonistas hablan en términos científicos, filosóficos. Quedará para la historia el personaje de Mr. Spock interpretado por Leonard Nimoy. *Superman, el film* (1978), de Richard Donner, también parte de un largo trayecto en el mundo del cómic y en la televisión. Su versión cinematográfica se convierte en un gran éxito y referencia para todo el cine posterior de superhéroes. La trama es sencilla, conocida; se trata de un joven con superpoderes que sólo quiere acabar con el mal que domina la ciudad de Metrópolis. Y la clave se encuentra en las interpretaciones de Christopher Reeve (Superman), Gene Hackman (Lex Luthor) y Margot Kidder (Lois Lane), especialmente. La película tendría varias secuelas a lo largo de los años. Son títulos suficientemente dispares como para presentar un abanico variado en héroes, situaciones, tratamientos y tramas, sin olvidar que la mezcla de géneros ya no iba a volver atrás.

La novela de Harry Harrison, “Make Room, Make Room!” (¡Hagan sitio, hagan sitio!) dio lugar a la película de Richard Fleischer, *Soylent Green: cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, 1973), en donde Charlton Heston daba vida a un detective del año 2022 que durante la investigación de un asesinato descubre qué ingrediente se utiliza para fabricar el alimento que ayuda a la población a sobrevivir. Sería la última película de Edward G. Robinson, quien falleció antes de que fuera estrenada.

Otro de los títulos pertenecientes a esta ilustración de un mundo autodestructivo sería *El último hombre vivo* (*The Omega Man*, 1971), de Boris Sagal, basada en la novela de Richard Matheson, “Soy leyenda”, en donde no se exploraba tanto la conversión de lo normal en extraordinario y viceversa, como en la novela, sino el triunfo del hombre sobre todas las cosas de la creación, aunque este triunfo le cueste la existencia. Por cierto, se realizará una adaptación de esta película con el título original *Soy leyenda* (*I Am Legend*, 2007), dirigida por Francis Lawrence.

El cine de animación también se reanima con producciones que se alejan de las convenciones impuestas por los trabajos de Disney o Hanna-Barbera. Durante esta década, algunos creadores ofrecen una alternativa, como Ralph Bakshi, guionista, productor y director, pionero de la animación para adultos con títulos como la adaptación del personaje creado por el ilustrador estadounidense Robert Crumb, *El gato caliente* (*Fritz the Cat*, 1972), que se convirtió en una de las películas más convulsivas del género, pues fue calificada “X” por sus escenas violentas y pornográficas, *Heavy Traffic* (1973), *Coonskin* (1975) o la versión animada de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, 1978), uno de los trabajos más interesantes de animación de estos años, y la obra más conseguida del autor. Aplica en el rodaje una primitiva técnica de captura de movimiento y teniendo en cuenta el momento de la producción se trata, sin duda, de una gran obra.

8.2. La oferta cinematográfica europea.

A comienzos de los años setenta, la taquilla británica y el número de salas disponibles habían descendido considerablemente en comparación a las cifras de 25 años atrás. El de Gran Bretaña no era un caso aislado. La década era conflictiva a nivel industrial, pero al igual que en otros periodos de crisis, surgieron propuestas expresivas y culturales muy interesantes.

Desde el punto de vista del negocio había un dato positivo al que podía agarrarse la industria: la media de edad del público, estancada durante décadas en la adolescencia, estaba comenzando a subir. Al igual que ocurriría en otros países, las salas que antes albergaban 2.000 o 3.000 personas comenzaban a ajustarse a la realidad reduciendo el espacio, ofreciendo al mismo tiempo una oferta más variada, no sólo de programación, sino combinando formatos de proyección; por ejemplo, una sala con proyector de 70 mm., otra estándar y otra destinada a públicos más especializados, a lo que se sumó una cuarta tendencia que ofrecía cines que proyectaban sólo en 16 mm.

La diversificación de la inversión se estaba adaptando a un nuevo concepto de público –al que se atendería de modo más especializado- y, paralelamente, a una exploración creativa menos rígida.

Una de las más antiguas entidades financiadoras del cine británico, la NFFC (National Film Finance Corporation), que se había puesto en marcha con la Ley de Producción Cinematográfica de 1949, fue especialmente activa durante la década de los setenta, cambiando el concepto de financiación “a fondo perdido”, por otro en el que se establecía el siguiente reparto: se devolvería un 75% del dinero obtenido por los distribuidores a los inversores, hasta que éstos hubieran recuperado 1,35 veces su inversión. Una vez traspasado ese umbral, se quedarían con el cincuenta por ciento, un 25% iría a parar a los productores y el otro 25% a los distribuidores.

Este es el momento en que se desarrollan en Europa los movimientos *Co-op* (The London Filmmakers Co-op), que habían aparecido en la década anterior. Perseguían una postura radical e intentaban independizarse tanto de la estética vigente como de la práctica institucional. Malcolm Le Grice, Peter Gidal y William Kaban desarrollan un cine preocupado por las propiedades de la película: la respuesta ante la luz, el grano, la emulsión y también se interesan por la experiencia del espectador, aportando incluso *performances* durante la proyección. Esta vía de experimentación tiene sin embargo más en común con los experimentos de las vanguardias americana y canadiense que con las corrientes de vanguardia europeas.

Con este panorama de fondo, el cine inglés de los setenta va a continuar dividido, como había estado en épocas anteriores. Por un lado, directores que trabajaban para el cine estadounidense o participaban en coproducciones que les permitían desarrollar historias de mayor presupuesto, como John Boorman o John Schlesinger; y por otro, los que conservaban una iniciativa más europea. Son estos últimos los que van conformando la identidad del cine británico, al margen de las interacciones con otras cinematografías (esto mismo le ocurrirá al cine australiano en su interacción con el cine estadounidense).

Entre los primeros impulsores del cine británico de este periodo encontramos al director, productor y guionista Robert Fuest. Fuest se había iniciado en la ficción primero en televisión, dirigiendo algunos episodios de la serie *Los vengadores* (*The Avengers*, 1968-1969), hasta que pasa al cine con la terrorífica historia *El abominable Dr. Phibes* (*The Abominable Dr. Phibes*, 1971), con Vincent Price en el papel que daba título a la película, un médico desfigurado y enloquecido, embarcado en una cruzada para eliminar a todos aquellos que habían intervenido en una operación en la que su mujer pierde la vida. A este título le seguirá la secuela, *El retorno del Dr. Phibes* (*Dr. Phibes Rises Again*,

1972), que le valió al director la Medalla de Oro en el Festival de Sitges. En esta misma década, el director volvería a hacerse cargo de un par de episodios en la serie *Los nuevos vengadores* (*The New Avengers*, 1976).

Es también la televisión la que en un principio impulsa las adaptaciones, tan presentes en la ficción británica, sobre todo los clásicos de la literatura, que también pasarán por la visión cinematográfica de directores como Delbert Mann, quien se hace cargo de la adaptación de *Jane Eyre* (1970), con Susannah York y George C. Scott. Este título, junto con *David Copperfield* (1969), fueron producidos para su estreno directo en la televisión americana, respetando además los cortes para la inserción publicitaria. Fuera de EE.UU., sin embargo, se exhibirían en las salas cinematográficas.

Al igual que históricamente ha ocurrido con las transferencias entre las obras de Broadway y el cine americano, el teatro británico ha sido y es una fuente inagotable para su cinematografía. En la década de los setenta podemos destacar *Entertaining Mr. Sloane* (1970), de Douglas Hickox, una comedia independiente, basada en la obra de Joe Orton, cuya trágica muerte sería después retratada en la película *Ábrete de orejas* (*Prick up Your Ears*, 1987), de Stephen Frears. *Entertaining Mr. Sloane* contaba con un interesante estudio de personajes y una trama de suspense aderezada con asesinato, ninfomanía, homosexualidad y sadismo, todo ello inmerso en el característico humor negro británico. También dentro de la comedia y también basada en una obra teatral de Joe Orton, *Loot* (1970), de Silvio Narizano, giraba en torno a dos socios que roban un banco y habían de enfrentarse a todo tipo de peripecias para esconder el botín. Es destacable en la década la versión de la obra de Peter Barnes, *La clase dirigente* (*The Ruling Class*, 1972), dirigida por Peter Medak, adaptada por el propio Barnes y protagonizada por Peter O'Toole, quien fue nominado al Oscar al mejor actor y obtuvo el premio National Board of Review, conjuntamente por su papel en esta película y en *El hombre de La Mancha* (1972), de Arthur Hiller.

Algunas de las grandes producciones de la década también provienen de la inspiración literaria, como *La hija de Ryan* (*Ryan's Daughter*, 1970), de David Lean, de cuyo guion inspirado en "Madame Bovary", de Gustave Flaubert, se encargó el escritor Robert Bolt, entonces casado con la protagonista de la película, Sarah Miles. Aunque tiempo después la película se convertiría en un referente en el cine de Lean, en el momento de su estreno fue un fracaso de público y la crítica se ensañó con ella, lo que afectó profundamente al director, quien no volvería a hacer una película hasta catorce años después, con *Pasaje a la India* (*A Passage to India*, 1984) contando de nuevo una historia de amor centrada en el personaje femenino

Otra de las fuentes proveedoras de material para el cine británico se centra en la Historia nacional. Ken Hughes dirige *Cromwell* (1970), una superproducción de tres horas que narra las diferencias parlamentarias entre el rey Carlos I de Inglaterra, interpretado por Alec Guinness, y el Lord Protector Oliver Cromwell, una de las figuras más controvertidas de la historia británica, a quien dio vida Richard Harris (premiado en el Festival de Moscú por su interpretación). La película obtuvo el Oscar al mejor diseño de vestuario, señalando una vez más la habilidad del cine británico para recrear la ambientación de sus películas históricas. Otro de los retratos históricos interesantes dentro de la década fue la visión de James Clavell en torno a la Guerra de los 30 años en el melodrama *El último valle* (*The Last Valley*, 1970), adaptación de la novela homónima de J.B. Pick y protagonizada por Michael Caine y Omar Shariff.

También unida a las fuentes literarias, se alza una de las curiosidades de la década, *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970), de Billy Wilder, protagonizada por Robert Stephens y Colin Blakely como Sherlock y Watson, respectivamente. El ingenioso guion de I.A.F. Diamond y el sentido del humor

de Billy Wilder dan una visión genial de las debilidades y la ambigüedad sugeridas en torno a la figura de Holmes, que ofrece sin duda una versión única sobre esta figura literaria.

En esta época se consolida también un grupo clave para la comprensión de la comedia británica moderna. Paralelamente a su desarrollo televisivo, no hay que olvidar su gran éxito *Monty Python's Flying Circus* (*El Circo Ambulante de los Monty Python*, 1969-1974), los Monty Python: los británicos John Cleese, Eric Idle, Graham Chapman, Michael Palin, Terry Jones y el estadounidense Terry Gilliam, desembarcaron en el cine con un título que tuvo éxito en Gran Bretaña, pero no obtuvo la misma repercusión en EE.UU., *Se armó la gorda* (*And Now For Something Different*, 1972), de Ian MacNaughton. Dentro de la década le seguiría *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (*Monty Python and the Holy Grial*, 1975), de Terry Gilliam y Terry Jones, y *La vida de Brian* (*Life of Brian*, 1979), de Terry Jones. Esta última tardó ocho años en estrenarse en Irlanda por ser tachada de blasfema. El componente de The Beatles, George Harrison, gran admirador de los Monty Python, fue uno de los productores de la película. La parodia, el humor corrosivo, absurdo e irreverente se convierte, también, en la esencia de su cine.

Al margen de los títulos más o menos revolucionarios que el cine británico produciría durante la década, hubo un intento importante de organizar el aprendizaje en torno a la creación cinematográfica. En 1971, un año después de la revisión de las calificaciones de la censura, se inauguró la National Film School, la Escuela de Cine que Gran Bretaña había estado pidiendo desde hacía tiempo. Su primer director fue el escocés Colin Young, quien había sido también director de la Escuela de Cine de California, en Los Angeles. Desde el punto de vista de la creatividad, la escuela comenzaría a dar frutos a mediados de la década, apoyada por el BFI (British Film Institute). Una de sus áreas más polémicas, el Fondo de Cine Experimental, ayudaba a jóvenes cineastas con pequeñas subvenciones. Entre los más destacados, Barney Platts-Mills, quien a los 27 años ya había dirigido *Bronco Bullfrog* (1969), una historia en torno a las peripecias de un grupo de adolescentes en el Londres de la época, y *Private Road* (1971), un título arriesgado para la moral británica, que le valió al director el Leopardo de Oro del Festival de Locarno.

Una de las secciones de BFI, el Educational Department, tendría su mayor influencia precisamente durante la década, convirtiéndose en el impulsor de gran parte de los debates sobre la cultura cinematográfica y favoreciendo las relaciones entre los estudios cinematográficos y la educación superior.

Se produjeron además algunos cambios en la BBCF (British Board of Film Censors), ahora denominada British Board of Film Classification. Tradicionalmente, la Junta Censora advertía a las autoridades locales de lo adecuado o no de la exhibición de los títulos. Era prácticamente imposible estrenar comercialmente una película sin el certificado de la BBFC. De todos los secretarios de la Junta, sería John Trevelyan, durante las décadas de los sesenta y setenta, el que mostraría mayor flexibilidad. Las temáticas más vigiladas eran las que tenían que ver con las relaciones entre distintas claves sociales, las relaciones sexuales, la religión y los asuntos internacionales.

En 1975 se introdujo un sistema de regulación que contemplaba cierta relajación y que establecía la nueva ley denominada Obscene Publications Act. Lo novedoso de esta legislación era que permitía defender el contexto en el que tenía lugar la temática tratada por las películas, pudiendo ser defendida, por ejemplo, por necesidades artísticas.

A pesar de estos ajustes, la industria cinematográfica británica se enfrentó a una importante crisis. El gobierno del conservador Edward Heath, primer ministro británico desde junio de 1970 a marzo de 1974, tuvo que lidiar con un creciente número de salas

que proyectaban películas de contenido sexual, denominadas *sex cinemas* y también hubo de enfrentarse al hecho de que estudios prósperos, como los Shepperton se vieron mermados al venderse dos tercios de sus terrenos. También desaparecerían las instalaciones británicas de la MGM y fueron los Estudios Elstree, bajo el control de la compañía EMI, los que mejor subsistirían gracias a la utilización de sus instalaciones por parte de George Lucas, para *La guerra de las galaxias*, y de Steven Spielberg, para el rodaje de *En busca del arca perdida*.

En 1976, hasta los Estudios Pinewood sufrían la crisis. A pesar de ser capaces de soportar el proceso de producción completo como lo hacía Hollywood, ese año sufrieron unas pérdidas notables. Albert Broccoli trasladaría la producción de *Moonraker* (1979), de Lewis Gilbert, de los estudios Pinewood a tres pequeños estudios parisinos. Al final, las dificultades para rodar fuera de Gran Bretaña volverían a traer al país las producciones y allí se rodarían otras películas de James Bond. Para *La espía que me amó* (*The Spy Who Loved Me*, 1977), de Lewis Gilbert, incluso se construyeron en los estudios unas instalaciones especiales.

Durante la década, el productor independiente más importante fue Sir David Puttnam, que provenía del fotoperiodismo y de la publicidad. Puttnam se estrenó en la industria cinematográfica con una película titulada *Melody* (1971), seguida de dos historias escritas por el guionista Ray Connolly, que ilustraban el auge y caída de una estrella del pop, *That'll be the Day* (1973), de Claude Whatam, un inesperado éxito de taquilla, y *El ídolo* (*Stardust*, 1974), de Michael Apted. Era un tema, el de la música pop, que Puttnam conocía bien.

Entre sus mayores logros dentro de la década están la producción de *Bugsy Malone* (1976), un musical con temática de gánsteres protagonizada enteramente por un reparto infantil y *El expreso de medianoche* (*Midnight Express*, 1978), ambas dirigidas por Alan Parker. Esta última, un sorprendente e impactante relato autobiográfico sobre el tiempo de cárcel vivido por Billy Hayes en una prisión turca, contó con el guion de Oliver Stone y obtuvo dos Oscar: al mejor guion y mejor banda sonora original. Puttnam reclutó al director Ridley Scott para desarrollar *Los duelistas* (*The Duellists*, 1977), que se produjo en la empresa que Puttnam acababa de crear: Enigma. La película de Scott, en palabras de Santiago Sánchez, “es la historia de una obsesión, del enfrentamiento entre dos jóvenes oficiales napoleónicos que, en carreras paralelas, llegarán a alcanzar el generalato y seguirán inmersos en un enfrentamiento que tiene algo de camino iniciático y bastante de frustración”.

Durante la década de los setenta, encontramos también los primeros ejercicios de Peter Greenaway, un director que explora un lenguaje muy personal, apoyado por el British Institute, y colaborador del COI (Central Office of Information) entre 1965 y 1973, en donde había como montador de documentales y había ido ascendiendo hasta convertirse en realizador. Acometió, durante unas vacaciones en Wardour, el rodaje de *His for House* (1973), película en la que se encuentra por primera vez una de las acciones narrativas más personales del director: la disociación ente la imagen y la música, que le serviría para apoyar el concepto de irrealidad del lenguaje cinematográfico. Muestra su compromiso con la causa sudafricana a través de *Ventanas* (*Windows*, 1975), una reflexión sobre las estadísticas que anunciaban las muertes absurdas de los prisioneros políticos, justificando en ocasiones que habían confundido una ventana con una puerta y habían caído al vacío. En cuatro minutos, Greenaway se planteaba diversas formas por las que, en el periodo de un año, 37 personas habían podido morir de ese modo. Los cortometrajes y documentales que rueda entre 1975 y 1978 van labrándole una reputación, al mismo tiempo como narrador excéntrico y como virtuoso del manejo de la imagen: *Water* (1975), *Water Wockets* (1975), *Goole by Numbers* (1976), *Dear Phone* (1977),

One to One Hundred (1978), *A Walk Through H* (1978), *Vertical Features Remake* (1978) van sentando las bases de la gramática visual del director y al mismo tiempo anticipando las relaciones temáticas que se establecerán entre este periodo y sus posteriores largometrajes, con los que conseguirá la proyección y el reconocimiento internacional. El COI volvería a llamarle para rodar una serie de películas, aunque sólo se llevó a cabo la primera, *Zandra Rhodes* (1979), todavía sujeta al formato documental, en torno a una diseñadora de moda que había tenido una influencia notable en la Gran Bretaña de los años sesenta. Cuatro años antes había comenzado a rodar su primer largometraje, *The Falls* (1980), consolidando sus famosas enumeraciones, esta vez en torno a películas e ideas que sabía que nunca llegaría a desarrollar. Tardaría tres años en terminar la película y otros dos más en conseguir estrenarla. Todas las bases de su peculiar cinematografía quedarían sin embargo delimitadas en este periodo, que culminaría para el conocimiento internacional con el estreno de *El contrato del dibujante* (*The Draughtsman's Contract*, 1982).

Ken Russell supone un revulsivo visual para el cine europeo. Su cine es un compendio de arte y expresividad, de creación sin límites, en el que sabe aprovechar todas las influencias de maestros igualmente revulsivos de épocas anteriores y coetáneos. Con una dilatada experiencia televisiva se adentra en el mundo del cine con *French Dressing* (1964), una película muy fresca, dinámica sobre el declinar de una villa veraniega que busca en un festival de cine la solución a sus problemas turísticos. La película tendría una existencia comercial efímera y años más tarde comenzaría en video por circuitos muy reducidos. Tras este trabajo y su notoriedad internacional que le llegará con *Mujeres enamoradas* (*Women in Love*, 1969), Russell se adentra en unos territorios más sugerentes, provocadores y controvertidos. *La pasión de vivir* (*The Music Lovers*, 1971), sobre la vida emocional, sexual y creativa del compositor ruso Piotr I. Tchaikovsky; *La sombra en el pasado* (*Mahler*, 1974), sobre la vida de Gustav Mahler; *Lisztomanía* (1975), sobre la vida del compositor húngaro Franz Liszt, y *Tommy* (1975), una versión de la ópera rock del mismo nombre escrita por Pete Townshend, impulsor del grupo The Who, junto al protagonista de la película Roger Daltrey; todos son trabajos excesivos, sin duda originales, muy russellianos desde su exageración, y los dos últimos filmes consiguieron acabar con la productora de David Puttnam y Sandford Lieberson, Goodtimes. En esta misma línea aborda una historia *Los demonios* (*The Devils*, 1971), una historia de religión, erotismo y violencia en tiempos de la Inquisición francesa, y *El mesías salvaje* (*Savage Messiah*, 1972), una historia real sobre las relaciones entre el escultor francés, Henri Gaudier-Brzeska, y una escritora polaca, Sophie Brzeska, que le doblaba la edad, poco antes de tener lugar la Gran Guerra.

Por dos razones distintas se pueden vincular al trabajo de Russell sendas películas que tuvieron sus desencuentros sociales y marcaron la influencia de los movimientos juveniles de los setenta. Por un lado, está *Performance* (1970), de Donald Cammell y Nicholas Roeg, una crítica al conservadurismo, la tradición británica y los momentos socioeconómicos que se viven en la sociedad del momento, con una estructura extraña, compleja y exigente con el espectador; en este filme trabaja Mick Jagger, y como decía la publicidad de la misma “es una película que se adelanta diez años a su tiempo”. En otra línea, aunque con notable vínculos sobre los acontecimientos sociales y musicales de la época, se encuentra *Quadrophenia* (1979), de Franc Roddman, película que surge a partir del disco editado por The Who y que busca enfrentar el movimiento mod de los sesenta con la anarquía del punk de los setenta. La película tiene un estilo visual muy logrado y la ambientación define plenamente los estilos de las dos corrientes sociales, artísticas y musicales; en la película interviene Sting, como jefe de la banda de los mods.

Por último, se puede mencionar el trabajo del londinense Nicholas Roeg quien, tras consolidar su prestigio como director de fotografía en películas de David Lean, François Truffaut o Richard Lester, dirige obras como *Amenaza en la sombra* (*Don't Look Now*, 1973), sobre un texto de Daphne du Meurier, un drama psicológico de escasos resultados, con Julie Christie y Donald Sutherland, y *El hombre que cayó a la Tierra* (*The Man Who Fell to Earth*, 1976), en el que se adentra en un universo fantástico y experimenta con la visualidad de la puesta en escena que, aún llamando la atención, se queda en muchos momentos como un simple repertorio de buenas imágenes; la película, en cualquier caso, resulta muy interesante y, además, cuenta con la intervención notable, como protagonista, de David Bowie. En esta película Roeg vuelve a insistir en la naturaleza como espacio narrativo, como escenario protagonista, como ya lo había apuntado en *Walkabout* (1971), en la que habla de encuentros entre culturas y de la influencia de la tradición y el misterioso paisaje en la vida de sus moradores.

El cine británico, por tanto, consigue abrirse paso en la década a pesar de que numerosas producciones estadounidense bloqueaban sus estudios. Es la determinación por desarrollar una cinematografía con identidad propia, aunque esta sea de carácter ecléctico, la que le ayuda a atravesar un periodo cambiante en el que el público del mundo entero asiste a una diversidad creativa que iba en aumento.

La efervescencia creativa de los años sesenta, el impacto social y político de mayo de 1968 y la convivencia de géneros populares con otros planteamientos más concienzudos influyeron, decisivamente, tanto en el desarrollo del cine francés posterior como en el enfoque de las teorías filmicas.

La asistencia a las salas y el número de cines se vieron mermados en esta década, mientras ciertos géneros cinematográficos encontraban un hueco en la producción y un lugar en la preferencia de los espectadores. El cine policíaco, sin duda con el apoyo de la herencia de un *film noir* desarrollado en décadas anteriores, será el de más éxito. El director Jacques Deray es uno de sus principales impulsores, asociado a menudo con el actor y productor Alain Delon. Rodará con él *La dulce hembra* (*Doucement les basses*, 1970) y, con Delon y Jean-Paul Belmondo, *Borsalino* (1970), en torno a las mafias marselesas de los años treinta. La película fue nominada a los Globos de Oro y Deray obtuvo una nominación al Oso de Oro como mejor director en el Festival de Berlín. Repetirá de nuevo con Delon en *Borsalino and Co.* (1974) y, durante unos años, ambos nombres seguirán unidos en títulos como *Flic Story* (1975) o *Le gang* (1977).

Por otra parte, la comedia permanece ocupando el lugar preferente que siempre ha tenido en el cine europeo. Cada país desarrolla su propio estilo y sus propios subgéneros. Pero en términos generales, cada uno consume sus propios títulos y todos, los del cine estadounidense. La comedia francesa del periodo arrastra una nueva generación que había aparecido en los sesenta, con actores como Jean Yanne, Michel Galabru, Annie Girardot, Pierre Richard, Bourvil y Louis de Funès. Funès optó por una comedia surrealista que ayudó a impulsar el género. Sus razonamientos extravagantes, su exagerada gestualidad y su retrato irascible del pequeño burgués, se acompañó en ocasiones de la réplica que le ofrecían actores como Bourvil, uno de los comediantes más populares de la cinematografía francesa, o Yves Montand, con quien en esta década haría *Delirios de grandeza* (*La folie des grandeurs*, 1971).

Las películas de De Funès se poblaron de esposas dominantes y, a menudo, de manifestaciones racistas y sexistas. Desarrolló el arquetipo del gendarme incompetente, característica que marcaba a sus otras creaciones también. Sin embargo, los personajes triunfaban en los cometidos, lo que sería la principal clave de su éxito. *Las locas aventuras de Rabbi Jacob* (*Les Aventures de Rabbi Jacob*, 1973), de Gérard Oury, nominada al Globo de Oro como mejor película extranjera; *Muslo o pechuga* (*L'Aise ou*

la cuisine, 1976) o *Votad al señor alcalde (La Zizanie*, 1978), ambas de Claude Zidi, son algunos de los mejores títulos dentro de la década.

En esta década se producirá uno de los mayores éxitos de la comedia francesa, *Vicios pequeños (La cage aux folles*, 1978), de Edouard Molinaro. Basada en la obra teatral de Jean Poiret, la película contó con la combinación de dos cómicos geniales, Ugo Tognazzi y Michel Serrault, y tomaba la premisa de una pareja de homosexuales, ya mayores, que dirigen un club nocturno y cuya vida se ve interrumpida con la llegada del hijo de uno de ellos que viene a anunciar su boda y a presentar a sus futuros suegros. Premisa que en realidad servía a los intereses del análisis de las relaciones paternofiliales, las relaciones sociales y la moralidad. El director, el guion adaptado y el diseño de vestuario fueron nominados al Oscar, la película ganó el Globo de Oro a la mejor película extranjera y Michel Serrault obtuvo el César al mejor actor y el David de Donatello al mejor actor extranjero. Un éxito de crítica que encontraría su réplica en la aceptación del público.

Por su parte, los directores que en su momento habían impulsado la Nouvelle Vague y una consecuente transformación de las estructuras del cine francés, continúan afianzando las directrices que habían defendido durante la década anterior.

François Truffaut se inicia en la comedia agrídulce con su actor fetiche, Jean-Pierre Léaud y la serie de Antoine Doinel, quien superada ya su infancia en *Los 400 golpes* (1959) ahora es un hombre casado y su perspectiva de vida, afortunadamente, ha cambiado. *Domicilio conyugal (Domicile conjugal*, 1970) y *El amor en fuga (L'amour en fuite*, 1979) no son películas extraordinarias, pero están más en consonancia con la esencia del director que otros títulos anteriores, que no tuvieron éxito entre el público y exploraban su interpretación del suspense hitchcockiano; entre ellos, *La novia vestida de negro (La mariée était en noir*, 1968).

Truffaut combina estos intentos con otros títulos más cálidos, como *El pequeño salvaje (L'enfant sauvage*, 1970), basada en una historia acontecida a finales del siglo XVIII, recogida en la novela de Jean Itard, sobre un niño encontrado en el bosque y el intento de civilizarle por parte de un hombre de ciencia. Truffaut se adjudicó el papel del médico encargado de sacar a flote el lado humano oculto del niño y ayudarle a convivir con el resto del mundo. Así tuvo ocasión de explorar, desde detrás y delante de la cámara, uno de sus temas favoritos: el del dificultoso paso de la niñez a la adolescencia y el logro final de hacer de ese adolescente un hombre. La película obtuvo numerosos premios, entre ellos el otorgado al director por el Sindicato Francés de Críticos Cinematográficos.

Con una actividad constante, el director estrena al año siguiente *Dos inglesas y el amor (Les deux anglaises et le continent*, 1971), no tan optimista como su siguiente título, *Una chica tan decente como yo (Un belle fille comme moi*, 1972), que además combina con acierto la temática social con la comedia y el suspense. Su propia historia como director y los recuerdos acumulados de su recorrido profesional se exorcizan en *La noche americana (Le nuit americaine*, 1973), un excelente filme para entender el cine desde dentro y los cambios tecnológicos que se están produciendo, y, como en otras ocasiones, tuvo más éxito fuera de Francia que dentro. Quizá sea *El último metro (Le dernier métro*, 1980) el título que le reconciliará con el público de su país natal.

Claude Chabrol, por su parte, había comenzado a escribir los guiones de sus propias películas optando por una temática peculiar: relatos de asesinatos ubicados en la burguesía, de inspiración novelesca dentro del género policíaco. Su segunda mujer, Stéphane Audran, protagonizó buena parte de esta filmografía entre la que se encuentran, en el periodo, *El carnicero (Le boucher*, 1970), la historia de amor entre una maestra y un carnicero que resulta ser un asesino, o *Relaciones sangrientas (Les noces rouges*, 1973) en torno al adulterio.

Tras una serie de títulos escritos junto a Paul Gégauff, asociación que no benefició a la cinematografía de Chabrol, el director se embarcó en una película que él defendió como apolítica, aunque en ella se juntaban personajes anarquistas, izquierdistas y fascistas. Del guion de *Nada* (1974) se encargó el propio autor de la novela homónima, Jean-Patrick Manchette. Quizá el último título interesante de la década fue *Prostituta de día, señorita de noche* (*Violette Nozière*, 1978), un trabajo de encargo sobre un guion ajeno que volvía a ponerle en contacto con las historias de crímenes, esta vez basada en un hecho real.

Alain Resnais, con un recorrido más errático que los anteriores directores, comenzó a trabajar a principios de la década en un proyecto británico con Dirk Bogarde que iba a contar la historia del marqués de Sade pero que finalmente no prosperó. Después de pasar una temporada en EE.UU, Resnais se incorporó a un proyecto que produjo y protagonizó Jean Paul Belmondo, *Stavisky* (1974), la historia de un delincuente seductor, cuyo guion escribió Jorge Semprún. Retomando su intento de colaboración con Dirk Bogarde, Resnais dirigió *Providence* (1977), un interesante filme sobre la realidad y la fantasía a partir del trabajo creativo de un escritor, en donde sus filias y fobias se proyectan constantemente; de producción y guion británico, que sin embargo no fue estrenada en Inglaterra hasta que fue galardonada en Francia y EE.UU.

La primera película de Louis Malle dentro de la década fue *El soplo al corazón* (*Le souffle au coeur*, 1971), con el sexo y la literatura como temas principales y un tratamiento decididamente comercial. En su mayor parte, Malle consideraba este título autobiográfico (él era también el autor del guion), abordando a través de la historia los procesos de aprendizaje que hacen al ciudadano despertar a la vida.

Con *Lacombe Lucien* (1974) Malle introduce un tema que no había sido tratado en el cine francés: el colaboracionismo en el marco de la Segunda Guerra Mundial y lo hace elevando lo trivial a la categoría de extraordinario, algo habitual en el cine del director, en una película intensa, a veces distante y fría, y que generó abundante polémica en ciertos sectores franceses.

Su primera película en inglés, con inspiraciones dispares, como el jazz y los burdeles del barrio chino de Nueva Orleans, que había fotografiado E.J. Bellocq, un fotógrafo que trabajaba en esta ciudad a principios del siglo XX fue *La pequeña* (*Pretty Baby*, 1978). Siguiendo más intereses cinematográficos que moralistas, la película se adentraba en la prostitución infantil a través del personaje interpretado por Brooke Shields, una niña de doce años deseosa de seguir la carrera de su madre, que es prostituta; una niña orgullosa por la cantidad de dinero que se paga por la pérdida de su virginidad. El director fue reconocido en el Festival de Cannes con el Technical Grand Prize y la banda sonora fue nominada al Oscar.

Por su parte, Eric Rohmer, a quien el fracaso de su primera película le había costado más esfuerzo para llegar al reconocimiento, inauguró la década con *La rodilla de Clara* (*Le genou de Claire*, 1970), a través de la que exploraba la naturaleza del amor, al tiempo que reforzaba la circunstancia de que su cine no iba dirigido al gran público. Calificación en absoluto peyorativa, ya que el cine de Rohmer ofrece una serie de meditaciones sobre la vida que no se encuentran en ningún otro autor francés. Como, por ejemplo, la capacidad de toma de decisiones antes las opciones que muestra la vida, tema en torno al que se desarrolla *El amor después del mediodía* (*L'amour l'après midi*, 1972), el sexto de sus "Cuentos morales".

En la segunda mitad de la década, destacan en su filmografía dos títulos inconexos. Uno es un drama de época, basado en el relato de Heinrich von Kleist, *La marquesa de O* (*Die Marquise von O...*, 1976), una película más cercana al estilo del cine alemán y definitivamente inserta en la calificación de arte y ensayo; y el otro título, *Perceval le*

Gallois (1978), que no obtuvo buenas críticas. Ante la acogida de estas historias, Rohmer se plantearía iniciar, de cara a la década de los ochenta, una nueva serie que tituló “Comedias y proverbios”, concebida para ser una continuación de sus “Cuentos morales”, que había iniciado en la década de los sesenta.

Cerrando el grupo de directores que habían conformado el ejercicio de la Nouvelle Vague y alrededores, se encuentran los dos más comerciales: Philippe de Broca y Claude Lelouch. Desafortunadamente para el primero, la década de los setenta no fue generosa con sus títulos, sobre todo desde la crítica. Como ejemplo del inicio de su decadencia, una comedia: *Cómo destruir al más famoso agente secreto* (*Le magnifique*, 1972), seguida de un drama, *Pecados de otoño* (*Chère Louise*, 1972) y de nuevo una comedia, *Mi querida comisario* (*Tendre poulet*, 1977) mucho más ingeniosa que la primera y avalada por dos actores incuestionables: Annie Girardot y Philippe Noiret.

La década de los setenta para Lelouch es un tanto irregular. Junto a un título como *El canalla* (*Le voyou*, 1970), con una intriga inteligente protagonizada por Jean Louis Trintignant y una significativa utilización de la elipsis temporal, se sitúa *Una dama y un bribón* (*La bonne année*, 1973), que tiene un par de secuencias memorables entre muchas más prescindibles, para terminar su actividad como director con un título totalmente desacertado, por unos personajes que no se ajustan a las expectativas de sus diálogos, *¡Si empezara otra vez!* (*Si c'était à refaire*, 1978), a pesar de la presencia de Catherine Deneuve y Anouk Aimée.

Entre los sucesores de la generación que se había curtido en la Nouvelle vague se encuentra Maurice Pialat, quien había trabajado en televisión antes de dirigir su primera película. La adopción, la adaptación y los problemas de la infancia fueron los temas centrales de *L'enfance nue* (1968), que algunos críticos equipararon al cine de Vittorio de Sica. El niño protagonista pasa por distintas familias de acogida y Pialat aprovecha su desubicación para explicar la rebeldía como elemento necesario para definir la propia identidad. La película le valió a Pialat el Premio Jean Vigo.

Decidido a dulcificar los aspectos más monótonos de la vida, Pialat se centró en un cine de personajes en donde su interés principal es la humanidad de los protagonistas. *No envejeceremos juntos* (*Nous ne vieillurons pas ensemble*, 1972) y *La gueule ouverte* (1974) tienen además algunos tintes autobiográficos.

También Bertrand Tavernier comenzó a desarrollar su filmografía sin perder de vista a sus predecesores. Su debut cinematográfico, *El relojero de Saint Paul* (*L'horloger de Saint Paul*, 1974) partió de la novela homónima de Georges Simenon. Atraído por el género histórico dirigió a continuación *¡Que comience la fiesta!* (*Que la fête commence!*, 1975) y *El juez y el asesino* (*Le juge et l'assassin*, 1976), aunque ninguno de los dos títulos fue especialmente memorable. Con mucho más humor y acierto se desarrolló la historia de un cineasta al que daba vida Michel Piccoli, que decide cambiar de vida lo que le hará enfrentarse a numerosas peripecias. *Dos inquilinos* (*Des enfants gâtés*, 1977) fue un completo acierto narrativo y de desarrollo de personajes.

La década albergará también a otros directores de recorrido más irregular, pero con algunas aportaciones interesantes. La novelista Marguerite Duras experimenta durante esta década y la anterior con la narrativa cinematográfica, sin pretensión de público extenso. Quizá su título menos extravagante sea *Nathalie Granger* (1972), que reunió a Jeanne Moreau, Lucía Bosé y Gerard Depardieu en una historia sin contenido aparente, pero con pretensiones de profundidad.

En Pierre Granier-Deferre encontramos un gusto especial por los personajes que pueblan el universo literario de Simenon, cuya psicología explora en títulos como *El gato* (*Le chat*, 1971) y *La viuda Couderc* (*La veuve Couderc*, 1971). Otros autores, como

Michel Drach con *Los violines del baile* (*Les violons du bal*, 1974) insisten en el relato autobiográfico.

En el grupo de directores surgidos tras la *nouvelle vague* hay que mencionar, igualmente, a Jean Eustache, quizás el más revulsivo de los directores franceses de la década. No sólo mantuvo buenas relaciones con miembros de Cahiers du Cinéma sino que, tras dirigir varios cortos y medimétrajes, fichó a Jean-Pierre Léaud para protagonizar *La mamá y la puta* (*La maman et la putain*, 1973), un filme que analiza en profundidad al hombre del momento, el que se sumerge en el desencanto y la decepción. Los personajes de la historia hablan, se escuchan, se miran, se interrogan, analizan y reflexionan, se sienten impotentes y sufren demasiado; es la imagen de una generación surgida del mayo del 68 que ha comprobado como muchos ideales se han desvanecido. Quizás en ella se contempla, igualmente, como los miembros de la *nouvelle vague* se evaporaban silenciosamente. Son cuatro horas de metraje que sirve de documento imprescindible de una época de la cultura y política francesa. Y entre otros trabajos posteriores, cabe reseñar *Mes petites amoureuses* (1974), que busca hacer vivir al espectador el descubrimiento que hace el joven protagonista de la vida y de sus emociones, de los adultos y su sexualidad, y lo hace con pasión y sin estridencia.

Una vez abolida la censura en 1967, dos vertientes cinematográficas dispares comenzaron a desarrollarse. Por un lado apareció el cine pornográfico, que encontraría su correctivo en la denominada clasificación "X", que apareció en 1975, frenando su desarrollo financiero. *Emmanuelle* (1973) y sus secuelas quedarían como lo más representativo del intento y a la vez como ejemplo de la propia decadencia de este tipo de producciones. Walerian Borowczyk, quien se había trasladado a Francia en 1959 desde su Polonia natal, se establece como el director más reseñable de esta tendencia, empeñado en dejar su marca de autor en títulos como *Blanche* (1971), *Cuentos inmorales* (*Contes immoraux*, 1974) o *La bestia* (*La bête*, 1975), que le valieron el apelativo de *eroticista* más que de pornógrafo.

La segunda vertiente temática sería el cine militante. Entre los impulsores se encontraba un grupo de mujeres directoras: Yannick Bellon, con *La mujer de Juan* (*La femme de Jean*, 1974), Diane Kurys con *Colegialas adolescentes* (*Diabolo menthe*, 1977) o Coline Serreau, con *¿Por qué no?* (*Pourquoi pas!*, 1977), entre ellas. Aunque la vía más popular del cine militante encontraría su lugar entre los thrillers políticos de Costa-Gavras e Yves Boisset, que intentaron mentalizar al gran público, a través de un cine más político, de las injusticias y la represión. Aunque el título más emblemático de Costa-Gavras (Konstantinos Gavras, de origen griego pero adscrito a la cinematografía francesa) tiene lugar dos años antes del comienzo de la década, a lo largo de los setenta no abandona el cine político, marcado en cada una de sus películas, ya estén inscritas en el *thriller* o en el drama sentimental. La adaptación del libro de Vassilis Vassilikos, *Z* (1969), le reúne en Francia con el guionista Jorge Semprún y los actores Jacques Perrin, Yves Montand y Jean Louis Trintignant. Abrirá la década de los setenta con una denuncia a los totalitarismos de izquierdas, al comunismo, en *La confesión* (*L'aveu*, 1970). Tres años después, en *Estado de sitio* (*État de siège*, 1972), saca a la luz las torturas a los militantes de izquierdas en Uruguay, y más adelante con *Sección Especial* (*Section Spéciale*, 1975) se arriesga contra el gobierno de Vichy.

Al grupo de la temática militante pertenecerían también títulos que intentaban cierta recuperación histórica, sobre todo del periodo de la ocupación alemana. Entre los más desatacados, *Le Chagrin et la Pitié* (1971), de Marcel Ophuls, y el ya mencionado Lacombe *Lucien*, de Louis Malle. La Guerra de Argelia también tendría su trasposición cinematográfica en la película de René Vautier, *Avoir 20 ans dans les Aurés* (1972), con

el mensaje pacifista centrado en uno de los soldados, que se resiste a un entrenamiento para aprender a torturar y matar.

El cine francés, por tanto, no se separa de las misiones que se había autoasignado la década anterior. La implicación con los temas sociales y políticos, el refuerzo de la propia identidad y la defensa de la libertad de expresión creativa, ayudan a completar el resto del panorama europeo en esta década.

En los años setenta, los Estudios Cinecittà se convierten en el principal centro de producción. Habían unido su nombre definitivamente a los géneros italianos desarrollados en el periodo anterior. La comedia de “teléfono blanco”, que ilustraba la burguesía y los dramas históricos, traducción de una visión nacionalista apoyada desde los tiempos del fascismo.

Pero durante esta década, el cine italiano comienza a sufrir importantes cambios. Ahora su supervivencia depende en gran medida del mercado internacional y el cine italiano comienza a desdibujar su identidad a través de un proceso de globalización creativa. Actores y directores extranjeros desembarcan en la producción italiana. El género comienza a reciclar fórmulas extranjeras en el desarrollo del cine de terror y el *western*. Por otro lado, el carácter italiano seguirá manteniéndose en dos vertientes: una desarrollada a través del cine político, exploradora de los estragos de la mafia y el terrorismo; y la otra, el cine histórico que revisa el legado del Fascismo.

El tratamiento de este periodo, castrador para la cultura cinematográfica italiana, tuvo a muy diversos protagonistas. Bernardo Bertolucci lo aborda en *El conformista (Il conformista, 1970)*; Federico Fellini en *Amarcord (1973)*. La primera lleva a la pantalla la novela de Alberto Moravia, publicada por primera vez en 1951. A través del personaje que interpreta Jean-Louis Trintignant encontramos el discurso contra los gobiernos totalitarios y, a través de la fotografía de Vittorio Storaro, la atmósfera en la que debe sumergirse el espectador para comprender las decisiones de Marcello, el conformista, pragmático decidido a utilizar la violencia sin reflexión. Fellini, por su parte, recoge en *Amarcord* la quintaesencia de sus fabulosos personajes y escenarios enmarcados por la Italia fascista de principios de los años treinta. Ambos directores utilizan fórmulas para redefinir viejos discursos en torno al concepto de nacionalismo y también para actualizar el gusto popular y hacer pensar al público sobre la memoria histórica, haciendo al mismo tiempo una reivindicación de la misión discursiva del cine.

Vittorio de Sica aporta una temática de crítica social fundamentalmente pesimista en su análisis de las injusticias entre clases. Sin embargo, hay un título que está más cercano al drama romántico. Sofia Loren y Marcello Mastroianni protagonizaron *Los girasoles (Il girasoli, 1970)*, basada en una historia real y que se convirtió en un ejercicio de lucimiento de los dos actores principales. Aún enmarcada en la II Guerra Mundial, la historia de amor y búsqueda de la protagonista es el principal centro de interés y le valió a Sofia Loren el David de Donatello a la mejor actriz.

Las últimas películas de De Sica tuvieron la clara intención de cerrar su filmografía con la mayor gloria posible. *El jardín de los Finzi-Contini (Il giardino dei Finzi Contini, 1971)* basada en la novela de Giorgio Bassani, narra los primeros avisos de peligro antes las leyes dictadas en 1938 por Benito Mussolini contra los judíos. Dos años después dirigió *Amargo despertar (Una breva vacanza, 1974)*, que escribió Cesare Zavattini, su colaborador habitual, y que narra la historia de una mujer que recupera la confianza en sí misma y en los demás mientras pasa una temporada en un sanatorio para tratar su tuberculosis. Aún enferma, la estancia se convertirá en un pequeño paraíso en comparación con la triste vida que lleva en su hogar.

Federico Fellini, por su parte, se adentra en un universo particular, poblado por personajes grotescos, historias que se mueven en ocasiones entre la realidad y la pesadilla,

pero cuya meta constante es también la crítica social. En *Bocaccio 70* (1962) se había ocupado de un episodio en torno a un moralista que, escandalizado con un cartel publicitario, llega a quitarse los pantalones para taparlo con ellos y evitar así que los transeúntes lo vean. Allí se encontraba el germen del diálogo que Fellini mantiene en su cine consigo mismo, intentando exorcizar algunas de sus obsesiones, hasta el punto de que muchos de sus admiradores no vieron con buenos ojos determinados excesos, como la historia de *Casanova* (1977). Algunos de sus títulos no están ni siquiera concebidos para el gran público, que hubiese sido el receptor de sus críticas sociales. *Roma* (1972) y *Amarcord* (1973), ya mencionado, ofrecen a la historia del cine fragmentos memorables, pero también son un intento creativo de no caer en el olvido.

A esta época Luchino Visconti llegaba tras el rodaje de *La caída de los dioses* (1969), con un reparto internacional y un descubrimiento personal del director, el actor alemán Helmut Berger, que encarnaría a los héroes atormentados de varios de sus títulos. La familia protagonista simboliza en su historia el auge y la caída de la Alemania nazi. Su siguiente película, adaptación de la novela homónima de Thomas Mann, fue *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971), una romántica visión de la juventud y la belleza a través de los ojos de un compositor interpretado magistralmente por Dirk Bogarde.

El éxito de *Muerte en Venecia* no fue repetido por su siguiente título, *Luis II de Baviera, el rey loco* (*Ludwig*, 1972), protagonizada por Helmut Berger. Ni Europa ni EE.UU. lidiaron bien con la temática de la película, la locura y la homosexualidad, y con las tres horas de duración. Con el tiempo la película empezaría a valorarse más desde el punto de vista estético, pero quedaría de todos modos para un público minoritario que la convertiría en una obra de culto. Visconti dirigirá los dos últimos trabajos de su carrera, dentro de esta década y desde una silla de ruedas, afectado de una enfermedad coronaria. En *Confidencias* (*Gruppo di famiglia in un intento*, 1974) volvió a dirigir a Burt Lancaster, soberbio en su interpretación, en un papel claramente autobiográfico, y profundizó en el lado más turbio del ser humano. En su exploración del melodrama, *El inocente* (*L'innocente*, 1976), adaptación de la novela de Gabriele D'Annunzio, dejó claro el dominio dentro del género, por parte de un director peculiar, aristócrata comprometido con el partido comunista y la causa homosexual, que en este título criticaba la hipocresía y la cerrazón social ante la doble moral, en la que no concedía a la mujer las mismas libertades sexuales que a los hombres.

Buscando abiertamente la provocación con una sucesión de escenas lascivas y escatológicas, Pier Paolo Pasolini dirige *El decamerón* (*Il decamerone*, 1971) y *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Saló o le centventi giornate di Sodoma*, 1975), que sólo consiguieron estrenarse en unas pocas salas, sin apenas defensores entre la crítica.

Este grupo de directores serían los mentores de la siguiente generación, aunque con resultados desiguales. Lina Wertmüller había sido ayudante de Fellini, de quien había heredado los personajes grotescos, tal y como mostró en *Siete bellezas* (*Pasqualino settebellezze*, 1976), la historia de un personaje débil y cobarde que sin embargo tiene un don para la supervivencia.

Bernardo Bertolucci había sido a su vez ayudante de Pasolini, pero no fue éste su único referente. Jean-Luc Godard, Akira Kurosawa o el grupo de los neorrealistas influyeron en su trabajo, lo que le permitió desarrollar una filmografía más sólida, aunque el reconocimiento no le llegase hasta *El conformista* (*Il conformista*, 1970), uno de sus trabajos más sólidos. Sin embargo, fue *El último tango en París* (*L'ultimo tango a Parigi*, 1972) la que le proporcionó un éxito de taquilla en todo el mundo, respaldado por la presencia de Marlon Brando, una historia morbosa y la dificultad de poder estrenar la película en algunos países por la polémica generada por algunas de sus escenas. En *Novecento* (1976), Bertolucci narra la historia de dos familias, una burguesa y otra

humilde, a partir de la vida de dos muchachos nacidos un día de 1900, consiguiendo un fresco social, económico y político de Italia a lo largo del siglo XX; el director siguió manteniendo el contenido sexual, pero esta vez con mayores pretensiones discursivas, que no superaron sin embargo a la extraordinaria dirección de fotografía. La película duraba casi cinco horas y se estrenó en dos partes, aunque no repitió público en ambas por igual.

Italia proporciona, además, en la década de los setenta, su propia visión del cine de terror a través del denominado *Giallo* (amarillo), que caracteriza la respuesta ante la necesidad cada vez más escabrosa de un público que demanda que el terror (aquello que nos infunde angustia) se vaya tornando en horror (aquello que nos provoca repulsión). El precedente de este tipo de historias hay que encontrarlo en la obra de Mario Bava en los años sesenta, en películas como *La muchacha que sabía demasiado* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963) y *Seis mujeres para el asesino* (*Seis donne per l'assassino*, 1964). En esta década el mismo director firma *Cinco muñecas para la luna de agosto* (*5 bambole per la luna d'agosto*, 1970) y *El diablo se lleva a los muertos* (*Lisa e il diavolo*, 1974).

A comienzos de la década, Pupi Avati, hermano del también director, guionista y productor Antonio Avati, aporta una personal aproximación a los temas tradicionales del cine de terror y al terror gótico con títulos como *Balsamus, l'uomo di Satana* (1970), que fue su primera película como director; *Thomas e gli indemoniati* (1970), o con *La casa dalle finestre che ridono* (1976), películas de la que también sería guionista. Avati utilizó la sangre, el humor grotesco y lo macabro como señas de identidad. Pero a lo largo de la década quizá sea Lucio Fulci el director más prolífico unido al género. Para muchos, fue el creador del *gore* (también conocido como *cine splatter*, es un cine que utiliza como elementos expresivos lo visceral y la violencia gráfica, exponiendo el cuerpo humano a mutilaciones de carácter realista), y se especializó en el terror fantástico, la repulsión y los delirios fantásticos. Entre sus títulos más destacables dentro de la década están: *Angustia de silencio* (*Non si sevizia un paperino*, 1972), *Sette note in nero* (1977) o *Nueva York bajo el terror de los zombis* (*Zombi 2*, 1979).

Dario Argento responde a esta necesidad de sensacionalismo dentro del género con la exhibición de una violencia a la que el público no estaba acostumbrado. El abuso de la sangre y las masacres, la utilización inquietante del plano subjetivo, una iluminación significativa y la proliferación de guiones tan retorcidos como la propia puesta en escena son las constantes de títulos como *El gato de nueve colas* (*Il gatto a nove code*, 1970) o *Suspiria* (1977). Esta truculencia visual será secundada por otros directores, encontrando su paroxismo en *Mundo caníbal* (*ultimo mondo cannibale*, 1980), que tendrá una continuidad en *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust*, 1980), de Ruggero Deodato.

Otra de las vertientes desarrolladas dentro de la década es el cine político, que en el caso italiano contará con distintas divisiones temáticas: el Fascismo y la resistencia; lo policial, judicial y el poder de la Democracia Cristiana; la lucha de clases, las revueltas estudiantiles y el terrorismo.

En esta década, Italia intentará bregar con su pasado más reciente, pero tratando la temática con una narrativa más cercana al cine americano. Los directores más importantes de la década de los setenta van retomando el hilo de algunas bases sentadas en la década anterior en títulos como *La batalla de Argel* (1966) o *Queimada* (*Quemada!*, 1969), ambas de Gillo Pontecorvo, en las que había mostrado su propio recorrido político y un claro discurso anticolonialista. Francesco Maselli será uno de estos directores, recogiendo el testigo con dos títulos especialmente interesantes dentro de la década. El primero, *Lettera aperta a un giornale della sera* (1970) especula con la organización de una brigada internacional que habría intervenido en la guerra de Vietnam; y el segundo,

El sospechoso (Il sospetto, 1975), se adentra en la historia del partido comunista italiano a mediados de la década de los treinta.

No menos interesantes son *Sacco y Vanzetti (Sacco e Vanzetti, 1971)*, del genovés Giuliano Montaldo, un retrato de la represión contra los inmigrantes o *Confesiones de un comisario (Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica, 1971)*, de Damiano Damiani, quien se centra en la problemática de la mafia siciliana y sus relaciones políticas y judiciales. Florestano Vancini también vierte sus acusaciones contra la mafia en *Jaque mate siciliano (La violenza: quinto potere, 1972)*, además de centrarse en la muerte del político Giacomo Matteotti, acontecida en 1924, en *El caso Matteotti (Il delitto Matteotti, 1973)*, al igual que Giuseppe Ferrara lo hace en *Il sasso in bocca (1969)*, destapando las conexiones de la mafia de postguerra con el poder. Francesco Rosi adapta la novela de Leonardo Sciascia, “Il contesto”, en la película *Excelentísimos cadáveres (Cadaveri eccellenti, 1975)* y ahonda en las dos mafias existentes, la italiana y la norteamericana tratándolas como un solo concepto (“cosa nostra”), a lo largo de varios títulos, algunos de ellos en la década, como *El caso Mattei (Il caso Mattei, 1972)* o *Lucky Luciano (1973)*. Por último, cabe señalar a Elio Petri, quien dirige *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 1970)*, sobre el sistema público, la impunidad aparente y la crudeza de los conflictos sociales de fondo, y *La clase obrera va al paraíso (La classe operaia va in paradiso, 1971)*, sobre la crisis obrera, sus condiciones de trabajo y los problemas sindicales; Gian Maria Volonté es el protagonista de ambas películas, la primera de ellas obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera.

Liliana Cavani, una directora muy personal, por momentos transgresora, diplomada en el Centro Sperimentale di Cinematografia, tras haber realizado un interesante acercamiento a la vida de San Francisco en *Francisco de Asís (Francesco d'Assisi, 1966)*, se adentra en el proceloso mundo de “Antígona” de Sófocles en *Los caníbales (I cannibali, 1970)* y profundiza en el turbulento universo personal del escritor alemán Friedrich Nietzsche con *Más allá del bien y del mal (Al di là del bene e del male, 1977)*, con Dominique Sanda y Erland Josephson, pasando por un erotismo tortuoso y masoquista de *Portero de noche (Il portiere di notte, 1974)*, aprovechando la desnutrición y la perversión del Holocausto para unir a dos personajes enfermizos, interpretados por Charlotte Rampling y Dirk Bogarde. Prisionera y carcelero se relacionan primero a través de un sometimiento obligado y ya, en libertad, buscando el sometimiento voluntario. El público de la década quedaría conmocionado por todos los atrevimientos de la película y muchas de sus secuencias se convertirían en una referencia fetichista.

En uno de esos intentos globalizadores de los que se hablaba anteriormente, Italia se acerca al *western*. El “western all’italiana”, como se autodenomina o el “spaghetti western”, como es conocido en el extranjero, había nacido en la década anterior de la mano de Sergio Leone y su película *Por un puñado de dólares (Per un pugno di dollari, 1964)*. No surge, sin embargo, por casualidad. Era la evolución natural de otras simbiosis que ya se habían producido dentro del mismo género: entre Alemania y Yugoslavia, adaptando las novelas de Karl May (uno de los autores alemanes más populares, autor de novelas de aventuras para el público juvenil) y con algunas coproducciones italo-franco-españolas que ya habían tenido lugar.

Entre mediados de los sesenta y finales de los setenta se produjeron en torno a 400 *westerns* italianos. Aunque de producción europea, el desarrollo del *spaghetti western* tuvo siempre vocación americana. Sus directores, actores y equipo técnico aparecían en los títulos de crédito con pseudónimos ingleses. Algunas de las marcas del género serían la violencia, cierto sadomasoquismo que rayaba en la parodia y un amaneramiento que afectaba a la fotografía, el guion y la banda sonora. El tiempo ralentizado, la exploración

y detención visual exhaustiva y una mayor simbología de los objetos y personajes del género, caracterizaron su desarrollo.

Dentro de los setenta, destaca la trilogía del director Enzo Barboni y los actores Bud Spencer y Terence Hill: *Le llamaban Trinidad (Lo chiamavamo Trinità, 1971)*, *Le seguían llamando Trinidad (...Continuavamo a chiamarlo Trinità (1971)* e *Y después le llamaron el magnífico (E poi lo chiamarono il magnifico, 1972)*, filmes muy populares y con una interesante recaudación en muchos países. Con estos títulos, Barboni le proporcionará un giro cómico al género.

Será a finales de la década cuando surja un nuevo tipo de comedia italiana, que rompe con las líneas de las décadas anteriores. Tiene un germen sociopolítico, que proviene de la crisis ideológica producida por el terrorismo y la corrupción política. Esta comedia se nutre de directores, actores y guionistas, que en ocasiones desempeñan varias funciones en la misma película. Entre los pioneros se encuentran Roberto Benigni, quien se inicia como guionista en esta década, primero con una serie de televisión, “Onda Libera” (1976), de Giuseppe Recchia, y después en la película *Berlinguer ti voglio bene* (1977), de Giuseppe Bertolucci; también Massimo Troisi, cuya primera aparición como actor será en la serie de televisión “Non stop” (1977), de Enzo Trapani; y Nanni Moretti, sin duda la punta de lanza de este grupo, con *Io sono un autarchico* (1976), una película rodada en Súper 8, y *Ecce bombo* (1978). Las vías creativas y de actuación son, sin embargo, distintas para los tres. Para los dos primeros, la herencia teatral y televisiva es importante. Moretti, por su parte, se caracteriza por desarrollar una mayor conexión con la realidad cultural contemporánea.

El Nuevo Cine Alemán, como ya se ha comentado, se plantea como movimiento a partir de finales de los años sesenta. Aunque muchos de sus iniciales promotores se fueron quedando por el camino, en los setenta los principales representantes de esta corriente serán: Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog y Wim Wenders. Su principal discurso es el rechazo del cine comercial alemán, aspecto que ya se contemplaba en el Manifiesto de Oberhausen (1962). La razón de esta oposición era que los directores que componían el movimiento identificaban el cine comercial de postguerra con el Nacionalsocialismo. La negación a formarse a partir de directores que habían comenzado su carrera durante el III Reich lleva a estos directores a optar por distintas vías: trabajar fuera de su país, como sería el caso de Volker Schlöndorff, convertirse en autodidacta, como haría Werner Herzog u optar por la formación en escuelas de cine, como harían Wim Wenders o Helke Sander. Para ellos, el único cine alemán que merecía conservarse como referente, era el de aquellos directores que habían fallecido antes, como F.W. Murnau, o habían emigrado en 1933, como fue el caso de Fritz Lang. El rechazo no sólo se ceñía a los directores de ese periodo, sino también a la contratación de actores y actrices alemanas conocidos para el gran público. Defienden la formación en las escuelas y la experimentación técnica a través del ejercicio del cortometraje e intentan impulsar un panorama que favorezca la distribución y la exhibición de películas, conscientes de que deberán estar dispuestos a afrontar los problemas económicos de esta separación del cine convencional, de una forma conjunta.

La narrativa americana está más presente en el cine de Win Wenders y Rainer Werner Fassbinder que la herencia alemana. Basta con detenerse en su obra para comprender el alcance de tal influencia.

Más pendiente de la época en la que le toca vivir, Wim Wenders desarrolla una temática que explora la incomunicación, los conflictos familiares o la búsqueda personal. En *El miedo del portero ante el penalty (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1972)*, su segundo largometraje, coescribiendo el guion con Peter Handke, autor de la novela en la que estaba basada la película. En ella desarrolla una fábula que aprovecha el deporte

para explorar la condición humana. En otras ocasiones Wenders vuelve los ojos a un cine norteamericano que le fascina, en especial las *road movies*. Con *Alicia en las ciudades* (*Alicia in den Städten*, 1974), la narración se adentra en el viaje de un escritor con una niña de nueve años, a quien su madre ha dejado a cargo de aquel, en principio temporalmente. De nuevo una fábula que aborda su temática favorita: el viaje iniciático. *En el curso del tiempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976) es el viaje que dos hombres realizan por un territorio en busca de su propia identidad, qué ha pasado en su vida y qué deben hacer a partir de ese momento. Por esos sus conversaciones no dejan de aportar visiones personales, tragedias vividas y desesperación. Una narración sustentada en el tempo apacible, de entrega y contemplación.

También haciendo homenaje a la narrativa estadounidense rueda *El amigo americano* (*Die amerikanische Freund*, 1977), libre adaptación de la novela de Patricia Highsmith, “Ripley’s Game”, en la que se narra la aventura que vive un hombre en estado terminal que decide realizar un encargo con el único objetivo de dejarle un futuro a su familia. Lo aparentemente simple se complica según se expandiendo la trama. Un filme intenso, ágil, vibrante, sorprendente y rotundo en sus planteamientos narrativos, con soberbios trabajos de Bruno Ganz y Dennis Hopper, y con apariciones de Nicholas Ray, Samuel Fuller y Jean Eustache.

Los melodramas de Douglas Sirk se convertirán en referencia para el cine del prolífico Fassbinder, en títulos como *Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen Seele auf*, 1974) o *El matrimonio de María Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979), un filme completo con una protagonista (excelente el trabajo de Hanna Schygulla) capaz de asumir todo reto, riesgo y superar cualquier contrariedad, y enfrentarse a una situación que simboliza la de la propia Alemania. Con *Todos nos llamamos Alí*, Fassbinder conseguía un gran éxito de crítica y público. La película optaba por el realismo, en un ejercicio que reunía al mismo tiempo un discurso contra el racismo y un retrato sombrío de la ciudad de Munich, extensible a la sociedad alemana. Fassbinder ya había explorado este mismo tema, basado en un hecho real (una viuda de mediana edad que contrae matrimonio con un joven árabe) en *El soldado americano* (*Der amerikanische Soldat*, 1970).

El interés fundamental de Fassbinder en sus historias era, según sus propias declaraciones, la exploración del comportamiento humano. Y en esta década se encuentran varias películas que se ajustan a esta decisión: *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1971), *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972) o *Fontane-Effi Briest* (1974), esta última basada en la novela de Theodor Fontane. También, con el deseo de acceder al público a través de presupuestos más intelectuales, desarrolla en tono melodramático, esta vez en ambientes más sórdidos, *La ley del más fuerte* (*Faustrecht der Freiheit*, 1975), película escrita y protagonizada por el director, en la que se compromete especialmente con su condición homosexual, y en la que despliega un cuadro de personajes que parecen incapaces de escapar a un destino gris a pesar de que la fortuna se cruza en su camino.

La temática del Nuevo Cine Alemán comparte intereses sociales. Personajes de clase media o de baja extracción social, desfavorecidos o fuera de la ley pueblan los títulos de los setenta: *Bildnis einer Trinkerin* (1979), de Ulrike Ottinger, o *El enigma de Gaspar Hauser* (*Jeder für sich un Gott gegen alle*, 1974), de Werner Herzog, son algunos de los ejemplos ilustrativos dentro de la década.

Werner Herzog, centrado en el estudio de personajes singulares, también consigue traspasar las fronteras de su país y alcanzar un éxito suficiente en el mercado internacional con *Aguirre, la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), acompañando las hazañas del conquistador con una banda sonora inquietante y la magnífica fotografía de Thomas Mauch. Gran parte de la historia tuvo que ser improvisada debido a las

dificultades de rodaje en la selva. El filme es atrevido, convincente, con un intercambio de momentos templados y otros más incisivos, transmitiendo las vivencias del protagonista, con una cámara que pasa a ser elemento de lucha, que está donde tiene que estar, metiéndose de lleno en la trama y arrastrando con ella al espectador, transmitiendo la fisicidad de las situaciones que se viven en el relato; es una historia completa irreplicable por cuanto Herzog sabe narrar con buen pulso y Klaus Kinski ofrece un delirante trabajo como Don Lope de Aguirre. Herzog contó con un material muy interesante en *El enigma de Kaspar Hauser (Jeder Für Sich und Gott gegen Alle, 1974)*, basada en la misteriosa historia real de un hombre que apareció repentinamente en el Nuremberg de 1828, apenas capaz de andar o hablar, con una nota que explicaba que había estado cautivo desde la infancia. Estos éxitos fueron difíciles de mantener.

Corazón de cristal (Herz aus Glas, 1976), sobre la historia de una fábrica de cristal cuyo maestro se muere sin haber transmitido el secreto de su trabajo, o *Woyzeck (1979)*, la historia de un soldado barbero que ha de sufrir todo tipo de humillaciones, no tuvieron la consistencia del título anterior. Con *Nosferatu, el vampiro de la noche (Nosferatu, Phantom der Nacht, 1979)* quiso rendir un homenaje, en ocasiones bastante literal, a la joya del expresionismo alemán dirigida por W. F. Murnau en 1922. En ella repetía con Klaus Kinski, su actor fetiche, quien obtuvo varios premios por su interpretación, en diversos festivales internacionales.

Mientras tanto, Volker Schlöndorff, que había sido ayudante de Alain Resnais y Louis Malle, se convierte en el director más reconocido de la década. También interesado en la dinámica de los personajes y muy unido a la tradición literaria alemana, trabaja en ocasiones con su mujer, Margarethe von Trotta. Juntos escriben y dirigen *El honor perdido de Katharina Blum (Die Verlorene ehre der Katharina Blum, 1975)*, adaptación de la novela de Heinrich Böll, que critica a la prensa sensacionalista. Von Trotta trabajaría como actriz en varias de las películas de su marido, como *Tiro de gracia (Der Fangschurs, 1976)*, también una adaptación, esta vez a partir de una novela de la escritora Marguerite Yourcenar, titulada “Coup de grâce”.

Pero sin duda, la película definitiva de Schlöndorff de cara al mercado internacional fue *El tambor de hojalata (Die Blechtrommel, 1979)*, a partir de la novela de Günter Grass y de cuyo guion, sobre el que el escritor tenía derecho de veto, se encargaron el propio director y el guionista Jean-Claude Carrière. Es una historia compleja, la de un niño que no quiere crecer para ser como los adultos, pero que encierra una reflexión sobre la historia alemana durante los años en el que el III Reich se consolida. *El tambor de hojalata* se convertiría en la primera película alemana galardonada con un Oscar a la mejor película extranjera, además de recibir importantes premios internacionales.

Y más allá de los trabajos de Alexander Kluge –*Trabajos ocasionales de una esclava (Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, 1974)*- o de Han Jürgen Syberberg –*Lüdwig, réquiem por un rey virgen (Lüdwig, Requiem für eimen jungfraulichen König, 1972)*-, y aparte del magnífico legado creativo que aportarían al cine europeo, los postulados del Nuevo Cine Alemán trajeron consigo dos consecuencias. En primer lugar, la constante búsqueda de financiación, que llevó a crear el *Kuratorium Junger Deutsche Film*, que proporcionó fondos a las primeras producciones. Y en segundo lugar, una revisión de la consideración de la autoría. Conscientes de que aportaban su propia herencia cinematográfica, mientras se ceñían a las fuentes literarias, estos directores se consideraban los únicos autores de sus obras, quedando apartados de esta consideración los productores y guionistas profesionales. El nombre del director se convirtió así en una marca, unificada bajo la denominación de Nuevo Cine Alemán y así se exportó y se

presentó en los festivales. La falta de éxito comercial se compensaba por su valor artístico, que era premiado y reconocido por la crítica.

A principios de los años setenta producir una película en España costaba alrededor de 8 millones de pesetas. Alfredo Sánchez Bella, nuevo ministro de Información y Turismo, había heredado las pautas que Fraga Iribarne había establecido en torno a la financiación cinematográfica, que regulaban en concepto de subvención para cada película un 15% de sus ingresos en taquilla.

La turbulencia sociopolítica de la década no va a propiciar una explosión cultural, pero sí van a ir perfilándose formas de expresión, que aunque hoy cuestionables en su pervivencia y calidad, retratan sin duda un momento importante en la historia de nuestro país.

La Asociación Sindical de Directores y Realizadores Españoles de Cinematografía (ASDREC) convoca una asamblea en marzo de 1970. Las deudas de la administración a los productores ascienden a 300 millones de pesetas y el Banco de Crédito Industrial había congelado los créditos a la industria cinematográfica. Pero la Asamblea no se ceñía solamente a un intento de solución financiera, sino que buscaba abarcar todos los aspectos posibles de la industria y creación cinematográfica. Así, se solicita la supresión de la obligatoriedad de proyección del NO-DO, que será el primer paso hacia su definitiva desaparición de las salas cinematográficas años después. Se solicita también la supresión de la prohibición del doblaje de películas extranjeras, lo que a la larga también tendría una repercusión importante ya que con el tiempo nuestra industria de doblaje se consolidaría como una de las más importantes del mundo, tanto en volumen de trabajo como en su calidad, aunque exista una necesaria reclamación paralela de la exhibición de películas en versión original subtitulada. Se exige un control de taquilla que sea eficaz con los datos manejados y que los pagos en la protección a la cinematografía sean puntuales.

La principal reclamación, sin embargo, gira en torno a la intervención: suprimir la censura previa de los guiones, que también adelantaba la llegada de aires de renovación; acabar con las discriminaciones entre el cine español y el extranjero, frente al cual durante muchas décadas existirá un importante complejo de inferioridad y acabar, también, con la discriminación de las denominadas películas de *arte y ensayo* frente a las películas comerciales.

La lógica pretensión de que la elección de los miembros de la junta censora se hiciera democráticamente acarrea también consigo la petición de que en ella participasen de forma mayoritaria los profesionales del ámbito cinematográfico y no otras imposiciones externas (aunque esto último no quedase escrito). Y, finalmente, se reclamaba el fomento de la libre expresión en un país que además necesitaba una adaptación lingüística sin trabas de sus distintas lenguas y culturas. La Asamblea planteaba no pocas peticiones y todas ellas muy importantes para el diseño de una cinematografía que pudiese consolidarse de una forma adulta dentro de nuestras fronteras y de cara al exterior.

Una de las vías por las que se intenta iniciar la apertura es la realización de algunos títulos experimentales en los que se exploraban problemas sociopolíticos que afectaban al país en ese momento. Entre ellos, *El desastre de Annual* (1970), de Ricardo Franco, que hacía alusión a la derrota militar española ante los rifeños comandados por Abd-El-Krim, cerca de la localidad marroquí de Annual en julio de 1921, derrota que afectaría a la política colonial española en la Guerra del Rif. Otro de estos títulos experimentales fue *Esquizo* (1970), dirigida por el arquitecto y urbanista Ricardo Bofill, quien había tomado contacto con el cine en 1964, colaborando en el guion de *Brillante porvenir* (1965), de Vicente Aranda y Román Gubern. También podríamos considerar en este grupo de títulos

Aoom (1969), de Gonzalo Suárez, que narra la historia de un actor llamado Ristol (Lex Baker) que consigue desligar su cuerpo de su mente en un ejercicio imposible de liberación de la materia. Estos títulos sin embargo, sólo encuentran dificultades y ninguna repercusión. En esta línea, sólo Alfonso Ungria logrará que su película, *El hombre oculto* (1971), escrita junto a Emilio Martínez Lázaro, represente a España en la Mostra de Venecia, donde consigue un gran éxito de crítica.

En este año, quizá las películas más representativas de la diversidad del panorama son *Tristana* (1970), una de las dos novelas de Benito Pérez Galdós que Luis Buñuel llevó al cine y cuyo guion estuvo en su momento prohibido por la censura y luego se autorizó sin modificaciones; *Cabezas cortadas* (1970), una producción hispano-brasileña dirigida por Glauber Rocha, en el seno de la Escuela de Barcelona, y *No desearás al vecino del quinto* (1970), coproducción con Italia dirigida por Ramón Fernández y prototipo de la comedia española, que abría dos conceptos paralelos calificativos del cine español de la década: *landismo* y *españolada*, que se inscribieron en el intento más comercial del cine español, más por los resultados de taquilla que por un ejercicio de planificación previa para que así fuera.

El término *landismo* da idea del peso de los personajes encarnados por Alfredo Landa, espejo en esta época del español reprimido que veía en la mujer extranjera, o en la española que se inspiraba en la extranjera, un modelo físico soñado, exento de la moral religiosa y el recato que afectaba a la mujer española tradicional. El retrato de este prototipo reprimido y un poco fanfarrón se extendió a lo largo de numerosos títulos, como *Los días de Cabirio* (1971), de Fernando Merino, *París bien vale una moza* (1972), de Pedro Lazaga, o *Manolo la nuit* (1973), de Mariano Ozores, que son sólo una pequeña muestra de un intento de picaresca sexual no exenta de cierta inocencia a la que también se sumarían otros dos actores, José Sacristán y José Luis López Vázquez.

Las bases de la *españolada*, aderezadas paulatinamente con mayor contenido sexual gracias a la relajación de la censura, desembocarían en el *destape*, cuyas características pasaban por la necesidad erótica, argumentos reducidos a meras excusas al servicio de esa necesidad, producciones rápidas y una recaudación muy significativa, porque el público en ellas no reclamaba cine cultural, sino simplemente poder echar un vistazo a aquello que había estado prohibido ver.

La intensificación progresiva de los argumentos de *destape* es fácilmente reconocible a través de los títulos de sus películas, que intentaban ser el mejor reclamo para un público que adivinaba la sustancia oculta detrás del titular. Películas estrenadas en 1973, como *Las señoritas de mala compañía*, de José Antonio Nieves Conde, que planteaban su humor a partir de la enemistad femenina o *Un casanova en apuros* (*Fuori uno sotto altro arriva il passatore*), Giuliano Carnimeo, esta última coproducción hispano-italiana, parecían un tímido intento ante los títulos de finales de la década, ya fallecido el dictador. *Deseo carnal* (1977), de Miguel Iglesias, *La orgía* (1978), de Françesc Bellmunt, o *La visita del vicio* (1978), de José Ramón Larraz, podrían completar la ilustración de este tipo de cine.

El *destape* no significó sin embargo una liberación social ni un paso adelante en la evolución de la igualdad de géneros. Además de un marcado carácter sexista subyacía en sus débiles argumentos la propia moraleja que la sociedad española arrastraba a sus espaldas: las fantasías eróticas implicaban un peligro y por tanto, exigían una corrección.

No obstante, con estos presupuestos claros, no pueden obviarse dos verdades que acompañaron a estos movimientos: una es el impulso económico que este cine dio a la industria del cine español y que, una vez que decayó el *destape* en la década siguiente, contribuyó a que la economía cinematográfica se desmoronase; y la otra, la valentía de las auténticas protagonistas del *destape*, objeto de escarnio de la doble moral y cuyos

nombres forman parte no del todo reconocida del reflejo cultural de España en un momento determinado: María José Cantudo, Norma Duval, Bárbara Rey, Blanca y Susana Estrada, Jenny Llada, Ágata Lys, Mirta Miller, Nadiuska y otras muchas, casi todas ellas presentadas con un nombre artístico.

Aunque es cierto que “destape” es un término propiedad del cine español comercial que intentaba zafarse de la represión del franquismo, el resto de Europa también albergó intentos parecidos para bregar con la censura (Italia, con Alvaro Vitali; Francia con la saga de Emmanuelle)

Por otra parte, la Escuela de Cine continuó abierta 1974-1975, curso en el que dejó de estar activa. Fraga Iribarne había decidido ponerla bajo su control y será Sánchez Bella, quien la deje desaparecer. Para entonces la Escuela ya había sufrido importantes modificaciones y gran parte de sus actividades docentes quedaron en forma de películas que conformaban las prácticas que hacían los alumnos, fundamentalmente cortometrajes. A partir de 1970, y gracias a nuevos medios tecnológicos y un aumento presupuestario, pudieron comenzar a rodar en 35 mm. y en color y por esas fechas el claustro se elevaría hasta casi setenta profesores.

Entre los acontecimientos financieros que afectan a la cinematografía en el periodo figura una nueva legislación que, en marzo de 1971, intenta paliar la precaria situación de los productores, a quienes la administración debe ya 400 millones de pesetas. Reduciendo las subvenciones que las películas reciben por sus ingresos en taquilla al 10% sólo se consigue que durante ese año la producción vuelva a descender.

El productor José Luis Dibildos impulsa la denominada “tercera vía”, que busca un hueco entre el cine comercial y propuestas de mayor calidad. Estas películas reflejaban la situación en la que la sociedad española se encontraba: por un lado, ante el atractivo panorama del resto de Europa, que ofrecía una visión más progresista a la que aspirar; por otro, las fuertes tradiciones arraigadas en la educación española, que frenaban la implantación social y personal de esos progresos. Destacan aquí títulos como *Españolas en París* (1971), que ilustraba la circunstancia social de las casi cuarenta mil mujeres españolas que trabajaban como sirvientas en la capital francesa y *Los nuevos españoles* (1974), que se acercaba en la introducción de un nuevo estilo de trabajo en las empresas españolas, ambas películas dirigidas por Roberto Bodegas; *Adiós, cigüeña, adiós* (1970), de Manuel Summers, en torno a las consecuencias de la falta de educación sexual, o *Mi querida señorita* (1971), de Jaime de Armiñán, exploración de la transexualidad, a través de la magnífica interpretación de José Luis López Vázquez, que intentaba ir finalizando su recorrido por la *españolada*.

El auténtico triunfo de estas películas no sería la recaudación en taquilla, sino el hecho de que lleguen a estrenarse, mientras otros títulos quedan mutilados por la censura o prohibidos, como *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino, que no podrá estrenarse hasta 1976, después de la muerte de Franco.

Mientras tanto, el éxito que había tenido *Tristana* anima a otros directores a una de las actividades creativas más constantes del cine español: la adaptación literaria. *Marianela* (1972), de Angelino Fons, basada en la novela de Benito Pérez Galdós; *La duda* (1972), de Rafael Gil, adaptación de “El abuelo”, también de Galdós, o *Flor de santidad* (1973), de Adolfo Marsillach, sobre la obra del mismo nombre de Ramón María del Valle Inclán.

Entre los intentos de conectar cine y literatura que se producen en esta primera parte de la década, destaca como uno de los títulos emblemáticos de la época *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice. La incapacidad de los niños para comprender la diferencia entre realidad y ficción fue la base de una historia eminentemente poética, con poco diálogo, pero muchos mensajes, que toma como excusa argumental el estreno de

Frankenstein en un pequeño pueblo castellano. La película fue la ópera prima del director, que rendía en ella también homenaje al propio cine y, sobre todo, a la primera y fascinante experiencia de asistir a una proyección por primera vez. Ana (Ana Torrent), la niña protagonista, queda impactada por la visión del monstruo y siente la necesidad de crear ella también su propia criatura misteriosa y ofrecerle su amistad, para lo que aprovecha la presencia en las inmediaciones de su casa de un fugitivo a quien persigue la guardia civil. La película reflejaba la austeridad de la vida de un pequeño pueblo castellano y, fundamentalmente, hablaba de los sueños rotos por una dictadura a la que los niños son ajenos, refugiados en su propio mundo ficticio. Erice, que obtuvo la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián, llenó la historia de simbología, desde la propia colmena como metáfora a la colocación del cadáver del fugitivo en la sala de cine, donde realidad y ficción terminan uniéndose.

Mientras tanto el cine español sigue intentando zafarse de la actuación de la censura. Ante su empeño es lógico que cualquier atisbo de erotismo que se produzca en la pantalla sea recibido con curiosidad. *Experiencia prematrimonial* (1972), de Pedro Masó, trataba un tema controvertido para la época, aunque la historia no se llega nunca a decantar sobre si dicha experiencia era buena o no para decidirse por el matrimonio. En el guion participó el sacerdote José Luis Martín Descalzo, quien también participaría dos años después en otra película de Masó: *Un hombre como los demás* (1974). *El niño es nuestro* (1973), de Manuel Summers, continuación de *Adiós, cigüeña, adiós* (1971), planteaba ahora la intención del mismo grupo de adolescentes protagonista de la película anterior de hacerse cargo conjuntamente del niño que sus amigos habían tenido, sin que la sociedad adulta interviniese en el asunto. Estas películas representaban lo permitido por la censura, aunque duramente criticado y estaban aún muy lejos de otros títulos tras los que el público español se encamina, cambiando de país para poder verlos, como fue el caso de *El último tango en París* (*Último tango a Parigi*, 1972), de Bernardo Bertolucci, que había encontrado en Francia el modo de proyectarse con subtítulos en castellano.

A la emigración de públicos se suma otra práctica para salvar la censura: las dobles versiones, una censurada para exhibirse en España y otra sin censura para explotar en el extranjero, dan cuenta de las necesidades de una industria que lucha por sobrevivir política y económicamente. Este tipo de censura se aplica, a la inversa, en los carteles de las películas extranjeras que se estrenan en España, sobre todo en aquellos que necesitaban modificar una imagen, eliminándola por completo o simplemente manipulando algún elemento que pudiera atentar contra la moral del espectador; esto se hace especialmente hasta mediados de la década.

Bajo el breve gobierno de Carrero Blanco, un miembro del Opus Dei, Fernando de Liñán y Zofío, será nombrado ministro de Información y Turismo y discretamente comienza a saldarse la deuda con los productores, subiendo en 1973 el número de películas realizadas.

Durante la estancia de Pío Cabanillas como sucesor de Liñán y Zofío al frente del Ministerio, se permite el estreno de la película de Carlos Saura *La prima Angélica* (1974), premiada en Cannes y que cerraba la colaboración entre Saura y el guionista Rafael Azcona en una trilogía polémica que había comenzado con *El jardín de las delicias* (1970) y continuado con *Ana y los lobos* (1973). *La prima Angélica* obtuvo numerosos premios y reconocimientos por todo el mundo: Carlos Saura obtuvo el Premio Especial del Jurado del Festival de Cannes, la película fue seleccionada para competir en los Oscar y obtuvo el Hugo de Bronce en el Festival de Chicago.

La permisividad en los desnudos llegará con una revisión de las leyes de la censura en 1975, que matizaba la admisión de éstos cuando estuviesen exigidos por la unidad total

de la película y no cuando tuviese intención de despertar pasiones o incidiese en la pornografía.

Esto permitió, por un lado, que se exhibiesen películas extranjeras que habían estado prohibidas en nuestro país por este motivo, aunque algunas de esas exhibiciones fuesen relegadas a las Salas Especiales (200 localidades como máximo en las poblaciones donde hubiese al menos 10 salas en activo) y a las de Arte y Ensayo (salas que exhibían “obras de destacados valores cinematográficos”, en versión original, sin cortes y subtituladas. Sólo podían abrirse en ciudades que tuvieran una población superior a los 50.000 habitantes y su aforo no podía exceder 500 espectadores por sala).

Los ingresos del cine español comenzaban a ser superiores a los registrados en taquillas por el cine extranjero, con títulos como *El amor del capitán Brando* (1974), de Jaime de Armiñán, o *La trastienda* (1975), de Jorge Grau, película polémica en la que el espectador descubrió, por primera vez en el cine español, un desnudo frontal íntegro de la protagonista, María José Cantudo, aunque su visión fuera tan efímera como el reflejo en un espejo.

Serán, sin embargo, especialmente emblemáticos en esta época dos títulos prohibidos durante meses: *Furtivos* (1975), de José Luis Borau, que también figuraba en el reparto, y *Cría cuervos* (1975), de Carlos Saura. *Furtivos* triunfó en el Festival de Cartagena, Sant Jordi y San Sebastián y fue un gran éxito de público, a pesar de las dudas que muchos de sus creadores tuvieron durante el rodaje. La película narra la claustrofóbica relación entre tres personajes: un cazador furtivo, su madre y una joven que ha escapado de un reformatorio, de la que el cazador se enamora y a la que incorpora al tiránico núcleo familiar. El complejo de Edipo, y también la tragedia que éste arrastra consigo impregnan el entramado de la historia, que fue magníficamente interpretada por sus actores: Lola Gaos (con quien Borau quería trabajar a toda costa), Ovidi Montllor y Alicia Sánchez.

Cría cuervos también llevaba una carga considerable de oscuridad en su historia y sus personajes, aderezada con algunas dosis de surrealismo que contribuían a perfilar lo inquietante de su ambientación. El personaje central, Ana (Geraldine Chaplin), se dirige de frente al espectador para narrarle los hechos acontecidos en su infancia, veinte años atrás; su complejo de culpa ante la muerte de su padre y su convicción de que tiene poderes especiales. La película obtuvo, entre otros, el Premio del Jurado en el Festival de Cannes y el Premio de la Crítica del Festival de Bruselas. Y el artífice de gran parte de su éxito sería el productor Elías Querejeta.

Querejeta ayuda al cine español a concienciarse de la necesidad de un cine más intelectual y exportable, por razones muy distintas a la imagen del cine de destape. La presencia e influencia del productor en el cine español había comenzado en 1963, año en que crea su propia productora. Ya ha finales de la década de los sesenta había sido galardonado con el premio Bucintoro, en Venecia (1968), “por el conjunto de su producción, destacándose en la concesión del premio el carácter independiente de su trabajo”. En la década de los setenta su trabajo volvería a ser reconocido con otros premios, que sólo sería el principio de una larga lista de reconocimientos nacionales e internacionales.

Los títulos anteriormente mencionados, *Furtivos* y *Cría Cuervos*, se habían emprendido con la clara intención de buscar una opción de calidad, más comprometida con sus propuestas temáticas, y se vieron acompañados por otros tantos como la ya mencionada *El espíritu de la colmena*, que también produjo Querejeta, *Las largas vacaciones del 36* (1976) de Jaime Chávarri, o más adelante, ya cerrando la década, *Mamá cumple cien años* (1979), de Carlos Saura.

El trayecto desde el *destape*, con títulos como *Zorrita Martínez* (1975) y *La lozana andaluza* (1976), ambas de Vicente Escrivá, *Las alegres chicas de "El Molino"* (1977), de José Antonio de la Loma, o *Chicas de alquiler* (1974), de Ignacio F. Iquino, hasta la posibilidad de ver cine extranjero prohibido en España, en salas de Francia (recuérdese *Lo verde empieza en los Pirineos*, 1973, de Vicente Escrivá) y Portugal, reveló la avidez de un público que se aburría de la templada oferta española y que por fin, a partir de 1977, pudo ver ya estrenadas legalmente películas que pertenecían a otras cinematografías, como *El decameron* (*Il decamerone*, 1971), de Pier Paolo Pasolini, *El último tango en París* (1972) o *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick. Oportunidad que también se extendía a otros títulos españoles que también habían sido prohibidos, como *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel.

Las iniciativas sexuales dentro de la temática del cine español no eran, sin embargo, un ejercicio aislado. Cuando en 1976 se crea la clasificación "S" para valorar las películas de porno blando o *softcore*, surgen también las primeras revistas con carga erótica. "Interviú", "Play Lady", que se inspiraba en "Play Boy", "Stop", "El Papis" o "Nuevo Fotogramas", intentaron alternar el contenido sexual con algunos artículos de opinión o de investigación, un maquillaje por el que no optaron otros títulos como "LIB" o "Papillón", de exclusivo contenido sexual. Y al igual que las películas, muchas de ellas fueron perseguidas durante la década por el Ministerio de Información y Turismo.

Muchas cuentas pendientes quedaban por saldar con el antiguo régimen, aparte de la represión sexual, y algunos directores asumieron esta tarea en películas como *La escopeta nacional* (1977), de Luis G. Berlanga; *El puente* (1977), de Juan Antonio Bardem, que obtuvo el Galardón de Oro del Festival de Moscú; *El proceso de Burgos* (1979), documental de Imanol Uribe, o *La vieja memoria* (1977), también documental, de Jaime Camino.

Pero en la década aún se da otra vuelta de tuerca. En el segundo lustro surge una nueva hornada de directores dispuestos a refrescar el panorama del cine español. José Luis Garci dirige *Asignatura pendiente* (1977), explorando la represión sexual en dos momentos históricos distintos, los años cincuenta y los setenta, a través de dos ex-novios que con el tiempo se reencuentran y se vuelven a enamorar, sometidos a las mismas presiones sociales que hace veinte años impidieron que consumaran sexualmente su relación. Fernando Colomo dirige *Tigres de papel* (1977), con la que comienza a iniciarse la llamada "comedia madrileña", y Manuel Gutiérrez Aragón se centra en *Camada negra* (1977), en un grupo clandestino de activistas falangistas; película que comenzó a rodarse con Franco aún vivo y a transformar su guion a medida que la agonía el dictador se intensificaba.

A pesar de que muchos títulos obtuvieron premios y reconocimiento internacional –recuérdense *Las truchas* (1978), de José Luís García Sánchez, que recibe el Oso de Berlín, o *Pascual Duarte*, 1975), de Ricardo Franco, que le permite a José Luís Gómez, su protagonista, recibir en Cannes el premio al mejor actor- las tensiones entre la industria cinematográfica y la administración desembocaron en 1978 en el primer Congreso Democrático del Cine Español. El cine pedía una ley que abarcara todos los sectores, la supresión del NO-DO, la legalización de todos los formatos de proyección... entre otras tantas viejas demandas que encontraron una respuesta muy poco proteccionista. En julio de 1979 el Tribunal Supremo revoca la obligatoriedad de la cuota de pantalla. Las películas españolas tendrían que competir en igualdad de condiciones con las extranjeras, que aprovecharían para invadir el mercado.

Toda la producción centrada en un cine nuevo, de nuevos directores, con intenciones creativas que se sumergían en cierta intelectualidad, que exploraba temas más actuales y, en algunos casos controvertidos, no supuso el abandono de otros temas más

convencionales, dentro de la tradición genérica, y que muchos espectadores buscaban con cierto interés en las salas españolas.

Junto a las comedias de Pedro Lazaga, Mariano Ozores y José María Forqué, se encontraban otras muchas obras de terror que recogían la aportación generada en los años sesenta por el director Jesús Franco y el actor Paul Naschy. En los setenta, Narciso Ibáñez Serrador firmará un filme notable, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), y Naschy se iniciará como director sin abandonar su intensa trayectoria como actor y guionista, con películas como *Inquisición* (1976) y *El huerto del francés* (1978), y será el promotor de un cine que tendrá una gran aceptación en el extranjero y que se centrará en la figura de mitos del cine de terror clásicos como el Hombre lobo, Drácula, la Momia, Jack el destripador o el Dr. Jekyll. Además, se cuenta con otras películas de interés como las dirigidas por León Klimovsky (*La noche de Walpurgis*, 1970) y Amando de Ossorio (*La noche del terror ciego*, 1972 o *Las garras de Lorelei*, 1973).

En otros muchos países, la producción cinematográfica de proyección internacional se va consolidando a partir de una serie de nombres, más a nivel individual que colectivo. Tiene que ver esta situación con la capacidad industrial y el protagonismo que los festivales de cine proporcionan a nuevos directores que, lentamente, se van haciendo un hueco en los diversos mercados, junto con otros de dilatada trayectoria.

La década de los setenta fue una década prolífica para el director sueco Ingmar Bergman. Con *La carcoma* (*Beröringen*, 1971) recupera el tono de algunas de sus primeras películas. La soledad, los aspectos más insignificantes de la vida del hombre se desarrollan en el tono más reconocible del director, aunque se tratase de una producción con parte de capital y equipo estadounidense, concretamente de la cadena televisiva ABC. A esta época corresponde también uno de los títulos que ubicarían a Bergman en el definitivo reconocimiento internacional. *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), un retrato de familia ambientado a finales del siglo XIX, que narraba la historia de una mujer joven, enferma de cáncer, que se traslada a la casa familiar buscando los cuidados de sus dos hermanas. No menos interesante fue su adaptación de *La flauta mágica* (*Trollflöjten*, 1975), para la que encontró un lenguaje cinematográfico alejado de la rigidez teatral característica del rodaje de otras óperas. Esta era una historia más dulce y relajada que su título anterior, *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973), en donde ofrecía al público la desintegración de una pareja que acababan destrozados emocionalmente ante la angustiada implicación sentimental del espectador. En *Cara a cara, al desnudo* (*Ansikte mot ansikte*, 1976) insistió en sus temas habituales: la vida, la muerte y el amor, a través de la historia de una psiquiatra a punto de perder el control de su vida, y que mostraba ciertos tintes de la propia vida del director. Fue concebida como una serie de cuatro episodios y la versión cinematográfica se rodó al mismo tiempo. Desde Alemania, Bergman se haría cargo del rodaje de *El huevo de la serpiente* (*The Serpent's Egg*, 1977), de nuevo un estudio de personajes, esta vez trapezistas, que viven en un Berlín hostil, sobre todo para él, un judío norteamericano acusado de un crimen que no ha cometido. Su último título dentro de la década fue *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978), con la que cumplía una promesa hecha años atrás a la actriz Ingrid Bergman, quien pudo rodar en su lengua natal, protagonizando una historia de relaciones entre madre e hija.

En Rusia encontramos en esta época la obra de Andrei Tarkovski. *Solaris* (1972), fue una película que no logró, en un principio, tener una recepción importante en Europa; la indiferencia fue notable en muchos países, aunque le ayudó en su relanzamiento el hecho de que muchos cinéfilos descubrieran al mismo tiempo su obra anterior, especialmente, *Andrei Rublev* (1966). El origen de *Solaris* se encuentra en el relato de ciencia ficción que encierra la novela de Stanislaw Lem. En una estación espacial situada

en el Océano de Solaris, un grupo de científicos es testigo de la capacidad de ese Océano de materializar sus pensamientos más profundos. Cuando el doctor Kelvin llega a la estación para sustituir a uno de los científicos que ha desaparecido, comprobará que el efecto que la zona tiene sobre él consiste en resucitar visualmente a su esposa muerta. Tarkovski obtuvo el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes y la película se convertiría en un exponente del cine de autor dentro del género. Steven Soderbergh dirige un remake en el 2002, con George Clooney.

El espejo (Zerkalo, 1974) también había visto su exportación bloqueada y aunque ciertamente su narrativa era dificultosa, sus circunstancias políticas ayudaron a su recibimiento europeo. El empeño de Tarkovski por construir su propio mundo intentando llevar la relación del cine con el arte hasta propuestas en ocasiones difíciles de descifrar, parece secundado en la época por otros directores del Este. El director georgiano Otar Iosseliani concentró su escasa producción en *El canto del tordo (Iko shashvi mgalobeli, 1970)* y *Sinfonía pastoral (Pastorali, 1975)*, en las que la música era el elemento protagonista. Iosseliani aducía la imposibilidad de satisfacer a la burocracia cinematográfica soviética para explicar su escasa actividad creativa.

Desde la caída de Kruschev como referencia en 1964, Bulgaria se vio afectada por sucesivos directores generales de cinematografía que ejercían un control dictatorial. Muchos directores y guionistas se exiliaron voluntariamente, hasta que en 1971 Pavel Pissareu accedió al puesto, lo que permitió el regreso de muchos creadores. El mayor éxito de taquilla de la historia del cine búlgaro se produce con *Cuerno de cabra (Kozijat rog)*, de Metodi Andonov, y la película *Obich (1972)*, de Ludmil Staikov, obtenía el Galardón del Oro en el Festival de Moscú del año siguiente. Novelistas, guionistas y dramaturgos como Jordan Radickov, Nikolai Haitov y Georgi Misev ayudarían a crear una nueva corriente de cine búlgaro, comprometido con los temas sociales y proyectándose con una gran acogida en festivales internacionales. Entre estos títulos podemos mencionar la película *Avantazh (1977)*, de Georgi Julgerov, o el título *S lyubov i nezhnost (1978)*, que reúne a Rangel Vulchanov y Valeri Petrov.

Tras la Primavera de Praga de 1968, los directores que habían quedado en la antigua Checoslovaquia se ajustaron a la decisión impuesta del entretenimiento popular. Algunos títulos que se habían producido en la década de los sesenta fueron prohibidos de forma permanente. La crítica contra el sistema establecido sólo era posible colocando pequeñas dosis de forma encubierta. Algunos directores como Jirí Menzel, Vera Chytilová o Jaromil Jires continuaron trabajando, aunque la mayor parte de los directores se quedaron sin empleo hasta 1976. En este periodo fue quizá la animación la que gozó de mayor libertad. Directores como Adolf Born, Jaroslav Doubrava o Milos Macourek pudieron introducir en sus obras una crítica que hubiera sido imposible de desarrollar con imagen real.

A finales de los sesenta y principios de los setenta, los cambios políticos en Polonia dan lugar no sólo a una reorganización de la industria cinematográfica, sino a la ilustración de los acontecimientos sociales a través del documental, impulsado por un grupo nuevo de directores entre los que se encontraban Krzysztof Kieslowski, Marcel Lozinski, Antoni Krauze, Agnieszka Holland, Janusz Zaorski, Wojciech Marzewski o Marek Piwowski, y de los trabajos que realizan para televisión. El grupo de Cracovia publicaría un manifiesto en el que afirmaban que el documental debía de informar sobre su contenido ficticio y esta sería la tónica que se mantendría durante los setenta y en la década siguiente. Algunos directores, como Piwowski (*Rejs, 1970*), optarían por mezclar documental y ficción. El público rápidamente se siente atraído por su actividad y acude al cine no sólo para ver ficción, sino en ocasiones únicamente movido por estas piezas documentales.

Enmarcado por la aparición del sindicato Solidaridad y las luchas políticas de este periodo, Andrzej Wajda dirige *El hombre de mármol* (*Czlowiek z Marmuru*, 1976), una profunda reflexión sobre el Estado totalitario, sobre el control, la corrupción, el abuso de poder, los principios morales colectivos e individuales; todo ello a partir de la sencilla historia de un albañil que pasa de ser un héroe nacional a ser olvidado por todos, tras ser acusado de traición. La joven cineasta que promueve la historia interior del filme ayuda a Wajda a ver su país desde la doble perspectiva temporal, la que ofrece la joven (años setenta) y su entrevistado, el albañil (años cincuenta). La película es una crítica al comunismo desde dentro y lo hace a partir de un falso documental, pero con una estructura narrativa contundente. Sin duda, abre camino para otras historias inscritas en el denominado “cine de inquietud moral”.

No obstante, Wajda desarrolla una intensa actividad en estos años con otras películas como *La tierra de la gran promesa* (*Ziemia obiecana*, 1975), quizás la película más premiada de su carrera, en la que, a partir del desarrollo industrial que se produce en la ciudad de Lodz a finales del siglo XIX, narra la historia de tres jóvenes que buscan hacer fortuna en dicha ciudad. Lo más relevante de la historia es que los tres jóvenes atienden a tres ideas religiosas (judía, católica y protestante), y su afán por crecer personal y conómicamente permite a Wajda presentar un paisaje en el que el dinero lo domina todo, los empresarios someten implacables a los trabajadores y las clases sociales se muestran como realidad inevitable; una imagen muy cercana sobre el surgimiento del capitalismo en la historia social del país en esos años, y que ya había apuntado, desde la perspectiva de lucha de clases, en *La boda* (*Wesele*, 1973).

Wajda fue, fundamentalmente, un hombre de festivales, marco en el que sus películas encontrar un cierto apoyo y relevancia, toda la que no consiguió en los sucesivos estrenos de sus películas, que no encontraron el apoyo del público. Entre otras películas suyas se pueden mencionar *Paisaje después de la batalla* (*Krajobraz po bitwie*, 1970), la historia de un barracón del ejército que aloja a prisioneros que han sido liberados de un campo de concentración, *Sin anestesia* (*Bez znieczulenia*, 1978), recibió un premio en Cannes, y *Las señoritas de Wilko* (*Panny z Wilka*, 1979) fue nominada al Oscar.

En Rumanía, el régimen de Ceaucescu, marcado por el anti-intelectualismo y el puritanismo, impone una línea constrictora en el contenido de las películas, aunque no es tan estricto con la forma. Directores como Dan Pita y Mircea Veroiu se adaptan a las circunstancias y consiguen éxito y aceptación. Otros como Radu Gabrea, Lucien Pintilie y Liviu Ciulei dejan Rumanía en los setenta para trasladarse a EE.UU. o a Francia buscando libertad creativa.

La Yugoslavia de esta década registra las contradicciones políticas internas a través de películas de corte popular. Dos nuevos géneros hacen la aparición. El primero es la denominada Comedia Serbia, en la que trabajan directores como Zoran Calic, Milan Jelic y Mica Milosevic. El segundo es el cine partisano, películas con esquema de *western* ambientadas en la II Guerra Mundial, y trabajos para la televisión que encuentra sus mejores representantes en Hajrudin Krvavac y Aleksandar Djordjevic.

Dusan Makavejev, situado en el modernismo cinematográfico de la época, con *W.R.: Los misterios del organismo* (*W.R.: Misterije organizma*, 1971), se convertirá en uno de los directores más polémicos y controvertidos de la década. La película se construye a partir de la vida del psiquiatra Wilhelm Reich, y mezcla la experimentación documental con notable fondo surrealista y una estructura en la que entremezcla contenidos de diversa procedencia, para dedicarse a provocar al espectador continuamente con imágenes de sexo explícito y un fondo político sin trascendencia. Es parte de la contracultura, en la que también existió una gran dosis de irreverencia. Encontró grupos de apoyo, pero en su mayoría rechazaron este trabajo por provocador.

Tras este filme se marcharía a París desde donde realizará sus siguientes trabajos, como *Sweet Movie* (1974), una historia desigual, que fue prohibida en muchos países.

Hacia finales de la década, el cine da un giro al incorporar a la primera generación de estudiantes de la Escuela de Cine de Praga, FAMU, que cuenta entre sus más notables representantes con Emir Kusturica, que pronto se convertirá en uno de los favoritos en los festivales internacionales; Goran Paskaljevic, que trabaja dentro de la comedia popular, pero que se ha movido con soltura por otros géneros, como el melodrama o el cine de catástrofes; Srdjan Karanovic, Rajko Grlic y Lordan Zafranovic completaban el grupo. Todos ellos se inician con diversos trabajos para televisión.

En Hungría, durante los años setenta, el análisis político-histórico que se había producido hasta entonces en el cine de autor encuentra su camino a través de un nuevo subgénero: la parábola histórica. Aunque ya había sido iniciada por Miklós Jancsó en *Szegénylegények* (1965), para intentar burlar a la censura, aún no se podía hablar de subgénero porque solo él lo utilizaba. A partir de 1968, muchos directores que no habían explorado el cine político o histórico adoptaron este modo narrativo. Entre los títulos más interesantes se encuentran *A magyar ugaron* (1972) y *Bekötött szemmel* (1975), de András Kóvacs, *Magasiskola* (1970), de Istvan Gaál, o *Nincs idő* (1972), de Ferenc Kósa.

A finales de la década, el interés temático tornó de pronto hacia el retrato de la Hungría estalinista de los años cincuenta. Ya no se trataba de películas alegóricas, sino de alusiones políticas directas a la caída del régimen, como se aprecia en títulos como *Angi Vera* (1978), de Pal Gabor, una sencilla pero notable película sobre los recursos que aplica el Partido en la educación política de sus jóvenes, con notable fotografía de Lajos Koltai, o *Ménészgazda* (1978), de András Kóvacs. En este periodo, las películas de corte popular entrarán en crisis. Hasta entonces se habían nutrido del melodrama clásico y de la aventura histórica. Pero ahora la moda occidental giraba en torno al cine de acción, la ciencia ficción y el cine de terror, géneros todos ellos demasiado caros para la industria cinematográfica húngara.

El húngaro István Szabó, con algunos trabajos ya en su haber, dirige en estos años *Un film de amor* (*Szerelmesfilm*, 1970) y otros títulos que no trascienden más allá de sus fronteras. Tendrá que esperar unos años hasta que se produzca su despegue internacional con *Mephisto* (1981), una coproducción europea. Algo similar sucederá con Miklós Jancsó quien, ya fuera de país, dirigirá varias coproducciones europeas como *La pacifista* (1970) y *Vicios privados, públicas virtudes* (*Vizi privati, pubbliche virtù*, 1976), que le valió al director la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

En el terreno del documental, el docudrama fue el género de la década de los setenta y principios de los ochenta. Cercano al Cinema-Verité de Jean Rouch, utilizaba actores no profesionales con un esquemático guion que iba completándose a través del diálogo improvisado de los actores, todo ello rodado cámara al hombro.

Es István Dárday quien inaugura el género con *Jutalomutazás* (1975). Aunque la temática de este género suele recoger la realidad social húngara, dos temas predominaron en esta época: la representación de la vida cotidiana de la clase media, en títulos como *Filmregény-Három nővér* (1978), de Dárday, o *Családi tűzfészek* (1979), de Béla Tarr, y los conflictos entre la clase trabajadora y los líderes políticos, vertiente temática que ya se desarrollaría plenamente en los ochenta.

El cine noruego en esta década se asocia a la ideología socialista, optando por el retrato de gente corriente y conflictos sociales, como en la película *Streik!* (1975), de Oddvar Bull Tuhus, o *Kronprinsen* (1979), de Pål Bang-Hansen. En esta corriente social es lógico el desarrollo de los documentales, terreno en el que son claves Sølve Skagen y Malte Wadman, cooperando en ocasiones, como en *Hvem eier Tyssedal?* (1975), en torno a los conflictos de los trabajadores o *Bravo! Bravo!* (1979)

En la década se produciría una serie de documentales radicales de distribución cinematográfica, que protestaban contra el conservadurismo del servicio público de la NRK, el único canal noruego de televisión. Pero también fueron explorados otros temas que interesaban a la opinión pública, como el poder detentado por las hidroeléctricas, en *Kampen om Mardøla* (1972), de Oddvar Einarson.

En estos años también se abren en Noruega paso las mujeres directoras como Laila Mikkelsen, Vibeke Løkkeberg y Anja Breien. Esta última dirige *Las esposas* (*Hustruer*, 1975), en respuesta a la película *Husbands* (1970) que había dirido en EE.UU. John Cassavetes. La película de más audiencia durante la década fue el largometraje de animación *Flåklypa Grand Prix* (1975), dirigida por Ivo Caprino.

Aprovechando el interés de la Fundación Gulbekian por apoyar al cine portugués, Manuel de Oliveira dirige *O pasado e o presente* (1972), adaptación de una comedia de Vicente Sanches, que le proporciona el éxito suficiente como para recibir un encargo, abandonando su labor habitual de productor aparte de la de dirección. *Benilde, ou a Virgem Mãe* (1975), conserva los elementos estéticos de una obra teatral y guarda relación con la adaptación su siguiente título, *Amor tortuoso* (*Amor de perdição*, 1978), basada en una novela de Camilo Castelo Branco, que provenía de una adaptación que ya se había hecho en televisión y que Oliveira convirtió en película con pretensión de distribución internacional. Estos ejemplos pertenecientes a uno de los directores portugueses más representativos son indicativos no obstante de la pobreza de la industria cinematográfica portuguesa, que también afectaba a otros países europeos, como Grecia.

En Austria, durante la década, destaca la directora Valie Export. También fotógrafa, videoartista y *performer*, Export experimenta más allá de las convenciones cinematográficas establecidas. El primer largometraje de Export, *Unsichtbare Gegner* (1977), trata de la identidad femenina desde el género de ciencia ficción, con un tono humorístico. Y precisamente el tema de la identidad femenina marcará ya el resto de su obra.

La cinematografía suiza tendrá en Alain Tanner y Claude Goretta, sus máximos representantes en estos años, compañeros en iniciativas cinematográficas e impulsores de la productora “Grupo de los 5”. Tanner conseguirá en Europa un público fiel en cines de Arte y Ensayo en donde se proyectarán películas como *La salamandra* (*La salamandre*, 1971), una análisis de la época, con fondo periodístico e intenciones narrativas muy cercanas a fórmulas independientes, que no dejan de lado el debate sobre el fondo y la forma de la estructura filmica, o *Jonás, que cumplirá los 25 años en el año 2000* (*Jonas qui aura 25 ans en l’an 2000*, 1976), cuatro historias que se van entremezclando con el mayo de 1968 de fondo. Goretta, por su parte, con *La invitación* (*L’invitation*, 1973), premio en el festival de Cannes, y *La encajera* (*La dentellière*, 1977), un filme que profundiza en la relación psicológica y emocional de una pareja con notables diferencias culturales y distintas clases sociales; este filme recibirá varios premios internacionales.

También ofrecen trabajos representativos los belgas André Delvaux con *Cita en Bay* (*Rendez-vous à Bay*, 1973) y Chantal Akerman con *Yo, tú, él, ella* (*Je, tu, il, elle*, 1974) es un ejercicio narrativo extraño, en el que la directora trabaja con el tiempo, la voz en off y el relato fragmentado, y sobre lo que volverá en *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976), en la que trabaja desde la contemplación de la rutina, del detalle. Ambos autores encontrar un eco relativo en los espectadores de la época.

A principios de la década surge en Grecia el Neos Ellinikos Kinimatografos, o NEK, una nueva corriente que intenta desmarcarse del Antiguo Cine Griego, que ellos denominan Pallios Ellinikos Kinimatografos, o PEK. En términos generales, se considera que dos títulos marcan el comienzo del movimiento: *Anaparastassi* (1970), de Theodoros (Theo) Angelopoulos, y *Evdokia* (1971), Alexis Damianos. Pronto se sumarían otros

nombres, como, el egipcio Costas Ferris (*I fonissa*, 1974), Pantelis Voulgaris (*To Proxeneio tis Annas*, 1972), Tonia Marketaki (*Ioannis o viaios*, 1973), Tassos Psarras (*Di' asimanton aformin*, 1974), Nikos Nikolaidis (*Evrídiki BA-2037*, 1975), Vasilis Vafeas (*Anatoliki periferia*, 1979).

Tres puntos principales separaban esta nueva propuesta de la corriente tradicional del cine griego que hasta ese momento se había venido desarrollando. En primer lugar, la temática se enfoca hacia los temas sociales tales como la emigración, la despoblación rural, la opresión política y la Guerra Civil con sus consecuencias. En segundo lugar, desde el punto de vista estético, los directores del Nuevo Cine Griego comienzan a favorecer las cinematografías experimentales y artísticas. En esta línea sería Theo Angelopoulos el director que desarrollaría un cine más personal -baste recordar *El viaje de los comediantes* (*O Thiassos*, 1975), una reflexión sobre la vida de la sociedad griega entre 1939 y 1952 a través de un grupo de cómicos ambulantes-. En tercer lugar, la producción adquiere un carácter de cooperación cuando ante las dificultades financieras, los directores comienzan a contribuir a la financiación de las obras de otros compañeros. Al contrario de lo que ocurriría en otros países, como Alemania, la respuesta del público fue inicialmente favorable a pesar de que en ocasiones la temática se basaba en el discurso político o en la narrativa experimental. Sin embargo, paulatinamente, esta tendencia fue perdiendo fuerza y las audiencias volvieron a retomar la corriente comercial, sobre todo a través de la comedia, que sería relanzada gracias a la televisión. A finales de los setenta, el Nuevo Cine Griego ya era financiado por el Centro Cinematográfico Griego, un organismo oficial que había sido creado en 1970 para apoyar económicamente el cine de calidad fuera de las fronteras del país.

Otros directores, como Mihalis Kakogiannis (Michael Cacoyannis), gozaron de una proyección más internacional. Había dejado ya su impronta en *Electra* (1972), adaptación de la obra de Eurípides. Los escenarios naturales micénicos y la interpretación de Irene Papas proporcionaron parte de la calidad y el tono que esta tragedia requería; así como en una película muy popular, *Zorba, el griego* (*Alexis Zorba*, 1964), con un reparto estelar encabezado por Anthony Quinn, Alan Bates, Irene Papas, y una sugerente música de Mikis Theodorakis, en una coproducción a tres bandas distribuida por la 20th Century-Fox. En los setenta dirige *Las troyanas* (*The Trojan Women*, 1971), filme rodado en España, con Katharine Hepburn, Vanessa Redgrave, Geneviève Bujold e Irene Papas en el reparto. Su actriz fetiche, Irene Papas, también protagonizó su último film de la década, *Ifigenia* (*Ifigeneia*, 1977), título que pasó sin que la crítica o el público le prestaran especial atención.

Otros países, como Albania, habían estado sometidos a mayores restricciones históricas, sin oportunidad de desarrollar su propia obra y mucho menos de experimentar con ella. Hasta la Segunda Guerra Mundial, Albania había permanecido aislada y poco productiva desde el punto de vista cultural. Unas pocas salas cinematográficas exhibían películas extranjeras. Fue Moscú el responsable del mantenimiento del único estudio cinematográfico albanés, que se construye en la capital, Tirana. La ruptura con Moscú en los años sesenta provocó que la producción doméstica comenzara a desarrollarse. El cine se convierte en un instrumento político, sin competencia televisiva, centrado en promulgar la lucha de clases y la ideología socialista. El héroe cinematográfico albanés se perfila sobre el hombre educado en el partido. Uno de los dos principales directores impulsores de esta tendencia sería Dhimiter Anagnosti, con títulos como *Cuca e maleve* (1974), estéticamente influida por la ópera China, o *Lulekuqet mbi mure* (1976), que narra la rebelión de un grupo de estudiantes contra un director fascista. El otro director es Viktor Gjika, un maestro de la sensibilidad y la estructura dramática, defensor además de la música autóctona, como muestra en *Gjeneral gramafoni* (1977).

Otros directores como Ibrahim Muçaj y Kristaq Mitro optan por el retrato de un grupo de albaneses que se resisten a la ocupación durante la Segunda Guerra Mundial, en *Dimri i fundit* (1976). El aislacionismo ideológico albanés convertirá a los revisionistas chinos en enemigos, en títulos como *Yje mbi Drin* (1977), de Ismail Zhabjaku. Lo propio ocurrirá en torno a la ilustración de la partida de los rusos: *Ballë për ballë* (1979), de Kujtim Çashku y Piro Milkani.

En 1975, las salas de cine ascendieron a 450 y ya se contabilizaban en torno a los 20 millones de espectadores. El resto del cine europeo se exhibía tras pasar una fuerte censura. Y aunque en 1978 se empezó a modernizar tecnológicamente el Estudio, no estaban disponibles los últimos avances. De hecho, la primera película en color, que se hizo con parte de producción alemana, vio la luz en 1974.

Otros países disfrutaban de una efímera proyección internacional gracias a premios obtenidos en alguno de los festivales internacionales más importantes. No dejan de ser situaciones anómalas, quizás motivadas por los jurados de dichos festivales, dentro de una producción que atiende, especialmente, al mercado propio.

Paralelamente al desarrollo del cine en imagen real, en Europa se había explorado la animación desde los primeros días del cine. En la década de los setenta destacan algunos nombres unidos a los países más productivos. En Bélgica la animación veía un beneficioso cambio a partir de los años sesenta, al introducir la financiación estatal. Se estimula la investigación y se ofrecen cursos en Bruselas y Gante. Raoul Servais se convierte en el animador más conocido de Bélgica. Sus esfuerzos van encaminados a despegarse de los medios creativos de Disney e indagar en la originalidad de la animación. En 1976 crea el Centro Belga de Cine de Animación en Gante. Algunos de sus mejores títulos en la década son *Pegasus* (1973), para cuya creación se inspira en los pintores flamencos expresionistas, y *Harpya* (1979), en donde el director utiliza actores por primera vez, combinando la fantasía con la acción real.

En los setenta podemos mencionar también a otros directores interesantes, como Jean-Paul Walravens, más conocido por su pseudónimo, Picha, que dirige en 1975 su primera película, *Tarzoan, la honte de la jungle*, animación para adultos aderezada con sexo, violencia y humor negro. También muestra su ópera prima Gérald Frydman, *Scarabus* (1972), una combinación de animación fotográfica y acción real, donde rinde homenaje a Magritte echando mano del humor negro en su narración.

En Checoslovaquia, dos figuras destacan sobre las demás desde la II Guerra Mundial. Por un lado, Jirí Trnka, autor notable y relevante del cine de animación mundial; por otro, Karel Zeman, que seguirá con sus trabajos hasta finales de los años ochenta con los antiguos ayudantes de Trnka, Bretislav Pojar y Stanislav Látal; ambos trataron por igual la animación con dibujo y con marionetas. En esta época aparece el pionero de la animación eslovaca, Viktor Kubal, que debuta con *Zbojnik Jurko* (1976). La animación polaca, por su parte, cuenta con dos nombres notables a finales de los setenta: Jerzy Kucia (*Powrót*, 1973) y Zbigniew Rybczynski (*Nowa ksiazka*, 1976).

En Dinamarca, dentro de la década, Jannik Hastrup se dedica a la animación política, con *Traellenes Oprør* (1979), entre otras muchas.

En el ámbito del documental, Bélgica se vio también afectada por la regulación que en 1967 había dividido la producción belga en flamenca y francesa, dando lugar a obras con caminos e intereses distintos. En la Bélgica francófona surgió un nuevo grupo de documentalistas, compuesto principalmente por Christian Mesnil, Boris Lehman y Patricia y Etienne Verhaegen, entre otros, a quienes ayudó la creación del CBA en 1978. El Centre de l'Audiovisuel a Bruxelles, CBA, fue fundado con el nombre de Centre Belge de l'Audiovisuel, tras un largo debate sobre cómo impulsar el cine de la comunidad francófona. La idea era proporcionar un lugar de trabajo donde el cine independiente

podiese discurrir sin trabas burocráticas. Por la parte flamenca también se agruparon artistas interesantes: Frans Buyens, Robbe de Hert y otros miembros del denominado Cine Fugitivo, que se había formado en Amberes en 1964.

8.3. El cine en el resto del mundo.

La década de los setenta en la cinematografía mexicana está marcada por la represión política que se produciría en dos periodos gubernamentales consecutivos: el de Luis Echeverría (de 1970 a 1976) y el de José López Portillo (de 1976 a 1982). Ni la libertad artística ni la realidad del país en esos periodos se ve reflejada en una cinematografía dominada por las producciones estatales, en donde casi todos los títulos independientes son censurados o directamente prohibidos.

A partir de 1971 se funda el Banco Nacional del Cine, dirigido por el hermano del presidente, cuya función sería la de promover las películas de interés nacional. Entre los nuevos cineastas que se financian están Arturo Ripstein, Juan Humberto Hermsillo o Mauricio Walerstein. Aunque en un principio esta política parecía que iba a empujar cierta calidad cinematográfica, lo cierto es que la competencia con la industria privada y los fracasos económicos, el cine mexicano conocería una nueva crisis durante el siguiente mandato, el de López Portillo.

Los títulos más significativos de la década llegan, por tanto, de la mano de esa primera tanda de directores. Entre los dirigidos por Arturo Ripstein se encuentran: *El castillo de la pureza* (1973) y *El Santo Oficio* (1974), ambas relacionadas con el fanatismo religioso en distintos momentos históricos; *El lugar sin límites* (1978), adaptación de la novela de José Donoso, es una historia trágica, violenta en su interior, compleja por sus personajes, que aborda aspectos relacionados con la ambición, los prejuicios, la frustración –la película obtuvo la Concha de plata en el festival de San Sebastián–; y *Cadena perpetua* (1979), se adentra en el mundo de la prostitución, el robo, la delincuencia, pasos que llevan a “El Tarzán” por caminos extraños y turbulentos; un filme con parte ficción y parte documental.

Juan Humberto Hermsillo, por su parte, sirve como ejemplo de creador personal, autor habitual de sus propios guiones, en los que apuesta por un cine intimista, en donde los temas familiar y social son los que más le interesan: *La pasión según Berenice* (1976), *Naufragio* (1978) o *Amor libre* (1979), son parte de su trabajo en esta época. Otros directores mexicanos interesantes son: Felipe Cazals (*El jardín de tía Isabel*, 1971), Paul Leduc (*Reed, México insurgente*, 1973) o Gabriel Retes (*Nuevo mundo*, 1977)

El cine chileno, se ve marcado por la dictadura de Pinochet, que en 1973 acaba con un incipiente periodo de cambios sociales en el que los directores se aventuran a ciertas críticas, como en la película *Valparaíso, mi amor* (1969), que dirige Aldo Francia contando la historia de un obrero que es encarcelado por robar carne. El reflejo de la dictadura queda registrado en el documental que Patricio Guzmán hubo de montar en el exilio, entre 1975 y 1979, con el material que el director había ido filmando a partir del golpe militar. El resultado llevó por título genérico *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas* (1975-79), que encontró su equivalente en ficción dentro de la película de Miguel Littin, *La tierra prometida* (1971).

Uno de los directores más prolíficos de la década en Chile es Raúl Ruiz. *La colonia penal* (1970), adaptación libre del relato de Kafka, es una metáfora sobre el subdesarrollo de los países latinoamericanos y el poder de las potencias más controladoras. La RAI italiana le ayuda a financiar *Nadie dijo nada* (1971), una visión poética de Chile, *La expropiación* (1972), que se centra en las expropiaciones rurales en el tiempo previo al golpe militar, y *El realismo socialista* (1972), discurso político que el director utilizó como acicate para provocar debates dentro del partido socialista. Su

prolífica actividad le lleva a una historia romántica con *Palomita blanca* (1973), adaptación de la novela de Enrique Lafourcade, en la que el director utiliza mecanismos folletinescos y música popular para analizar el efecto sobre el espectador medio. La película no sería exhibida en Chile. A causa del golpe militar Ruiz se exilió en Francia, desde donde continúa con su discurso político. *Diálogo de exiliados* (1975) o *El cuerpo dividido y el mundo al revés* (1976), para la televisión alemana, son ejemplos del esfuerzo del realizador para que el cine chileno no desaparezca.

Otros directores chilenos destacados también se retratan con el cine político. Miguel Littin dirige un medimetro sobre Salvador Allende titulado *El compañero presidente* (1971) y un cortometraje histórico político, *Crónica de Tlacotalpan* (1976), que tampoco se exhibió en Chile pero sí en Europa, una vez que Littin se exilia a México.

Cuando se produce el golpe militar de Pinochet en septiembre de 1973, instalaciones y organismos cinematográficos fueron casi destruidos, provocando el exilio de artistas y técnicos. Durante una década se produjo un gran vacío en el cine chileno. Hubo un intento de producir un título de propaganda, *Los mil días*, que iba a dirigir Germán Becker y que arremetía contra el gobierno anterior de Unidad Popular, pero el proyecto terminó siendo abandonado.

En el exilio Littin escribiría *Acta de Marusia* (1976), denunciando los acontecimientos acaecidos en 1907 en ese pueblo minero chileno. También se hizo cargo de la adaptación de la novela de Alejo Carpentier *El recurso del método* (1978) o, un año después, *La viuda de Montiel* (1979), a partir del relato de Gabriel García Márquez.

El cine político argentino, desarrollado en este momento casi en la clandestinidad, se desenvuelve rodeado de los acontecimientos políticos que desembocaron en las elecciones de 1973, a través de las cuales Juan Domingo Perón accedía a su tercer mandato. Tres años después comenzaría la dictadura militar de la junta presidida por Videla. La película más extendida del periodo había sido *La hora de los hornos: notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (1968), codirigida por Fernando E. Solanas y Octavio Getino, cuyo extenso título encajaba con sus cinco horas de metraje. En ella se optaba por el peronismo como alternativa revolucionaria para el país. Precisamente Solanas pondría en marcha un colectivo de cine denominado Grupo Cine Liberación, en cuyo seno realizaría varios documentales sobre Perón y el largometraje *Los hijos de Fierro* (1972), basado en el poema de José Hernández y que tuvo que ser terminado en Europa. Aunque la película se exhibió en el Festival de Cannes de 1978 no se estrenó en Argentina hasta 1984, en la democracia de Raúl Alfonsín.

Otros títulos importantes del grupo Cine Liberación en la década serían *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971), de Gerardo Vallejo, documental ganador del Gran Premio del Festival de Manheim de 1971, o *Los traidores* (1972), de Raymundo Gleyzer, quien posteriormente desaparecería en Buenos Aires el 7 de mayo de 1976. Tras su desaparición, el grupo Cine de la Base realiza en Perú *Las tres AAA son las tres armas: Carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta militar* (1979), un documental que denunciaba las atrocidades cometidas por la dictadura militar.

También hubo un cine destinado a los circuitos normales de distribución, que obtuvo un éxito de público y crítica esperanzador para la cinematografía argentina. *La Patagonia rebelde* (1974), de Héctor Oliveira, basada en las represiones militares a las huelgas obreras de los años veinte, *La Raulito* (1975), de Lautaro Murúa, que obtuvo el premio ACE a la mejor película, *La tregua* (1974), de Sergio Renán, basada en el relato de Mario Benedetti y que fue nominada al Oscar a la mejor película extranjera, o *Boquitas pintadas* (1974), de Leopoldo Torre Nilsson, con la que el director obtuvo la Concha de Oro y el Premio Especial del Jurado en el Festival de San Sebastián.

El golpe militar de 1976 frenaría este desarrollo y, al año siguiente, apenas se producirían una veintena de películas. Aun así, y a pesar de los problemas con la censura, podemos destacar algunos títulos: *¿Qué es el otoño?* (1976), de David Kohon, *No toquen a la nena* (1976), de Juan José Jusid, o *El poder de las tinieblas* (1979), de Mario Sábato, adaptación de “El informe sobre ciegos” de su padre, Ernesto Sábato.

El cine en Cuba también va a tener esta vocación política, esta vez al servicio de la revolución. Tomás Gutiérrez Alea, con *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) o *La última cena* (1977), y Julio García Espinosa con el documental *Tercer mundo, tercera guerra mundial* (1970) encabezan el discurso en la década. Ambos tenían además en común el haber recibido formación en el Centro Sperimentale di Roma.

El primer largometraje cubano en color fue dirigido por Manuel Octavio Gómez. *Los días del agua* (1971), mezcla de política, fe y corrupción en una historia que de nuevo coloca al pueblo como víctima. Otros directores contemporáneos, como Octavio Cortázar con *El brigadista* (1977), Pastor Vega (*Retrato de Teresa*, 1979) o Sergio Giral, autor de *Rancheador* (1977), alternan la ficción con el cine documental.

Después de producirse la revolución, la línea ideológica triunfante marcó también el ritmo cinematográfico y la actividad cultural en general, dotando al panorama creativo de cierto esquematismo. A pesar de la consigna de Fidel Castro: “dentro de la revolución, todos; contra la revolución, ninguno”, algunos directores encontraron la fórmula para combinar el contenido ideológico con el entretenimiento, como Manuel Pérez, que dirige *El hombre de Maisinicu* (1973), la historia de un revolucionario que se hace pasar por enemigo de Castro para poder desarrollar acciones de espionaje y *Río negro*, historia de dos enemigos que llevan vidas conectadas antes y después de la revolución. La fórmula narrativa se lleva a cabo a imitación del cine americano. En esta misma línea, pero más efectivas fueron *Guardafronteras* (1980), de Octavio Cortázar, y *Los sobrevivientes* (1978), de Tomás Gutiérrez Alea.

El cine brasileño experimenta, al contrario que los anteriores, una serie de renovaciones temáticas y económicas. Surge una vía contestataria con respecto al Cinema Nuovo, vía marginal que en muchas ocasiones rueda en 16 mm., y se autodenomina “el cine de la basura”. Escasos medios y una actitud derrotista darán lugar a títulos como *Perdidos y malditos* (*Perdidos e malditos*, 1970), de Geraldo Veloso, *Gamal, delirio de sexo* (*Gamal, O Delírio do Sexo*, 1970). De João Batista de Andrade, o *Bang, Bang* (1971), de Andrea Tonacci. Convive con esta opción la denominada “porno-chanchada”, comedia pseudoerótica nacida en Sao Paulo y que se convirtió en una opción muy comercial, con títulos como *A Dama de Lotação* (1978), de Neville de Almedia.

Cuando en 1972 se reunió el Congreso Nacional de Industria Cinematográfica Brasileña, se producen algunos cambios planteados desde todos los sectores de la industria implicados. Acuerdan entonces elevar la cuota obligatoria de exhibición brasileña hasta 240 títulos por año, un ticket de taquilla que permitiese un mejor control del número de espectadores y la concesión de la distribución oficial del cine brasileño a la empresa Embrafilme, que además funcionaba como un organismo de fomento y control. Estas medidas van a provocar una bonanza económica que además se tradujo en un cine de mayor calidad. Entre los mejores títulos que derivaron de esto: *Doña Flor y sus dos maridos* (*Dona Flor e seus dois maridos*, 1976), de Bruno Barreto, adaptación de la novela homónima de Jorge Amado; *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, o *Tudo bem* (1978), de Armando Jaborá.

El panorama cinematográfico latinoamericano se ve completado con la labor de Jorge Sanjinés en Bolivia, quien, en la década de los setenta, se encuentra fuera del país y rueda *El enemigo principal* (1973), desde Perú, o *llocsi Caimata, fuera de aquí* (1977), desde Ecuador. Sanjinés volverá a Bolivia una vez restaurada la democracia.

En Perú, Armando Robles Godoy, que comenzó como crítico de cine, dirige *La muralla verde* (1970), adentrándose en la selva peruana y estableciendo una metáfora contra la administración, o *Espejismos* (1972), estrenada poco después de que el Gobierno de Velasco Alvarado promulgue una ley para proteger la industria cinematográfica.

El ejemplo venezolano lo encontramos en el autor teatral Román Chalbaud, quien adapta al cine sus propias obras, como *La quema de Judas* (1974) o *El pez que fuma* (1977). Desde el gobierno se otorgan ayudas para la producción, que permite que el número de películas aumente en pocos años. Pero la expansión se verá interrumpida a finales de la década por la presión del cine de importación y los recortes económicos. Entre los títulos resultantes podemos mencionar: *Los muertos sí salen* (1976), de Alfredo Lugo, *El cine soy yo* (1977), de Luis Armando Roche, o *País portátil* (1979), de Antonio Llerandi e Iván Feo.

En la década de los setenta el cine indio sigue desarrollando una vertiente de autor que entronca con ciertos temas sociales e históricos. Satyajit Ray reduce el ritmo de lo que él había considerado sus obras mayores y opta por proyectos más modestos, pero que igualmente mantienen su discurso interno. Dirige *Pratidwandi* (1971), basada en una novela de Sunil Ganguly, a quien ya había adaptado con anterioridad. El protagonista de la historia, Siddharta, opuesto a todo lo que la burocracia representa, es un estudiante de medicina que vive una vida insustancial. No es la primera vez que el pesimismo planea sobre el cine de Ray. Pero al igual que otros protagonistas de su filmografía, Siddharta acepta la derrota, esperando que la vida le ofrezca algo más adelante.

La europeización y sus consecuencias también es un tema presente en este periodo en el cine del director. *Seemabaddha* (1971) conjuga la India antigua con la del futuro inmediato. Estos dos títulos, junto con *Jana Aranya* (1976) configuraron un interesante retrato sobre la vida en la Calcuta contemporánea, todos ellos partiendo de la literatura. Fueron la respuesta de Ray a los continuos reproches de la crítica, que le acusaba de no atender a los temas de actualidad que afectaban al país. Pero una vez zanjado este compromiso, Ray volvió a los temas rurales, con títulos como *Ashani Sanket* (1973), una historia ambientada en 1943, con la guerra mundial, ajena y lejana, de fondo.

Ray, que se había mostrado reacio a rodar sus historias en color, inaugura una época definitiva para su cine con *Shatranj Ke Khilari* (1977), a partir de la cual ya no volvería al blanco y negro. Este título, junto con *Sonar Kella* (1974) y *Joi Baba Felunath* (1978) son tres de las historias de temática infantil que el director rueda en esta época y que se convertirían en estrenos muy populares en India.

Convive con el cine de Ray en esta década el último título de Ritwik Ghatak. Enfermo de tuberculosis y alcoholismo, el director decidió rubricar su filmografía con *Jukti, Takko Aar Gappo* (1974) que, aunque inspirada en *Ocho y medio* (8 1/2, 1963), de Federico Fellini, fue una película autobiográfica. Otros directores con las mismas pretensiones de profundidad en sus historias fueron, en esta década, M. S. Sathyu, quien dirigió su primera película enteramente india, *Gaam Hava* (1975), o Shyam Benegal, quien se había dedicado al documental antes de iniciarse en la ficción con *Ankur* (1974).

Paralelamente al desarrollo de estos discursos cinematográficos surge una nueva nomenclatura que intenta traducir la importancia del volumen y la organización de la producción cinematográfica de India. Bollywood unificó el nombre de la ciudad centro de producción de estas películas, Bombay (actual Mumbai) con la meca mundial del cine comercial, Hollywood. El cine de Bollywood no es, sin embargo, sinónimo de cine indio. Los directores anteriormente mencionados, se alejan de lo que en Occidente se entiende por cine de Bollywood, especializado en una serie de elementos inamovibles que siguen provocando la asistencia en masa a las salas.

En esta época nacerán las bases del cine que después insiste en ser exportado y aunque no se llega a superar nunca la acogida nacional el resto del mundo contempla con interés todas sus peculiaridades, porque sus formas no son tan ajenas como puede parecer en un principio.

Se impulsó, por tanto, una corriente entonces alternativa. Muy lejos quedaba ya aquella primera época del cine indio en el que la mujer se negaba a incorporarse a la industria y algunos actores tuvieron que ser caracterizados para interpretar los personajes femeninos. El Bollywood comercial quedó determinado por una temática que se nutría de historias familiares, parejas que habían de enfrentarse a un villano, una sintetización folletinesca que se apoyaba en canciones y coreografías perfectamente reguladas.

El refuerzo del *star system* indio, cada vez más independiente de los estudios y más poderoso, hizo que el caché de los actores y actrices supusiera una parte cada vez más importante del presupuesto de la película. A pesar del fanatismo por sus protagonistas, hacía ya décadas que se había incorporado la práctica por la cual la voz no tenía que pertenecer necesariamente a las estrellas. Asha Bhosle y su hermana Lata Mangeshkar han sido las voces femeninas más prolíficas dentro del *playback*, con más de veinte mil canciones registradas.

El *playback* y el doblaje, por tanto, son otras de las características que se sumaron a la definición de Bollywood. La práctica del doblaje resultó siempre muy conveniente para poder disponer de las películas en los 22 idiomas oficiales que se hablan en el país.

Las coreografías y las canciones pertenecientes al folclore indio se mezclaron con otras inspiradas en el pop occidental. Esta realimentación de las culturas y la curiosidad que despierta una escuela de interpretación tan arraigada en su propio sistema expresivo son quizá los elementos más exportables. Desde los setenta, Bollywood se ha mantenido como una industria que conoce bien sus posibilidades, en donde la música se lanza al mercado antes del estreno de la película, como elemento promocional.

En la década de los setenta la industria cinematográfica China todavía se sustenta sobre las bases que se habían impuesto en 1949, cuando el Partido Comunista toma el poder. Tres áreas centralizaban el sistema: Taiwan y Hong Kong desarrollan un sistema de estudios similar al hollywoodiense y China continental sigue, sin embargo, un sistema de corte soviético bajo el cual los Estudios de cine pertenecen al estado y el Ministerio de Cultura se encarga de controlar y supervisar todo lo que se produce. Se aplica una férrea censura, las películas extranjeras se prohíben. De igual modo se restringe la temática de las obras que sí consiguen llevarse a cabo: como el resto de la cultura, el cine ha de servir a la educación de las masas.

En China hay que hacer una distinción sobre el cine producido en mandarín y el cine producido en cantonés, los dos principales idiomas que históricamente han dado lugar también a dos industrias distintas. Durante los años setenta, el cine mandarín cobra una fuerza inusitada, gracias principalmente a las producciones impulsadas por los hermanos Shaw (los hermanos Runje, Run Run y RunMe). El empuje de estas producciones hizo que otros estudios decayeran, como el Estudio Cathay, y se dejase de producir en el idioma cantonés, como ocurrió, por ejemplo, en 1972, año en que no hubo ninguna película en este idioma.

La compañía de los hermanos Shaw, Tian Yi Film Co., se había fundado en 1924. Lograron poco a poco hacerse con el mercado, fueron pioneros en la introducción del sonido, construyeron cines por toda Asia y, al igual que en Hollywood, basaron su producción en un *star system*. Aunque la compañía probó todo tipo de géneros su fama internacional llegó con las películas de artes marciales. En la década que nos ocupa, cabe destacar al director Chang Cheh, un gran innovador del género y entre cuyos mejores títulos se encuentran: *Los héroes (Shi san tai bao, 1970)*, *La furia del tigre amarillo (Xin*

du bi dao, 1971), *Qun Yin Hui* (1972), *Los cinco maestros de Shaolin* (*Shao Lin wu zu*, 1974) o *Los cinco venenos* (*Wu du*, 1978). Coreografías calculadas, sangre y violencia eran las marcas del director, a lo que se añadía una temática basada en la amistad y la camaradería.

Otro de los directores más influyentes del periodo sería Chia-Lian Liu (también conocido como Lau Kar-Leung), luchador, actor y director, que además coreografiaba escenas de acción para películas de otros directores. Entre sus mejores títulos, *El mono tramposo sobre el fuego sagrado* (*Shen Da*, 1975), *Los vengadores de Shaolin* (*Hong Xi Huan*, 1977) y *Ho el sucio* (*Lan tou he*, 1979).

Frente al cine producido en Hong Kong, la salida más airosa para las producciones rodadas en cantonés fue la televisión. La única película cantonesa fue *Chat sup yee ga fong hak* (1973), de Yuen Chor.

Los hermanos Hui: Michael (actor, director y guionista), Sam (actor y cantante) y Ricky (actor), que se habían consolidado como estrellas de la cadena de televisión TVB, que también habían puesto en marcha los hermanos Shaw. Los Hui comenzaron a dirigir una serie de comedias en cantonés, como *Gui ma shuan xing* (1974), película que se convirtió en una de las más taquilleras, superando incluso a algunas que se habían producido en mandarín, como las de Bruce Lee. Cuando la comedia cantonesa encontró la fórmula argumental adecuada: retrato de la clase media y de la realidad de la vida moderna, las producciones comenzaron a multiplicarse y el rodaje en mandarín se convirtió en lo excepcional.

Al hilo de esta renovación, los años setenta ven el renacimiento de un cine independiente que hace su aparición cuando algunos ejecutivos de los estudios Shaw se desvinculan de la gran empresa creando su propio estudio, el Golden Harvest. Raymond Chow y Leonard Ho contratan a los hermanos Hui y a Bruce Lee, ofreciéndoles mayor libertad creativa. A partir de su contratación, Bruce Lee protagonizará algunos de los títulos más famosos del estudio: *Kárate a muerte en Bangkok* (*Tang shan da Xiang*, 1971), *Furia oriental* (*Jing wu Men*, 1972), *El furor del dragón* (*Meng long guo Jiang*, 1972) y *Operación dragón* (*Enter the Dragon*, 1973), esta última coproducida con la Warner Bros, y que sería la última de su vida. Sería el comienzo de una mayor apertura del mercado nacional, haciendo sitio para nuevos productores y empresas. Además, la influencia de otras tendencias exteriores favoreció la aparición de un nuevo género denominado *fengyue*, que implicaba cierto erotismo y que fue acogido con entusiasmo por el espectador medio. Este género participaría de otros, mezclándose en ocasiones con el drama histórico, la comedia e incluso las artes marciales.

Fue Kong Lung el director que, desde los años sesenta, comenzó a aglutinar tendencias existentes, pero dotándolas de un carácter más serio y rodando en mandarín. Algunas de sus películas fueron *Ying zhao nu lang* (1973), que abordaba la prostitución, y *Guang dao nian ba* (1974), que se centraba en el miedo a la bomba atómica.

A partir de 1978 se producirá en China una mayor permeabilidad. Las corrientes externas introducen ciertos cambios en el orden social, político y económico y un nuevo grupo de cineastas empieza formarse en esta discreta apertura. Comenzaba el declive del control estatal sobre la producción y la era de Zhang Yimou.

El cine japonés de la década se da a conocer a través de la obra de Nagisha Oshima. Con la *Ceremonia* (*Gishiki*, 1971), el festival de Cannes le confiere una proyección internacional que le convirtió en el artista joven por excelencia no sólo del cine japonés, sino de su cultura. Se trata de un retrato familiar, minucioso y analítico donde se asiste al proceso de ruptura de una familia, que en sus manos tiene un valor simbólico. Después llega una controvertida película, *El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*, 1976), que, en un intento de independencia de la industria japonesa, busca financiación en Francia. La

película estaba basada en una historia real ocurrida en el Japón anterior a la II Guerra Mundial y narraba la relación obsesiva entre un hombre y una de sus sirvientas, para quienes el sexo se antepone a cualquier otro interés, incluido el de la conservación de la propia vida. Cuando la película se estrenó en el Festival de Berlín, fue confiscada por su contenido supuestamente pornográfico. La ley alemana tardó 18 meses en considerar que podía estrenarse en las salas cinematográficas sin cortes. El director había incluido este material de forma explícita, a sabiendas de la reacción de la censura japonesa. Otros países, como Israel o Gran Bretaña tuvieron reacciones parecidas y la película se estrenó en Francia, que el fin y al cabo había sido el país de coproducción. Pero hasta la fecha, Japón aún no ha estrenado una versión sin cortes.

Oshima, que ya había anticipado algunos contenidos en *Diario de un ladrón de Shinjuku* (*Shinjuku dorobo nikki*, 1969), acaba por adentrarse de nuevo en algunas de las ideas que mueven al ser humano en *El imperio de la pasión* (*Ai no borei*, 1978) una historia de adulterio y muerte, de placer y autodestrucción, de crimen y fantasma sobre un hecho real acontecido en los últimos años del siglo XIX. Oshima recibió el premio al mejor director en el festival de Cannes.

Dejando a un lado la controversia, el director japonés Yôji Yamada, es uno de los nombres más relevantes en el cine de la década. Había comenzado su carrera en los años sesenta, e impulsado una serie de películas que se extenderían desde los setenta a lo largo de dos décadas más, convirtiéndose en la serie más larga de la historia del cine. La serie, conocida como *Tora San*, comenzó con el título *Otoko wa tsurai yo* (1969), que podría traducirse como “Es duro ser un hombre”, y fue protagonizada por el actor Kiyoshi Atsumi. Durante la década de los setenta dirigió 23 de los 48 títulos que componen la serie, de la que Yamada fue director y guionista. Pero también tuvo tiempo para otros títulos, como *Kazoku* (1970), *Kokyô* (1972), *Harakara* (1975) o la espléndida *Shiawase no kiiroi hankachi* (1977), una comedia agrídulce que obtuvo numerosos premios, entre ellos los más importantes de la Academia Japonesa de Cine.

El director Kinji Fukasaku lleva a cabo, entre 1973 y 1979, una serie de películas ambientadas en la Hiroshima de postguerra, cuyo protagonista es un ex-soldado que se enfrenta a un mundo cínico y falto de honor en el que impera el caos y la violencia. Las películas, rodadas con un aire semidocumental, son una serie de ocho entregas, *Jingi naki tatakai*, rodadas entre 1973 y 1979. Fukasaku había sido, junto con Toshio Masuda, el encargado de las imágenes japonesas de la película *Tora, tora, tora* (1970), de Richard Fleischer, y dirigió *Los invasores del espacio* (*Uchu kara no messeji*, 1978), filme de ciencia ficción que le vincula a otra coproducción dirigida por él años antes, *Batalla más allá de las estrellas* (*The Green Slime*, 1968).

En esta década, directores que ha habían ofrecido a la historia del cine sus mejores trabajos, optaron por retirarse, como Susumu Hani, quien rodó en estos años sus últimos títulos, *Gozenchu no jikanwari* y *Yôsei no uta* (ambas de 1972), hasta que volvió a ponerse tras una cámara con el director Simon Trevor en *Afurika Monogatari* (1980). También aminoró sus trabajos durante la década Shohei Imamura, aunque dirige uno de sus títulos más reconocidos, *La venganza es mía* (*Fukushû suro wa ware ni ari*, 1979), un profundo estudio del ser humano –de un asesino– que desde niño ha tenido que sortear las dificultades y los obstáculos que se iba encontrando en su camino; un thriller policiaco con ciertas dosis de romanticismo.

Los géneros del cine japonés proporcionan una visión propia de algunos intereses culturales autóctonos a la vez que dan la réplica a los géneros ya existentes en el cine occidental. La relativa autonomía que durante décadas vivió el cine japonés convive con la apropiación y adaptación de algunos términos cinematográficos, provenientes del inglés o del francés, con otros totalmente autóctonos.

En el primer caso, es usual que al término adaptado le acompañase la palabra *eiga*, que significa *cine* en japonés. Durante la década de los setenta, uno de estos géneros, el *chambara eiga* (que debe su nombre al sonido onomatopéyico de las espadas al chocar), películas de samuráis, vivió uno de sus mejores momentos, al tiempo que incrementaba la violencia visual. La serie de televisión “Zatôichi monogatari” (1974-1979) y otros títulos como *Shinken shobu* (1971), de Tomu Uchida, *Hitokiri* (1969), de Hideo Gosha, o *Kozure Ôkami: Shinikazeni mukau ubaguruma* (1972), de Kenji Misumi, son un ejemplo ilustrativo de esta derivación.

En esta década encontramos también una proliferación del *pinku eiga*, películas de corte erótico con una cuidada fotografía, normalmente rodadas en 35 mm. para la gran pantalla y con un pequeño presupuesto. Aunque en los setenta fueron enormemente populares, su producción decayó durante la década siguiente, cuando el video introdujo en el mercado las películas pornográficas. Kôji Wakamatsu, Osamu Yamashita, Masao Adachi y Takahisa Zeze son algunos de los más conocidos directores de *pinku eiga*. Paralelamente a este género se desarrolló en la década el *romance porn*, películas en las que se especializó la productora Nikkatsu. Estas producciones solían rodarse en apenas quince días, también con modestos presupuestos, con menos cuidado por las cualidades estéticas y duraban entre setenta y ochenta minutos. Tatsumi Kumashiro, Noburu Tanaka y Akira Kato se especializaron en este género.

Durante años el cine australiano se había ceñido a su mercado interno, pero a mediados de la década de los setenta, la industria apunta hacia una proyección más internacional con la ayuda de fondos públicos, empresas privadas y festivales. *Caddie* (1976), de Donald Crombie, y basada en la novela autobiográfica de Caddie Marsh, narra la historia de una mujer que abandona a un marido abusador y se enfrenta a la supervivencia, en 1925, con sus dos hijos. La película obtuvo cuatro premios otorgados por el AFI (Australian Film Institute): dos actrices secundarias, un actor secundario y la actriz principal, Helen Morse, quien también obtendría el premio a la mejor actriz en el Festival de San Sebastián. La película abrió camino a una cinematografía cuyos directores acumularán éxitos.

Peter Weir, durante esta década, ofreció precisamente sus películas más personales. A partir de *Los coches que devoraron París* (*The Cars That Ate Paris*, 1974), empieza a ser conocido fuera de Australia. Mezclando la comedia y el suspense, la historia se conforma a través de ciertos males que aquejan a la sociedad contemporánea. Un pequeño pueblo australiano, Paris, se dedica a causar accidentes de tráfico y a saquear las pertenencias de las víctimas. Aunque Weir también se ocupa de colocar dentro de la historia mecanismos de corrección social. Su siguiente largometraje, *Picnic en Hanging Rock* (*Picnic at Hanging Rock*, 1975), vuelve a introducir el misterio en la historia, proyectado entre el dramático halo que dejan las personas desaparecidas de manera inexplicable –un grupo de chicas de un colegio– y cómo se enfrentan a ello aquellos que quedan atrás. En palabras de Emilio García, “Weir consiguió una historia intrigante, llena de enigmas y por momentos angustiosa, que sin caer en ninguno de los recursos fáciles del género podía llegar a considerarse terrorífica, sin que fuese específicamente un filme de terror”. La fotografía de Russell Boyd se llevó casi todos los premios otorgados a la película, como el Saturn Award que concede la Academia de Ciencia Ficción, Fantasía y Terror estadounidense y el BAFTA británico. A partir de esta cinta Peter Weir dejó de ser alguien desconocido para los buenos aficionados al cine.

No menos interesante fue *La última ola* (*The Last Wave*, 1977), que mezcla en avance de la civilización con las fuerzas espirituales que rigen a algunas culturas más primitivas. Los aborígenes australianos ilustraban aquí la preocupación de Weir por la cultura de su país y la convivencia de intereses de pueblos distintos. También en esta

oportunidad los galardones ayudaron a impulsar su obra. El Australian Film Institute premió la fotografía y el sonido, Peter Weir obtuvo el premio especial del jurado en el Festival de Avoriaz y Richard Chamberlain el de mejor actor en el Festival de Sitges. El último trabajo que dirige en la década es *El visitante* (*The Plumber*, 1979), una producción para la televisión en la que volvían a aparecer los rasgos de suspense e incluso terror que ya se encontraban en sus otros títulos. La frase promocional que acompañaba a la película, "The Australian New Wave Has Come" (La Nueva Ola Australiana ha llegado) no era una afirmación vacía, pues esta denominación se incorporaría al cine australiano de esta época, que se alzaba como un cine de renovación.

Tras los pasos de Peter Weir, otros directores daban cuerpo a esta Nueva Ola y ayudaban a difundirla. Bruce Beresford inicia su carrera en estos años con *The Adventures of Barrie McKenzie* (1972). Beresford escribe el guion junto a Barrie Humphries, adaptando una tira cómica que llevaba el nombre de la película y narrando el hilarante intercambio cultural entre un personaje australiano y los habitantes londinenses que conoce en su viaje a la capital británica. Humphries interpretaba también a varios personajes dentro de la película que se antoja un precedente de *Cocodrilo Dundee* (1986), de Peter Faiman, con interpretación de Paul Hogan. No obstante, de entre todos los trabajos de Beresford, el de mayor repercusión internacional sería *Asalto al furgón blindado* (*Money Movers*, 1978), adaptación de la novela de Devon Minchin, narra en clave de acción y suspense el plan de una banda criminal para robar 20 millones de dólares a una compañía aseguradora.

Otro de los directores que irrumpe en este panorama es George Miller, con el comienzo de su trilogía sobre Mad Max. *Mad Max: salvajes de la autopista* (*Mad Max*, 1979) es su primer largometraje, acometido tras la realización de un cortometraje titulado *Violence in the Cinema, part I* (1971), que comienza como la ponencia de un profesor sobre el comportamiento violento y termina demostrando que ningún escenario está exento de esa violencia. Con este antecedente Miller alarga su discurso sobre la violencia en Mad Max, colocando a los personajes en un escenario distópico y futurista y mostrando su propia versión del cine de acción. Junto con parte del cine australiano, Miller lanzaba al panorama internacional al actor Mel Gibson, neoyorquino de madre australiana, que residía en Nueva Gales, desde donde comenzaría su carrera.

Completaba el grupo de directores Gillian Armstrong, aunque ella tardaría unos años en proyectarse fuera del panorama australiano, el momento le llegaría tras nueve años como directora, con *My Brilliant Career* (1979), un drama romántico (adaptación de la novela de Miles Franklin) ambientado en la Australia de principios del siglo XX y protagonizado por Judy Davis y Sam Neill.

La difusión de la llamada Nueva Ola del Cine Australiano tuvo sin embargo una consecuencia previsible para estos realizadores. Durante unos años, los componentes de este cine australiano ya fuesen directores, actores o directores de fotografía, fueron fagocitados poco a poco por la industria estadounidense. En las décadas siguientes, Weir comenzaría a dirigir para el cine estadounidense sus títulos más taquilleros, comenzando con *Único testigo* (*Witness*, 1985), protagonizada por Harrison Ford y Kelly McGillis, en la que exploraría de nuevo el choque de culturas, esta vez en el seno de la América profunda, a través de una trama policial. Beresford con *Crímenes del corazón* (*Crimes of the Heart*, 1986) o Gillian Armstrong con *Mujercitas* (*Little Women*, 1994) irán también incorporándose a la industria americana.

De modo que podemos situar en la década de los setenta el momento en que esta cinematografía despliega sus auténticas señas de identidad por el mundo, aunque esto no signifique, por supuesto, que el cine australiano no existiese con anterioridad.

8.4. Ocio y negocio.

En la segunda mitad de los años setenta, la espectacularidad se había convertido en un recurso cinematográfico que no sólo pertenecía plenamente a su lenguaje, sino que se había ido perfilando a partir de la necesidad de oponerse a la inmediatez de la televisión y al hecho de que ésta había cautivado desde su llegada el ocio de una población que podía disfrutar, no sólo de una visión más global de mundo sino, también, de una ficción desarrollada exclusivamente para el medio.

El cine potencia su atractivo visual en las salas, pero también lo hace a través de otros elementos de su industria que el ocio americano había comprendido desde el 17 de julio de 1955, fecha en que se pone en marcha el primer parque temático, Disneyland. Uno de los más antiguos y renombrados Estudios cinematográficos aún en activo, Universal Studios Hollywood, estrena en 1975 un espectáculo ofrecido al público en directo como parte de las atracciones de Universal Studios Tour, el primer parque temático de la Universal. La atracción se llamaba *The Land of a Thousand Faces* (La tierra de las mil caras), una denominación que hacía referencia a las habilidades más básicas de la industria cinematográfica: la ilusión por la cual era posible convertir al actor en el personaje.

El espectáculo, a cargo de Verne Langdon, Jay Stein y Terry Winnick, duraba veinte minutos y se ofrecía en ocho pases diarios que convocaban a 1.500 espectadores en cada actuación. El objetivo era introducir al público en uno de los secretos de la transformación: el maquillaje cinematográfico. Un presentador y dos especialistas en maquillaje se encargaban del espectáculo, transformando a dos miembros del público en el monstruo de Frankenstein y su novia en quince minutos. A continuación, ambos ofrecían una pequeña recreación dramática.

El interés del público por la historia audiovisual del maquillaje que acompañaba al show y la posibilidad de formar parte de uno de los sueños americanos durante unos minutos mantuvo la atracción hasta 1980. El éxito de este tipo de espectáculos viene sin duda a reforzar una idea que la industria audiovisual sigue aun perfilando en su desarrollo como medio de comunicación: la participación activa del espectador potencia la conexión entre el medio y su audiencia.

El cine, coartado en su interactividad, ha encontrado en el desarrollo industrial del parque temático esa posibilidad. Las limitaciones existentes en la sala para esta relación han sido exploradas en numerosas ocasiones, no siempre con éxito. El público, sin embargo, busca espontáneamente esa participación. *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman, es una muestra de la necesidad del público de involucrarse en el espectáculo, asumiendo la identidad de los personajes y saltando al escenario para acompañar a los actores en los números musicales. El culto rendido a ciertos títulos de ciencia ficción y aventuras, como la saga de *La guerra de las galaxias* o *Star Trek* también proporcionan en sus estrenos la oportunidad de que actor y público se conviertan en el personaje, intentando así romper la barrera aparentemente infranqueable que separa la historia de su receptor o lo que es lo mismo, la ficción, de la realidad cotidiana.

En esta década de los setenta aparece el concepto de *blockbuster*, películas que consiguen un enorme éxito de taquilla y su distribución masiva hace que muchos países sean partícipes de su éxito al mismo tiempo. George Lucas, a través de *Star Wars* firma contratos millonarios para desarrollar la mercadotecnia (*merchandising*) que rodea a la película, concediendo franquicias para la fabricación de juguetes.

Debido precisamente a la necesidad de *blockbusters* y su solución económica en un tiempo de crisis, surgen las segundas y terceras partes de títulos que ya habían sido un éxito. Hay que ubicar este síndrome mercantil en la circunstancia de que la decadencia de los grandes Estudios tradicionales había propiciado la aparición de Estudios

independientes y con ellos todo un nuevo concepto de financiación. Solamente a través de las ventas de los productos derivados de las tres primeras entregas de la saga de *La guerra de las galaxias*, George Lucas ingresa más de 4.400 millones de dólares.

8.5. Cine y sociedad.

El reflejo social y cultural que supuso el estreno de *Fiebre del sábado noche* (*Saturday Night Fever*, 1977), de John Badham, partía de un artículo titulado “Tribal Rites of the New Saturday Night” (Ritos tribales del nuevo sábado noche), que Nick Cohn había firmado para “The New York Magazine”. Se trataba del retrato de un universo nuevo y particular que se había desarrollado en las discotecas y que daría lugar a la denominada música *disco*, que no sólo sirvió de aglutinante de un nuevo estilo que buscaba una alternativa al *rock* imperante durante las décadas anteriores, sino que supuso un fervor inmediato por parte de sus seguidores. La música disco se convirtió en la nueva música americana, cuyas características eran conseguir un clima eufórico y una sensación de libertad, que estaba presente desde su nacimiento, en 1975. Los grupos pioneros fueron Van McCoy, Silver Connection, Bee Gees o ABBA, y un productor ya destaca en estos años, Robert Stigwood, aunque la industria tardaría un par de años en reaccionar. Las dos discográficas responsables de su difusión serían Philadelphia International y Salsoul.

Fiebre del sábado noche cuenta la historia de un joven neoyorquino, Tony Manero, cuya razón de existir se encuentra en la pista de una discoteca, en donde es capaz de construir su personaje, lejos de la vida cotidiana que no le proporciona ninguna satisfacción. Esta vida paralela le permite encontrar una identidad que no existe para él en ningún otro lugar. Es en ese terreno donde se encuentra capaz de competir, una iniciativa que la sociedad americana promueve de forma sistemática, causando la frustración en quien no lo consigue. Manero se reinventa a sí mismo, como también lo hará el personaje de Danny en *Grease* (1978), de Randal Kleiser, a quien Travolta también daba vida. En la primera la música es del grupo Bee Gees, mientras que en la segunda sólo el tema principal es de Barry Gibb.

A principios de la década surge también un movimiento cinematográfico denominado *blaxploitation*, con la comunidad afroamericana como protagonista. Tanto el público como los artistas pertenecientes a esta etnia habían ido creciendo paulatinamente. Los antecedentes habían sido muy restrictivos. Desde las *race movies*, escasas y marginales, desarrolladas antes de los años cincuenta, seguida por la pequeña apertura posterior que permitió la industria introduciendo a algún actor afroamericano como Sidney Poitier en sus producciones, hasta los movimientos sociales que culminarían en los sesenta con los *Black Panthers*, herederos del *Black Power*, las necesidades e inquietudes de este sector de población se habían ido incrementando y tomando una mayor presencia social.

Cuando Ossie Davies dirige *Algodón en Harlem* (*Cotton Comes*, 1970) a partir de la novela homónima de Chester Himes, se establece un punto de partida cuyos ingredientes son los propios actores afroamericanos y las bandas sonoras de soul y funk. El detonante definitivo sería sin duda *Las noches rojas de Harlem* (*Shaft*, 1971), de Gordon Parks, que se convertiría para Hollywood y durante mucho tiempo, en un filón económico. Curtis Mayfield, Isaac Hayes (autor de la banda sonora original de *Shaft*) y James Brown fueron los líderes indiscutibles de la música relacionada con la *blaxploitation*.

Entre los títulos de película más destacados figuran también *Super Fly* (1972), de Gordon Parks, Jr., *Drácula negro* (*Blacula*, 1972), de William Crain, *El padrino de*

Harlem (*Black Caesar*, 1973) y *Hell Up in Harlem* (1973), ambas de Larry Cohen, *Coffy* (1973), de Jack Hill, que protagonizó Pam Grier, musa de la *blaxploitation*, *Goldy el chulo* (*The Mack* (1973), de Michael Campus, *Dolemite* (1975), de D'Urville Martin, o *Boss Nigger* (1975), de Jack Arnold.

A mediados de la década de los setenta hace su aparición, entre Londres y Nueva York, el *punk* como movimiento musical, acompañado de una subcultura que expresaba su nihilismo contra el sistema establecido. A una primera propuesta estético-musical le seguiría una ampliación estético-filosófica, con la intención de liberarse de los estereotipos que había creado la sociedad anglosajona. La provocación a las tradiciones, al buen gusto, a los establecimientos morales, a las instituciones y al resto de las modas, se alzaron como los elementos transgresores que los grupos musicales encabezados por The Ramones o Sex Pistols comenzaron a liderar. Gran parte del impulso de la estética punk y su filosofía tendría como impulsor y diseñador precisamente al manager de los sex Pistols, Malcolm McLaren, quien buscaba no sólo un medio para saltarse las convenciones sino también para hacer negocio con ello. A partir de 1978 comenzarían a aparecer otras corrientes subsidiarias del Punk, como el Hardcore, el Straight Edge, Destroy, Emo, Anarcopunk, Queerpunk, Riot Grrl, o Cyberpunk, en los que otras minorías encontraban algún ingrediente añadido con el que también se identificaban.

El cine se hará eco de este movimiento a través de títulos como *The Punk Rock Movie* (1978), de Don Letts, o *Rock'n'Roll High School* (1979), de Allan Arkush. La primera se rodó en super-8 durante los primeros días del movimiento en Londres, grabando en directo a grupos como The Clash, Sex Pistols, Generation X o Johnny Thunders and the Heartbreakers. Letts afirmaba que el movimiento punk rock había inspirado a algunas personas a agarrar una guitarra y a él a tomar una cámara. La segunda tuvo al grupo The Ramones, impulsores del punk rock, entre los protagonistas, ofreciendo una atípica imagen de la tradicional comedia musical juvenil. Bajo la producción de Roger Corman se trató por todos los medios de que no se disparase el presupuesto. Todo lo demás, sin embargo, parecía descontrolarse en un momento u otro del rodaje. El director tuvo que ser ingresado por agotamiento y fue sustituido por Joe Dante para rodar las escenas finales. Uno de los miembros del grupo, Dee Dee Ramone, fue encarcelado por disturbios, en la cárcel sufrió una sobredosis y tuvo que ser hospitalizado durante unos días.

8.6. Televisión y cine.

Tras haber vivido una época de esplendor en la producción y haber forzado al cine a investigar nuevas tecnologías para competir con el medio que se había instalado en todos los hogares, la televisión estadounidense parece decaer en la segunda mitad de los setenta.

La NBC (Nacional Broadcasting Company) vio cómo en 1974 Johnny Carson, presentador de *Tonight Show* pedía un receso para descansar. Los directivos de la NBC temían que Carson acabase firmando con algunos de sus competidores, ABC o CBS, y comenzaron a pensar en otros programas para la franja de máxima audiencia.

Entre 1975 y 1980 emergió el que se convertiría en uno de los programas más emblemáticos de la televisión estadounidense, *Saturday Night Live*, un proyecto que ABC había dejado morir antes de arrancar y que NBC instaló en su programación con Bill Murray como presentador. Se trataba de una comedia de variedades que se nutrió de nombres que ahora se identifican plenamente con la pantalla cinematográfica: cortometrajes dirigidos por Albert Brooks o piezas elaboradas por Jim Henson, recuperadas de los personajes de *El show de los teleñecos* (*The Muppets Show*, 1976-

1981), además de otros dirigidos a un público adulto. A lo largo de las distintas semanas de emisión los presentadores fueron cambiando, como estrategia para dotar al show de un mayor dinamismo. Paul Simon, Chevy Chase, Dan Aykroyd, John Belushi, Gilda Radner, Steve Martín o Andy Kaufman fueron algunos de los nombres más destacados que pasaron por el programa.

Pero la baza principal se encontraba en la popularidad que en todo el mundo iban teniendo series que se enmarcaban en todos los géneros como las programadas por ABC: *Las calles de San Francisco* (*The Street of San Francisco*, 1972), con Karl Malden y Michael Douglas, *Kung Fu* (1972-1975), con David Carradine, *Starsky y Hutch* (*Starsky & Hutch*, 1975-1979), con Paul Michael Glasser y David Soul, *Los hombres de Harrelson* (*S.W.A.T.*, 1975-1976), *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, 1976-1981), con Farrah Fawcett-Majors y Cherry Ladd, entre otras; al igual que miniseries como *Hombre rico, hombre pobre* (*Rich Man, Poor Man*, 1976-1977), en dos entregas sucesivas.

Por su parte la NBC comenzó a emitir series como *Colombo* (*Columbo*, 1971-1990), con Peter Falk, o *La casa de la pradera* (*Little House on the Prairie*, 1974-1983), con Michael Landon. La CBS programó serie tan populares como *Kojak* (1973-1978), con Telly Savalas, y *Dallas* (1978-1991), con un reparto encabezado por Larry Hagman, de gran seguimiento en todo el mundo.

La concepción global del entretenimiento, propia de la industria americana, permite sin problemas el trasvase de creadores, directores y actores entre la televisión y el cine, una práctica que en Europa se ha contemplado en numerosas ocasiones con recelo.

A finales de la década de los setenta ya ha transcurrido suficiente tiempo como para que una generación construyese su sabiduría a través de la televisión. Esta ventana al mundo, tan parcial como insuficiente, había iniciado una conquista cultural imparable, no sólo dentro de EE.UU., en donde su industria era más fuerte y productiva, sino en el resto del mundo, donde se esperaba con avidez que la ficción circulara para conocer cómo era la vida a la que el espectador nunca tendría acceso directo.

Cuando Hal Ashby dirige a Peter Sellers en *Bienvenido, Mr. Chance* (*Being There*, 1979) y lo hace con la necesidad de ilustrar la influencia que el medio televisivo tenía sobre la vida del ciudadano medio. La película narra la historia de un ciudadano común que sólo se dedica a cuidar el jardín de la mansión del millonario que le ha contratado. Como le queda mucho tiempo libre se dedica a ver la televisión. Cuando el propietario de la casa fallece se ve despedido y, sólo en el mundo, encuentra a una buena mujer que le acoge.

Es cierto que el personaje de Chance tenía un fuerte carácter metafórico y simbólico, comenzando por el propio nombre (suerte, oportunidad, en su traducción del inglés) y siguiendo por la estrecha relación del televidente con su mando a distancia, la llave de acceso al resto del mundo y a gran parte del conocimiento popular, que antes se adquiría por la relación con otras personas. Pero a través de él se dispara el reconocimiento de situaciones, personas y decisiones a las que el espectador asimila en su vida cotidiana. Sellers accedió al personaje antes de comenzar a interpretarlo. Poco después de que Jerry Kosinski publicase la novela en que está basada la película, "Being There", recibió un telegrama firmado por su propio personaje, que decía: "estoy disponible dentro o fuera de mi jardín". Kosinski marcó el número de teléfono que se adjuntaba en el telegrama y Peter Sellers contestó la llamada, haciéndose con el papel de una adaptación que posiblemente ya se estaba negociando, como ocurre con los *best sellers* que se publican en EE.UU.

Esa sabiduría proporcionada por la televisión unida a una leve discapacidad mental convierte las palabras del jardinero en un ejercicio de interpretación de significados ocultos que su empleador, un confidente cercano al presidente de los

EE.UU., no duda en aplicar a las decisiones de Estado. Y así la maquinaria de interpretación de la realidad que es la televisión devolvía la pelota al mismo sistema que la había puesto en marcha.

Desde la década anterior, y debido a la popularización de la televisión, las salas cinematográficas empezaron a restringir el paso de los cortos de animación por sus pantallas. Resultaba muy abundante el trabajo demandado por los diversos canales televisivos, tanto estadounidenses como europeos. Hanna-Barbera, que montan su estudio propio a finales de los cincuenta, y Disney se repartieron la industria, la primera, acaparando la producción televisiva y la segunda, la cinematográfica. Pero también estaban muy activas algunas otras empresas como la ya veterana United Productions of America (UPA) que encontraban su pequeño hueco en la programación; son los años de series como *El escuadrón diabólico de Pier Nodoyuna y Patán (Dastardly and Muttley in Their Flying Machines, 1969-1970)*, *Los trotamundos de Harlem (Harlem Globe Trotters, 1970)* y más entregas de Scooby Doo, Los Picapiedra y numerosos personajes; o la producción de Warner. Los héroes el cómic continúan apareciendo en nuevas series como, por ejemplo, *Flash Gordon (The New Adventures of Flash Gordon, 1979)*

Fuera de EE. UU., el medio llevaba a cabo la misma conquista. Aunque la relación entre cine y televisión era en unas ocasiones de rivalidad y en otras de cooperación, como se ha visto a lo largo de la década, algunos ejemplos concretos ilustran el esfuerzo multimedia de algunos creadores que trabajan en uno y otro medio indistintamente, ajustándose siempre a las necesidades de lenguaje, de formato y de público.

Una de las series más influyentes de la comedia televisiva británica se desarrolló también en este periodo. En 1975, el canal BBC2 estrena *Fawlty Towers*, con John Cleese y Prunella Scales a la cabeza del reparto. Cleese escribió la serie junto a su esposa, Connie Booth, quien además interpretaba el papel de Polly Shearman. La primera serie se emitió en 1975 y la segunda en 1979, cuando Cleese y Booth ya estaban divorciados. La serie parodiaba la intransigencia que caracterizaba a los propietarios de los hoteles de la costa en Gran Bretaña, un férreo e inamovible sistema de organización que en ocasiones no era compatible con un servicio comprensivo hacia el cliente. La crítica no siempre apoyó las iniciativas paródicas de Cleese, pero el éxito de público hizo que poco a poco la crítica se retractara, alabando las peculiaridades de la comedia moderna.

La parodia de los distintos estamentos laborales de la sociedad británica sería también llevada al cine a través de las películas que los Monty Python convertirían en paradigma narrativo de una estrecha relación entre el cine y la televisión. No se debe olvidar su trayectoria televisiva en proyectos como *Do Not Adjust Your Set (1967-1969)* o *Doctor in the House (1969)* o la ya mencionada *Monty Python's Flying Circus (El Circo Ambulante de los Monty Python, 1969-1974)*.

Thames TV estrenará la serie *Los Roper (George and Mildred, 1976-1979)* y la BBC alcanzará un notable éxito con la emisión de la miniserie *Yo, Claudio (I Claudius, 1976)*, teniendo como protagonista absoluto a Derek Jacobi.

En Italia, en esta década, la R.A.I. subvenciona a algunos de los más interesantes directores italianos, como Francesco Rosi, a quien la televisión estatal invitó a trabajar en la pequeña pantalla. Rosi eligió la adaptación de las memorias de Carlo Levi. *Cristo se paró en Éboli (Cristo si è fermato a Eboli, 1979)* unificando cuatro episodios de una serie televisiva en un largometraje de 140 minutos, en el que se narraban las experiencias de un intelectual exiliado a una zona campesina. La cadena televisiva también ayudaría a lanzar a los hermanos Vittorio y Paolo Taviani con *Padre Padrone (1977)*, que fue presentada al Festival de Cannes y para la que Roberto Rossellini, presidente del Festival, consiguió el Grand Prix. También la RAI estrenará la serie *Sandokán (Sandokan, 1976)*, dirigida por Sergio Sollima.

En el ámbito de la ficción se recuerda especialmente la serie sueca *Pippi Calzaslargas* (*Pippi Langstrump*, 1969-1973), dirigida por Olle Helbom; y en el campo de la animación series internacionales que acaparan la programación de numerosos canales de televisión como *Heidi* (1974), dirigida por Isao Takahata, *Vickie el vikingo* (1974-1975), una coproducción germano-japonesa dirigida por Hiroshi Saito, y *Las aventuras de la abeja Maya* (1975-1976). A un nivel más didáctico destacan *Érase una vez el hombre* (*Il était une fois.. l'homme*, 1978-1981), excelente trabajo impulsado por Albert Barillé que continuaría años después con *Érase una vez el espacio* (*Il était une fois... l'espace*, 1982), *Érase una vez la vida* (*Il était une fois... la vie*, 1989) y *Érase una vez las Américas* (*Il était une fois... les Amériques*, 1992). También de producción francesa es *Las brigadas del tigre* (1974-1983), dirigida por Victor Vicas.

En España, en estos momentos, se opera con cautela el periodo de transición democrática, en el que la televisión asumiría un papel relevante. Es, a través de la televisión, como se toma la decisión de comunicar el asesinato del presidente del Gobierno Luis Carrero Blanco en la edición nocturna del telediario, tras haber mantenido durante el día la noticia como una posible explosión de gas. Es también a través de la televisión como Carlos Arias Navarro anuncia el “espíritu del 12 de febrero”, un programa moderadamente reformista que reflejaba el discurso pronunciado el 12 de febrero de 1974 ante las Cortes Españolas y que introducía el concepto de asociacionismo político.

Juan José Rosón había sido colocado al frente de TVE para difundir precisamente esos “nuevos aires”. Pero cuando el ministro de información que le había colocado en el cargo, Pío Cabanillas, sale del gobierno, Rosón también cae y es sustituido por Jesús Sancho Rof (1974-1975) a quien a su vez seguiría en breve Gabriel Peña Aranda (1975-1976). Todos estos movimientos, reflejo de los propios vaivenes de los últimos momentos de la dictadura, coincidirían con un desarrollo tecnológico decisivo para el medio televisivo. Los espectadores asistirían a la noticia de la muerte de Franco en blanco y negro y a la proclamación del rey Juan Carlos I en color, con el sistema PAL, utilizado por primera vez en 1972, en el concurso *Un, dos, tres...*, de Narciso Ibáñez Serrador.

Igual que en su momento el NO-DO había funcionado como altavoz político, la televisión se encargaría, bajo el gobierno de Adolfo Suárez y la Dirección General de Radiodifusión y Televisión a cargo de Rafael Ansón, de vender el concepto de democracia. Eduardo Sotillos, Pedro Macía y Lalo Azcona desde las ediciones del telediario, apoyarían esta ilustración del espectador, incluido un ejercicio didáctico en el que Azcona informaba a los españoles del funcionamiento del sistema electoral en el que participarían en 1977.

Un año antes, en 1976, José Luis Balbín ponía en marcha el programa de debate *La clave*, inspirado en el formato francés *Les dossiers de l'écran*. Su primera etapa transcurrió hasta 1985, en una polémica retirada. Fue sin embargo el ejemplo de una perfecta conjunción entre el cine y la televisión, pues primero se emitía una película relacionada con el tema de debate y, posteriormente, se iniciaba la intervención de una serie de invitados. Ocupaba la franja horaria de máxima audiencia y allí se tratarían temas como el aborto, la crisis del empleo, la legalización del Partido Comunista y otros muchos asuntos que supondrían una apertura al sistema democrático.

En el ámbito de las teleseries destacan en ficción *Crónicas de un pueblo* (1971-1974), de Antonio Mercero y otros directores, y *Curro Jiménez* (1976-1978) y de animación, cabe destacar uno de los mejores trabajos de animación realizados en España, *Don Quijote de La Mancha* (1979-1981), de Cruz Delgado, con una excelente aceptación por parte de los telespectadores.

A partir de los setenta, la radio y la televisión en Europa comienzan a vivir momentos de cambio importantes que tendrá que ver con la descentralización de emisiones, con la pérdida de monopolios públicos y con la aparición de nuevos operadores, modelos y contenidos que conducirán a la nueva televisión que invadirá los hogares de todo el continente. La industria cinematográfica, evidentemente, será una invitada de lujo por cuanto sólo tiene que esperar a que llamen a su puerta para adquirir contenidos de sus lotes cinematográficos. A su vez, las principales emisoras seguirán con la política de producción propia que irá creciendo con un notable aumento de empresas que encontrarán en la elaboración de nuevos contenidos una vía de creación empresarial que generará notables beneficios.

Son, sin duda, años de cambio en los que tendrá que ver tanto el aumento de la audiencia como el negocio de la publicidad, además de las novedades tecnológicas que se van incorporando al sector y el desarrollo de contenidos y formatos que apuntarán, definitivamente, a un modelo global, interconectado, sin fronteras.

Son años en los que el ciudadano pronto tendrá la posibilidad de eliminar la dependencia absoluta de la programación, de dejar de estar sometido a un horario para poder grabar y reproducir aquello que más le interesa del sector audiovisual. Aunque los cambios nunca serán radicales, se anticipa a finales de la década una revolución inevitable que obligará al cine y la televisión, especialmente, a modificar sus apuestas ante un espectador que cambia de hábitos y costumbres.