

La Información Cinematográfica en Andalucía durante la Transición como Garante de los Valores del Régimen

Laura Teruel Rodríguez

Fac. Ciencias de la Comunicación
Universidad de Málaga

RESUMEN

Este artículo, que sintetiza los resultados de un estudio más amplio, analiza los contenidos sobre cine que configuran la agenda de Diario Sur entre el tardofranquismo y los comienzos de la transición (1973-1977). Pretende determinar el grado de renovación que paulatinamente se va atribuyendo a los contenidos culturales en un contexto histórico tan cambiante. O confirmar si, por el contrario, la información cultural no logra desprenderse de los ya extenuados valores franquistas en detrimento de las nuevas manifestaciones artísticas que nacen y apoyan el cambio político ignorando, por tanto, el valor divulgativo y social del cine. Pretende reflejar, en conclusión, de qué manera la prensa, como vehículo comunicativo, da cabida a la vertiente social y política en los contenidos culturales.

ABSTRACT

This article, which has been inferred from a larger study, analyzes the contents about cinema on the agenda of Diario Sur between 1973 and 1977. This article tries to determine how the cultural contents into newspapers are actualized in such a changing historical period in Spain. This study pretends to confirm whether Franco's regime values are still involved in this news when the political Transition to the democracy was starting or, on the contrary, the latest social and political trends in cinema have content in the information.

Palabras claves: Cine/Franquismo/Transición/Prensa/Diario Sur/Andalucía/Málaga.

Key Words: Cinema/Franco's regime/Transition/Newspapers/Diario Sur/Andalusia/Malaga.

Planteamiento del estudio

La importancia de realizar trabajos contextualizados en el proceso de la Transición española que trasciendan la investigación sobre la drástica evolución política e institucional que se produjo en tan pocos años y se conjuguen con otras facetas de la vida pública, como los cambios culturales o sociales, permite establecer parámetros para comparar la adaptación de la ciudadanía a la nueva conformación del Estado y enriquecer las investigaciones con otros factores que también influyeron en el desarrollo del proceso político. Para una mejor comprensión del proceso de la Transición, es fundamental ampliar la vertiente política del cam-

bio estructural español con estudios paralelos que ayuden a una mejor comprensión y definición de las fuerzas sociales e ideológicas que coadyuvaron en dicho proceso.

Este artículo, que sintetiza los resultados de un estudio más amplio, analiza los contenidos sobre cine que configuran la agenda de *Diario Sur* entre el tardofranquismo y los comienzos de la transición (1973-1977). Pretende determinar el grado de renovación que paulatinamente se va atribuyendo a los contenidos culturales en un contexto histórico tan cambiante. O confirmar si, por el contrario, la información cultural no logra desprenderse de los ya extenuados valores franquistas en detrimento de las nuevas manifestaciones artísticas que nacen y apoyan el cambio político ignorando, por tanto, el valor divulgativo y social del cine.

Durante el franquismo se habían articulado diversos elementos para crear consenso en la sociedad española en torno a los principios del régimen y eliminar disidencias. Los medios de comunicación, como agentes sociales, habían sido entroncados en ese sistema trazado desde el régimen para difundir sus ideales y mantener la unidad. Como régimen autoritario, no había descuidado ninguna agencia socializadora a la hora de establecer sus mecanismos de control. Éste fue el caso no sólo de la prensa, la radio y la televisión sino también del cine.

El cine, como los demás medios de comunicación, es concebido como un instrumento primordial a través del cual se interiorizan las normas y valores vigentes en un contexto social pero adquiere una nota distintiva al ser concebido, por los ciudadanos, más como una forma de entretenimiento que como un medio de información. El cambio político puede entenderse como una resocialización política en valores democráticos y, para llevarlo a cabo, fue necesario que las instituciones sociales se adecuaran a esta evolución con prontitud¹. La cultura, y por tanto el cine, se ha revelado como un elemento dinámico, entretelado por variables políticas, sociales, económicas y creativas como reflejo del contexto sociohistórico en el que nace. Por tanto, la Transición, el fulgurante cambio político que supuso para el país, es un momento privilegiado para el estudio por la interdependencia que establece entre los cambios políticos, sociales y cinematográficos.

Sin embargo, a pesar del dinamismo de la producción cultural en estos años, no se deben magnificar la velocidad de los cambios en la producción cultural. Es necesario considerar que no se produjo una ruptura total con lo anterior durante la Transición. Se ha estimado que: “si bien la cultura jugó un papel de cierta importancia como motor de cambio político, (...) la Transición cultural ha sido posterior en el tiempo y la libertad política no ha tenido como consecuencia una floración

1 TRENZADO ROMERO, M. *Cultura de masas y cambio político: El cine español en la Transición*. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1999. pp.29-31.

inmediata”². Por ello el estudio parte con la hipótesis de apuntar tendencias más que registrar grandes variaciones cualitativas.

Cuatro décadas con los medios de comunicación censurados, sin libertad de expresión y con un gobierno controlador de parte de las industrias culturales, a través de la Cadena de Medios de Comunicación Social del Estado o de la dependencia de las subvenciones que otorgaban a las creaciones fílmicas, habían ahorrado la producción y ensombrecido la capacidad crítica de los receptores. Por ello, para medir la repercusión social de los contenidos fílmicos, es interesante recurrir a los medios de comunicación social, instituciones que interpretan y difunden la información que reciben los ciudadanos. El análisis de los contenidos cinematográficos en prensa ofrece la posibilidad de delimitar cuál es el cine que llega realmente a la sociedad en esos años en los que conviven diferentes planteamientos creativos. Es necesario conocer si los medios de comunicación escritos reflejan las diferentes manifestaciones fílmicas que se dan en esos años, si se atiende al cine de las nacionalidades y se es consciente del valor resocializador que adquieren las películas o, por el contrario, se cubren los actos y películas de escaso valor cultural y que radican la noticiabilidad en el fenómeno del “destape”, por ejemplo. Estudiar la criba que supone la agenda de los medios generalistas sobre la información cinematográfica en la Transición supone, por tanto, conocer cómo se interpretaba socialmente el cine.

La elección de *Diario Sur* como medio de referencia viene determinada porque, entre los grandes medios andaluces pertenecientes a la Cadena de Prensa del Movimiento, este diario, nacido en 1937, es uno de los que mayor difusión alcanzaba y que más trascendencia logra en el ámbito local³. En la reconversión que se realiza tras la ley de prensa de 1966 entre los años 72 y 75, para arreglar las instalaciones se encuentran en mal estado, *Diario Sur* y *La Tarde*, los diarios del Movimiento en Málaga, uno matutino y otro vespertino, se reparten la mayor parte de los fondos distribuidos para la reestructuración de la prensa de estado en Andalucía. Mientras que medios aparentemente solventes como *Córdoba* se considera deficitario y es vendido en 1976, *Diario Sur* aparece fortalecido de estas medidas y, a pesar de disminuir ligeramente el número de lectores, es considerado el único medio rentable de Andalucía y potenciado como tal. Es el diario más constante y rentable de Andalucía durante la etapa franquista. Este profundo asentamiento en

2 MONTERDE, J.E. *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja. 1973-1992*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1993.pp 40-41

3 Tan sólo *La Voz del Sur* de Jerez y *Patria* de Granada le superaban en antigüedad. En también difusión cabe mencionar el diario *Sevilla*, con 24.000 ejemplares. Ruiz Romero, M. 1999; “La prensa en Andalucía durante la Transición”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, número 16, abril de 1999, La Laguna (Tenerife) en la dirección electrónica: <http://ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/100bruiz.htm>

la sociedad malagueña, no encuentra paralelismo en otras ciudades andaluzas. Aún así, no es el único medio de relevancia durante la Transición⁴.

Contextualización histórica. El cine durante la Transición

La industria cinematográfica española atraviesa, durante la Transición, una aguda crisis estructural como resultado tanto de los males endémicos que arrastraba como de los rápidos e improvisados cambios que se suceden esos años en el campo sociopolítico y que conllevan, en el campo de las artes, una lenta reacción de las leyes a la evolución de las mentalidades. Desde la producción a la exhibición, todos los sectores del cine español sobrellevaron la falta de una gran ley de cine o, al menos, de una política previsora a largo plazo. La situación para el cine español se hizo tan alarmante, debido al déficit de las productoras, que, en septiembre de 1973, con la destitución de Sánchez Bella de fondo, se volvió a instaurar la subvención automática del 15% para toda película de producción autóctona, que anteriormente él mismo había suprimido, y la Dirección General de Cinematografía.

En el plano de la censura, la administración es consciente de la necesidad de superar la estricta normativa que impuso Sánchez Bella. Las normas fueron aprobadas en febrero de 1975 pero su aplicación fue más lenta que la necesidad de libertad de los profesionales del cine. Los meses que rodearon la muerte de Franco fueron de un mínimo aperturismo a la censura como resultado del incipiente protagonismo que cobraba Arias Navarro a pesar de que, en septiembre de 1974, Franco recortó aquellos sectores más aperturistas del gobierno de Arias Navarro y dilapidaba, con algunos ceses, las medidas que anunciaba el gobierno.

El nuevo marco legal del año 75 toleró la recurrencia temas sexuales y la muestra de desnudos siempre que respondiese a “necesidades del guion”. Se llega así al fenómeno del “destape” que contrastaba con la continuidad de la cerrazón en temas políticos. Esta tímida e insuficiente reforma, fue perfilada en 1976 con la supresión de la censura previa de guiones pero no fue hasta el gobierno de UCD que se terminó de abolir por completo la censura en todos los ámbitos, en noviembre de 1977.

El distanciamiento entre el esqueleto institucional y normativo del régimen franquista y la sociedad tiene un reflejo creativo en el mundo artístico. Entre los profesionales del cine y la administración, que sumaron a su oposición ideológica al régimen franquista el despropósito de éste en las medidas adoptadas en materia

4 *Abc* Sevilla huye del clientelismo de la edición madrileña y canaliza las inquietudes preautonomistas de los andaluces a través de la información regional. De hecho, su gran tirada, al convertirse en el diario de referencia en la capital andaluza, lo incita a perfilarse como medio de referencia para toda la comunidad. Es Sevilla, igualmente, la ciudad andaluza en la que la iniciativa empresarial es más importante durante la Transición. La influencia de la antigua prensa del Movimiento en ciudades como Málaga asegura una gran cuota de mercado que dificulta el asentamiento de cualquier nuevo medio.

fílmica, se produce una ruptura auspiciada por la estela de una mayor libertad que ya se vislumbraba. Esto fue el detonante para el surgimiento de nuevas temáticas y estilos. Así pues, durante estos años conviven diferentes planteamientos creativos que van desde la incipiente crítica política hasta la superficialidad y el divertimento como vía de escape de la realidad; conviven tendencias creativas que enriquecen el campo de estudio al diversificar la producción y, por tanto, el análisis persigue determinar la importancia de cada una de éstas en el imaginario social de la época.

Ya el año 73 marcó el comienzo de una importante etapa de cine de contestación, que intentó realizar una crítica metafórica que sorteara los aún vigentes mecanismos de censura. La debilidad de Arias Navarro y su supuesta voluntad de apertura permitieron, en 1974, además de la producción de películas del “destape”, el estreno de *La prima Angélica*, controvertida obra de Carlos Saura.

El comienzo de los setenta fue, además, el punto de partida de un cine encabezado por el productor José Luis Dibildos que partía con la intención de abrir mercados en el exterior⁵ y que se bautizó como “Tercera Vía”. El esquema del productor pasaba por contratar a profesionales progresistas, tanto guionistas, como José Luis Garci, o actores, como Ana Belén, y escritores, como Paco Ibáñez, y aderezar sus producciones con diálogos frescos y livianos. El tratamiento formal se alejaba de cualquier compromiso político claro y presentaba una factura correcta, pero plasmaba nuevos arquetipos que reciclaban a los actores protagonistas, entre los que José Sacristán y María Luisa San José jugaron un papel destacado, y sus formas de vida para actualizarlos⁶.

Marcaba las distancias, pues, de forma consciente, con respecto al cine autoral y el comercial y se destacaba como resultado de la coyuntura sociopolítica de la Transición. *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975) o *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975) son algunos de las películas producidas dentro de la Tercera Vía. Estos productos se dirigían a una clase media mayoritaria, que había sido ignorada por el cine más populista y reclamaba una modernización también en el panorama artístico. Se situó ajeno a cualquier extremismo ideológico o estético, emanaba del desarrollismo, y encontró su éxito en la cotidianidad de los hechos narrados; a pesar de que parodiaba las frustraciones de los españoles, superaba la típica ridiculización de éstas.

Pero, a pesar del interés con el que se multiplicaban las iniciativas de cine metafórico o del denominado “tercera vía”, la mayor producción seguía correspondiendo a los subgéneros y, entre ellos, era la comedia sexy y el drama erótico sus dos protagonistas. De estos años son: *Sólo ante el streaking* (Sáenz de Heredia, 1975),

5 Españolas en París (Roberto Bodegas, 1969) fue la primera de estas películas producidas por Ágata Films. Dibildos fue el principal impulsor de este nuevo cine pero, junto a él, hay que contar también con otros defensores de esta apuesta más banal y contemporánea como José María Cuevas y Manuel Summers.

6 VV.AA.: Historia del Cine Español, Ediciones Cátedra. Madrid, 1995. pp 360.

Pasiones inconfesables (Ramón Torrado, 1978), o *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973). Estas producciones de los años setenta se valieron de los avances en materia censora para ir haciéndose cada vez más sexualmente explícitas. La repetición de actores, con el fin de favorecer la interpretación por parte del público, en estas producciones tiene su más claro exponente en Alfredo Landa. La temática de estas obras giraba en torno a las tendencias de moda o las costumbres características de la sociedad española de esos años⁷.

El cine de las nacionalidades en Andalucía

El proceso de la Transición deparó un despertar de la conciencia nacionalista en muchas comunidades españolas. A los fenómenos ya conocidos, y soterrados durante el franquismo, de Cataluña o el País Vasco, se habían unido una serie de regiones que vinieron a transformar el estado de autonomías que el gobierno de la Unión de Centro había previsto. Fue Andalucía una de las que capitaneó este movimiento entre las nacionalidades “no históricas” y que, junto con Galicia, la Comunidad Valenciana o Canarias, se valió de las diferentes manifestaciones culturales para extender los valores y las señas de identidad de la región.

Es los años previos a la Transición en los que empieza a organizarse el verdadero movimiento de concienciación política en Andalucía, como recogen diversos periodistas andaluces: “Porque entonces, parece necesario recordarlo, Andalucía existía poco, si acaso en el imaginario de los emigrantes que en el norte de Europa... Entonces, decía, nuestro mapa se dividía en provincias y Madrid. Teníamos España como unidad de destino en lo universal pero carecíamos de una comunidad intermedia que diera cobijo a algunas necesidades”⁸. En Andalucía, pues, situada muy por debajo de algunos índices nacionales de desarrollo, los problemas salariales y la creciente debilidad del régimen permitían una mejor estructuración del movimiento obrero.

Las demandas andaluzas, terminan con el modelo autonómico que se había ideado a priori; un modelo de autonomía plena sólo para las nacionalidades históricas y que contemplaba, para las demás comunidades, la descentralización administrativa⁹. Los actos andalucistas iniciados en 1976 cobraron un importante

7 MONTERDE, J.E. Op. cit., p. 39.

8 VV.AA. *Crónica de un sueño. Memoria de la Transición democrática en Andalucía*. 2000 El País, Málaga, 2001. Pág 23.

9 “Englobado dentro del contexto de la Transición española, el significado de la Autonomía Andaluza es fundamental por haber producido el ordenamiento del actual Estado de las Autonomías, por haber ocasionado el fracaso de la primera división entre autonomías y regiones y por haber neutralizado, en cierto modo, el hecho diferencial de las nacionalidades históricas” En ÁLVAREZ REY, L.; LEMUS LÓPEZ, E. *Historia de Andalucía Contemporánea*. Leandro Álvarez Rey y Encarnación Lemus López, eds. Huelva: Universidad de Huelva, 1998, pág 522.

protagonismo en toda Andalucía pues se mezclaban con elementos culturales, sociales y políticos y eran convocados desde partidos políticos pero también desde asociaciones de vecinos, grupos estudiantiles y grupos culturales. Algunas localidades, como Vélez-Málaga, Torrox, Benagalbón o Benamocarra, realizaron semanas culturales para difundir el conocimiento sobre la cultura y los problemas andaluces.

El mundo cinematográfico también emanaba el sentimiento andalucista y fue utilizado como medio de expresión y canalización de inquietudes nacionalistas como en otras regiones. Sin embargo, la escasa actividad cinematográfica en Andalucía ofrece facetas que la diferencian del resto de propuestas de cine de las nacionalidades y que hacen su estudio especialmente fructífero. En primer lugar, el cine en Andalucía resulta interesante en tanto parte de que “España se identifica muchas veces desde fuera con Andalucía, pero a través de una imagen frecuentemente tópica, netamente superficial y seguramente falsa y (...) el cine ocupa uno de los primeros puestos a la hora de señalar responsables directos de esa imagen”¹⁰. La tarea de superar esa imagen estereotípica era ardua en tanto desde la II República, obedeciendo a un fin propagandístico, se había comenzado a difundir la imagen adulterada que falseará la realidad de Andalucía durante todo el franquismo. Al situar en la región las producciones que, controladas por la censura, debían ofrecer una visión idílica y moralizadora de la España de la época, se extendió la asociación de los escenarios andaluces con una visión humorística y superficial. Durante la Transición, era necesario considerar si esos estereotipos eran asumidos por el propio pueblo andaluz o si eran rechazados.

En los 70, el costumbrismo y la comedia banal del cine español, también de la “tercera vía”, encuentran su antítesis en un cine andaluz que recurre al drama y a las adaptaciones literarias para constatar el estado de la región. *Manuela* (Gonzalo García Pelayo, 1976), *La Espuela* (Roberto Fandiño, 1976) y *Tierra de rastrojos* (Antonio Gonzalo, 1979) son algunas de las producciones que forman el corpus cinematográfico andaluz¹¹.

Promovida por el florecimiento cultural que prometía la Transición, en terreno malagueño, se celebra la Semana Internacional de Cine Educativo, promovida por el Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, y la Semana Internacional de Cine Didáctico de Estepona, a cargo de la corporación municipal, se desarrollaron durante la década de los setenta. Además de estos festivales fue, sin duda, la Semana Internacional de Cine de Autor (SICA) el primer festival internacional

10 DELGADO J.F. *Andalucía y el Cine del 75 al 92*. El Carro de la Nieve. Sevilla, 1991. p.15.

11 SÁNCHEZ ALARCÓN, I., PARADAS FERÁNDEZ, M. *El Cine en Málaga Durante la Transición*. Servicio de Publicaciones de la Diputación/ Festival de Cine. En prensa. pp 21- 22.

cinematográfico que se organizó en Andalucía¹² y el más exitoso. La actividad cinematográfica en Málaga durante la Transición tiene uno de sus principales referentes en la SICA que empezó a celebrarse en Benalmádena en noviembre de 1969 y prolongó su actividad hasta 1989. La iniciativa comprometida sociopolíticamente de sus promotores, entre los que se encuentran figuras tan destacadas para la ciudad como Luis Mamerto López Tapia, Miguel Alcobendas o Julio Diamante, encajó con la intención de empresas turísticas y el ayuntamiento de la localidad que, movidos por el espíritu comercial y publicitario, respaldaron la organización del festival. Fueron aquéllos, los responsables del evento, los que determinaron la imagen del festival; comprometido y progresista quiso acercarse a todos los públicos que buscaban una alternativa al cine genérico que se exhibía en el circuito más comercial. La crisis que afectó al festival de Benalmádena fue generalizada para todos los que se celebraban en España: “en un periodo transicional de intensa politización en el terreno cultural, el modelo de festival turístico instaurado en tiempos de Franco parecía estar en crisis”¹³.

Aunque fue esta Semana Internacional de Cine de Autor el referente en cuanto a iniciativas cinematográficas en Málaga durante la Transición, lo cierto es que, del carácter más colectivo y comprometido del cine en la Transición, daba cuenta la exhibición en Málaga que pasaba por dos formas muy extendidas pero que en la actualidad se encuentran en total declive: los cineclubs y los cines de verano. Estas actividades no se circunscribieron a la capital sino que Ronda, Fuengirola, Antequera o Marbella contaron con asociaciones de cinéfilos muy activas en sus eventos.

La producción en Málaga, como resultado de la situación generalizada en Andalucía, partió de una infraestructura bajo mínimos y de un apoyo nulo. Por ello, son escasos los títulos con planteamiento y capital andaluces de los que cabe hablar. Durante estos años, la ciudad costasoleña fue principalmente el escenario donde desenvolver las tramas de las películas de Dibildos, de ese cine del destape que encontraba en las playas y el turismo un punto de partida. Cabe citar algunos títulos como *Fin de semana al desnudo* (Mariano Ozores, 1974), *La mujer es un buen*

12 Alcances, la muestra cinematográfica del Atlántico, comienza sus ediciones en Cádiz en 1968 bajo la dirección de Fernando Quiñones como una actividad cultural que abarca desde el flamenco hasta la pintura o el cine. Años más tarde, se dedicará exclusivamente al cine y será el nuevo director, José Manuel Marchante, el que impulse su dimensión “internacional”. Poco a poco se fue perfilando como un festival en el que se exponía cine internacional para el público gaditano y no como un festival temático. VV.AA. *Cine Español. Una historia por autonomías*. Vol I. PPU- Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A. Barcelona, 1996, pág 19.

13 TRENZADO ROMERO, M.: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*.- Madrid: CIS / Siglo XXI, 1999, p 241. Al Real Decreto de 1977, que ya reguló estas manifestaciones cinematográficas y les añadió mayor grado de libertad, se unieron las medidas de protección al cine español, que habían optado por una reducción de la cantidad para dotar de mayor presupuesto a los productos. Con ello se apostó por reducir las subvenciones a ciertos festivales y aunar los esfuerzos en San Sebastián, Huelva y Gijón; con lo que la SICA y otros festivales de prestigio como el de Valladolid o Barcelona, quedaron fuera de las ayudas estatales.

negocio (Valerio Lazarov, 1976) o *Un hombre para todas* (John Sealey, 1975), que fueron rodados en Málaga durante esos años.

Frente a esto, con la voluntad de hacer un cine andaluz que saliera de tópicos para ser la expresión de una nación, se crearon algunas productoras como *Mino Films*, cuya sede se encontraba en Madrid pero que centró gran parte de su actividad en Andalucía. Roberto Fandiño, Luis Mamerto López Tapia o, principalmente, Miguel Alcobendas¹⁴, son tres de los artífices de esta productora.

Conclusiones del Estudio

El estudio abarcó los contenidos¹⁵ de *Diario Sur* entre septiembre de 1973, que supuso, a nivel internacional, la muerte de artistas y políticos y la crisis del Petróleo, y, dentro de España, el año en el que se produjo el asesinato de Carrero Blanco, y julio de 1977, una vez que se aprobó por referéndum la Ley de Reforma Política. Además, en materia cinematográfica, en 1973 se restauró la subvención sobre la recaudación bruta de taquilla y volvió a crearse la Subdirección General de Cinematografía, y, a finales de 1977, el gobierno de UCD terminó de abolir la censura en todos los ámbitos. Así se han encontrado un total de 86 piezas en un total de 48 semanas analizadas¹⁶.

El *Diario Sur* refleja en sus páginas la dicotomía de la sociedad española que empieza a dotar al cine de un valor más importante que el meramente evasivo pero que aún no ha conseguido eliminar los vestigios de la consideración que de éste hacía el régimen. El predominio de un cine de entretenimiento, carente de finalidades más allá que el divertimento, viene a demostrar que aún se quiere seguir parcelando esa manifestación artística y que la evolución ideológica en España fue pausada. No se puede hablar de ruptura pero sí de conciencia sobre las posibilidades culturales y divulgativas del cine y, tal vez por eso, el diario opta por una agenda en la que no reluzcan las implicaciones políticas del mismo.

14 Para más información sobre Miguel Alcobendas véase, SÁNCHEZ ALARCÓN, I. (COORD); FERNÁNDEZ PARADAS, M.; MONTESINOS SOUDRY, P.; POZA PÉREZ A.; RUIZ MUÑOZ, M.J.; TERUEL RODRÍGUEZ, L.: "El cine de Miguel Alcobendas: la producción documental en Andalucía durante los años setenta" en GARCÍA GALINDO, J.A.; GUTIÉRREZ LOZANO, J.F.; SÁNCHEZ ALARCÓN, I. (eds) *La comunicación social durante el franquismo*.- Málaga CEDMA/ Cajamar/ Asociación de Historiadores de la Comunicación, 2002.

15 La inclusión de contenidos en la muestra vino determinada, mayoritariamente, por la aparición de la palabra "cine" en el titular o el subtítulo. Además de este criterio, también se incluyeron en la muestra todos aquellos textos en los que los protagonistas fueran personajes, hechos u opiniones que versaran explícitamente sobre la actividad cinematográfica.

16 Se ha realizado un muestro sistemático, que es el que recoge una secuencia para el estudio. En este caso se ha realizado una secuencia semanal en la que el orden de las semanas ha ido rotando cada mes para evitar desviaciones tendenciales por estacionalidad. En KRIPPENDORF, K. *Metodología del análisis de contenido. Teoría y Práctica*. Barcelona, 1997, p. 96.

El valor cultural, más allá del simple entretenimiento, del que se dota al cine en el diario tiene varias manifestaciones. En primer lugar, la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena copa gran parte de la agenda del medio durante todas sus ediciones. Durante todas las ediciones del mismo sobresale la figura del redactor José Mayorga, que cubre la inmensa mayoría de las noticias relacionadas con la SICA y, por su calidad de literato, manifiesta repetidamente su visión del cine como medio cultural de difusión de ideas y valores sociales más allá del entretenimiento o la propaganda, fines que había guiado la producción en épocas anteriores¹⁷.

El muestreo sistemático permite analizar la SICA en el año 74 –éste, junto a 1975, fueron los años en los que mayor número de piezas sobre cine se recogen con 27 en cada uno de ellos. Precisamente, al año siguiente puede recogerse la siguiente crónica de Mayorga: “Hay que plantearse si el cine va a llegar a ser simplemente una forma de propaganda de los bandos porque así se rebaja a la condición de producto servidor de algo y, por tanto, está falto de la libertad que la cultura exige indeclinablemente en su esencias”¹⁸. La actividad periodística de José Mayorga supone la única y más afinada crónica cinematográfica en el *Diario Sur* tanto, como el mismo afirma, evalúa artísticamente las películas y también los avatares de la organización y su cariz progresista. Su admiración por el evento va declinando progresivamente. En 1977 se manifiesta abiertamente disconforme con la selección de títulos pues se encasilla en el socialismo de países en vías de desarrollo y se despega, por tanto, de la evolución de la sociedad española que no necesitaba ya de esos títulos sino de otros más enriquecedores y afines a los cambios que se estaban viviendo.

Los contenidos referidos a la SICA evidencian un tratamiento cultural del hecho cinematográfico en el *Diario Sur*. Igualmente de forma mayoritaria, el periódico atribuye valores sociales y culturales a la actividad de los *cinoclubs* y de las asociaciones de cinéfilos de la provincia. José Mayorga redacta una de las noticias sobre la actividad de estos colectivos y presenta la visión más cultural del cine. Junto a él otros redactores recogen la actividad de los *cinoclubs* tanto en Málaga como en la provincia y la dotan de diferentes matices pero, frente a ello y coincidiendo

17 Se ha realizado un seguimiento de la información a cerca de la Semana Internacional de Cine de Autor durante todos los años en los que ésta tuvo lugar. José Mayorga ha sido el responsable del 41% de las crónicas encontradas en el *Diario Sur* relacionadas con la SICA; más de la mitad del trabajo de Mayorga sobre el cine, un 52,5% de sus artículos, denotan una visión cultural del mismo. Su impronta de cronista y hombre de humanidades queda manifiesta en muchas citas a lo largo de sus artículos. En SÁNCHEZ ALARCÓN, I. (coord.); FERNÁNDEZ PARADAS, M.; MONTESINOS SOUDRY, P.; POZA PÉREZ, A.; RUIZ MUÑOZ, M. J.; TERUEL RODRÍGUEZ, L.: “El cine de Miguel Alcobendas: La Producción Documental en Andalucía durante los años setenta” en GARCÍA GALINDO, J. A.; GUTIÉRREZ LOZANO, J. F.; SÁNCHEZ ALARCÓN, I. (eds.), *La comunicación social durante el franquismo.-* Málaga: CEDMA / Cajamar / Asociación de Historiadores de la Comunicación pp 775-790.

18 *Diario Sur*, insigne 20 de noviembre de 1975.

con la regla general de los contenidos analizados, aquellos en los que la fuente no aparece son simples enumeraciones de programas o sucesos en los que se destaca el valor de entretenimiento. Las dos piezas típicas que resultan predominantes son las críticas realizadas por un redactor y en las que se dota al cine de un valor cultural y las noticias, cuyo autor no se identifica, en las que el valor predominante es el entretenimiento¹⁹. Se ratifica así la mayor tendencia de los redactores de otorgar al contenido cinematográfico de referentes culturales. Entiéndase por cultural la visión del cine como producto artístico, fruto de un contexto social así como de la capacidad creativa de su autor, y que conlleva características educativas o históricas más allá de las mercantiles.

Además de los artículos relacionados con la SICA y aquellos que recogen la actividad cineclubística como forma de recepción colectiva desarrollada en la Transición, cabe destacar algunos artículos que trascienden la crítica de películas concretas o actores para analizar el estado de la cinematografía en España. Estos reportajes, presumiblemente realizados en Madrid, muestran no obstante el interés del medio por el cine y la consideración de cierta trascendencia social del mismo. Es el caso de “La escalada del cine nacional” (*Diario Sur*, 30/12/1976), de Juan José Porto, en el que, a modo de valoración a final de año sobre la evolución de la cinematografía en España, también se contempla la evolución del cine de las nacionalidades en su vertiente andaluza: “Gonzalo García Pelayo ha realizado una desastrosa versión de *Manuela* (...), absolutamente desvirtuada en sus valores por el tratamiento efectista q le ha ofrecido su autor cinematográfico. (...) La misma productora ha hecho debutar a Roberto Fandiño, ha llevado a la pantalla *La Espuela*, de Barrios, y los resultados tampoco parecen afortunados, ni de lejos”.

Será éste, sin embargo, el único texto en el que se contemple el cine andaluz como colectivo con entidad propia y la valoración no puede ser más negativa. Además, junto a esta visión crítica del cine en España, el diario, en su constante ir y venir entre el nuevo cine y el de subgéneros, recoge otros reportajes que alaban la labor de personajes como Juan de Orduña, del que se dice: “Fue el director español con más claro sentido de lo popular... Con Orduña desaparece una de las figuras más populares y auténticas del cine español, quizá el realizador más sentidamente interesado por un cine popular, dotado de elementos verdaderamente ibéricos”²⁰.

Otra de las manifestaciones del cine como medio cultural y social más allá del entretenimiento de las que se hace eco el periódico es la presencia de opiniones y columnas relacionadas con estos temas durante todos los años. En el espacio que se reserva en la actualidad a los editoriales se recogen nueve textos de firmados por

19 Los tipos mayoritarios son: crítica cultural realizado por redactor: 9, noticia cuya autoría no se identifica con valores de entretenimiento: 8, Crítica con valores de entretenimiento realizada por redactor: 7 y entrevista de entretenimiento realizada por redactor: 6.

20 *Diario Sur*, 5/2/1974

personalidades de la ciudad y ciudadanos en los que se critican diferentes producciones españolas como exponentes de la comedia sexy dentro del cine del subgénero y se felicita que el cine sirva a intereses divulgativos²¹.

Sin embargo, a pesar de la cobertura informativa de la SICA, del tenue seguimiento de los colectivos cinéfilos y de las opiniones y reportajes sobre la convivencia de las diferentes tendencias fílmicas en España, el *Diario Sur* se inclina mayoritariamente por la visión más ociosa y *estrellada* del cine. Málaga, en especial la Costa del Sol, es un lugar de rodaje prioritario y son mayoría las noticias sobre las estrellas de cine que allí trabajan o veranean. Como ejemplo cabe citar “Se casó la Velasco” (*Diario Sur*, 21/4/1977), “Rodaje de una película hispanofrancesa en Tívoli” (28/5/1977) o “La artista de cine y la guapa cómica” (*Diario Sur*, 24/12/1974). Más del 37% de las informaciones analizadas se sitúa en las secciones de “Costa del Sol” y “Provincia”, en casi la totalidad de ellas el protagonista es un personaje y se exaltan contenidos de su vida personal y de su tiempo de ocio en la costa. Se habla de la modernidad y el lujo con el que viven actrices extranjeras y españolas como Rosa Valenty, Samantha Eggar, Marisol o Nadiuska, y galanes como Máximo Valverde u Omar Sharif. Por ello, a pesar de que los acontecimientos tengan lugar en Málaga, tan sólo en un 5’8% de los casos se exaltan valores malagueños²². El *Diario Sur* pertenecía a la Cadena de Medios de Comunicación Social del Estado y, por tanto, sus contenidos tenían un marcado fin propagandístico de los valores del régimen. Por ello su agenda venía determinada no tanto por los criterios de cercanía sino por directrices nacionales.

Se habla sobre los actores y actrices de más renombre dentro del cine de subgéneros como iconos de la producción cinematográfica en España. Se ignora así, totalmente, la producción del cine andaluz o nuevas propuestas como la metafórica, para incidir en una visión suntuosa e idílica representada en la vida de las estrellas. Se producían noticias sobre la Costa del Sol que podían ser exportadas a otros medios al ignorar contenidos netamente locales y centrarse en temas de sociedad y espectáculos. Y, al igual que se huía de contenidos locales o nacionales- estos en una proporción algo mayor que los malagueños- se intenta disociar al cine de cualquier connotación política o religiosa para parcelarlo dentro del ocio y evitar identificaciones que pudieran traer problemas al medio. En el 93% de los contenidos ana-

21 En 1975 se recogen los artículos “Interpretación de Jesucristo Superstar” (16/4) y “Jesucristo Superstar”(13/3). Sobre el destape y el erotismo se encuentran: “Eros, cine y algo más” (18/11/1975), “Lo verde empieza en Los Pirineos” (26/12/1973), “Sobre ‘Lo verde empieza en Los Pirineos’”(28/12/1973) y “Carta abierta a un desconocido (en torno a la censura cinematográfica)” (21/10/1973). El intercambio de artículos sobre “Lo verde empieza en Los Pirineos” resulta especialmente interesante pues se contraponen la visión del periodista que critica la falta de calidad de la película y la respuesta de un lector que defiende que el cine debe servir sólo para divertir.

22 En 1975: “Fallo del concurso Cinematográfico El Rollo”, Fecunda tarea de la Asoc. Fotográfica y cinematográfica malagueña” y “Hablemos de Cine”. En 1976 “Premios Fotográficos y Cinematográficos de Aficionados” y en 1974 “Rememorando sobre el cine de Pascualini”.

lizados no se puede atribuir al cine ninguna connotación política o religiosa, ningún posicionamiento sobre el franquismo o la censura. Se aboga así por la visión de un cine “limpio”, sin implicaciones más allá de las propiamente relacionadas con el mundo de la farándula o de la actividad moderna que se vivía en la Costa del Sol, con concursos y fiestas en discotecas.

Cabe decir, por tanto, que el *Diario Sur* refleja en sus páginas las incipientes manifestaciones de cine que nacían en España con la llegada de la Transición pero que, por su condición de medio generalista y perteneciente a la Cadena de Medios del Estado, primaban la interpretación más continuista del mismo, cristalizando la modernidad en la libertad y el lujo que exportaba el entorno de la Costa del Sol. Para evitar conflictos regionales, el periódico ignora toda la producción relacionada con el cine de las nacionalidades; si bien, por cercanía y repercusión, se hace eco de la Semana de Cine de Benalmádena y, aunque los contenidos manifiestan una clara vocación cultural y divulgativa, no se implican políticamente con la ideología de dicho evento.

La redacción de editoriales y de ciertos reportajes que emanaban una clara visión del cine como producto cultural y social más que mercantil no tendrían cabida en los medios generalistas en la actualidad y esto da idea de la implicación de todas las agencias socializadoras en los cambios que conllevó la Transición. Sin embargo, cuantificando la importancia otorgada en el medio a las nuevas tendencias creativas anteriormente contempladas, se concluye que el *Diario Sur*, por su condición de medio costero y del Estado, y sin obviar la evolución que el estilo y la agenda mediática ha sufrido en todos estos años, se unía a las demás instituciones sociales en su lento caminar a la democracia con apego, aún estrecho, a los valores más tradicionales y para los que el “destape” no estuvo acompañado del avance ideológico y social.

(Recibido el 5-7-03, aceptado el 11-10-03)