

I. INTRODUCCIÓN

CONTEXTO HISTÓRICO DEL CINE ESPAÑOL:

De igual modo que un determinado estilo artístico está condicionado, directa o indirectamente, por los acontecimientos del período en el que transcurre, ya sean políticos, sociales, económicos o de otra índole, en el cine también nos encontramos con un estrecho vínculo entre su historia, desarrollo y producciones y el contexto en el que se desenvuelven estos. En el caso del cine español podemos hablar de una verdadera influencia de la historia de este país sobre su producción cinematográfica, aunque en estas páginas nos centraremos en el devenir de los últimos años de los 70 y los comienzos de la década de los ochenta, donde los grandes cambios políticos que viven la España del momento se plasmarán, ya no sólo en las películas y la calidad de éstas sino también en las nuevas leyes cinematográficas, la asistencia de público en salas, nuevos géneros... No será un período fácil para el cine español que ha de sufrir transformaciones y reformas constantes en un corto espacio de tiempo, cuestiones que pasaremos a tratar.

• *El período de 1977 a 1982: España avanza hacia la democracia, el cine de la reforma.*

Los años de la llamada transición política española vienen marcados por un proceso de normalización democrática dentro de la cual nos encontramos con tres procesos electorales tras cuarenta años de dictadura, el tercero de ellos, en 1982, que dará la mayoría absoluta al Partido Socialista Obrero Español. En todo ello la cinematografía española se verá profundamente afectada de modo que intentará, no sin riesgos ni tropiezos, adaptarse a una nueva sociedad en cambio de la manera más rápida y eficaz posible.

El año 1977 está marcado por un Real Decreto que dota al cine español de unos mínimos proteccionistas frente al cine extranjero y, sobre todo, ante el estadounidense que es el principal gigante contra el que, tanto por entonces como hoy, se veía obligado a luchar la escasa y débil producción española.

En este panorama general observamos el elenco de estrenos y producciones españolas del año 1977 que tratan de reflejar la moda imperante en ese cambio político que se estaba produciendo en un momento en el que la monarquía debía ofrecer una imagen de credibilidad al pueblo y la economía se restablecía poco a poco. De todo este proceso surgió el apelativo de cine de la reforma para denominar la filmografía española de esta etapa.

La modificación de la Junta de censura da como consecuencia principal el estreno de films que hasta el momento no habían tenido cabida en un país dominado por un fuerte control ideológico. A finales de 1977 este tipo de películas, que abrían el camino a un nuevo cine de democracia, ya serán registradas como un hecho cotidiano. Surgen los *cines de verano*, ubicados en las zonas costeras del Mediterráneo principalmente, que sitúan al cine como principal entretenimiento estival y producen enormes beneficios económicos gracias a la existencia de un público circulante (típico de estas zonas turísticas) y la semiilegalidad de sus condiciones puesto que no estaban sometidos a ningún tipo de control estatal ni siquiera al contrato de porcentaje.

La desaparición de la censura y la mayor libertad de expresión, hace que los directores comenzaran a hablar del pasado pero sin analizarlo en profundidad, aspecto por otra parte muy lógico sin nos atenemos al hecho de que ese pasado era prácticamente inmediato. Además la función terapéutica que se le asignó a se recuerdo. Pero quizá el mayor logro del cine español en estos años fue el explorar nuevos temas e intentar construir una relación más democrática entre el público y la película. Así, surgen películas como *La guerra de Papá* (1976 Antonio Mercero), primera vez que una película española abre el Festival de cine de San Sebastián; *Tigres de papel* (1977 Fernando Colomo), con un presupuesto realmente bajo (8 millones de pesetas) y sin el respaldo de los productores, o *Asignatura pendiente* (1976 Garci) que ha sido denominada como la película clave de la transición. Su argumento se presenta como una experiencia generacional, la de un pasado y una juventud

frustrados. Este tipo de películas abundan en el cine español de los 70, sin bien, *Asignatura pendiente* es una extraña mezcla de estilos donde se intenta resucitar el pasado y por otra banda es una sublimación de los deseos del director, muy del gusto de Garci que identifica la juventud del protagonista masculino (José San cristán) con su propia experiencia de la infancia.

Estas características son típicas en la mayor parte del cine de transición: un espíritu progresista y comprometido políticamente que se plasma en películas de tradición clásica. La amplitud de miras política de la transición favoreció que se hiciese y se reclamase más cine popular.

Al margen de todo ello (o quizás no tanto), en Diciembre de 1977 se implantó un nuevo decreto y los distribuidores, en especial los de cine norteamericano, vieron necesario eliminar la cuota de distribución y el canon de doblaje a favor de la implantación de una estricta cuota de exhibición, que según ellos garantizaría la prosperidad del cine español. Por otra banda, los exhibidores entendieron esto como un impedimento para la competencia y el libre mercado. La anulación de las cuotas de distribución llevó a la industria cinematográfica española a la peor crisis económica de los últimos años, los cineastas inventaron numerosas estrategias para salir del paso y conquistar nuevos mercados, surgió el cine de géneros con el que se entró en un período extremadamente rico en tendencia, no en calidad. A través de las distribuidoras del país, la empresas norteamericanas podían controlar las salas o imponer lotes de películas a los exhibidores españoles. Las películas españolas se proyectaban cuando lo decidían las grandes distribuidoras norteamericanas. De todo ello una consecuencia clara: 1977 es el año más bajo en cuanto a número de películas españolas producidas dentro de la década, no habiendo síntomas de recuperación hasta 1980.

En este panorama de crisis continua surge la necesidad de buscar apoyos económicos que permitiesen continuar produciendo cine español pues como en su día señalaba Vicente Escrivá: surgió una fiebre por hacer cine como fuese, sin tener en cuenta las necesidades económicas de las películas, ni sus posibilidades de comercialización o los plazos de amortización. Así, se recurrió a las coproducciones o a las producciones de bajo coste dirigidas en primer lugar al mercado interior y más inmediato. Se instituyó casi como norma que las distribuidoras también participasen en un pequeño porcentaje del costo de producción. Es el caso de tres obras del propio Garci: *Asignatura pendiente*, *Solos en la madrugada* y *Las verdes praderas* de 1976, 1977 y 1979 respectivamente, que fueron producidas por la empresa de José Luís Tafur S.A.. El sistema de financiación fue muy curioso, repartiéndose las inversiones entre pequeñas aportaciones de la productora oficial Arte 7 S.A., el empresario, productor y distribuidor José Esteban Alenda, y los técnicos, artistas y profesionales que intervinieron en ellas, así como amigos que invirtieron y socios capitalistas. De esto se deriva que era necesario, en muchos casos, repartir la inversión entre gran número de personas, debido a que los costos se disparaban sin tener relación alguna con los resultados mercantiles obtenidos por la industria.

Uno de los logros más importantes de esta época fue la simplificación de los requisitos previos al rodaje de una película. La notificación del rodaje con quince días de antelación al inicio del mismo fue más que suficiente para el Ministerio de Cultura, eso sí, al finalizar el film se habría de presentar otro tipo de documentación anexa, a saber: copia de la película, resumen del argumento, presupuestos, público al que iba dirigida, ficha técnica y también artística.

Si en Decreto de Diciembre de 1977 se abolía la cuota de distribución, situando la cuota de pantalla en un dos por uno, lo que se pensaba una protección al cine nacional resultó fatal ya que los exhibidores decidieron desempolvar viejos bodrios españoles o bien ignorar esta ley. Para rematar esto, el 31 de Julio de 1979 se pedía a la dirección general de cinematografía que se restableciesen las cuotas de distribución y de pantalla. En lo que respecta a esta última, se impuso un sistema de 3x1, cada tres días de exhibición extranjera daban cabida a una proyección nacional. En cuanto al cortometraje, que se estableció en una duración mínima de 10 minutos, se impuso una cuota de 1x3: tres días de proyección española por uno extranjero. Del mismo modo que se obligaba a Radio Televisión Española a programar anualmente un film español por cada diez extranjeros.

Debido a la escasez de mercados foráneos y a las pocas ganancias que aportaba el nacional, al final de la década de los 70, el cine español se veía obligado a buscar otro tipo de subvenciones que provenían en su mayoría del Estado. Con todo ello, la crisis se agudizaba ya que si bien en la posguerra los máximos rivales del cine eran los toros, la radio y el fútbol, desde los años 60 la televisión competía duramente por la audiencia y con ella, a finales de los 70, los bingos y casinos comenzaron a ser el destino predilecto del dinero y el tiempo de ocio de los españoles.

¿Cuáles fueron las soluciones aportadas por los cineastas?. Bien podríamos pensar y decir que la opción más escogida fue la de cine pornográfico pero la verdad es que este tipo de películas no se desarrollaron en este país. Es cierto que el gobierno de la UCD permitió la exhibición de cine porno pero no se ocupó de organizar salas especiales para su proyección. Lo que sí fue característico de esta etapa fue la aparición del cine erótico o como popularmente se viene conociendo como cine del destape. Se importó a Francia e Italia esta especie de híbrido a medio camino entre la pornografía y esas historias de amor de novela rosa. La propia legislación lo clasificó con el anagrama de S, destinado a cierto tipo de películas que por su temática o planteamiento pudieran herir la sensibilidad del espectador. Producidas con las mínimas condiciones profesionales y económicas fueron, irónicamente, las que mayores beneficios reportaron a sus productores y el cine que se cosechó más éxitos en pantalla hasta que, a principios de 1982 surgen las salas X y la situación se normaliza, es entonces cuando este tipo de cine comienza a perder el interés suscitado en un primer momento y el cine S pasa a la historia.

Con ello se marcará también el final de la transición de la filmografía española, pero antes tendríamos que hablar de esa estrategia industrial con la que más éxito alcanzaron los cineastas españoles que fue precisamente el intento de ocupar parte del terreno del cine americano, sobre todo el del género que debía reflejar una realidad conflictiva. En este tipo de cine se encuadra la nueva comedia española cuya máxima innovación estaba en su tema y su tono y en los elementos sociales a los que hace referencia. Esta nueva comedia es totalmente ecléctica en cuanto a que refleja multitud de influencias cinematográficas.

- Año 1982: Comienza la nueva era.

Es el año en el que el Partido Socialista Obrero Español, tras las elecciones generales de Octubre, recibe el cometido de formar gobierno. Es también el año en que la Dirección General Cinematografía ha de buscar un nuevo director que afronte la tarea de transformar la industria cinematográfica de cara a una nueva etapa. Tras muchas vicisitudes será finalmente Pilar Miró Romero la ocupante de este puesto. El panorama del cine español, era desalentador: un Universo empresarial atomizado, la oferta audiovisual de dos canales monopolizados por el Estado que no concedían la mínima atención a la industria cinematográfica y molesta con ella por la imposición, en 1979, de un concurso público por el que TVE debería financiar proyectos de productoras españolas por valor de 1.300 millones de pesetas sacados de las arcas televisivas. Por otro lado, el video doméstico, falto de profesionales y rodeado de piratas y falsificaciones. Las salas carecían de la nueva tecnología, imprescindible para poder proyectar en perfectas condiciones las nuevas películas que llegaban con los nuevos adelantos técnico incluidos, como el sistema Dolby estéreo. Destaca la escasez de recursos y medios materiales, debido a la falta de una escuela de cine y la ausencia de instalaciones cinematográficas, la formación básica de los nuevos directores españoles, consistió muchas veces en la visualización de muchas películas y sobre todo, producciones de género norteamericanas. En cuanto a las industrias auxiliares, señalamos el hecho de que la integración española en la CEE aún no se había consumado, por lo que resultaba excesivamente complicado acudir a las compañías de Francia, Inglaterra e Italia. Los laboratorios escaseaban, en atrezzo y vestuario tan sólo se disponía de dos empresas por cada especialidad. Los estudios de sonorización abundaban pero trabajaban con una tecnología bastante primitiva con respecto a los países punta del sector. Los productores se veían obligados a realizar películas bastante asequibles sin demasiadas innovaciones técnicas. En todo ello se nota la influencia decisiva que había ejercido la antigua legislación en lo referente a las subvenciones, cuyos trámites eran excesivamente burocráticos e inservibles. En el BOE del 23 de Junio de 1981 se publica una ley que amplía la cuantía de los créditos y como novedad más sorprendente, las subvenciones se pagarían antes del rodaje del film. Además habría una subvención adicional

a películas de especial calidad o coste superior a los 35 millones de pesetas.

Todo esto lleva a una leve mejora del panorama cinematográfico español, que por otra parte, tiene a 1982 como uno de los años de menor calidad en las producciones, salvo raras excepciones como la ganadora de un controvertido oscar en 1983: *Volver a empezar*, película que nos ocupa.

II. JOSÉ LUIS GARCÍA

• BIOGRAFÍA:

José Luís García Muñoz nace en Madrid en 1944. Hijo de una familia modesta, desde muy joven se mostró aficionado al cine norteamericano y sus grandes mitos, hecho que quedará reflejado tanto en su filmografía, a través de continuas referencias al cine de género y en concreto al cine negro estadounidense, como en su obra literaria donde expresa su admiración por los grandes genios de la época clásica de Hollywood (años 40 y 50) y la fascinación que le produce el universo cinematográfico hollywoodiense. A pesar de no haber estudiado en la Escuela de Cine, a los 19 años comienza su carrera como crítico literario para revistas como *Signo*, *Aún*, *Cinestudio* y llegando a ser jefe de *Reseña* o *SP*. Compagina esta actividad con la de escritor publicando títulos como *La Gioconda está triste* (1976) o *Cine de ciencia-ficción y Ray Bradbury, humanista del futuro* como ensayista. Todo ello le valdrá el reconocimiento del círculo de escritores cinematográficos que en 1968 ya lo habían galardonado con el premio a la mejor obra literaria.

A partir de 1969 abandona su labor como crítico para pasar a escribir guiones de cine y televisión, ejemplos son: *No es bueno que el hombre esté solo* o *La casa de los chivas*. En 1972 es contratado por la factoría Dibildos como guionista fijo, realizando obras como *Vida conyugal sana* aunque sin duda su labor más destacada en este período será el cortometraje dirigido por Antonio Mercero para la televisión *La cabina* (1972) que recibió un premio Emmy, convirtiéndose de este modo en uno de los pilares fundamentales de la tercera vía.

Ya en 1974 comienza a rodar cortometrajes : *Al fútbol*; *Mi Marilyn* y *Tiempo de gente acobardada* todas en 1975 y que ya poseen el germen de su filmografía posterior; el referente popular (mitos del cine, la canción o la radio) y una descripción generacional marcada por la nostalgia y la frustración, es el retrato de su generación que se muestra incapaz de superar los problemas del presente. En cuanto a *Mi Marilyn* consiguió un récord de audiencia y obtuvo 10 galardones.

Debutará en el largometraje con *Asignatura Pendiente* en 1976 y fundó su propia productora en 1980: *Nickel Odeon*. Su carrera ha sido reconocida constantemente con premios y galardones: *Las verdes praderas* (1979) premio de especial calidad del Ministerio de Cultura; *El crack* (1980) premio Luís Buñuel a la mejor labor de creación; *Volver a empezar* (1982) Oscar a la mejor película de habla no inglesa de 1983; *Sesión continua* nominada a los Oscar de 1984; ya en 1996 recibió el Premio Sol Meliá al Arte y la cultura y más recientemente su película *El abuelo* (1998) de controvertido paso por los Goya, fue nominada de nuevo al Oscar de la Academia de Hollywood. No obstante, puede ser considerado como uno de los directores malditos del cine español, sus críticos lo han acusado de mirar demasiado hacia Norteamérica, de estancarse en historias lacrimógenas y nostálgicas cuyo argumento no dice nada y de no ser nada innovador. Él mismo llegó a afirmar, con respecto a su tendencia hacia un cine americano: *el cine lo han inventado los americanos, cuando y intenté hacer un cine un poquito más personal, acercarme a esa tabarra de cine europeo, fue un fracaso, no iba nadie a las salas(...)*. Los guionistas ahora no son ni la mantequilla del sandwich frente al director, que siempre acaba acostándose con la rubia. Además, en estas declaraciones se observa una influencia que ejerce en su obra su cometido como guionista, en muchas de sus obras literarias como *Morir* de cine reivindica el papel fundamental del guionista en un film.

Pero su labor fuera del campo de la dirección o la realización de guiones no es tampoco desdeñable. Ha trabajado durante largas temporadas para la televisión como es el caso de la destacable y deliciosa serie de

programas que realizó la cadena estatal La 2 para conmemorar el centenario del cine: ¡Qué grande es el cine!, donde Garci supo llevar al éxito este programa basado en la proyección de 50 películas (que se encuentran entre sus preferidas), análisis eruditos con los que pretendía *transmitir amor por el séptimo arte e incorporar a la pasión cinéfila las nuevas generaciones*. Se trataba de obras fechadas entre los años 20 y los 80 y aunque se incluían películas japonesas o europeas, la mayoría eran de origen norteamericano. En el debate posterior a la proyección participaban críticos, escritores, realizadores...

Verdaderamente la actividad de este hombre ha sido incesante.

Garci se declara admirador de Berlanga, y sobre todo de su película *Plácido* (1961) también de Fernán Gómez en *La vida alrededor* que califica como precursora de la tercera vía. Toma la referencia de la comedia sentimental de Leo McCarey y su *An affair to remember* (1957). El uso de la retórica del cine clásico se distingue en esa tendencia a borrar las huellas del autor, la exposición simple de la materia narrativa. Planos contra planos, planos master, punto de vista exterior o la continua apelación a la música como elemento generador de sentimientos.

• FILMOGRAFÍA.

En este espacio realizaremos un breve repaso por la carrera artística de Garci fijándonos principalmente en las obras con mayor relevancia para su estudio. Comenzaremos así con su ópera prima:

Asignatura pendiente: 1976.

Rodada en 29 días, el montaje llevó tres meses de trabajo, pero eso se vio solventado por el éxito inmediato y los récords de audiencia que batió. Esto permitió a Garci la puesta en marcha de otros trabajos siguiendo la estela populista y sentimental marcada en este primer film.

A pesar de haber pasado la censura de su guión no ocurrió lo mismo con el cartel de presentación, puesto que en él aparecía la silueta de Franco recortada sobre la imagen de los dos protagonistas (José Sancristán y Fiorella Faltoyano) en la cama. Aún así la película supo convertirse en referencia obligada dentro de la filmografía española, tanto por su impacto público que le proporcionó un gran éxito económico, como por haber sabido retratar una generación frustrada por el régimen franquista.

Asignatura pendiente es una incómoda mezcla de estilos. Por un lado describe con precisión y, a veces con sensibilidad un intento de resucitar el pasado, el cual se describe *como si nos hubiese quedado algo colgado como aquellas asignaturas que quedaban pendientes de un curso para otro*. Como explica Elena, José ve en ella la oportunidad de recuperar una juventud en la que se sentía capaz de cambiar el mundo. Pero, como adultos, no logran mantener la espontaneidad de su amor de juventud, su romance no tarda en adquirir la monotonía de un matrimonio. Al igual que España, no pueden volver al pasado. Por otro lado, esta película, como las demás de Garci, es una sublimación de los deseos del director. En realidad, el protagonista de *Asignatura pendiente* es el típico héroe de las películas del oeste, que cuando llega la hora de la acción –en este caso la protesta política– lo abandona todo para entregarse completamente a ella. En este sentido, la película de Garci contiene una contradicción que es común a la mayor parte del cine español de transición: el espíritu progresista que supone el hecho de comprometerse políticamente se presenta en la más conservadora de las tradiciones clásicas. Además, igual que John Wayne deja a su chica para marcharse a la guerra, José se olvida de Elena y sale a unirse a la vanguardia democrática. Ni siquiera le pregunta si quiere formar parte ella también de la transición. Elena es, como las muchas mujeres de Hollywood, una mera anécdota en la biografía de los forjadores de la historia.

Esta película ya plasma unas características que se verán a lo largo de su obra posterior: la comedia costumbrista de tintes dramáticos que intenta hacer más densa la narración de simples hechos cotidianos; los personajes pertenecen a una generación educada bajo el franquismo incorporando una raíz moral a sus

comportamientos y los inscribe en la historia. Incorpora un aire de documentos para dar verosimilitud a lo narrado y atrapa la mirada del espectador. El dibujo de personajes secundarios, lenguaje popular y expresivo, referencias al final del franquismo y a la naciente democracia, el aprovechamiento de toda cultura de masas para ponerlo al servicio del retazo costumbrista.

Todos estos elementos los volvemos a encontrar en Solos en la madrugada (1978) su segundo largometraje. Esta se desarrolla en los albores de la democracia, en la Semana Santa de 1977 en que se legalizó el PCE. El protagonista es un locutor de radio que intenta remediar la falta de comunicación que ha destruido su matrimonio, es al igual que en su obra anterior una mirada a los placeres negados por el pasado, asignaturas pendientes. Así, es un grito de demasiado tarde algo que aparece en muchas películas españolas del momento dotándolas de un patetismo integral. El locutor de radio de Garci llega a entenderse mejor con su esposa, pero ella ha encontrado ya a otro hombre y no vuelve con él.

El fracaso de Las verdes praderas le conduce a dos peculiares películas policíacas. En El crack (1980) con Miguel Tejada, Manuel Lorenzo y Alfredo Landa como protagonistas, Garci presenta la historia de un detective, Germán Areta, que investiga la muerte de la hija de un cliente hasta toparse con un importante industrial relacionado con las autoridades: en 1983 retoma el asunto con El crack II.

Uno de sus éxitos también nominado a los Oscar de Hollywood como mejor película extranjera, fue Sesión continua (1984) donde se repite el elemento de una generación engañada, un largo coloquio entre un director y un guionista (Jesús Puente y Adolfo Marsillach) sobre todo cuanto concierne al cine, la memoria, la fragilidad de los sentimientos y el inevitable paso del tiempo. Son temas que ya estaban, sin la apoyatura del cine como motivación, en Volver a empezar (1982) que obtuvo el Oscar a mejor película extranjera y que, más allá de las polémicas que suscitó a favor o en contra, es una excelente aportación a la estética del melodrama, género que el autor domina como pocos y que llega a su culminación en su particular lectura de Canción de cuna (1994) una película que parece bañada por la luz y que fue galardonada con cinco premios Goya además del premio al mejor director en el Festival de cine de Montreal.

Entre ambas películas hace Asignatura aprobada (1987) que fue también nominada al Oscar, siendo así, el único director español que coloca cuatro películas entre las finalistas extranjeras a los Oscar.

Alejado del cine durante siete años en los que se dedica a la radio y televisión y convertirse en un editor de unos peculiares libros de cine, regresa en 1994 con Canción de cuna donde repite actores y actrices como Alfredo Landa (Las verdes praderas, 1978; El crack, 1981) y Fiorella Faltoyano (Asignatura pendiente, 1977). Aquí se reivindica su condición de representación de la realidad en términos teatrales pero inteligentemente pasados al cine. Los sentimientos y la razón se conjugan armónicamente con la reflexión sobre la propia naturaleza del espectáculo cinematográfico. Con esta película se inicia lo que se podría llamar una trilogía melodramática continuada por La herida luminosa (1996) y más recientemente El abuelo (1998). Todas ellas son adaptaciones literarias, en el caso de La herida luminosa de una obra de Josep María Segarra, en El abuelo a Galdós.

La herida luminosa cuenta la historia de un prestigioso cardiólogo, el doctor Molinos (Fernando Guillén) que mantiene una amargada relación matrimonial con Isabel (Mercedes San Pietro). La llegada de una joven (Julia Guitiérrez Caba) de la que se enamora perdidamente hace que se vea obligado ante la negativa de separación de su mujer a recurrir al camino del crimen. La intervención de unas monjas provocará un giro en la vida del doctor.

Se trata de una película voluntariamente atemporal donde Garci depura a fondo las características del género. A pesar de que incurre en algún que otro error de ambientación en los vestidos y en los peinados, consigue llegar a la esencia del melodrama siguiendo el estilo de los grandes maestros de Hollywood.

La última de sus obras, El abuelo, cierra el ciclo con un texto de mayor calado literario, nada menos que

Galdós, con todo un clásico de la literatura española que plantea la obsesión de la duda y la elección entre el amor y el honor.

La película narra la historia de Don Rodrigo de Arista (Fernando Fernán Gómez), aristócrata que regresa a España procedente de las Américas completamente arruinado. Su única y principal preocupación una vez en casa es la de desvelar cual de sus dos nietas es bastarda, lo que le llevará a continuos enfrentamientos con su nuera, Lucrecia Richmond (Cayetana Guillén Cuervo)

García es un realizador poco influenciado por modernas tendencias. Su cine es puro y convencional lo que le lleva al tradicional manejo de la cámara con primeros planos, suaves movimientos, cuidada fotografía y grandiosos fotogramas casi de composición. Este planteamiento le convierte en eficaz narrador de historias, y de todo ello se sirve en esta película como vehículo idóneo de expresión de sentimientos.

El pausado relato despierta cuando surge la tortura de la duda, pero languidece tenuemente con alguna de las historias colaterales para cobrar de nuevo ritmo con la obsesiva investigación del abuelo. La composición de muchas de las escenas pecan de exceso de metraje en su planteamiento o presentación, por lo que sobrepasando la película la duración normal hay momentos en que se hecha de menos un poco de concreción y síntesis narrativa. Por lo demás las variadas localizaciones y la excelente dirección artística de Gil Parrondo, dan un aspecto preciosista a la película en la que manejando un texto tan rico la interpretación resulta casi teatral y en este sentido la elección del reparto resulta tan conservador como eficaz, destacando ese insoportable talento de Fernán Gómez y la modestia de Rafael Alonso cuya inesperada muerte nos ha privado de su personal voz. Estupendos son además los trabajos de Cayetana Guillén Cuervo, y el siempre exacto Agustín González, ahora en un papel para odiar sin remedio.

III. VOLVER A EMPEZAR

- FICHA TÉCNICA:

Director: José Luis García.

Guionistas: José Luis García y Ángel Llorente.

Fotografía: Manuel Rojas.

Música: Pachelbel, Cole Porter.

Interpretes: Antonio Ferrandis, Encarna Paso, José Bódalo, Agustín González, Marta Fernández Muro, Pablo Hoyos.

Producción: García, Nickel Odeon. Color.

Duración: 100'.

Antonio Ferrandis: Nacido en Paterna (Valencia) el 28 de febrero de 1921 ejerce como maestro antes de imbuirse en el medio teatral al que se consagra a partir de 1950. Va dándose a conocer tanto en el ámbito cinematográfico como en el televisivo, medio con el que llegó al público de todas las generaciones con su particular personaje de Chanquete en la serie de Antonio Mercero Verano Azul.

Encarna Paso: Nacida en Madrid el 25 de marzo de 1931 ya desde muy joven inicia su carrera teatral debutando profesionalmente en los últimos años de la década de los 40. Su actividad cinematográfica se muestra intermitente pero en los 80 con esta película Volver a empezar se consagra como actriz dramática.

José Bódalo: Nacido en Argentina en el 1916 hijo de actriz y tenor. Tras la Guerra Civil se marcha a Caracas, donde en Radio Caracas, actuará como jefe de producción, actor, y locutor durante 6 años. En 1947 vuelve a España e iniciará una carrera como actor que será ininterrumpida y compartida con la televisión. Aunque normalmente sus papeles eran secundarios, logró alcanzar el puesto de primer actor en la compañía de teatro nacional y un gran prestigio profesional. Trabajó en varias ocasiones con Garci: El crack, Volver a empezar, El crack II, Sesión continua.

Agustín González: Nacido el 24 de marzo de 1930 inicia los estudios de aparejador, perito industrial y Filosofía y Letras, no acaba ninguno y en su tercera carrera se introduce en el mundo de la interpretación. Supo aprovechar sus características físicas en lugar de verse limitado por ellas, aunque sí se ha encasillado en papeles ingratos.

- ARGUMENTO:

Volver a empezar es la historia de un profesor interpretado por Antonio Ferrandis que vuelve a su ciudad natal cuando se entera de que sufre una enfermedad que puede acabar con su vida. La película comienza con un amanecer en el verde paisaje de Asturias y un tren que trae al exiliado Premio Nobel Antonio Miguel Albaraja de regreso a su ciudad natal, donde tras 40 años de ausencia, surge el reencuentro con un antiguo amor de juventud, Elena (Encarna Paso).

La película en el rótulo final se dedica a la tercera edad cuyas vidas destrozó la guerra civil, *A esa generación interrumpida, gracias*. Es una historia de nostalgia y amor a la ciudad de Gijón y su equipo de fútbol, y se resume en el slogan extraído del diálogo *Sólo se envejece cuando no se ama*.

3. ANÁLISIS DEL FILM.

- Elementos externos:

Esta película marcó un hito en la historia del cine español por ser la primera en ganar un Oscar a la mejor película extranjera, pero no es Garci el primer español que lo ganaba, anteriormente Gil Parrondo había ganado dos Oscar al decorado por dos películas rodadas en España Patton (1970) y Nicolás y Alejandra (1971), igualmente Néstor Almendro lo obtiene por una producción norteamericana Días del cielo (1976) como director de fotografía y Buñuel hace lo propio al dirigir una producción francesa llamada El discreto encanto de la burguesía (1972).

Este acontecimiento el 11 de abril de 1983, a las seis y cuarto de la tarde, a casi seis meses de la llegada al gobierno del PSOE permite el reestreno de este film pero no modifica la indiferente acogida del público español. Inicialmente, la película con un costo cercano a los cuarenta y cinco millones de pesetas clasificada el 10 de marzo de 1982, estrenada en el cine Coliseum de Madrid el 29 de marzo de 1982 y que obtuvo en

los tres primeros meses de exhibición un parco resultado de 178.531 espectadores y 37.982.382 pesetas de recaudación, inferior al coste de la película, no levantará hasta pasado el año y conocerse su nominación al premio de la Academia y la concesión del galardón, terminando entonces la recaudación principal de ésta.

- Elementos internos:

La acción es casi inexistente y los personajes se mueven en la añoranza del pasado. Pero la concesión del Oscar es muy probablemente debida a que la película es una constante alabanza a EEUU que aparece como paraíso de la libertad, hogar de los refugiados de todo el mundo: el protagonista regresa a morir allí, se había casado con una norteamericana y en las últimas escenas se ve la calidad de vida de que allí gozaba.

Antonio Miguel Albajara está escribiendo un ensayo sobre Jorge Manrique y tiene presentes los famosos

versos de éste, *Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar al mar/ qu' es el morir*, porque al llegar a Gijón y contemplar por fin el mar de su juventud, ya padece una enfermedad incurable. La nostalgia de los años 30 de Antonio, la banda sonora de la película –el *Canon* de Pachelbel– y la melancolía presencia del mar en todas las escenas secundarias aportan una obviedad sentimental como dice David Thompson, que al público español le resultó fastidiosa. Este fatalismo del cine posfranquista tiene varias explicaciones: es una actitud española tradicional; reflejar una tendencia general a acentuar el carácter inevitable de la historia para que, de este modo, el pasado adopte la forma de una tragedia de la que nadie es responsable; consciente de la imposibilidad de cambiar el pasado, los cineastas españoles tienden a describirlo como si incluso cuando fue presente, ya estuviese determinado.

Esta película tiene, como hemos visto, continuidad en las adaptaciones durante la década de los 90: *Canción de cuna* (1994) versión de la obra de Gregorio Martínez Sierra y *La herida luminosa* (1997) sobre el drama homónimo de Joan de Segarra, como el proyecto *La muralla* basada en la obra teatral de J. Calvo Sotelo.

IV. APÉNDICE DE LÁMINAS.

INDICE:

- FOTOGRAFÍA DE JOSÉ LUIS GARCI.
- CARTEL DE ASIGNATURA PENDIENTE.
- RESEÑA LITERARIA DE UNA DE LAS OBRAS ESCRITAS DE GARCI.
- FOTOGRAMA DE LA HERIDA LUMINOSA.
- FOTOGRAMA DE EL ABUELO.
- CARTEL DE VOLVER A EMPEZAR.
- FOTOGRAMA DE VOLVER A EMPEZAR.
- GARCI Y EL REPARTO DE VOLVER A EMPEZAR CON EL OSCAR.

V. BIBLIOGRAFÍA

- *Gran Enciclopedia del cine*. Volumen 4. Macromedia Inc. Copyright 98. Ediciones Formentera S.A. Grupo Zeta S.A.
- TORRES, Augusto M.: *El cine español en 119 películas*. Alianza Editorial. Madrid 1997. (pp.245–349).
- PÉREZ PERUCHA, J.: *Antología crítica del cine español 1906–1995*. Editorial Cátedra. Filmoteca Española. Madrid 1997. (pp.764–766, 944–946).
- HOPEWELL, John.: *El cine español después de Franco*. Ediciones El Arquero. Madrid 1989.
- AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume.: *El cine español en sus intérpretes*. Ediciones Verdoux . Madrid 1992. Pág. 55–56, 142, 162, 295.
- *La Voz de Galicia en Internacional* del 14 de abril de 1983.
- *Fotogramas*. Nº 1844. Junio 1997. Pág. 40.
- *Fotogramas*. Nº 1843. Mayo 1993. Pág. 22.
- *Fantastic Magazine*. Segunda época. Nº 43. Diciembre 1995. Pág. 100.
- *Fantastic Magazine*. Segunda época. Nº 36. Abril 1995. Pág. 90.
- *Fantastic Magazine*. Segunda época. Nº 33. Enero 1995. Pág. 73.
- *Estrenos actuales* revista gratuita distribuida por Ediciones Promocentro Hispánica S.L. Nº 38. Marzo 1997. Pág. 21.
- *Estrenos actuales* revista gratuita distribuida por Ediciones Promocentro Hispánica S.L. Nº 31. Julio y Agosto 1998. Pág. 33.
- *La Gran Historia del Cine* de Terenci Moix. Capítulo 40. Pág. 1972–1973.
- *Historia Gráfica del siglo XX*. ABC, Blanco y Negro. Editado por Prensa Española S.A.
- Láminas recogidas de varias webs de Internet, excepción de Asignatura Pendiente sacada del libro de Hopewell.

Torrents *cinema and the Media after the Death of Franco* Spain Conditional Democracy, pág.112. Sacado de El cine español después de Franco Hopewell, pág. 183.

Véase apéndice de láminas.

Según HOPEWELL se dedicó a trabajar para Dibildos desde 1970.

Sacado de *Fantastic Magazine* nº 33. Enero 1995, pp 73. A su vez lo toman de unas declaraciones al diario El Mundo.

Tomado de *Fantastic Magazine* nº 43. Diciembre de 1995, pp.100.

Véase apéndice de láminas.

Película en la que nos centraremos más adelante.

Hace libros como por ejemplo el dedicado a los cóctels preparados en una larga serie de películas y su descripción. Véase en el apéndice de láminas, una reseña de uno de sus de libros de cine.

Véase apéndice de láminas.

Véase apéndice de láminas.

Véase el cartel en el apéndice de láminas.

Véase apéndice de láminas un fotograma que recoge a los protagonistas.

Véase el momento en el que director y reparto posan con el galardón (apéndice de láminas)

Véase la crítica de David Thompson, en *Time Out*, 7 de junio de 1984.

VOLVER A EMPEZAR: José Luis Garci

10

17