



UNIVERSITAT
JAUME • I

APORTACIONES DE LA TERCERA VÍA AL NUEVO CINE ESPAÑOL

Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO FIN DE GRADO
Junio, 2015 (Modalidad 1)

Blanca López Álvarez

DNI: 35595278H

Tutora: Shaila García Catalán

RESUMEN

Este trabajo final de grado se centra en el estudio de las aportaciones de la Tercera Vía (1970-1975) al período del Nuevo Cine Español (Escuela Oficial de Cinematografía, 1963) que comenzó la renovación de la cinematografía española. El motivo de esta transformación fue la necesaria apertura al exterior de un país que empezó a manifestar su descontento con el régimen autoritario. La característica que define al período fue la representación de lo acontecido en nuestra sociedad en la etapa desarrollista.

La denominada Tercera Vía por el productor José Luis Dibildos persiguió la realización de un cine que aunara lo comercial con la crítica social que ya se venía representando años atrás. Asimismo mediante el análisis textual y de contenido de algunas de las películas del período estudiaremos las novedades, si las hay, que puedan haber en la Tercera Vía con respecto al Nuevo Cine Español.

Palabras clave: Tercera Vía, Nuevo Cine Español, crítica social, apertura, aportaciones y debilidades.

ABSTRACT

This end-of-degree research focuses on the investigation of Tercera Via (1970-75) inputs to Nuevo Cine Español cinema period (Escuela Oficial de Cinematografía, 1963), starting the renewal of Spanish cinema. The motivations behind this renewal was the need of a cultural opening of a country that started to complain against its authoritarian Regime. The main feature of this period was the representation of growing development.

The so called Tercera Via, after Jose Luis Dibildos, tried to produce films that conjoined both commercial topics with social criticism. So, through the textual and content analysis of some films of this period, we wil try to figure out wich were the main contributions, if there is any, of Tercera Via to Nuevo Cine Español.

Key words: Third Way, New Spanish Cinema, social criticism, opening, contributions and weakness.

ÍNDICE

Planteamiento de la investigación	2
- Justificación e interés del tema	2
- Objeto de estudio	4
- Hipótesis de la investigación	5
- Objetivos de la investigación	5
- Metodología	5
Marco teórico	8
Capítulo 1. Contexto histórico años 1960-1975	8
1.1. Momento histórico	8
1.2. Adentrándonos en la Tercera Vía	10
1.3. Reflejo social en el Nuevo Cine Español y la Tercera Vía	11
Capítulo 2. Nuevos temas e imaginario para un Nuevo Cine Español	13
2.1. Emigración-inmigración	13
2.2. Tabúes sociales	16
2.3. Diferencias generacionales	19
2.4. Conclusiones Capítulo 2	21
Capítulo 3. Temas e insistencias del cine de la Tercera Vía	22
3.1 Estudio del contenido de las películas de la Tercera Vía	22
3.2 Conclusiones capítulo 3	25
Análisis aplicado	39
Capítulo 4. Análisis aplicado sobre películas de la Tercera Vía	39
4.1. Análisis aplicado de películas del período de la Tercera Vía	39
4.1.1 <i>Adiós, cigüeña, adiós</i> (Manuel Summers, 1971)	39
4.1.2 <i>Tocata y fuga de Lolita</i> (Antonio Drove, 1974)	44
4.1.3 <i>Una vez al año ser hippy no hace daño</i> (Javier Aguirre, 1969)	49
4.2 Conclusiones del análisis aplicado	55
Conclusiones	57
- Conclusiones del trabajo de investigación	57
- Confirmación o refutación de la hipótesis	59
- Futuras líneas de la investigación	59
Bibliografía	61

Planteamiento de la investigación

- Justificación e interés del trabajo de investigación

La Tercera Vía del cine español fue una etapa denominada por el productor José Luis Dibildos que comprende los primeros años de 1970 hasta pasada la muerte de Franco en 1975. Este período se ubica dentro del llamado Nuevo Cine Español (Escuela Oficial de Cinematografía, 1963). Podemos encontrar en él directores reconocidos como Carlos Saura, Mario Camus, Luis García Berlanga o José Antonio Bardem, entre muchos otros. Sus películas mostraban a una España cargada de complejos y atrasada económica, social y culturalmente que no podía zafarse de los estigmas del régimen totalitario que sufría nuestro país. La intención principal del Nuevo Cine Español fue la apertura al exterior, existía la necesidad de mostrar la incipiente renovación de nuestro cine y nuestro país a las sociedades más modernas e industrializadas.

En dicho período, la Tercera Vía, encontramos películas como *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) o *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974). Estos directores que protagonizaron la nueva corriente, junto a los que hemos citado con anterioridad, utilizaron el cine como medio de expresión para denunciar o destacar una España inmersa en un proceso de movilización migratoria, la lucha por los derechos de la mujer, el cambio de mentalidad generacional y, en definitiva, la modernización a gran escala y desde todos los ámbitos de nuestra sociedad.

Así, asistimos al comienzo de una nueva etapa en la cinematografía de nuestro país. La censura todavía vigente y las normas impulsadas por el nuevo Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, permitieron una apertura controlada y tutelada que, sin pretenderlo, dio una aparente libertad con la que muchos directores apostaron por manifestar su descontento con el país. Eran los últimos años del franquismo y la sociedad española

comenzaba a liberarse de un régimen autoritario que dificultaba la libre expresión y oscilaba entre el temor por lo nuevo y la necesidad de cambio.

En términos generales, el Nuevo Cine Español no dejó de lado los tópicos del folclore que actuaban de reclamo para el público. En las salas de cine eran habituales las películas en las que la afición por los toros, el erotismo del cuerpo de la mujer o la comicidad de los diálogos compartían espacio con nuevos hechos de una sociedad que comenzaba su imparable despegue hacia el desarrollo y la modernización.

En definitiva, en el presente trabajo de final de grado nos centraremos en el análisis de contenido y el análisis textual del Nuevo Cine Español que comenzó a producirse entre los años 60 y 70 y, sobre todo, profundizaremos en la llamada Tercera Vía, en la que comprobaremos cuáles serán las novedades, si las hay, aportadas a nuestra cinematografía.

- Research investigation and interest

Spanish Cinema's Tercera Vía -Third Way- was a period pointed by Jose Luis Dibildos, producer, that comprehends from the early 70s until Franco's death, on 1975. This period is included inside the so called Nuevo Cine Español - Spanish New Cinema- (Escuela Oficial de Cinematografía, 1963). We found in it some recognized directors as Carlos Saura, Mario Camus, Luis García Berlanga o José Antonio Bardem, among so many others. Their films portrayed Spain as a country full of bias and economical, social and culturally undeveloped, that was not able to throw off the stigmata inflicted by a totalitarian Regime. The main focus of the Nuevo Cine Español was to open itself to exterior, there was a need to show the incipient renewal of our cinema and country to modern and industrialized societies.

In this period, Tercera Vía, we can find films as *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) o *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974). These directors that starred the new wave,

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

together with those we mentioned before, used Cinema as a way of criticism or highlightment of a Spain that was involved into strong migration processes, Women Rights fight, the generational gap and, in brief, the large-scale modernization in every área of our society.

So, we assist to a new phase in of cinematography in our country. The still in force censorship and the rules-driven of Cinematografía y Teatro new general director, Jose María García Escudero, permitted a controlled and protected opening that, unintentionally, seemed to be a frame for new directors to show open criticism with the State situation. Those were the last years of Franco's dictatorship and the Spanish society started to set itself free of a Regime that was obstructing the Freedom of Speech and ranged between fearing the new and needing a big change.

In general terms, the Nuevo Cine Español did not shelved the folk cliches that attracted public in mass. Cinemas got full of movies showing bullfighting, women erotic bodies and comic dialogues, but those topics shared now the screen with the new topics of a societuy getting ready to take off through modernity and developement.

Finally, with this research we try to focus on analyzing Nuevo Cine Español contents, that started getting produced between the 60s and the 70s and, specially, we deepen in the so called Tercera Via, in which we'll try to prove the new contributions, if there is any, from this wave to our cinema.

- Objeto de estudio

En el punto anterior hemos nombrado algunos de los conceptos que aparecen en las películas de la Tercera Vía y, en general, en el Nuevo Cine Español. La sociedad entre los años 60 y 70 vivía un momento convulso y el cine contribuyó a representar los deseos de unos individuos dispuestos a manifestarse. Estos nuevos directores se involucraron en la tarea de hacer un cine en el que la

verdadera protagonista de todas las películas fuera la sociedad española y su problemática real.

En el presente trabajo vamos a analizar aquellos conceptos que inundaron la nueva cinematografía española, trataremos la migración hacia otras ciudades o países en busca de oportunidades, las diferencias generacionales entre padres e hijos, la lucha por los derechos de la mujer y, trataremos también, la incursión de la sexualidad en nuestro cine que se presentaría como antecedente del llamado fenómeno del *destape* (1977-1984 aprox.).

- Hipótesis de la investigación

El presente trabajo de final de grado lo orientaremos a responder la siguiente pregunta de investigación:

¿La creación de la Tercera Vía aportó novedades temáticas o formales al Nuevo Cine Español?

- Research Hypothesis

This final degree work orient it to answer the research question:

The creation of the Tercera Via –Third Way– thematic or formal innovations brought to the Nuevo Cine Español –New Spanish Cinema–?

- Objetivos de la investigación

- Comprobar las diferencias que pueden haber entre la temática de las películas de la Tercera Vía y otras correspondientes al Nuevo Cine Español.

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

- Constatar si la Tercera Vía contribuyó a la creación de nuevas formas de representación textual al cine español.
- Revelar si las películas de la Tercera Vía aportaron alguna novedad en su contenido como para ser clasificadas en una nueva corriente.
 - Research objectives
 - Check the differences that may exist between the themes of the films of the Tercera Via –Third Way– and other for the Nuevo Cine Español.
 - Confirm if the Tercera Via contributed to the creation of new forms of textual representation of spanish cinema.
 - Disclose whether the films of the Tercera Via brought something new in content to be classified as a new trend.
 - Metodología

En el presente estudio indagaremos en el período de llamado la Tercera Vía que se encuentra aproximadamente entre los años 1970 y 1975. Esta nueva corriente instalada dentro del Nuevo Cine Español que comenzaría en la década de los 60 no alberga una gran cantidad de películas puesto que su denominación se reduce a las obras producidas por Ágata Films. Por ello, tendremos en cuenta que para estudiar sobre la Tercera Vía no podremos hacerlo sin conocer los elementos que destacaron en la cinematografía de este nuevo cine que surgió como necesidad de mostrar una España renovada al exterior. Esto quiere decir que la intención principal fue proyectar una imagen de apertura para poder competir en la industria europea. Además, el promotor, ya fallecido de la llamada Tercera Vía, José Luis Dibildos, trabajó con algunos de los directores más representativos de estas décadas lo cual nos servirá para entender las intenciones de esta nueva apuesta.

No son muchos los autores que han escrito sobre este tema. Si es cierto que algunas de las películas que vamos a nombrar más tarde si han sido comentadas o analizadas por distintos investigadores como es el caso de Julio Pérez Perucha, José Vicente García Santamaría o Manuel López Villegas pero no ha sido fácil encontrar autores que hayan ahondado en esta nueva corriente. Lo que si encontramos son análisis extensos sobre la etapa del Nuevo Cine Español que abarca desde principios de los años 60 hasta el fin de la censura en 1977 y que nos será de gran ayuda para nuestro objeto de estudio. Esa etapa ha sido testigo de películas tan reconocidas por la crítica y el público como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *El Espíritu de la Colmena* (Víctor Erice, 1973) o *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974).

El trabajo de final de grado sobre la Tercera Vía tendrá dos apartados: en primer lugar realizaremos un análisis de contenido en el que comprobaremos los temas más comunes en las películas de esta nueva corriente y el Nuevo Cine Español y veremos si se diferencian entre ellas y, en segundo lugar, escogeremos algunas de las películas más representativas de este período en el que analizaremos la forma para extraer los elementos textuales que pudiera aportar a la cinematografía del momento. En el análisis de contenido trataremos películas como *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971) o *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) las cuales representan dos de los temas más comunes en la sociedad española de los años 60 y 70 y veremos si su representación varía en el caso de los films de la nueva corriente. Por otro lado, en el análisis textual, mediante tres películas –*Adiós, cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974) y, por último, *Una vez al año ser hippy no hace daño* (Javier Aguirre, 1969)– comprobaremos si realmente el término Tercera Vía supuso algún cambio en nuestro cine.

Marco teórico

A partir de 1960 España inicia una etapa desarrollista y transicional que termina con el fin de la dictadura franquista. Una gran parte de los directores del momento realizaron películas que destacaron las debilidades y progresos de nuestra sociedad. En estos años se produjeron unas obras cinematográficas que representaron las preocupaciones de los españoles. En ocasiones hubo directores que fueron castigados por la censura y otros se dedicaron a la comedia más costumbrista asegurando el éxito económico.

Capítulo 1. Contexto histórico años 1960- 1975

1.1 Momento histórico

En 1959 se formalizó el Plan de Estabilización que pondría fin a la autarquía que arrastraba España desde el fin de la Guerra Civil (1936-1939). Uno de los principales problemas que había era la autosuficiencia como consecuencia del bloqueo exterior y el aislamiento internacional que provocaban un leve ritmo económico a causa de una producción esencialmente agrícola. No obstante y debido al Plan de Estabilización, la década de los 60 protagonizó un cambio donde el crecimiento del sector industrial y el de servicios comenzaba a despegar.

Por otro lado no fue un buen momento para la demografía española de los años 60 y 70 puesto que más de 4 millones de personas migraron a la ciudad y un millón y medio partió hacia Europa atraídos por un mejor nivel salarial.

A pesar de ello, la sociedad española comenzaba a resurgir debido, en gran parte, a la llegada masiva del turismo y el avance en nuevas tecnologías que ayudaron a la industrialización de las ciudades más importantes de España.

Además, las nuevas generaciones proyectaron un nuevo cambio en la mentalidad de una sociedad tradicional. Los estudiantes que llenaban las universidades se erigieron como una fuerza crítica con capacidad de cambio

social y protagonismo político que se movilizó contra las concepciones clasistas.

Según apunta Carrillo-Linares:

Las peticiones de democratización de la Universidad terminaron por convertir el problema universitario en una cuestión política de primer magnitud; la politización evidente de muchos de los estudiantes que formaban parte de las asociaciones estudiantiles no reconocidas oficialmente otorgó al problema una fisonomía y un trasfondo que indudablemente el régimen se encargó de advertir. (1999: 452)

Así fue como España presenció el comienzo de un cambio que transformaría una sociedad atrasada y adoctrinada por los valores del régimen de Franco que poco a poco perdería influencia social. Hasta principios de la década de los 80 nuestro país protagonizó una etapa aperturista y transicional que afectó a todos los ámbitos sociales entre los que encontramos al sector cultural en una situación dramática. Será en los cambios culturales que surgieron de manera paralela a los socioeconómicos en los que nos centraremos.

La nueva política diseñada por José María Escudero desde la Dirección General de Cinematografía, hizo aumentar considerablemente la producción de cine en España, se alcanzaron índices que jamás se habían logrado en toda la historia, y se favoreció la apertura de nuevos mercados y el incremento de las coproducciones de otros países (García Fernández, 1982: 2).

En estos años la comedia se consolidó como un valor seguro en las salas de cine en las que encontramos películas tan celebradas por el público como *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962), *Las que tienen que servir* (José M. Forqué, 1967) o una de las más taquilleras del género *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965). Estas obras son algunas de las protagonistas del Nuevo Cine Español.

Por tanto, las movilizaciones que comenzaban a ser habituales en España frente a una política inmovilista preparó a la sociedad a la alternativa democrática. Las nuevas formas de ocio como por ejemplo la televisión provocaron una crisis cinematográfica que tuvo que solventar el problema realizando un cine en el que los espectadores pudieran verse reflejados.

1.2 Adentrándonos en la Tercera Vía

La Tercera Vía del cine español no fue un movimiento ajeno a las historias que reprodujeron muchos directores como Carlos Saura (*La prima Angélica*, 1973), José Antonio Nieves Conde (*Surcos*, 1951) o Luis García Berlanga (*El verdugo*, 1963) que portaban un largo recorrido en nuestra cinematografía, sino que encontramos en este breve período de tiempo (1970-1975) directores jóvenes que quisieron traernos aquellos viejos dramas de la sociedad española que propulsaron la apertura de nuestro país. Algunos de estos temas fueron el comienzo de la eliminación de tabúes como el sexo, la incipiente presencia de las mujeres en el ámbito social o una nueva generación de jóvenes que cuestionaba la soberanía del gobierno de Franco en sus últimos años de vida.

La industria del cine había comenzado su particular proceso de transición ya en los años 60 creándose así un cine nacional que pudiera medirse en un mercado más competitivo debido a la intrusión de la oferta norteamericana. En esta nueva era cinematográfica encontramos películas en las que son habituales los elementos críticos de la España que comienza a renovarse junto a una España más tradicional.

De 1970 a 1975 un cambio político, social y económico que había comenzado en la pasada década se consolidaba poniendo fin a una larga dictadura. Es en este breve período donde nos encontramos con el productor de Ágata films, José Luis Dibildos, quien había trabajado junto a cineastas de nuestro país como Juan Antonio Bardem, Carlos Saura o Mario Camus. Años más tarde decidió crear la Tercera Vía. Dichos directores tuvieron dificultades para sortear la censura pero esto no provocó que películas como *El Verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) o *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) dejaran de transmitir aquellos anhelos, deseos y preocupaciones de los españoles.

Para poder esclarecer y acotar las intenciones de este período nos apoyaremos en las consideraciones del crítico Carlos F. Heredero. El autor

establece una clasificación en las obras de esta época que son las siguientes: películas como imágenes de la historia, películas con la historia como referente y, por último, películas como reflejo social. Es en esta última clasificación en la que encontramos las obras de la Tercera Vía del cine español. Historias que explican o representan las transformaciones políticas a las que nos hemos referido en anteriores epígrafes y en las que encontramos el proceso de modernización de los años 70. Uno de los ejemplos más paradigmáticos lo encontramos en la obra de Roberto Bodegas. El director y guionista de *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) definió la Tercera Vía en una entrevista con motivo de la presentación de la cinta en Francia junto a Dibildos. Sus declaraciones fueron las siguientes:

José Luis Dibildos, [...] y yo intentamos hacer un cine que creemos que corresponde a una necesidad española, es decir a un cine que sin abstraerse de la popularidad, sin abstraerse de los problemas que en España están latiendo pueda al mismo tiempo que, no denunciarlo porque es demasiado, ponerlos en la pantalla pero que la gente vaya a verlos. Es decir, romper la idea clásica de cine comercial y cine no comercial, sino hacer un cine digno español y un cine en que cada español se pueda encontrar en sus personajes (Bodegas, 1972: 1).

Roberto Bodegas, Antonio Drove, Manuel Summers o Jesús Yagüe fueron algunos de los protagonistas de esta etapa del cine. Realizaron un cine joven que manifestó el porvenir de nuestro país sin alejarse del cine español tradicional, costumbrista y vulgar, centrado en el humor, al que se había acostumbrado la sociedad española durante el régimen dictatorial.

1.3 Reflejo social en el Nuevo Cine Español y la Tercera Vía

El renovado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) posteriormente denominado Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) fue el escenario de unos cineastas «cuyas producciones modernizaron la industria con obras nunca vistas en las pantallas españolas. El producto de esta escuela será lo que ya empieza a denominarse Nuevo Cine Español» (Aragüez Rubio, 2006: 77-92). Así, da comienzo una nueva etapa de mayor

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

libertad en la representación de algunos de los temas que han sido castigados por una férrea censura antes de las nuevas normas aprobadas en el año 1963 por la nueva Ley. Se interpretan unos temas sociales con valores intimistas y humanos que ofrecían un realismo cinematográfico del que carecía el pasado cine español.

Los directores que protagonizaron la Tercera Vía proponen un «ejercicio que siguiera representando los esquemas del cine comercial introduciendo la realidad social de los españoles con unos personajes en los que el propio público se vio reflejado» (Fernández, 2008: 48-49). Dibildos denominó así una etapa que él mismo propuso junto a cineastas jóvenes dispuestos a realizar un cine moderno. Encontramos películas como *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969) o *Lola, espejo oscuro* (Fernando Merino, 1966) que en estos casos tratan dos lados opuestos de la figura de la mujer en el cine de la época. Por un lado, la tradicional concepción escandalosa de una chica embarazada sin ser unida en matrimonio previamente y, por otro lado, la libertad que supone disfrutar de una vida sin preocupaciones de una joven madura y descarada.

A pesar de la leve autonomía para mostrar temas censurados hasta el momento, un gran número de directores apostaron por el uso del humor en sus obras para suavizar la crítica y asegurar el éxito de taquilla. La Tercera Vía también adoptó estas consignas para la realización de películas en las que Dibildos participó. Su experiencia junto a algunos de los directores protagonistas de la renovación de nuestro cine supuso que el productor creara una vía diferente en la que destacar todo aquello que venimos comentando y que más tarde comprobaremos.

La sociedad española estaba en pleno proceso de transformación y modernización de nuevas mentalidades donde es común ver historias en las que la mujer tiene más presencia, el sexo se representa de forma más explícita, las conversaciones entre jóvenes recogen diálogos mucho más

progresistas sin dejar de lado cuestiones como la religiosidad, el puritanismo y los convencionalismos más arcaicos. En el próximo capítulo abordaremos algunas de las películas más representativas del Nuevo Cine Español como catalizador de la Tercera Vía.

Capítulo 2. Nuevos temas e imaginario para un Nuevo Cine Español

En el Capítulo 2 analizaremos los temas tratados en las películas del Nuevo Cine Español. La intención es mostrar que la Tercera Vía tuvo unos precedentes interesantes en los que apoyarse para representar a una generación de españoles que tuvieron que dejar su país para irse a trabajar a los estados más industrializados de Europa o que tuvieron que lidiar con nuevas generaciones que comenzaban a movilizarse en contra del régimen franquista y la creciente liberación sexual y social.

Para ello, analizaremos aquellas películas más representativas del cine de los años 60 y 70 que no forman parte de la Tercera Vía pero que ayudaron a sentar las bases que motivaron a Dibildos en la creación de un nuevo movimiento.

2.1 Emigración-inmigración

En este apartado estudiaremos dos de las películas más representativas del cine de migraciones. Hemos escogido los dos casos más comunes de la España de los 60 y 70 como *La piel quemada* (José María Forn, 1967) y *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971). En dos paisajes diferentes estas dos obras muestran la movilización de millones de personas en busca de nuevas oportunidades laborales, la primera del campo a la ciudad y la segunda a un país industrializado como es el caso de Alemania.

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

Forn escribió la historia de una familia obligada a separarse porque el padre se marcha a la ciudad en busca de trabajo. Desde un pequeño pueblo andaluz donde ha dejado a su familia se instala en la Costa Brava donde es empleado como albañil. Entre tanto, en el tiempo que ha estado solo ha tenido una relación con una joven turista belga que le descubre una manera diferente de ver la vida. La historia de la película se centra en el viaje que hace su mujer y su hijo para reunirse con él. En el trayecto hacemos un repaso de cómo los pueblos y las ciudades por las que van pasando han comenzado ya a adaptarse al turismo por lo que ellos mismos quedan extrañados por la pronta adaptación y lo ajeno que les parece todo aquello.

La cinta de Forn presenta un extenso retrato de las emociones y sentimientos de quienes tuvieron que marcharse de sus casas para comenzar de cero en la ciudad. Cobran importancia en el film las miradas de los protagonistas, los paisajes nuevos y modernizados y la reciente masificación de las ciudades. Un horizonte revestido con nuevas construcciones, edificaciones enormes y con la llegada de los electrodomésticos que cambiarán definitivamente la cotidianidad en los hogares.

La piel quemada es un fiel reflejo de las contradicciones que anidaban en la España de los años 60, de la invisibilidad de las pequeñas aldeas, de las zonas rurales más recónditas a la evolución y el desarrollo de las capitales, del choque cultural entre la población local y la turista.

Comenta Rafael Pinilla:

Forn no sólo se centra en las desigualdades económicas -de clase- de la inmigración andaluza y un turismo de mayor nivel adquisitivo, sino también en los conflictos sociales y culturales de una población autóctona que en algunos casos no acabó de asimilar con normalidad la llegada masiva de trabajadores del sur de España (2009: 1).

De esta manera, *La piel quemada* representa el éxodo rural debido a la necesidad de mano de obra proveniente de la población campestre. El film refleja el cambio en nuestro país en el que el centro de las ciudades más

industrializadas como Bilbao, Barcelona o Madrid giran en torno a la llegada del turismo para relanzar nuestra economía.

El segundo ejemplo que citamos difiere del anterior por el tipo de migración, *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971) narra la experiencia de vivir en un país como Alemania donde la economía está consolidando su crecimiento y el país se expande a pasos agigantados. Angelino, protagonizado por José Sacristán, regresa al pueblo donde se crió en el que apenas queda nadie. A su llegada, subido a un Mercedes y con infinidad de anécdotas que contar sobre su aventura en Alemania provoca que su amigo Pepe, Alfredo Landa, quede convencido de emigrar también. Lazaga muestra con la historia de Argelino la penosa situación que sufren los españoles que emigran representando la falsedad en la riqueza que aparentan los emigrados al volver a sus casas junto a sus seres queridos. La realidad es muy distinta a los deseos de los que viajan puesto que los que emigran hacen los trabajos que otros detestan por un sueldo ridículo. Los obstáculos a los que se enfrentan como el desconocimiento del idioma o las miles de ilusiones truncadas representan un paisaje entristecido que remarca la errónea decisión del que creyó en los beneficios de viajar en busca de una oportunidad.

“Ni aquí ni en Alemania ni en ningún lado se le quiere al emigrante” (Carlos Iglesias, 2013: 2). Y en esta película queda retratada de manera fehaciente la realidad de los emigrados mediante la incomprensión con otros interlocutores por el idioma o las dificultades que se encuentran en sus nuevos trabajos. Los millones de desplazamientos en los años 60 a las ciudades o a países industrializados en busca de un trabajo para poder mantener a la familia propició una gran cantidad de películas en las que reflejar esta situación. Muchos directores mostraron la realidad de un país estancado que buscaba fuera de sus casas unas nuevas condiciones de vida.

En cuestión, los anteriores ejemplos sobre el flujo de migraciones presentan historias ficticias apoyadas en una realidad en la vida de muchos españoles.

Las dos películas no solo tratan el tema de la migración como hecho único sino que los deseos y sentimientos de los protagonistas son el hilo conductor de éstas. Las obras de Forn y Lazaga representan el desasosiego generalizado, el desamparo en el que se encuentran todos aquellos que viajan a lo desconocido porque en su país no tienen oportunidades. De una manera u otra, en la actualidad, estamos asistiendo a un hecho semejante donde también encontramos películas que lo reflejan como el reciente largometraje de Nacho G. Velilla, *Perdiendo el Norte* (2015) en la que dos universitarios cansados de un país que no les promete ningún futuro se marchan a Alemania en busca una mejor calidad de vida para pronto entender que no son todo facilidades.

2.2 Tabúes sociales.

En este apartado hablaremos sobre uno de los temas más generalizados actualmente en la cinematografía española. La cuestión sexual se viene representando desde principios de los años 60 de maneras dispares. Hoy en día, no hay censura que impida escenas explícitas de éste y no hay restricciones que castiguen la aparición de diferentes condiciones sexuales.

La etapa desarrollista permitió presentar a mujeres y hombres semidesnudos e inició el camino hacia una transformación de nuestro cine que cambió las pautas y condiciones en la exhibición de los considerados tabúes sociales como la homosexualidad o las prácticas sexuales entre personajes.

En este caso, hemos seleccionado dos ejemplos: en primer lugar *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972) y, en segundo lugar, *La Tía Tula* (Miguel Picazo, 1964). Las dos tienen entre ellas unas diferencias muy marcadas y representan la sexualidad de maneras completamente diferentes.

Mi querida señorita (Jaime de Armiñán, 1972) es un ejemplo paradigmático con el que comprendemos esta serie de películas que trataron de introducir la sexualidad en España. En este caso, concretamente, se trata el tema del travestismo, tema completamente novedoso en una película todavía dentro del régimen franquista. Adela, la protagonista, durante toda su vida se ha limitado

a reprimir sus sentimientos por las mujeres que han pasado por su existencia. Es el médico quien le confirma que en realidad ella es un hombre. No se especifica con detenimiento cuáles son las causas reales sobre el travestismo de la protagonista o de cómo llega a entender su condición una vez asumido que en realidad se llama Juan. Lo que queda patente en la historia es que la protagonista ha recibido una educación como mujer y, por ello, como hombre se siente inseguro, sobre todo, en el momento de mantener relaciones sexuales.

Esta fue la primera cinta que trató el tema del travestismo tan explícitamente en nuestro país y, por suerte, la censura permitió su emisión. El film promueve más la reflexión que el malestar en el público. Supone el avance hacia la libertad en todos los ámbitos además de indagar en los sentimientos contradictorios que anidan en el personaje que protagoniza José Luis López Vázquez. La lacra que soporta Adela debido a su relación con los valores católicos le coartan la libertad para poder comprender lo que le sucede.

No sólo destaca la admirable actuación de José Luis López Vázquez sino que mediante su personaje se resaltan las limitaciones sociales a las que se enfrentaban las mujeres. Cuesta pensar que la película de Armiñan sorteara la censura puesto que era un tema completamente novedoso y que sacaba a la luz el mundo interior de un hombre completamente desubicado que desde su niñez se había sentido mujer.

Por el contrario, *La Tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), película que sufrió la censura del régimen mostró desde otro punto de vista el atraso y la represión sexual de las mujeres de la España desarrollista. *La Tía Tula* se ha consolidado como uno de los referentes del Nuevo Cine Español. La novela de Miguel de Unamuno publicada en 1921, tuvo su reflejo en el cine gracias al director Miguel Picazo que tuvo que sufrir, como muchos otros cineastas, la prohibición de varias escenas de la película.

Tula, una mujer soltera y tradicional de gran Fe convive con su cuñado, recién enviudado, y sus sobrinos en una misma casa. Ramiro, el cuñado, la desea, pero ella se mantiene firme y se niega a mantener contacto con él. Una

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

atracción sexual acumulada es patente entre los dos pero de manera muy diferente, él la persigue para poder tener un encuentro y ella guarda las formas. En este caso, Miguel Picazo para un coloquio de TVE, televisión pública de España, junto al director Alejandro Amenábar explicó lo siguiente: “*esta historia yo mismo la he vivido, yo conozco mujeres que han tenido esta situación. Esta es la España real, la España de contrastes*” (2013).

A pesar de ser películas muy diferentes, tienen en común el tema de la sexualidad, la opresión de una religión que recae en las protagonistas y que les hace temer sus actos. El sexo, el aborto, la transexualidad, el travestismo o la homosexualidad son temas que fueron castigados hasta el momento pero que, poco a poco, comienzan a tener un lugar en la cinematografía española siempre contando con la astucia de los directores para esquivar la censura.

La película de Jaime de Armiñán representa a una mujer de provincias con un conflicto de identidad. José Luis López Vázquez da vida a una mujer religiosa que se afeita y se siente atraída por su criada, que tiene un hombre enamorado de ella y que al final vuelve el hombre para que la criada se fije al fin. El drama de Adela, la protagonista, está contado desde una naturalidad y originalidad impropia de aquellos años, no cae en tópicos sino que indaga en la personalidad y en los deseos vitales de un hombre que se siente mujer y que intenta adaptarse a la ciudad. Películas como *Mi querida señorita* pasaron por el filtro de la censura cuando es un film que critica la España del momento y que trata de mostrar y naturalizar un tema completamente novedoso para el cine español pero más común en la calle de lo que aparentaba.

Sin embargo, el drama costumbrista de Miguel Picazo sí tuvo problemas y fueron eliminadas secuencias por la censura de nuestro país. A pesar de ello, *La Tía Tula* ha supuesto un vuelco importante en el cine de los años 60 con la historia de Unamuno. Aquella mujer satisfecha por ser madre siendo virgen puesto que se hace cargo de sus sobrinos y por ello se niega a manchar el

hogar casándose con su cuñado. Ella encuentra la perfecta manera para criticar el régimen castrador y fervientemente religioso para contar esta historia.

La película se convierte en un implacable análisis ético y social de lo que podríamos considerar como el pecado de la castidad que conduce a la catástrofe. Tula se suicida moralmente, asida a un erróneo empecinamiento puritano, convertida trágicamente en verdugo y víctima a la vez (Méndez, 2014: 2).

Así, las dos películas analizadas en este capítulo representan una sociedad fuertemente clerical que niega todo aquello que desobedezca unos valores familiares. En el caso de Adela por no saber siquiera ella misma que es un hombre, ya que ha recibido una educación en la que apoyarse y por ello no entiende qué es lo que sucede a su alrededor y con su propia identidad. Y, en el caso de Tula, una mujer creyente que toma la decisión de no tener descendencia supliendo unas carencias que ve recompensadas en su única motivación: el cuidado de sus sobrinos. A pesar de sus diferencias las películas tienen en común una crítica al clasicismo ideológico y al adoctrinamiento de los españoles que impone el límite a las libertades sociales y sexuales de los ciudadanos.

2.3 Diferencias generacionales

El Buen Amor (Francisco Regueiro, 1963) fue una película que no tuvo un gran reconocimiento por parte del público. La monotonía en la que transcurre la película provoca en el espectador una sensación de hastío que solo se interrumpe cuando hablan los protagonistas. Una pareja de jóvenes estudiantes deciden, debido al cansancio que les provoca realizar las mismas actividades los domingos, viajar hacia Toledo en un trayecto de doce hora más que revelador. La España de los años 60 muestra una cotidianeidad aburrida y el viajar de una ciudad a otra no hace que esto cambie, en esa tranquilidad aparente, se muestra a dos jóvenes que en se descubren a sí mismos y su mundo interior. Una sociedad enclaustrada en un régimen en decadencia deja fluir la vida de unos jóvenes sin esperanzas ni ilusiones en su porvenir.

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

La escapada que hace la pareja a Toledo tiene un valor de huida para los protagonistas. El interés de la película reside en el momento que viven los dos, no interesa lo que sucederá después porque parece que no haya un después sino un ahora y una situación cotidiana.

Explica José Vicente García Santamaría:

Es una mirada que manifiesta su descontento con todo lo que le rodea; un país insuficiente, con unos personajes que casi siempre rezuman amargura, que exhalan un profundo desprecio en sus gestos, en sus palabras. Unos personajes que son siempre víctimas del entorno asfixiante que les rodea (2006: 1).

El viaje de la protagonistas es un viaje emocional, intimista, en busca de un devenir mejor. Lo que demuestra la cinta del director vallisoletano es el drama reprimido de los españoles. «Su trama intenta destapar las vergüenzas de la sociedad de los sesenta y dibujar a unos jóvenes constreñidos por los convencionalismos sociales» (García Vaquerizo, 2014: 115).

En el caso de los conflictos íntimos de la pareja se entrecruzan unos pensamientos generalizados en las nuevas generaciones que vuelan libres por una vida y un futuro mejor frente a un país tremendamente reprimido y esclavizado a seguir unas órdenes que poco a poco van perdiendo fuelle. La película de Regueiro no es más que una muestra de las ilusiones frustradas de los jóvenes del momento que sufren el adoctrinamiento generalizado.

Esta situación se entiende con el paso del tiempo puesto que los jóvenes fueron uno de los grandes impulsores que cambiarían para siempre el futuro de nuestro país. Regueiro representó la esencia de las nuevas generaciones sumidas en un profundo aletargamiento que no les dejaba avanzar a la vez que resultaba completamente necesario. En su huida descubren sus propios miedos, deseos y conformidades que les impiden progresar.

En este análisis de contenido se comprueba que el cine representa, en su gran mayoría, el descontento generalizado donde millones de familias se van a otro país u otra ciudad para poder trabajar, donde, sobre todo los jóvenes, comienzan a despertar exigiendo una libertad que sus padres no tuvieron y

donde, por ejemplo, no se permite siquiera hablar de homosexualidad con normalidad. La elección de las películas anteriores se debe a que cada una de ellas retrata una España en época de cambio y muestran los temas más comunes del momento los cuales contribuyen al avance de nuestro país.

En el caso de las migraciones a pesar de mostrar en los dos casos analizados un paisaje pintoresco, no solo se centra en exhibir lo positivo del cambio en las ciudades y de la llegada del turismo a nuestro país sino que deja espacio para mostrar aquellas debilidades de las movilizaciones de millones de españoles en busca de una mejora en su calidad de vida.

En definitiva, descubrimos una débil apertura en la que el tema sexual comienza a tener presencia en los films y donde nuevos conceptos se van introduciendo.

2.4 Conclusiones Capítulo 2

Queremos concluir este apartado apuntando que el comienzo de los años 60 empujó a un país completamente paralizado hacia una renovación a gran escala, desde la familia más humilde hasta las que ostentan las mejores posiciones. El cambio en la sociedad no fue brusco pero en estos años queda patente la progresiva mejora en el nivel de vida de las personas. Evidentemente, no todo fue positivo puesto que la emigración se convirtió en uno de los movimientos más frecuentes en España además del relanzamiento de la economía española debido a la oleada de turistas que acudían a nuestras costas. La rápida industrialización de las ciudades españolas era la consecuencia de esto mismo, de la cantidad de extranjeros que acogía nuestro país.

Respecto al análisis de contenido que hemos formulado de algunas de las películas del período del Nuevo Cine Español comprobamos que su temática representa el auténtico problema de los españoles. En muchas de ellas es abusiva la exhibición de los actores protagonistas como José Sacristán, Alfredo

Landa o Tina Saiz y parece que se explote más su vis cómica que la problemática en cuestión. No por ello se menosprecia la claridad con la que se manifiestan las migraciones en el caso de *La piel quemada* (J. María Forn, 1967) que incluso te transporta a esos sentimientos de la madre y el hijo en su viaje a la capital o en el caso del *Buen Amor* (Francisco Reguerio, 1963) en el que los silencios a veces dicen más que las palabras.

Capítulo 3. Temas e insistencias del cine de la Tercera Vía

3.1 Estudio del contenido de las películas de la Tercera Vía.

La productora Ágata Films, fundada en 1956 por José Luis Dibildos, fue testigo de numerosas películas que no formaron parte de la llamada Tercera Vía. Solo algunas de ellas pertenecieron a esta nueva corriente y a continuación analizaremos varias de las más representativas.

Españolas en París (Roberto Bodegas, 1971) fue el primer largometraje del director madrileño que junto a Dibildos inauguró la llamada Tercera Vía. La película narra el drama de cuatro mujeres que marchan a Francia para trabajar como internas en la casa de familias burguesas. Es un film centrado en la emigración en la que millones de personas huyeron de un país empobrecido para trabajar en los oficios más humildes en naciones más desarrolladas y avanzadas que la nuestra.

Bodegas en su estrecha relación con el país vecino quiso destacar la desventura de una sociedad que no tenía oportunidades laborales y tuvieron que buscarlas fuera de nuestras fronteras. En el film se dividen por secuencias las historias de las protagonistas a modo de viñetas mostrando así la vida de cada una de ellas por separado, sus reacciones, su manera de actuar o su comportamiento frente a distintas situaciones lo que hace referencia a la soledad que viven a su llegada a un ambiente desconocido. Además cada una de ellas tiene una situación distinta que lidiar. No solo han viajado por motivos económicos. En el caso de una de ellas su deseo por vivir en un país en el que

no se le enjuicie en sus relaciones con los hombres la ha llevado a instalarse en París. También exalta el trato de los franceses con las mujeres, con sus empleadas, al contrario de lo que hace con los españoles que incluye el recelo con el que miran a sus conciudadanas.

Al igual que ocurre con *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971) y *La piel quemada* (J.María Forn, 1967) Bodegas no solo representa las debilidades de los emigrantes, las dificultades con las que se encuentran teniendo que trabajar como el idioma o las condiciones laborales además de lo que supone no tener la familia cerca sino que, por otro lado, también señala esa libertad sexual e ideológica que no hay en nuestro país.

En la segunda película del director, *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974), se satiriza sobre la figura del nuevo trabajador español. En el film vemos el proceso de absorción de una multinacional a una empresa de seguros corriente llamada "La Confianza". No solo observamos los cambios a los que se someten los antiguos trabajadores sino que se esfuerza en mostrar la transformación que la potencia americana emplea en la pequeña empresa española. Además es un tema que actualmente está en pleno auge ya que las grandes empresas realizan un proceso de ampliación de mercados que afecta directamente a las entidades más débiles con único fin de incrementar su economía.

Así, la pequeña oficina se convierte en un espacio mucho más modernizado repleto de medios audiovisuales y aparatos tecnológicos donde antes únicamente había un teléfono. Además, el nuevo trabajador español se siente motivado y presionado a la vez por nuevos procedimientos y conductas como el curso inicial que deben hacer todos ellos en el que se les alecciona para trabajar en la dirección de los intereses de la empresa y con una organización que únicamente se preocupa por la venta del producto o servicio.

En esta vorágine en la que los empleados deben evolucionar a un ritmo trepidante queda patente la dificultad de poder cambiar unos hábitos laborales y de vida que los españoles no pueden asumir sin un tiempo de asimilación. Esto no es suficiente para transformar a una sociedad que ve en EE.UU. un

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

ejemplo a seguir. Además, la película hace una doble crítica, por un lado muestra el exceso de poder de la multinacional que adoctrina a sus empleados colmándolos de novedades y comodidades y, por otro, critica la vulnerabilidad de los hombres que aquí quedan completamente infravalorados convertidos en un mero producto más haciendo con ello referencia a la sociedad de consumo que protagoniza la década de los 60..

Por último, en *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) José Sacristán interpreta a un abogado que sufre una extraña obsesión con la publicidad. El erotismo de los anuncios publicitarios es lo que desorienta al protagonista que le lleva a pensar y a vivir continuamente enajenado de la realidad. Esta historia escrita por el propio Dibildos junto a José Luis Garci encuentra en las inquietudes de un hombre normal la vía para destacar uno de los fenómenos emergentes que vive España a mediados de los 70 como es el caso de la connotación sensual aplicada a la mujer en este período. Los continuos elementos publicitarios llevan al protagonista a un deseo concupiscente que anula sus actos hasta sufrir una crisis matrimonial. *Vida conyugal sana*, como muchos otros films de estos años, anticipa la llegada del cine del destape de finales de los años 70. En este caso es el cuerpo de la mujer el que es expuesto como objeto, su erotismo es lo que hace que el protagonista sufra trastornos en su vida cotidiana. En un sentido más amplio encontramos en el film la vulnerabilidad del hombre ante la persuasión, en este caso, de la publicidad. La película entremezcla dos de los conceptos más representados en el cine de la época como son el sexo y la sociedad de consumo que ya mostró el director en *Los nuevos españoles* y que encuentra en *Vida conyugal sana* la cima de las perturbaciones que sufrirán los españoles con respecto a la masiva llegada de la publicidad representando a un hombre cuya voluntad queda anulada por un extraño deseo con la publicidad. Este film de Bodegas es crítico por las mismas razones que el anterior puesto que destaca las debilidades del hombre con respecto a los nuevos condicionantes que comienzan a aparecer en nuestra sociedad.

No solo las películas de Roberto Bodegas protagonizaron la Tercera Vía pero su obra está muy ligada a la labor de Dibildos. Otros directores como Antonio Drove –que dirige títulos como *Tocata y fuga de Lolita* (1974) o *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1975)– o Javier Aguirre con *Soltera y madre en la vida* (1969) también fueron protagonistas de este período por su realización de obras que plasman la realidad de una sociedad en completa transformación y en la que comenzaban a surgir nuevos fenómenos que requerían una rápida adaptación por parte de una ciudadanía adormecida por la cantidad de años sumida en un bloqueo exterior que impedía su evolución.

3.2 Conclusiones Capítulo 3

Españolas en París (Roberto Bodegas, 1971), *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) y *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974) reflejaron algunos de los hechos que comenzaban a transformar a una sociedad estancada. Hemos comentado con anterioridad que la comedia era el género con el que muchos directores trabajaron puesto que suponía un mayor éxito en taquilla pero esta concepción no aseguraba su rentabilidad. A pesar de ello, en este caso, solo dos de las obras citadas pertenecen al género de comedia, exactamente las dos últimas.

En relación a esto, las de películas de Bodegas no obtuvieron un gran reconocimiento y su edición ha sido descatalogada debido a las pocas ventas que obtuvo. Por tanto, resulta difícil encontrarlas. Ni la venta por Internet, ni los usuarios de colecciones ni siquiera en la Filmoteca Valenciana se pueden localizar. Sin embargo, algunos investigadores dan constancia de la reflexión que Bodegas realiza en sus obras. El director critica los nuevos acontecimientos de la sociedad pero sobre todo destaca la reacción de los protagonistas y la manera de responder ante ellos.

La Tercera Vía oscilará entre la crítica y el humor como veremos más tarde en el análisis aplicado en las que estudiaremos tres de las películas del período.

Framework

From the 60s on, Spain started its development period, a transition accomplished by Franco's death. A big majority of that period directors realized films focusing on our society weaknesses and tiny progress, showing many Spanish people concerns. There were some directors punished by the censorship, and some others got a great economical success thanks to their comedy of manners.

Chapter 1. Historical context, 1960-75

1.1 Historical moment

In 1959, the Government's Plan of Stabilization ended the hard autarchy that dictatorship had implemented since the Spanish War (1936-39). Some of the main problems were the self-sufficiency due to external locking, the international isolation and a slow economy based on agricultural production. Thus, the 60s meant a period of strong industrialization and the take off of service sector.

Anyways, it wasn't a good time for Spanish demography since almost 4 millions of people had emigrated from rural world to big capitals, and another million and a half emigrated to other European countries looking for better salaries. Besides, the Spanish economy got great helping from the boom of tourism, as much as from the fast industrialization of big cities acquiring new technologies. Moreover, the generational gap projected a mental change on largely traditional society: a flood of College students soon shown themselves as a major and critical force of social and political resilience that moved against classist conceptions.

As Carrillo- Linares says:

Las peticiones de democratización de la Universidad terminaron por convertir el problema universitario en una cuestión política de primer magnitud; la politización evidente de muchos de los estudiantes que formaban parte de las asociaciones estudiantiles no reconocidas oficialmente otorgó al problema una fisonomía y un trasfondo que indudablemente el régimen se encargó de advertir. (1999: 452)

Spain witnessed then a big change on a rural and underdeveloped society, while Franco's values were losing its social preeminence. From then till the 80s, Spain started an opening and transitional social revolution affecting every area of the country, specially culture which had been in a critical point during the dictatorship. It is in this cultural ruptures were we will focus during this essay, no matter the economical ones:

La nueva política diseñada por José María Escudero desde la Dirección General de Cinematografía, hizo aumentar considerablemente la producción de cine en España, se alcanzaron índices que jamás se habían logrado en toda la historia, y se favoreció la apertura de nuevos mercados y el incremento de las coproducciones de otros países (García Fernández, 1982: 2).

During this years, comedy was a great success and a safe bet for cinemas, so we find acclaimed movies as *La Gran Familia* (Fernando Palacios, 1962), *Las que tienen que servir* (José M. Forqué, 1967) or the bestseller *La ciudad no es para mí* (Pero Lazaga, 1965), three of the stars on the Nuevo Cine Español. As well as the social mobilization prepared society for democracy under the strict dictatorship, the arrival of television caused a cinematographic crisis that made necessary a bigger compromise of cinema with social realism.

1.2 Deepening into Tercera Via

The Tercera Via didn't mean a rupture with great former directors as Carlos Saura (*La prima Angélica*, 1973), José Antonio Nieves Conde (*Surcos*, 1951) or Luis García Berlanga (*El verdugo*, 1963), but a trial of new directors to recover this classical dramas to bring them to contemporary Spain in a really short period (1970-75), propelling our country opening. It meant the end of some taboos as the nudity or the portrait of active women on society, as well as the representation of the new young wave against Franco politics.

The Spanish cinema has started its generational change already in the 60s to be able to compete with the increasing American offer, a cinema where it is usual to find both elements of traditional and new Spain in tension. From 1970 to 1975, the social, economical and political change sublimated into the dictatorship end, and is in this brief period when we find Jose Luis Dibildos, Agafa Films

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

producer, who worked together with directors as Carlos Saura, Juan Antonio Bardem or Mario Camus. Years later, he founded the Tercera Vía. Their films struggled with censorship, but it didn't prevent the social impact of films as *El Verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) or *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964).

To enlight and limit the intentions during this period, we will focus on Carlos F. Heredero, Film critic. He established a classification of the films during this period, as follows: films as history image, films with history as a referent, and films as a social reflection. Is in this third sort were we find the Tercera Vía. Films were we can see the social transformation we just explained and the birth of modernization during the 70s. Roberto Bodegas bring us the paradigm of this movies with *Españolas en París* (1971). He himself defined what the Tercera Vía was in an interview to a French media during the film premiere:

José Luis Dibildos, [...] y yo intentamos hacer un cine que creemos que corresponde a una necesidad española, es decir a un cine que sin abstraerse de la popularidad, sin abstraerse de los problemas que en España están latiendo pueda al mismo tiempo que, no denunciarlo porque es demasiado, ponerlos en la pantalla pero que la gente vaya a verlos. Es decir, romper la idea clásica de cine comercial y cine no comercial, sino hacer un cine digno español y un cine en que cada español se pueda encontrar en sus personajes (Bodegas, 1972: 1).

Roberto Bodegas, Antonio Drove, Manuel Summers or Jesús Yagüe are just a sample of the directors of this wave, a young brave cinema that successfully conjoined the political criticism with the vernacular, ordinary, Francoish comedy of manners.

1.3. Social reflection on the Nuevo Cine Español and Tercera Vía

The renewed Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), later known as Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), was the stage for some directors "whose productions modernized with never-seen-before works on the Spanish screens. This school produced what we can already call "Nuevo Cine Español" (Aragüez-Rubio, 2006: 77-92). This way, a new period

with bigger freedoms started in contrast with the strict censorship applied before the new Media law, approved on 1963. The topics were treated with bigger intimacy and humanity, in a way of filming that previous Spanish cinema never shown before.

The Tercera Via directors proposed "an exercise of representing the commercial Cinema standards but introducing the new social reality of Spain with characters where the own public can see its reflection" (Fernández, 2008: 48-49). Dibildos described this way a new period that he himself started with new young directors. We can find films as *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969) or *Lola, espejo oscuro* (Fernando Merino, 1966), portraying two completely different aspects of women in Cinema. On one side, the scandal of a woman getting pregnant before marriage. On the other side, the freedom and carefree life of a sassy independent woman.

Even though the censorship was not that strict anymore, many directors preferred to use a comedy tone on its films so they could avoid the stricture easily and to secure economical profits. The Tercera Via adopted this strategy under Dibildos participation. His experience with the crew of new directors makes of him the perfect example of the renewal facts we will analyze later.

Spanish society was in the middle of its transformation process, so it became usual to see films where the woman takes a bigger part, sex is shown explicitly, and the young characters dialogue about progressive topics, even though religion, puritanism and conventionalism is still leading the scripts.

Chapter 2. New topics and imaginarium for a Nuevo Cine Español

In this chapter we will analyze the topics treated in Nuevo Cine Español films. The purpose is to show that Tercera Via had some interesting foregoings to lean on when representing the generation of Spanish emigrants to industrialized countries, or the obstacles that new generations faced to fight Franco dictatorship and sexual and social liberation. To make this possible, we will

describe the contents of some 60s and 70s movies that were not part of Tercera Via but could have inspired Dibildos on his career.

2.1 Emigration – Immigration

In this piece we will study the more representative films on migrations: *La piel quemada* (Jose Maria Forn, 1967) and *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971). This two films show two different backgrounds for a common topic: the migration from the countryside to urban centers, in the first example, and the migration to industrialized Germany, in the second one.

Forn scripted the story of a broken family after the father needs to leave to find a job in the city, from a small Andalusian village to the touristic Costa Brava, where he will become a mason. On his lonely time, he enjoys the sentimental company of a Belgian tourist, who discovers to him a radically different lifestyle, but the script focuses on his wife and children travelling to meet him again. In their roadtrip, they will discover how fast Spanish coast is changing to attract foreigners and how different it looks to their traditional background. Forn's film is a deep portrait of how emotional and shocking was rural-to-urban migration. In the film we can perceive the importance of increasing cities, industrialization and technologies. Higher building, bigger roads and house appliances will change radically Spanish society. *La piel quemada* is the reflection of how dual and paradoxical that Spain was: from the invisibility of little villages to beachside famous places, from underdeveloped inner towns to fast developing capitals, and from traditional locals to modern tourists.

So he says Rafael Pinilla:

Forn no sólo se centra en las desigualdades económicas -de clase- de la inmigración andaluza y un turismo de mayor nivel adquisitivo, sino también en los conflictos sociales y culturales de una población autóctona que en algunos casos no acabó de asimilar con normalidad la llegada masiva de trabajadores del sur de España (2009: 1).

La piel quemada represents on its way the rural migration due to masonry needs. The film shows both industrialization of Spanish main cities, as Madrid, Barcelona or Bilbao, and the tourism development.

The second example we study differs from the previous one on its kind of

migration: *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971) tells us about the growing German economy and the fast expansion of the country. Angelino, starred by Jose Sacristan, comes back to its birthplace, where there is almost no more inhabitants. As he arrives driving his own Mercedes Benz and he tells so many amazing stories of German lifestyle, his friend Pepe, starred by Alfredo Landa, decides to emigrate too. Lazaga tries to represent with Angelino the misery of Spanish emigrants who try to seem rich when they visit their families. Reality seems to be much worse, cause the immigrants need to take as jobs those areas that German people would never do for really low salaries. The obstacles they face, as not knowing the language, picture a sad landscape of contrition. “*Ni aquí ni en Alemania ni en ningún lado se le quiere al emigrante*” (Carlos Iglesias, 2013: 2). So it shows this film, were the migrants have so many troubles to develop their careers and share the empathy of locals. The millions of migrations during 60s, both to foreigner countries or from countryside to capitals, inspired a big amount of films in this decade, all of them showing the sad reality of a society on a desperate and fruitless search of prosperity.

This two examples show fiction based on a social reality. The two of them not only show migration as a background, but as the main motivation of the characters in the storyline. Lazaga and Forn films are a portrait of desperation, the loneliness of those who travel looking for better chances. One way or another, this kind of scrips are getting back to our screens nowadays, when our economical situation forces young people to migrate again: *Perdiendo el Norte* (Nacho G. Velilla, 2015) tells us about the life of two just graduated Spanish who travel to Germany in order to have a job opportunity, but soon they will discover that thing ain't not as easy as they seem.

2.2. Social taboos

In this piece we will talk about some of more expanded topics in nowadays Spanish cinematography. Sexualization has been portrayed in so many

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

different ways since it started during the 60s. Today, there is not censorship or restrictions to show explicit sex or varieties of sexual identities nor orientations. The social development helped showing naked females and males on screen, and started a new path for our cinema that ended up even showing some social taboos as homosexuality or multiple partners sex. In this case, we have picked up two really different examples of sexuality on screen: *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972) and *La Tía Tula* (Miguel Picazo, 1964). These two examples represent sexuality in an almost opposite way.

Mi querida señorita is the paradigma of the king of movies that tried to introduce sex into Spanish cinema. The script talks about transvestism, a shocking topic if we consider that Franco dictatorship was still going on. Adela, the starring character, has repressed her whole life her feelings on other women, until her doctor finds out that she's actually a man. Adela starts then crossdressing and living like a man, but her female education will make her/him unsafe and doubtful on how to act in public and, specially, how to make sex.

Mi querida señorita was the first Spanish film about hermaphroditism, and is till today a mystery how it make it through censorship. The film is more about debating than impressing, and the conflicts inside the main character, starred by Jose Luis Lopez Vazquez, shows us a round person with so many contradictions and a constant conflict with his/her catholic condition.

We may not only recognize perfect Lopez Vazquez performing, but as well the courage to represent how women are socially repressed. Armiñán movie was a pioneer on its topic and it's still hard to believe that this deep reflection on transgender was publicly shown on Franco cinemas. On the other side, *La Tia Tula*, which actually suffered censorship, showed us the sexual expression of women under dictatorship in a totally different way. This film is considered as one of the best one in Nuevo Cine Español, even though Picazo needed to cut off a big amount of scenes on his adaptation of Miguel de Unamuno novel, from 1921. Tula, a single religious woman who lives with her widowed brother-in-law and her nephews, has to deal with her brother-in-law sexual desire while she

tries to keep her behaviour under most strict catholic rules. Picazo himself told in a public television (TVE) interview, together with Alejandro Amenabar, that «this kind of stories are so real. Me myself I've met women under this circumstances, this is the real Spain, the Spanish conflict» (2013).

Despite the radical difference on the topic, this two films show women under religious constrictions, fearing their own acts. Sex, abortion, transgender, homosexuality or transvestism were social taboos and even punished by the Regime, but directors opened crafty ways to express this social stories under censorship.

Armiñan's film represents a rural woman with an identity conflict. Lopez Vazquez performs as a shaved woman in love with her maid that finds the way to become a man as she was born and attract the maid despite another man is trying to attach her. Adela's drama is told with naturalness, in an original vanguard way, that told Spanish public about a topic that, even if it was new on Media, was much more common on society than we could think.

Picazos' film, instead, had to struggle with censorship, cutting off so many scenes. Despite that, Unamuno's story finds its way to be a metaphor of Franco's society, where women were religiously castrated the same way Tula achieved to be a mother -to her nephews- even being a virgin.

La película se convierte en un implacable análisis ético y social de lo que podríamos considerar como el pecado de la castidad que conduce a la catástrofe. Tula se suicida moralmente, asida a un erróneo empecinamiento puritano, convertida trágicamente en verdugo y víctima a la vez. (Méndez, 2014:2).

Both movies show a clerical society that denied any form of gender and sexuality out of the traditional family values. Adela denies to herself to be a man, just because her catholic education has shown her that's the right way to be. Tula denies sexual pleasure to herself since she has already reached what Church says sex is for: having children without the need of sinning. Both films were a strong critic against catholic dogmatism and Regime's indoctrination.

2.3 Generational gap

El Buen Amor (Francisco Regueiro, 1963) was an unrecognized film by the public. The slow timing of the movie caused weariness on its spectators, just interrupted by the few dialogues. A couple of students decides, after getting tired of monotony, to make a 12 hours road trip to Toledo. Spain was a boring country during the 60s, and even moving from one city to another couldn't offer entertainment to young people, who would profit this trip as a way to inner discovery, their dreams were struggling with Regime's stagnation. The main topic in the movie is not the arrival, but the trip. So it says José Vicente García Santamaría:

Es una mirada que manifiesta su descontento con todo lo que le rodea; un país insuficiente, con unos personajes que casi siempre rezuman amargura, que exhalan un profundo desprecio en sus gestos, en sus palabras. Unos personajes que son siempre víctimas del entorno asfixiante que les rodea (2006: 1).

The trip is a way of self discovering, intime, emotional quiet. Regueiro tried to show us the silent drama of younger Spanish. «Su trama intenta destapar las vergüenzas de la sociedad de los sesenta y dibujar a unos jóvenes constreñidos por los convencionalismos sociales» (García Vaquerizo, 2014: 115). The conflicts that the couple face go around the students concerns, the topics young protesters were dealing with everyday, the aim of having a better future than that one the Regime was offering them. Regueiro's film is about broken dreams of youngers under Franco's repression. We can now understand this film's reflections since young Spanish were the main social sector fighting and demonstrating against the Regime on its last years. Regueiro told us about a big collective that needed to get out of stagnation. During this trip, they will discover what they desire and what they fear.

This analyze, in general, shows us that Cinema was representing social conflicts: millions of families needing to migrate to cities or outside the country, youngers demonstrating to achieve the freedom they fathers lacked, and taboos as homosexuality getting more and more public. The election of this films is

based on its capacity to show a changing Spain, not just as an idealization but showing the bad part of it: the struggles of migrants or the repression of sexuality. In conclusion, the movies introduced in Spanish cinema some new challenging topics.

2.4 Conclusions of chapter 2

We want to conclude this chapter reflecting about how fast Spain changed during the 60s: both the rich and the poor families experienced an enormous increase of their living quality. It was not a sharp change, but a progressive one. It was not all positive: emigration became main Spanish economical problem, while tourism were arriving in mass to Spanish coasts. The fast industrialization of cities was nothing but the consequence of tourism and foreigners impact.

From the analysis of Nuevo Cine Español films, we confirm that the films' contents represented pretty well main Spanish citizens concerns. In many of them we find an abusive use of Jose Sacristan, Alfredo Landa or Tina Saiz, comedies *Star System* of the epoque, but this didn't prevent from showing a raw and blue picture of those years dramas, specially on *La piel quemada* (Jose Maria Forn, 1967) mother and child and on *El Buen Amor* (Francisco Regueiro, 1963) trip, where silents say much more than words.

Chapter 3. Topics and regulars on Tercera Via films

3.1 Research on Tercera Via contents

Agata Films, producer founded by Jose Luis Dibildos in 1956, witnessed a big amount of films not taking part on Tercera Via movement. Just some of them belong to this wave, and we will try to analyze the most important among them. *Españolas en Paris* (Robert Bodegas, 1971) was first movie of Bodegas, and

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

inaugurated the Tercera Vía wave. The film talks about four Spanish women traveling to Paris to serve as maids in bourgeois apartments. Is the story about the millions of people that emigrated from Spain to perform the worst paid jobs in other more industrialized and modern societies. Bodegas, who was linked to our neighbor country, focused on laboral drama and bad expectations of Spanish people. The film is divided in different sequences, as sketches, where we can see any of the young girls arriving to their new place, their singular reactions and behaviors facing day by day situations in a frame of loneliness. Besides, their do not have only economical motivations to migrate from Spain. One of them wants to live in a country where her sexual behavior is not constantly judged. Other one will highlight how well treated are maids in France in comparison to how mean can Spanish employers be.

As well as *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971) and *La piel quemada* (Jose Maria Forn, 1967), Bodegas reflects the language and cultural conflicts, as well as the hard obstacles to succeed in a foreign country. But he will tell us as well about the sexual and ideological freedoms we lacked in our country.

In director's second film, *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974), he satirizes about the new Spanish employee. We can see how an international company buys a small national insurance company named "La Confianza". We don't only observe the changes on employees life, but the big process of change into Spanish commerce. This is a pretty actual topic since nowadays we can see, again, how global economy asphyxiates local production.

This way, we see how the traditional Spanish office, with just a telephone on the table, is covered now with so many new technologies and screens that Spanish employees do not know how to use. Despite the difficulties, the Spanish workers seem to be motivated and aiming to learn, specially after an initial course where they are taught how to work for the enterprise interests and how to extract the maximum economical profit no matter what.

In this fast changing world, we observe how it becomes impossible for the Spanish employees to change their whole life habits without a short time of assimilation. This film makes a strong critic to a society that admired the United

States as their model to achieve: Bodegas criticized both the abuse of power of the international companies and the vulnerability of employees converted now into another inhuman product of the enterprise in the 60s.

In his third film, *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974), Jose Sacristan stars as a lawyer who suffers from a strange obsession with advertisement. The eroticism in new adds makes him get lost and to live beyond reality. This script, written by Dibildos and Jose Luis Garci, converts the craziness of a man into a metaphor of how shocking sensual advertisement was to a country that just left a catholic regime. The constant sensual advertisements lead our starring character to a permanent sexual desire that causes a crisis on his marriage. *Vida conyugal sana* anticipated, as many other films of those years, the arrival of Destape cinema on late 70s. The female body as an object affects the routine of men, we discover the human vulnerability to advertisement persuasion. This film is the continuation of a topic started in *Los nuevos españoles*, facing sex and consumption as the two main problems of Spanish society in the 70s, where men seemed to get their wills controlled by massive advertisement. It is an another critic film, since it focuses again on how American culture profits from human debilities.

Not only Roberto Bodegas took part on Tercera Via, but his career is extremely linked to Dibildos. Other directors as Antonio Drove - *Tocata y fuga de Lolita* (1974) and *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1975)– or Javier Aguirre– *Soltera y madre en la vida* (1969)-, were an important part of the wave with films that showed a conflicted and constantly changing society, starred by new phenomena that required urgent adaptation from Spanish citizens when it had just wake up from a large totalitarian nightmare. In this chapter, we will approach to some of main Nuevo Cine Español films as a starter to Tercera Via ones.

3.2 Conclusions of chapter 3

Españolas en París (Roberto Bodegas, 1971), *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974) and *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974) reflected some of the facts that a stagnated society was facing. Even though we have commented that directors used constantly comedy of manners tone to keep their movies into the mass public range, only two of the ones we've picked to analyze were, in fact, comedies: the two last ones of Robert Bodegas.

Despite this use of comedy, Bodegas films were not a success, and the movies were soon uncatalogued. Those are, then, hard films to find. Nor the Internet, nor individual collectors, not even public film libraries lodge them. Even that, some researches have founded their way through and can work about Bodegas deep thoughts. The director is critic with society and the focus of this critics is not in the background, but in his characters' behaviors. *Tercera Via* will swing from criticism to comedy, as we will see in the next analysis of three of this period movies.

Análisis aplicado

Capítulo 4. Análisis aplicado de tres películas del período de la Tercera Vía.

4.1 Análisis aplicado de películas del período de la Tercera Vía

En el capítulo 2 del marco teórico hemos seleccionado varios ejemplos de los temas que predominan en el cine de las décadas 60 y 70. Nuestra intención es mostrar que José Luis Dibildos, junto a los directores de cine que encabezan la Tercera Vía, se fijaron en películas que ya contaban unas historias parecidas y que inundaban la realidad española como son las migraciones, la sexualidad o el incipiente cambio político, social y económico tan esperado en nuestro país por gran parte de la población.

Las tres películas que vamos a analizar a continuación son: *Adiós, cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971), *Tocata y Fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974) y *Una vez al año ser hippy no hace daño* (Javier Aguirre, 1969).

4.1.1 Adiós, cigüeña, adiós (Manuel Summers, 1971)

Manuel Summers a lo largo de su carrera se dedicó esencialmente al humor negro. Su ópera prima fue *Del rosa al amarillo* (1963), película que obtuvo una buena acogida por parte del público. *Adiós, cigüeña, adiós*¹ es la única obra de este capítulo que no pertenece a la productora Ágata Films y, por tanto, no estaría dentro de la nueva corriente. El interés que suscita radica por su temática y por las innovaciones en el montaje. A pesar de tener una extensa obra, el éxito de taquilla le vino por el film que ahora tratamos y la continuación de éste, *El niño es nuestro* (1973).

En esta etapa Summers realizó un cine más comercial tal como apuntaba la Tercera Vía de José Luis Dibildos y, por ello, creemos oportuno analizarla

¹ *Adiós, cigüeña, adiós* dirigida por Manuel Summers en 1971: https://www.youtube.com/watch?v=-G0eij3aG_U

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

puesto que es una obra que comparte muchas características con las de otros directores como Roberto Bodegas o, como los que citaremos más tarde, Javier Aguirre y Antonio Drove. La película trata el tema del despertar de la sexualidad entre dos niños de 13 y 15 años que se enamoran y en un viaje con la escuela deciden mantener relaciones. A causa de ello, la niña, Paloma, queda embarazada y, junto a los demás amigos, ocultan el hecho a los adultos.

Summers muestra a un grupo de niños educados bajo el yugo del catolicismo y aleccionados por unos padres despreocupados por los sentimientos de sus hijos. La escasa enseñanza de la sexualidad en las escuelas y en los hogares hará que este grupo de chavales busque toda la información sobre un embarazo en los libros o, simplemente, crean como correcto todo aquello que han escuchado. Uno de los elementos más curiosos que vemos en la película es la continua referencia a los animales, es decir, para comparar el embarazo de una mujer o para entender de qué manera sucede, el grupo lo equipara con una rana o un perro. Resulta una película muy adelantada a su tiempo, niños jugando a ser grandes y unos adultos que no están dispuestos a escucharles y entenderles. La obra pone en tela de juicio el tema sexual y la adolescencia, dónde están los límites pero, sobre todo, es una llamada de atención hacia los mayores.

En la obra observamos un montaje diferente a las películas que abundan en la Tercera Vía. Uno de los recursos más utilizados en *Adiós, cigüeña, adiós* son los fundidos al final de una escena. Al menos en tres ocasiones la utilización del fundido separa escenas o advierte del cambio de personajes así como de la finalización de una secuencia para dar comienzo a otra. También es común ver movimientos de cámara rápidos que abandonan un personaje para ir a otro en el momento en el que habla.

Al inicio leemos un texto que reza lo siguiente: «*Si lo que escribo sobre la generación de los hombres escandaliza a las personas impuras, que se acusen de impureza y no de mis palabras. San Agustín*». Este es el primer recurso narrativo que nos muestra el film, también veremos reflejado en los créditos

iniciales, en los que aparece una sucesión de dibujos, la inocencia de la niñez que se tendrá en cuenta a lo largo de la película. Por otro lado, observamos continuas referencias al pensamiento de los personajes, sobre todo en el caso del principal que recoge sus preocupaciones mediante una voz en off. Este recurso sirve al espectador en su conocimiento del mundo interior de estos jóvenes que se ven inmersos en una situación delicada. A los espectadores se nos revela sus reflexiones mientras que en la historia, los niños ocultan todo ello a los mayores. Es un elemento que apoya la linealidad narrativa de un suceso encubierto por miedo a las posibles consecuencias.

Pasaremos ahora a analizar una secuencia de la película que encontramos en el minuto 0h. 53' 42".

Los chicos, una vez confirmado el embarazo de Paloma, comienzan a buscar la manera de unir a la pareja en matrimonio antes de tener al niño. Acuden todos juntos a lo que parece ser una agencia de viajes a preguntar por unos billetes de avión para la India, país en el que las parejas pueden casarse a temprana edad y ellos deciden que quieren viajar allí para poder hacerlo.

Al inicio de la secuencia un plano medio presenta a los niños que están observando una maqueta de un avión que hay en el escaparate de la agencia. En el primer término de la imagen encontramos el avión y al otro lado del cristal están todos mirándolo antes de entrar. Una música extradiegética imita la marcha de una procesión ya que todos ellos siempre van en grupo. No solo escuchamos este fondo musical sino que otro más rítmico empaca perfectamente para darle dinamismo a la escena.

Mediante un plano general vemos al grupo dirigiéndose al hombre que les atenderá. La cámara les espera en el interior para después realizar un travelling combinado con dos panorámicas que muestra el recorrido de los chavales hasta la mesa en la que se pararán a preguntar quedando completamente de espaldas a la cámara.

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez



Una vez en el mostrador conocemos al dependiente sentado en su mesa en la cual atiende a los niños a los que apenas vemos de espaldas, en la mesa hay un cartel en el que pone « *pasajes aéreos* », referencia al título de la película. Una rápida panorámica nos presenta ahora a otra de las trabajadoras que se encuentra sentada en la mesa de al lado. Ella les pregunta si tienen pasaporte y en un cambio de plano volvemos a ver al grupo que dirigen su mirada hacia la mujer y niegan con la cabeza. Ahora, la cámara sigue los movimientos de ella que pasa por detrás de su compañero y encuadra al grupo en el mismo plano contraplano inicial. El hombre cansado de la insistencia de los chicos sobre cómo conseguir los pasaportes los echará obligándolos a ir a jugar como refiriéndose a la única acción obligatoria de los niños. Este es uno de los primeros motivos en los que vemos como los chicos son ignorados por todos aquellos adultos a los que acuden. Los mayores actúan con dejadez frente a unos jóvenes que necesitan respuestas.

Para terminar, en plano contraplano los chicos se giran dando la espalda a la cámara de nuevo y se alejan mientras vemos un plano general de la agencia. En esta escena los cortes de plano son muy rápidos al igual que las preguntas y respuestas de los protagonistas. Destaca la superioridad de los niños a la hora de formular las preguntas frente al trabajador que responde de manera esquiva.



La segunda parte de la secuencia transcurre en un espacio diferente. Podemos ver como un plano general que funciona a modo de plano situación nos lleva a la Puerta del Sol (Madrid). A lo lejos van los chicos en grupo y mediante un *zoom in* nos acercamos a ellos hasta que entran al edificio. Vuelve a sonar la misma música que al inicio, con la única variante que el sonido ambiente de motos, coches, etcétera también lo escuchamos. Una vez dentro, la cámara encuadra en un plano detalle los papeles que lleva el hombre que les atiende dentro. Un *travelling* nos conduce de este plano detalle de las hojas a un plano medio que derivará a un contraplano donde apreciamos casi por completo la espalda del hombre.



El hombre les avisa que no puede hacer nada con los papeles sin el consentimiento paterno y aquí volvemos a los cortes que encuadran a cada uno de ellos en un primer plano cuando hablan.

Al finalizar la escena vuelve a sonar la música rítmica que evoca sonidos hindús que, aparentemente, hace la función de burla hacia este hombre que en un primer plano intenta recordar cuales son los pasos a seguir para obtener el

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

pasaporte hasta que termina despachando a los chicos puesto que no quiere darles ninguna explicación. A continuación, un juego de contraplanos nos presentan al grupo dándose la vuelta habiendo sido ignorados, una vez más, por el hombre que los atendió y que vemos de espaldas.



La música es un elemento muy importante en la secuencia y en la película en general. En este caso, resalta los momentos más destacados, como el cambio de espacio o como el último lugar al que acuden y les atiende un hombre que parece hasta más inculto que los niños. Unas veces sirve para establecer una separación entre escenas y otra en forma de burla hacia el hombre.

La secuencia subraya el hecho de unos adultos que ignoran lo que les ocurre a los chicos, en vez de preocuparse por qué es lo que les sucede prefieren echarles con malas formas al igual que ocurre en otras partes del film cuando los niños se dirigen a sus padres para preguntarles sobre cualquier cuestión.

Los planos escogidos y los movimientos de cámara acentúan todo lo que venimos comentando. El primer plano encuadra a un hombre completamente perdido en las preguntas que le hacen los chicos remarca el estado despistado y desinteresado de éste para responderles.

4.1.2 *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974)

Antonio Drove fue junto a Roberto bodegas uno de los directores fetiches del cine de la Tercera Vía. Debutó en la gran pantalla de la mano de Dibildos junto

al que consiguió que *Tocata y Fuga de Lolita*² fuera un éxito en su acogida por el público.

La película de Drove está protagonizada por Arturo Fernández y Amparo Muñoz. Esta obra, en consonancia con las intenciones de la Tercera Vía, nos muestra una historia basada en las diferencias generacionales entre padre e hija en la que el propio protagonista y el novio de Lolita, Nicolai, encabeza la vis cómica del film.

Lolita es una joven que decide fugarse de su casa y comienza a vivir junto a sus dos compañeras de universidad y su novio alejada de la vida burguesa que lleva junto a su padre Carlos, diputado en Cortes, y su tía Merche, ama de casa y con un estilo de vida muy tradicional. Antes de lo previsto, Carlos vuelve de uno de sus viajes para recuperar a su hija y entender el por qué de su marcha. Todo cambia cuando el padre de Lolita conoce al grupo de jóvenes y se fija en una de las amigas de ella. Esta comedia pícaro representa a una juventud que desea ser independiente y no sólo alejándose de sus familias, de su zona de confort, sino que quieren sentirse libres en una sociedad que les impide toda acción contraria y diferente a lo dictado por el régimen.

Tocata y fuga de Lolita está contada desde el punto de vista de la protagonista. Está enamorada de Nicolai, un comunista torpe a punto de hacer el servicio militar que emplea todo su esfuerzo en intentar convencer a Lolita de tener relaciones sexuales. El tema de la sexualidad es uno de los más destacados en la película, por ejemplo: son habituales los planos medios en los que se muestran los pechos de Lolita, afianzando así el porvenir del cine español que pasará pocos años después a una nueva era: el destape. Otro de los elementos frecuentes en la película y que son bastante relevantes en ella para establecer una diferenciación de clases son los espacios entre los que se representa la historia. Los tres más destacados son: la casa familiar, el piso al

² *Tocata y fuga de Lolita* dirigida por Antonio Drove en 1974:
<https://www.youtube.com/watch?v=BACEIOJT8aw>

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

que se fuga Lolita junto a sus amigas y la vivienda donde Carlos acude a mantener relaciones con una mujer.

Los dos espacios propiedad de Carlos demuestran su alto nivel económico. El primero de ellos, la casa familiar, tiene una estética sobria y tradicional llena de mobiliario recargado y ostentoso. El segundo espacio, el piso al que acude para mantener relaciones con una mujer difiere del anterior por una decoración llamativa como un maniquí de una mujer con traje rojo y muy corto o un cuadro de una mujer semidesnuda. Asimismo, la casa de las amigas de Lolita tiene una decoración mucho más sencilla, los espacios son más pequeños y prácticos, además de estar decorada con muchas flores y muebles de colores más juveniles. La planificación de la película de Drove es brusca puesto que la división de fragmentos enlaza por cortes directos lo cual nos recuerda al cine de los orígenes. Pocas veces se observan movimientos de cámara como travellings o panorámicas que aporten dinamismo a la obra. A pesar de esta realización primitiva observamos una descomposición espacial en la que predominan, entre otras cosas, las diferencias sociales, culturales y económicas de los protagonistas de la historia.

Pasaremos ahora a analizar una secuencia de la película que encontramos en el minuto 0h. 48' 38''.

La atracción que siente Carlos por una de las amigas de Lolita, Ana, hace que éste comience a salir a menudo con ellos. En estas salidas se esfuerza en aparentar una mentalidad más moderna y así no desentonar y poder enamorar a Ana. Su vestuario y su manera de actuar cambia cuando está con el grupo y en esta secuencia podemos apreciarlo.

El grupo ha ido a ver al novio de la otra compañera de Lolita que se encuentra en un campo de fútbol haciendo deporte. En la escena una música extradiegética acompaña los movimientos de los deportistas en el campo lo así como un cierto tono distendido en la situación. Tras una breve exhibición de los gimnastas un plano general nos muestra al chico saludando al grupo para, justo después, en contraplano presentarnos la situación de éstos en las gradas del campo de fútbol.



La música desaparece cuando un plano general corto encuadra a los protagonistas Carlos, Nicolai, Lolita y las dos amigas sentadas en las escaleras del campo bajo una iluminación natural, al aire libre. Un grupo de amigos presta atención a Carlos que por su vestuario afirmamos lo dicho con anterioridad. Él es el único que está situado de manera frontal a la cámara puesto que él será quien protagonizará la escena. A partir de aquí, una serie de planos medios cortos respetan el turno de palabra o reacción de Nicolai, Carlos o Ana. Carlos comenta sus vivencias de cuando era un joven universitario y lo hace gesticulando excesivamente y en una especie de monólogo que únicamente es interrumpido cuando Nicolai le pregunta sobre alguna cuestión. En esta parte de la conversación vemos a un Carlos que busca la complicidad y el entendimiento pero que causa el efecto contrario, los demás agachan la cabeza y ríen e incluso el montaje nos traslada la rigidez y la incomodidad de la escena. Su exagerado y acelerado discurso representa a una parte de la sociedad que ha tenido una educación mucho más tradicional en la que no se consideran las nuevas concepciones de los jóvenes pero a la que deben adaptarse para poder avanzar al ritmo de los cambios sociales que están surgiendo. Con el fin de aparentar ser un hombre actualizado, Carlos explota su lado más jovial y deja las concepciones más convencionales y tradicionales para la intimidad de su hogar y su trabajo.

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez



A continuación vemos un nuevo momento de la conversación en el que Nicolai pregunta al padre de Lolita sobre las técnicas amorosas que se utilizaban antes con las mujeres. Una vez hecha la pregunta, la cámara nos vuelve a mostrar, mediante el mismo plano general corto del principio en el que aparece el grupo completo como Carlos pasa su brazo por el hombro de su hija como símbolo de protección. En este caso la situación para él ha adoptado un tono más serio e intimista y le cuesta hablar con claridad. A pesar de los esfuerzos de Carlos por aparentar no puede evitar ese sentimiento protector y puritano hacia su hija. Los planos medios cortos muestran a un Carlos huidizo que ya no se muestra tan expresivo como al principio. Ana, aprovechando el momento de flaqueza de Carlos, le da un beso a Nicolai para darle celos y este será el único momento en el que comprobamos como la cámara se mueve ligeramente hacia arriba encuadrando a Nicolai.



La escena termina con ese tono intimista del que antes hablábamos pero desde la nostalgia con la que Carlos comenta: «*No sabéis lo que ha cambiado*

todo» para después cambiar de plano y vemos a Nicolai que le contesta: «Pero qué dices, si esto es la Edad Media».

Se resume todo aquello de lo que trata la película por ello la consideramos como secuencia tipo. En ella vemos a un Carlos que queda enmarcado como un elemento aislado, la elección de estos planos acentúa su relato arcaico y conservador que ya no corresponde a los nuevos tiempos que se están viviendo. A pesar de su esfuerzo por ser incluido y parecerse a los jóvenes no deja de ser un hombre que ha vivido una época diferente y los continuas miradas del padre de Lolita buscando la complicidad con los demás destacan las diferencias que hay entre estas dos generaciones abocadas al entendimiento para el progreso de la sociedad.

4.1.3 *Una vez al año ser hippy no hace año* (Javier Aguirre, 1969)

Javier Aguirre realizó una de sus obras contando con cuatro protagonistas que han pasado a la historia del cine y que han sido en numerosas ocasiones galardonados. Concha Velasco, Alfredo Landa, Manolo Gómez Bur y Tony Leblanc protagonizan esta hilarante película en la que un trío musical debe adaptarse a un camping junto a hippies y extranjeros. “Flor de Lis y los dos del Orinoco” es como se hace llamar esta composición musical que interpreta canciones populares españolas que viaja en verano a la costa para poder seguir trabajando. A su llegada al camping de Torremolinos se topan con Jony, un caradura e interesado que se aprovechará de la ingenuidad de los tres para su propio beneficio. Les convencerá para que cambien su repertorio y conviertan su grupo en un conjunto *beat* llamados “Los Hippy-Loyas” del que él mismo formará parte.

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

*Una vez al año ser hippy no hace daño*³ muestra la vulnerabilidad de un grupo de músicos que se dejan llevar por un hombre que quiere aparentar lo que no es. El astuto Jony dice entender esas nuevas costumbres de los hippies del amor libre, el libertinaje del camping, pero lo único que desea es a la casta Lis – protagonizada por Concha Velasco– y formar una familia con ella como veremos en la secuencia que analizaremos después. Además, Jony les dará a conocer la cultura pop y conceptos como el pluriempleo o el *snobismo*⁴. La película de Aguirre adopta un tono jovial y colorista en el que vemos una gran cantidad de extranjeros pasando sus vacaciones. Los protagonistas forman un grupo completamente acoplado a la vida en el campamento en el que es común ver mucha gente de fondo tocando música, bebiendo o besándose como la fiesta que realizan por la llegada del farsante Anaskira Matuti autoproclamado maestro de la meditación trascendental que lo único que desea es mantener relaciones sexuales y conseguir dinero de los adeptos.

Pasaremos ahora a analizar una secuencia de la película que encontramos en el minuto 0h. 47' 53''.

Los cuatro protagonistas están sentados en la orilla de la playa hablando sobre nuevas composiciones y nuevos estilos de música que se llevarán de ahora en adelante. Jony llevará el protagonismo y los demás serán meros espectadores como ocurre a lo largo de la película puesto que siempre acaban haciendo lo que a éste le viene en gana.

La secuencia da comienzo con un gran plano general de la playa en la que vemos en primer término un barco pesquero sobre la arena. Un *zoom in* desde diferentes perspectivas –hasta tres planos–, imitando, pareciera ser el movimiento de las olas, nos llevan al grupo que se encuentra sentado sobre las rocas. Por último el *zoom in* se acerca, disminuyendo así la profundidad de

³ Una vez al año ser hippy no hace daño dirigida por Javier Aguirre en 1969:

<http://www.dailymotion.com/es/relevance/universal/search/una+vez+al+a%C3%B1o+ser+hippie+no+hace+da%C3%B1o+2/1>

⁴ *Snobismo*: m (pal. ing.) Admiración infundada por todas las cosas que están de moda, especialmente por las que vienen del extranjero.

campo hasta tener un plano medio corto de Jony que silva el ritmo de la canción.



En esta parte de la conversación observamos cómo Silvestre y Ricardo dudan del resultado de la composición y, Lis, por el contrario, se muestra contenta con ella. Vemos a los cuatro integrantes enmarcados en planos medios cortos siempre acompañándoles de fondo la orilla y el mar. A continuación presenciamos el objeto esencial de la película. Jony les propone la letra a los demás que dice lo siguiente:

“los negros a las suecas perseguirán, las suecas a los negros divertirán...” Con lo cual surge el siguiente diálogo:

Jony:

Esta es una letra de protesta, es un grito lanzado contra los convencionalismos burgueses

Silvestre:

Todo eso está muy bien, pero como sigue ¿Se casa el negro con la sueca

Jony:

No sea usted antiguo eso ¿a quién le importa?. Lo que no se puede tener es pelos en la lengua

Silvestre no concibe una canción en la que la pareja no se case afirmando la concepción clásica del cine en la que finalice con el triunfo del amor. Sólo la chica parece estar convencida de la letra de la canción y se muestra entusiasmada con ella. Por último un *zoom out* al finalizar la conversación aleja la escena mientras vemos que Lis se levanta para ponerse a bailar.

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez



Si hablamos de la música de esta escena tenemos que hacerlo en tres partes: por un lado tenemos el sonido extradiegético del comienzo de la secuencia cuando vemos todo el paisaje al completo y escuchamos el silbido de Jony. Evidentemente es un efecto realizado *a posteriori*, en el montaje de la película, su sonido es claro como si de un silbato se tratara, del mismo modo que ocurre con la guitarra que sostiene y hace sonar Ricardo. Por otro lado, el sonido ambiente de las olas chocando con las rocas y la música del final de la escena en la que ya escuchamos la canción al completo y que anticipará una sucesión de escenas que representarán la letra de ésta. El comienzo lento de la canción alejará a los protagonistas mediante la técnica del *zoom out*, para terminar con el mismo gran plano general del inicio como vemos representado en las fotografías anteriores.

La segunda parte de la secuencia tiene una lectura distinta. Con la intención de ejemplificar todo lo que dice la letra de la canción una cámara rápida y una lenta muestran una serie de escenas cortas en las que comprobamos una gran cantidad de situaciones como por ejemplo: el enamoramiento de Jony y Lis, chicas en bikini persiguiendo a Ricardo por la orilla de la playa o Silvestre cogiendo caracolas y disfrutando del sol y el mar. Este conjunto de escenas representan el “*viviremos bien*” de la canción. Escenifican todo aquello que les haría feliz a cada uno de ellos, lo que sería “vivir bien” con ese amor libre del que disfrutaban los hippies o con la formación de una familia como le gustaría al personaje de Tony Leblanc con Lis.

Al inicio de esta segunda parte y por el ritmo lento de la música las imágenes se suceden pausadamente, en este caso vemos a una pareja practicando deporte sobre el agua y lentamente vemos su recorrido. Acto seguido, el ritmo de la canción se acelera y con ella el montaje de las escenas que intercalan planos generales y planos medios en los que vemos a los protagonistas en distintas facetas. El escenario es el mismo para todos: la playa. Tal como dice la canción “la playa es un lugar sin discriminación” en el que, en este caso, encontramos relaciones interraciales, personajes practicando el amor libre o cualquier otra actividad como metáfora de un lugar sin cargas ni prejuicios donde las diferencias entre individuos, culturas o hábitos pueden convivir sin ser enjuiciados.



TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

Los planos son generales algo que reincide en ese espacio libertario donde se suceden un gran número de escenas retratando la vida idílica a la que aspiran los protagonistas. Una especie de ensoñación ficticia presenta los deseos de cada uno de ellos, imitan, en función de sus preferencias, la vida de los hippies que viven en el campo con la libertad de éstos. Para uno la felicidad es casarse y tener una familia, para el otro es divertirse con muchas mujeres alrededor de él, por ejemplo. Este recurso destaca la urgencia por la que la sociedad esta ávida de cambio y en la consecución de las escenas a cámara rápida se intuye aquello que los protagonistas anhelan para sí mismos y en un sentido más amplio donde puedan actuar con libertad sin que el poder corrompa todas sus pretensiones por consideradas inmorales o indecentes. También vemos como en el caso de Jony se cumple su ansiada unión con Lis lo cual nos recuerda a la película *Tocata y fuga de Lolita* donde el protagonista quiere aparentar una mentalidad mucho más moderna como cuando Jony les dice a los demás que deben alejarse de los convencionalismos burgueses y clasistas a pesar de que su objetivo es casarse y formalizar una familia junto la bella Lis.



El código musical de la secuencia es esencial. Escuchamos en todo momento la canción de la que el grupo habla al inicio. Destacamos en esta segunda parte una escena en la que Silvestre posa delante de un fondo pintado que alude a un paisaje costero justo como el paisaje real de la escena. Vemos como el otro integrante del grupo se dispone a hacerle una fotografía. Este elemento incorporado en el paisaje incrementa la percepción superficial y subjetiva a lo largo de la secuencia.

Por último, Lis y Jony se besan en un primer plano. Justo en ese instante una panorámica vertical nos muestra un sol dibujado, algo rudimentario, que parece

alumbrar a la pareja para, poco a poco, fundirse a blanco dotando a la escena de inverosimilitud y carácter místico. Esta última imagen refuerza la artificialidad, falsedad y siniestralidad de toda la escena e incluso el cinismo con el que se representa el “viviremos bien” de la canción.



Además, es una película que bien podría presentar una oda a las ciudades con costa por sus continuos planos de la playa y bien podría utilizarse como reclamo para el turismo masivo que llega a nuestro país en la década de los 60 y 70.

4.2 Conclusiones análisis aplicado

En el capítulo 4 hemos analizado algunas de las películas más representativas del cine del período Tercera Vía como *Tocata y fuga de Lolita*, *Adiós, cigüeña, adiós* y *Una vez al año ser hippy no hace daño*.

Al analizar una secuencia de cada una de las películas nombradas comprobamos que se abusa del plano general, pudiera ser casualidad, pero si

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

recordamos una de las motivaciones de la Tercera Vía era contribuir a la renovación y apertura de nuestro cine hacia el exterior y, por ello, en la planificación de estas películas los planos generales incrementan la sensación de ventana abierta donde muchos individuos se entremezclan por las calles y costas de las ciudades españolas como reclamo para los visitantes. También constatamos el exceso de primeros planos en los que se destaca la expresión de los protagonistas, a veces innecesaria, sobre todo por la duración de dichos planos que en ocasiones resulta abusiva. No obstante, unos movimientos de cámara y unos cortes de plano ligeros incrementan la atención del espectador hacia la situación representada.

En definitiva, el análisis aplicado sobre diferentes films nos descubre una representación de la sociedad un tanto escasa. Lo que sí comprobamos es una imagen que generaliza las carencias, preocupaciones y aspiraciones de los individuos españoles en la década transicional.

Conclusiones

- Conclusiones del trabajo de investigación
1. **El estudio del contenido de las películas de la Tercera Vía revelan que los temas e inspiraciones de esta etapa coinciden con los del Nuevo Cine Español** por lo que no encontramos ninguna aportación destacable. Temas como la sociedad de consumo, las migraciones o la presencia de la mujer en el ámbito social destacan en la regeneración de nuestro cine desde principios de los años 60.
 2. **Las obras muestran una continua referencia a la problemática femenina. Se destacan los obstáculos que las mujeres deben superar en una sociedad machista.** A pesar del corto período en el que se encuentra la Tercera Vía más de 6 títulos entre 1969 y 1974 representan los obstáculos que deben superar en el ámbito social.
 3. **Comprobamos una exaltación abusiva de las dotes interpretativas y el *Star system* de los actores que protagonizan las películas y que suponen un reclamo fundamental para el público.** Como ocurre en las películas del Nuevo Cine Español se exalta la actuación de los intérpretes como es el caso de Tony Leblanc o Alfredo Landa o la exhibición del cuerpo femenino con Concha Velasco y Laura Valenzuela.
 4. **La crítica en los contenidos de las obras de la Tercera Vía no suponen una renovación formal.** En el estudio aplicado no comprobamos novedades textuales que puedan transformar o ampliar las concepciones formales del Nuevo Cine Español.
 5. **Constatamos que la utilización del humor en las obras de la Tercera Vía responde a la necesidad de suavizar el tema utilizado en cuestión con motivo de franquear la censura todavía imperante.** Afirmamos que, en su gran mayoría, se quedan en la superficialidad de los temas tratados. Incluso

hay películas del Nuevo Cine Español que arriesgan mucho más en la crítica.

6. **A pesar de una concepción novedosa en la creación de la Tercera Vía los films suelen albergar un discurso todavía tradicional.** Prueba de ello son los títulos y diálogos que encontramos en la mayoría de las obras de este período.
7. **Por último, apreciamos en todas las películas analizadas la importancia de los estatus sociales que incrementan las discrepancias entre los personajes protagonistas.** Comprobamos que los personajes de nivel adquisitivo alto representan las mentalidades más conservadores mientras que los más jóvenes suelen ser los que ostentan las opiniones más reivindicativas.

- Research Conclusions

1. **The research on the films' contents reveal that Tercera Via topics and inspirations are coincident to Nuevo Cine Español ones,** so we dont find any input to highlight. Subjects as women presence, consumption society and or migrations star Spanish films since the early 60s.
2. **Films are constantly referring to feminism problematics.** The obstacles of women in a sexist society are highlighted, only in 5 years (1969-74) we find six productions focusing on women issues.
3. **We find an abusive exaltation of those years Star system, with the same actors and actresses starring every film just to attract public.** As it happens in Nuevo Cine Español, we can see how the interpretations of Alfredo Landa or Tony Leblanc are overrated, so it happens with female's body exaltation on Concha Velasco or Laura Valenzuela roles.

4. **The critic contents on Tercera Via do not cause any formal renewal.** In applied new textual study we didn't check can transformo r expand the formal conceptions of Nuevo Cine Español.
5. **We verify that the use of comedy is a way to avoid censorship by making any critic seem softer.** We can affirm that this fear to censorship makes the majority of criticism be shallow, while some films in Nuevo Cine Español category go further on their contents.
6. **Despite the renewed conception of Tercera Via films, its contents are still too traditional.** A simple proof of it is the titles or basic dialogues we can find in these films.
7. **Finally, we observe the main role of social gap and social status in the characters' interaction.** While elderly characters represent a conservative role, the younger ones are always their vindictive counterparts.

- Confirmación o refutación de la hipótesis.

Por todo lo expuesto en las conclusiones consideramos que la Tercera Vía no aportó novedades al Nuevo Cine Español puesto que las motivaciones que la inspiraron no fueron suficientes para destacar frente a la obra cinematográfica ya representada desde los años 60.

- Futuras líneas de investigación

El trabajo final de grado y los resultados obtenidos, de forma simultánea, nos genera nuevas preguntas. En el siguiente punto presentaremos algunas vías que puedan ser objeto de interés para futuras líneas de investigación:

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

- La sexualidad es uno de los temas más tratados en el período del Nuevo Cine Español y, por consiguiente, en la Tercera Vía. Una de las posibles vías sería mostrar las diferencias entre las obras del período citado con la posterior llegada del fenómeno del destape que aparece con el fin de la censura (1977).
- Otro de los temas más representados en las obras cinematográficas de esta etapa es la emigración. Sería interesante como futura línea de investigación comparar aquellas películas de las décadas 60-70 con algunos de los films que actualmente podemos ver en la gran pantalla.

Bibliografía

ARAGÜEZ RUBIO, C (2006). "La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962-1967)". <http://www.represa.es/represa_3_mayo_2007_articulo8.html > [Consulta: 3 de junio de 2015]

ARDANAZ, N. (1998) *La Transición política española en el cine (1973-1982)*. Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. < <http://hdl.handle.net/10171/8832> > [Consulta: 10 de marzo de 2015].

ATRESMEDIA CINE. *Perdiendo el Norte*. < <http://perdiendoelnorte.es/> > [Consulta: 11 de junio de 2015]

BALONGO, J. (2014). "Tocata y Fuga de Lolita: Elías Querejeta, homenaje" en *Corazones de acero almas de cristal*. <<https://corazonesdeaceroalmasdecristal.wordpress.com/tag/tocata-y-fuga-de-lolita/> > [Consulta 8 abril de 2015]

BARAHONA, A.F. (1992). *Biografía del cine español*. Barcelona: C.I.L.E.H Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas S.A

BAYÓN, M. (1989). *José Sacristán: la memoria de la tribu*. Murcia: Editora Regional de Murcia.

CABREJAS DE LAS HERAS, G. (2003). *Transformación de la sociedad española desde 1970: Cambios y permanencias en la institución familiar*. Proyecto de Investigación. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, <<http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/websCECLM/transici%C3%B3n/PDF/03-10.%20Texto.pdf> > [Consulta: 23 de febrero de 2015]

CAPARRÓS LERA, J.M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco 1936-1975*. Barcelona: Publicaciones de la Universitat de Barcelona.

CARRASCO, B. (1982). Roberto Bodegas estrena 'Corazón de papel' sobre la Prensa 'sentimental' en *El País*. <http://elpais.com/diario/1982/09/22/cultura/401493611_850215.html> [Consulta 8 de abril de 2015].

CARRILLO LINARES, A. [1999] *Aquel 68. Las movilizaciones estudiantiles de la Universidad de Sevilla*. Universidad de Sevilla: Sevilla < http://institucional.us.es/revistas/contemporanea/9_10_II/art_9.pdf > [Consulta: 2 de junio de 2015]

CASANOVA, J. *Del campo a la ciudad*.

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

< <http://www.juliancasanova.es/del-campo-a-la-ciudad/> > [Consulta: 2 de abril de 2015]

CRITICALIA. *Los nuevos españoles. Las multinacionales y sus efectos colaterales*. < <http://www.criticalia.com/pelicula/los-nuevos-espanoles> > [Consulta: 20 de abril de 2015]

EL PAÍS (2002). “Fallece José Luis Dibildos, un productor clave del cine español”. <http://elpais.com/diario/2002/06/13/espectaculos/1023919209_850215.html> [Consulta: 4 de mayo de 2015]

DE PARTEARROYO, D. y OLIVA, A. (2011). *Francisco Regueiro*. <<http://www.elbutanopopular.com/articulos/323/francisco-regueiro> > [Consulta: 2 de abril de 2015]

GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C. (2008) “Historia del cine español VII: Años 60” en *The Cult*. <<http://www.thecult.es/cine-clasico/historia-del-cine-espanol-vii-anos-60.html> > [Consulta: 2 de junio de 2015]

GARCÍA SANTAMARÍA, J.V. (2006) “Laudatio de Francisco Regueiro.” En Asociación de Historiadores de Cine <<http://www.historiadoresdelcine.es/index.php/medallas/82-medallas/92-laudatio-de-francisco-regueiro> > [Consulta 28 de abril de 2015]

GÓMEZ TARÍN, F.J. (2011) *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila Ediciones.

GONZÁLEZ SERRANO, C.J. (2010). “ Cine, Pensamiento y Acción: la crítica del pasado al presente” en *Culturamas*. <<http://www.culturamas.es/blog/2010/10/04/cine-pensamiento-y-accion-la-critica-del-pasado-al-presente/> > [Consulta: 1 de febrero de 2015]

HUERTA FLORIANO, M.A., SANGRO COLÓN, P., SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. *et al* (2012). *El cine popular del tardofranquismo. Análisis fílmico*. Salamanca: Editorial Los Barruecos.

INTERARTIVE. (2009). *A propósito de la piel quemada*. < <http://interartive.org/2009/09/la-piel-quemada/> > [Consulta: 21 de abril de 2015]

IZEDDIN, D. y B. MONTAÑÉS, J. (2012). “La Tía Tula: historia de una represión sexual” en *EL MUNDO*. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/05/03/cultura/1336051713.html>> [Consulta: 2 de abril de 2015]

LA HISTORIA DEL CINE (2012). “ Años 60: El nuevo cine español”.

<<http://imagen1tardefp.blogspot.com.es/2012/03/anos-60-el-nuevo-cine-espanol.html>> [Consulta 8 de mayo de 2015]

LA HISTORIA Y OTROS CUENTOS (2014). *El franquismo II: años 60 y 70*. <<http://lahistoriayotroscuentos.es/el-franquismo-ii-anos-60-y-70/>> [Consulta: 6 de mayo de 2015]

LÓPEZ VILLEGAS, M. (1991) *Aquel llamado Nuevo Cine Español*. Madrid: Ediciones J.C

Laverdad. (2009) *El cineasta Roberto Bodegas ofrece hoy una conferencia*. <<http://www.laverdad.es/alicante/20090212/cultura/cineasta-roberto-bodegas-ofrece-20090212.html>> [Consulta: 6 de diciembre de 2014]

MARGULIS, M. (2003). *Juventud, cultura, sexualidad: la dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos.

MÉNDEZ, E. (2014). “ ‘La Tía Tula’, de Miguel Picazo, y el Nuevo Cine Español” en *Huffingtonpost*. <http://www.huffingtonpost.es/ezequiel-mendez/la-tia-tula-de-miguel-picazo-xyz1_b_4765540.html>

MONLEÓN, J.B. (1995). *Del Franquismo a la Posmodernidad: Cultura española 1975-1990*. Madrid: Ediciones Akal.

MCNBIOGRAFÍAS. *Drove, Antonio (1945-2005)*. <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=drove-antonio>> [Consulta: 28 de enero de 2015]

PADILLA, R. (2012). “Cine Español – 40’, 50’, 60’, 70’ ” en *Imagengarci*. <<https://imagengarci.wordpress.com/2012/02/15/cine-espanol-anos%C2%B440-%C2%B450-%C2%B460-%C2%B470/>>

PÉREZ PERUCHA, J. , GÓMEZ TARÍN, F.J. RUBIO ALCOVER, A. *et al* (2009). *El Cine Español de los sesenta y las rupturas de la modernidad* (XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine) A.E.H.C. Madrid: Ediciones del Imán.

POZO ARENAS, S. (1984) *La Industria del cine en España: legislación y aspectos económicos 1896-1970*. Edicions Universitat de Barcelona: Barcelona.

RURAL-C. (2012). ‘*Mi querida señorita*’ de Jaime de Armiñán, 1971. <<http://www.ruralc.com/2012/12/mi-querida-senorita-de-jaime-de-arminan.html>> [Consulta: 13 de marzo de 2015]

SANTOS, F. (1999) *Exiliados y emigrados:1939-1999*. Madrid: Cuadernos de la Fundación Cervantes. Españoles por el mundo.

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/exiliados-y-emigrados-19391999--0/html/ffdf03e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html> [Consulta: 3 de febrero de 2015]

SIERRA DE SOL, P. (2013). "Entrevista a Carlos Iglesias" *Negratinta*. Madrid. <<http://negratinta.com/carlos-iglesias-no-hay-peliculas-sobre-la-inmigracion-espanola-porque-ni-la-izquierda-ni-la-derecha-han-querido-explicarla/>> [Consulta: 7 de abril de 2015]

STONE, R. (2002). *Spanish cinema*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

THE DREAMERS. *Vente a Alemania, Pepe... A GRITOS*. http://dreamers.com/peliculas/77_VENTE_A_ALEMANIA_PEPE.html [Consulta: 28 de enero de 2015]

UTRERA MACÍAS, R. (2007). *Literatura y cine. Adaptaciones I del teatro al cine*. Sevilla: Facultad de Comunicación Universidad de Sevilla.

VAQUERIZO GARCÍA, L. (2014). *La censura y el nuevo cine español: Cuadros de realidad de los años sesenta*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

"Adiós, cigüeña, adiós, Part 6". *Youtube* < https://www.youtube.com/watch?v=G0eij3aG_U > [Consulta: 13 de enero de 2015]

"Tocata y fuga de Lolita". *Youtube* < <https://www.youtube.com/watch?v=BACEIOjT8aw> > [Consulta: 15 de enero de 2015]

"Una vez al año ser hippie no hace daño". *Dailymotion* <<http://www.dailymotion.com/es/relevance/universal/search/una+vez+al+a%C3%B1o+ser+hippie+no+hace+da%C3%B1o+2/1>> [Consulta: 19 de enero de 2015]

ANEXOS

DATOS PERSONALES

NOMBRE: Blanca López Álvarez

DNI: 35595278-H

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: 20.11.1992 Valencia

E-MAIL: blancalopezalvarez@gmail.com

FORMACIÓN ACADÉMICA

2004-2008 **Graduado en Educación Secundaria Obligatoria (ESO)**

Colegio M^aAuxiliadora (Salesianas) Valencia

2008-2010 **Graduado en Bachiller**

Colegio M^aAuxiliadora (Salesianas) Valencia

2010-2015 **Cursando Grado en Comunicación Audiovisual**

Universitat Jaume I. Castellón

2015 **Curso de locución de Radio y Televisión**

Escuela Masterd. EXITAE, Valencia

FORMACIÓN COMPLEMENTARIA

2012- **Curso de guion avanzado** (Universitat Jaume I de Castellón)

2013- **Curso de doblaje y locución** (A.C Estudis Valencia)

2014- **Curso de fotoperiodismo** (El País, Madrid)

IDIOMAS:

Inglés. Nivel medio de lectura, escritura y conversación

Valenciano. Nivel alto de lectura y conversación. Nivel medio escritura

CONOCIMIENTOS INFORMÁTICOS AUDIOVISUALES:

Adobe Premiere Programa informático de edición. Nivel alto

Final Cut Programa informático de edición. Nivel medio

Logic Pro Programa de edición de audio. Nivel medio

Sistemas de producción y gestión de medios

TRABAJO FIN DE GRADO

Blanca López Álvarez

SGPP
INEWS
G-VÍAS

Sistema de gestión de producción propia
Sistema de redacción informativa
Sistema de gestión de satélites y vías

EXPERIENCIA LABORAL:

-Prácticas en RTVE Valencia.

Departamento de producción
De 1 de julio de 2014 a 31 de agosto de 2014.

-Cortometraje *GAMMA* .(Universitat Jaume I de Castellón)

Departamento de producción
Curso 2012-2013