

LA INCERTIDUMBRE DE UNA ESPAÑA ABANDONADA A TRAVÉS DE JOSÉ LUIS GARCI: SOLOS EN LA MADRUGADA (1978)

Ana Asión Suñer*

*Universidad de Zaragoza, España. E-mail: anassu@unizar.es

Recibido: 28 mayo 2017 / Revisado: 4 septiembre 2017 / Aceptado: 5 diciembre 2017 / Publicado: 15 febrero 2019

Resumen: El cine llevado a cabo por José Luis Garci en su primera etapa (*Asignatura pendiente*, 1977; *Solos en la madrugada*, 1978; y, *Las verdes praderas*, 1979) supone un fiel reflejo de la nueva sociedad española que la Transición estaba construyendo, un cine ligado al momento que se estaba viviendo cuya finalidad era retratar a las personas y los acontecimientos que estaban ocurriendo de forma prácticamente simultánea. En el caso concreto de *Solos en la madrugada*, la radio se convierte en la principal protagonista, abordando a través de la misma el panorama de una España que durante muchos años, vivió al amparo de los noticieros, concursos, seriales, programas deportivos... que a diario invadían sus ondas. Una mirada a los usos y costumbres del español medio, que había encontrado en este tipo de locuciones un bálsamo a la realidad de un país que poco a poco iba agonizando, tanto social como políticamente.

Palabras clave: cine español; Transición Española; José Luis Garci; *Solos en la madrugada*

Abstract: The cinema carried out by José Luis Garci in its first stage (*Asignatura pendiente*, 1977; *Solos en la madrugada*, 1978; y, *Las verdes praderas*, 1979) is a faithful reflection of the new Spanish society that the Transition was building, a cinema linked to the moment that was being lived whose purpose was to portray people and events that were happening almost simultaneously. In the specific case of *Solos en la madrugada*, the radio becomes the main protagonist, approaching through it the panorama of a Spain that for many years, lived under

the protection of news, competitions, serials, sports programs ... they invaded their waves daily. A look at the uses and customs of the average Spaniard, who had found in this type of speech a balm to the reality of a country that was gradually dying, both socially and politically.

Keywords: Spanish cinema; Spanish Transition; José Luis Garci; *Solos en la madrugada*

*Se van a acabar para siempre la nostalgia, el recuerdo de un pasado sórdido, la lástima por nosotros mismos*¹.

Hablar de los años setenta en España es sinónimo de lanzarse a la aventura de intentar entender uno de los periodos más enrevesados, intensos y confusos de la historia contemporánea. Protagonizados por el cambio de ciclo que supuso el final de la dictadura franquista y el comienzo de la democracia, la sociedad se vio inmersa en el escepticismo derivado de una coyuntura política cuyo futuro se tornaba incierto. Una situación asfixiante que propició la adopción de soluciones neutras a todos los niveles. El ejemplo más representativo de ello fue una transición considerada módica, que supuso el alejamiento, al mismo tiempo y en igual medida, de la dictadura y la revolución. Una solución que, sin duda, contó con el visto bueno de la población². Esta misma

¹ Fragmento del monólogo final de José Miguel García, protagonista de *Solos en la madrugada* (1978).

² Naval, María Ángeles y Carandell, Zoraida, *La transición sentimental. Literatura y cultura en España*

fue la que en gran medida fue marcando los tiempos del proceso, puesto que desde el principio, estuvo claro que la opción que más demandaba era la que se alejaba del continuismo por el que apostaban ciertos sectores. Este hecho fue el que facilitó, ante las tímidas reformas llevadas a cabo por el equipo de Arias Navarro, la entrada como presidente del gobierno de Adolfo Suárez en julio de 1976.

1. UNA SOCIEDAD EN CRISIS Y SU REFLEJO EN LOS MEDIOS DE MASAS

Bajo el fantasma de la crisis económica, la movilización social, la conflictividad laboral y la violencia política (entre 1976 y 1980 hubo 360 atentados terroristas, que produjeron 458 víctimas mortales)³; tras las primeras elecciones democráticas del 15 de junio de 1977, España revalidó en el poder a Adolfo Suárez, sumando de este modo un importante triunfo para UCD, el partido que lideraba. De este modo comenzaba a tomar forma un fenómeno que, a nivel global, ha pasado a denominarse “tercera ola”; y que consistió en el proceso de democratización de los tres países más importantes de la periferia mediterránea: Portugal (Revolución de los Claveles), Grecia y España. Iniciada en 1974, posteriormente pasó al otro lado del Atlántico, con toda una serie de elecciones en Iberoamérica que se celebraron en un lapso de tiempo muy breve. En cierta manera y con matices, esta oleada de transiciones fue protagonista a su vez del panorama político de aquellos países de Europa del Este que experimentaron el colapso del comunismo a finales de los años ochenta⁴.

En el contexto español la estabilidad que poco a poco se iba ganando a nivel tanto político como social, no estuvo exenta de dificultades. Resulta reseñable mencionar la conocida como “semana trágica de la transición” (última semana de enero de 1977). Durante la misma se sucedieron toda una serie de crímenes cuyas motivaciones fueron de índole política. Uno de los

sucesos más relevantes fue el asesinato por parte de un grupo de extrema derecha de tres abogados laboristas (Enrique Valdelvira Ibáñez, Luis Javier Benavides Orgaz y Francisco Javier Sauquillo Pérez del Arco), un estudiante de derecho (Serafín Holgado) y un administrativo (Ángel Rodríguez Leal) en su despacho de la calle Atocha⁵. La postura que la sociedad adoptó ante el acontecimiento, visualizada en el multitudinario entierro que tuvo lugar en Madrid y que fue toda una manifestación por la paz, demostró que el país estaba preparado para el cambio. Las víctimas pertenecían o estaban muy ligadas al Partido Comunista, aspecto que contribuyó a una progresiva normalización del partido⁶, cuyo desenlace se produjo el 9 de abril de 1977, cuando el PCE fue legalizado. Acción que ejemplifica cómo la Transición Española fue, en definitiva, un proceso de aproximaciones sucesivas entre diferentes posturas.

Por otro lado, señalar que la labor de la institución monárquica fue evitar la quiebra de la legitimidad de los cauces democráticos sobre los que se estaban trabajando⁷. Cuando se analiza el papel de Juan Carlos I en aquellos años, es necesario tener en cuenta que, pese a que era el heredero deseado por Franco, lo cierto es que la monarquía estaba fuertemente debilitada en el momento de la muerte del dictador. De hecho, aunque poseía el rango de nuevo jefe del Estado, no tenía el mismo poder (ni político ni social) que su predecesor. Buscando precisamente el fortalecimiento de la Corona, asignó el 5 de julio de 1976 a Adolfo Suárez como presidente del gobierno en sustitución de Arias Navarro. Un claro intento por parte de Juan Carlos I de apostar por una figura que defendía un proceso democrático moderno. Otra de las maniobras que se llevó a cabo con esta misma finalidad fue la renuncia el 14 de mayo de 1977 por parte de don Juan, heredero legítimo y conde de Barcelona, a los derechos dinásticos en favor de Juan Carlos I.

desde los años setenta, Madrid-Zaragoza, Visor libros-Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2016, p.72-73.

³ Soto, Álvaro, *Transición y cambio en España 1975-1996*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 41.

⁴ Tusell, Javier, *La transición a la democracia (España, 1975-1982)*, Madrid, Editorial Espasa, 2007, pp. 25-26.

⁵ En relación con este suceso se recomienda el visionado de la película *Siete días de enero* (1979, Juan Antonio Bardem).

⁶ Hay que señalar que esta situación de tolerancia real ya había comenzado tras la llegada a España en diciembre de 1976 de su principal dirigente, Santiago Carrillo.

⁷ Tusell, Javier, *La transición a la democracia...* *op.cit.*, p.47.

Los medios de masas (televisión, música, cómic o cine) también fueron un fiel reflejo de todos estos cambios. Desde los años sesenta muchos de ellos habían absorbido las novedades derivadas de la apertura de España al exterior, sobre todo de aquellas llegadas desde Estados Unidos. En este sentido, las palabras de Enrique Tierno Galván suponen toda una crónica de la inserción en Europa del modelo norteamericano:

“[...] no existe un modelo estrictamente americano, sino un modelo atlántico, que trata de conciliar el progreso material con las aspiraciones morales y espirituales del hombre. En este modelo, los Estados Unidos tienen algo común con Europa. No son una “nación” tradicional, en el sentido de una comunidad unida por creencias comunes que sobreviven a los cambios históricos, sino que son un “pueblo”, es decir, una sociedad que funde cierto número de elementos heterogéneos en el crisol de los intereses comunes. También Europa se está convirtiendo en un “pueblo”, al empezar a desvanecerse el romántico concepto decimonónico de “nación”. En este sentido, los Estados Unidos pueden convertirse en el futuro “modelo atlántico” y dar nuevas respuestas a los retos culturales que son herencia común de las viejas naciones europeas”⁸.

En la pequeña pantalla, las tradicionales corridas de toros empezaron a compartir programación con series llegadas desde Estados Unidos, como *Bonanza* (1959-1973), *Superagente 86* (1965-1970), *El túnel del tiempo* (1966-1967) o *Centro médico* (1969-1976). Pero no solo eso, a partir de entonces muchos productores españoles se animaron a realizar productos más frescos y actualizados, acordes a las nuevas demandas de los espectadores. Un primer intento llegó en 1967 de manos de Narciso Ibañez Serrador, quien se propuso en *Historia de la frivolidad*⁹ mostrar al exterior la imagen de una España moderna a través de toda una serie de sketches humorísticos. Posteriormente apare-

cieron otras propuestas similares, como *El irreal Madrid*, un espacio musical que realizaba una caricatura del fútbol español (principalmente del Real Madrid).

La música tampoco fue ajena a todos estos acontecimientos. Durante los años sesenta el Dúo Dinámico se erigió como el fenómeno fan por excelencia, convirtiéndose a semejanza de lo que estaba ocurriendo en Estados Unidos, en una pieza más de la industria musical. La pareja compuesta por Manuel de la Calva Diego y Ramón Arcusa desarrolló un *merchandising* sin precedentes, con el que supo captar la atención de gran parte de los jóvenes españoles. De hecho, fueron los protagonistas de varias películas¹⁰. Al mismo tiempo empezaron a triunfar dentro del panorama musical artistas de distinto perfil, entre los que se encontraban Joan Manuel Serrat, Julio Iglesias, Nino Bravo, Cecilia o Miguel Ríos.

A su vez los años del tardofranquismo fueron testigos del apogeo de toda una serie de semanarios de humor, como *Hermano lobo* (1972-1976), *Barrabás* (1972-1977), *El Papus* (1973-1987), *Por Favor* (1974-1978) y *El Jueves* (1977). También por estas fechas tuvo lugar la llegada de revistas de cómic para adultos como *El Rrollo Enmascarado* (1973), *Star* (1974-1980), *Bésame mucho* (1979-1982) o *Totem* (1977-1994); anteriores a publicaciones cercanas al ámbito contracultural como *El Víbora* (1979-2005) o *Makoki* (1982-1993). Este tipo de medio, precisamente por la carga crítica que contenía, tampoco fue ajeno al miedo y la violencia que azotaba a la sociedad española durante aquellos momentos. En pleno proceso democrático, el grupo de extrema derecha Triple A (Alianza Apostólica Anticomunista) depositó un paquete bomba en la sede de la revista *El Papus*, que ocasionó la muerte del conserje del edificio, Juan Peñalver, así como heridas en diecisiete personas.

Desde el ámbito del cine las propuestas también fueron diversas. Entre todas ellas, fue la denominada Tercera Vía la encargada de dar voz a los problemas, inquietudes y fracasos de la nueva clase media española. Fueron varios los cineastas que se acogieron a esta fórmula,

⁸ AA. VV., *Los años setenta. El futuro de los Estados Unidos y el nuestro*, Barcelona, Plaza & Janes, 1971, p. 305.

⁹ Uno de los artífices de la idea fue el propio Adolfo Suárez, que por entonces era el Director General de RTVE.

¹⁰ *Botón de ancla* (1960), *Búsqueme a esa chica* (1964), *Escala en Tenerife* (1964) y *Una chica para dos* (1968).

como Roberto Bodegas, Antonio Drove, José Luis García Sánchez o Manuel Summers; no obstante, la idea de denominar con este término a todo un conjunto de largometrajes a medio camino entre un cine comercial e intelectual, fue del productor José Luis Dibildos, dueño de Ágata Films. Su objetivo era proporcionar al público toda una serie de películas que estuvieran acordes con sus demandas cinematográficas, o lo que es lo mismo, actualizar y dotar de cierta calidad a las comedias por las que siempre había apostado, como *Las que tienen que servir* (1967, José María Forqué), *Los que tocan el piano* (1968, Javier Aguirre), *La dinamita está servida* (1968, Fernando Merino) o *Soltera y madre en la vida* (1969, Javier Aguirre). Roberto Bodegas, uno de los directores más vinculados con la corriente, ya habló de ésta en la presentación de *Españolas en París* (1971)¹¹:

“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”¹².

Tras el éxito de este largometraje, José Luis Dibildos cesó su actividad entre 1971 y 1974 en señal de protesta por toda una serie de circunstancias políticas y económicas. La más reseñable de todas ellas fue la sustitución desde marzo de 1971 hasta el 21 de septiembre de 1973 de la protección del 15% de los rendimientos brutos en taquilla por una protección en la que se fijó un máximo protector. Con esta medida

¹¹ España, 1971. Director: Roberto Bodegas. Guion: José Luis Dibildos, Roberto Bodegas, Antonio Mingote y Christian de Chalonge. Fotografía: Rafael de Casenave. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: Ana Belén, Laura Valenzuela, Tina Sáinz, Máximo Valverde.

¹² Devuélveme la voz: presentación de la película *Españolas en París*. Entrevistas con José Luis Dibildos, Laura Valenzuela y Roberto Bodegas. Julián Antonio Ramírez, Radio París. 1972.

descendió el número de películas producidas, haciéndose únicamente en 1971 noventa y seis películas (cuarenta y cinco nacionales y cincuenta y una coproducciones)¹³.

Cuando reanudó su actividad en 1974, el productor estrenó tres películas que responde a esta etiqueta de Tercera Vía: *Vida conyugal sana*¹⁴, *Tocata y fuga de Lolita*¹⁵ y *Los nuevos españoles*¹⁶. En una mesa redonda organizada por la revista *Reseña*, el productor junto a Roberto Bodegas y José Luis Garci, publicita la tendencia:

“[...] No nos gusta la mayoría del cine español [...] Estamos en contra de ese cine que halaga los peores gustos del público. Por otra parte, tampoco creemos que el camino sea ese cine simbólico, cerrado, absolutamente intelectual, bueno o malo, que no “conecta”, que no logra comunicar con el público español [...] No decimos que éste [refiriéndose a la Tercera Vía] es el cine que hay que hacer en España. Nos limitamos a constatar que ese tipo de cine, con calidad, garra crítica y difusión masiva no existe y debiera existir. Ya sé que algunos piensan que eso es imposible en España, pero nosotros queremos intentarlo”¹⁷.

Desde el punto de vista de la construcción narrativa, estas comedias guardan muchos puntos en común con la comedia americana, así como

¹³ Martínez Torres, Augusto *et al*, *Cine español 1896-1983*, Madrid, Dirección General de Cinematografía, 1984, pp. 219 y 225.

¹⁴ España, 1974. Director: Roberto Bodegas. Guion: José Luis Garci y José Luis Dibildos. Fotografía: Leopoldo Villaseñor. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: José Sacristán, Ana Belén, Teresa Gimpera, Alfredo Mayo.

¹⁵ España, 1974. Director: Antonio Drove. Guion: Antonio Drove y José Luis Dibildos. Fotografía: Manuel Rojas. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: Arturo Fernández, Pauline Challenor, Amparo Muñoz, Francisco Algora.

¹⁶ España, 1974. Director: Roberto Bodegas. Guion: Roberto Bodegas, José Luis Garci y José Luis Dibildos. Fotografía: Manuel Rojas. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: José Sacristán, María Luisa San José, Antonio Ferrandis, Manuel Zarzo.

¹⁷ *Reseña*, nº74, Madrid, Compañía de Jesús, abril 1974, p.55.

con la comedia desarrollista¹⁸. Respecto de la primera, señalar que los propios miembros de la Tercera Vía eran conscientes de dicha influencia: “Hay que buscar un cine que, como el americano, cuente una historia de forma correcta y amena”¹⁹. Una nueva manera de producir que pretendía ir más allá del mercado nacional: quería conquistar Europa. Dibildos era consciente de que, para lograr mayores beneficios, era requisito necesario traspasar fronteras: “Concretando: para la penetración en el exterior es necesario un cine español “en desarrollo”²⁰.

Respecto a sus protagonistas, la mayor parte de los cineastas que participaron en la corriente se caracterizaban por poseer un perfil progresista, aunque ello no significa que el carácter dado a la corriente esté marcado por esta línea (pese a que el propio Dibildos se desvinculaba de esta opción, lo cierto es que es inevitable que ésta apareciera en ciertos momentos). La dirección quedó en manos de cineastas como Roberto Bodegas (*Vida conyugal sana*), Antonio Drove (*Tocata y fuga de Lolita*) o Jesús Yagüe (*La mujer es cosa de hombres*). Con especial mención al primero, señalar que su estancia en París dio como fruto la colaboración como ayudante de dirección en películas como *Un taxi para Tobruk* (1960, Denys de la Pattiellière), *El tulipán negro* (1964, Christian Jacque) u *O Salto* (1967, Christian de Chalonge).

En el campo de la interpretación es necesario subrayar nombres como José Sacristán, María

Luisa San José, Antonio Ferrandis o Ana Belén, si bien es cierto que son los dos primeros los que acaparan el mayor número de títulos. El propio Sacristán declara “éramos la Amparito Rivelles y el Alfredo Mayo de los 70”²¹.

En cuanto al papel de guionista, Dibildos estuvo acompañado en la mayoría de las ocasiones por José Luis Garci (sólo estuvo ausente de *Tocata y fuga de Lolita*, puesto que en ésta intervino Antonio Drove). Apasionado desde muy joven por el Séptimo Arte, Garci había sido anteriormente crítico de cine en revistas como *Cinestudio* o *Reseña*, faceta que compaginaba con su trabajo como auxiliar administrativo en un banco. Además, a finales de los años sesenta llevó a cabo pequeños trabajos fílmicos junto a Antonio Mercero, como *La cabina* (1972)²².

Por mediación de Concha Velasco, Dibildos contactó con Garci y le ofreció escribir con él *Vida conyugal sana*. A partir de ese instante comenzó a trabajar en Ágata Films como guionista y asesor literario, lo que le permitió dejar de trabajar de forma definitiva en el banco. Durante los años que estuvo trabajando en la productora adquirió, tal y como él mismo declara, las herramientas básicas para hacer cine:

“Dibildos es un compañero fuera de serie. Y como compañero de trabajo en el guión [sic], es implacable. Logra volverte del revés. Me ha enseñado a autodisciplinarme al máximo, a no conformarme en seguida, y, en fin, a darle al guión [sic] la enorme importancia que tiene. Sin guión [sic] no existe nada de nada. Esto es así y hay que aceptarlo o uno se estrella. Desde luego y con todos mis respetos para la E.O.C. (Escuela Oficial de Cinematografía), no cambio el aprendizaje en Agata [sic] por ninguna Escuela de Cine”²³.

2. JOSÉ LUIS GARCI: UN CINE EN TRANSICIÓN

Coincidiendo con la finalización de su contrato con Ágata Films, gracias a José María González

¹⁸ “Y ciertamente, este cine “tercerviario” va a estar mucho más cerca de estos antecesores que de un cine de calidad. Aparte del indudable “look Dibildos” (no se olvide que colabora además en los guiones), estas películas de Bodegas tendrán un aliento más sincero (“Españolas en París”) y una técnica de comedia más sofisticada (persiguiendo abiertamente los modelos americanos del género). Por ello, los recursos estrictamente cinematográficos adquieren una mayor relevancia: elipsis, gags visuales, actores mejor dirigidos, diálogos más cortos e incisivos, etc.” Pérez Gómez, Ángel A. y Martínez Montalbán, José L., *Cine español, 1951-1978. Diccionario de directores*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1978, p.54.

¹⁹ Vicente “La “tercera vía” del cine español”, *Cartelera Turia*, nº582, Valencia, Publicaciones Turia S.L., 1975, s.p.

²⁰ Hernández, Marta, “Dibildos: un cine español en desarrollo”, *Destino*, nº1.913, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1974, p. 53.

²¹ Entrevista realizada a José Sacristán (Madrid, 23 de mayo de 2013).

²² Mediometrage dirigido por Antonio Mercero emitido por primera vez en la 1 de Televisión Española el 13 de diciembre de 1972.

²³ Hernández Les, Juan Antonio, *El cine de autor en España*, Madrid, Castellote D.L., 1978, p.225.

Sinde²⁴ comienza su trayectoria como director, siendo *Asignatura pendiente*²⁵ su primera película. En la misma se siguen observando algunos elementos de la ya por entonces desaparecida Tercera Vía, algo que también sucede en sus dos siguientes producciones: *Solos en la madrugada* (1978)²⁶ y *Las verdes praderas* (1979)²⁷. Sobre ellas, el director afirma que las ve hoy “como un tríptico de la Transición. Un cine de contenido sociológico”²⁸. Respecto a *Asignatura pendiente*, Caparrós Lera habla de ella del siguiente modo:

“[...] *Asignatura pendiente* (1977), de José Luis Garci, plantea una crítica más coherente al sistema ayer reinante. La España del posfranquismo nos es ofrecida con pelos y señales por este ex crítico y guionista de Dibildos (el colega y amigo Garci, fue una de las piezas-clave de la bien fallecida “tercera vía”)²⁹.”

Hasta que comenzó el rodaje de *Asignatura pendiente*, Garci tuvo que recorrer un camino lleno de dificultades, pese a que se trataba de un guion sencillo y de corte muy español, tal y como lo catalogó el propio Garci³⁰.

La primera persona que recibió la propuesta fue José Luis Dibildos, quien a pesar de prometerle a Garci apoyo en su primer largometraje, rechazó el proyecto. Otro productor aceptó el trabajo, pero con la condición de que el reparto fuera otro. Alegó que José Sacristán y Fiorella Faltoyano, intérpretes propuestos por los creadores de la cinta, no vendían nada, y que prefería que en su lugar actuaran Carmen Sevilla y Arturo Fernández. La respuesta del director fue que, aunque le parecían unos actores estupendos, no estaban ni en la edad ni en la situación idónea para protagonizarla, por lo que rechazaba la propuesta. Finalmente, la producción corrió a cargo de José Luis Tafur, quien aceptó el trabajo sin tener todavía asegurada la distribución³¹.

El largometraje continúa apostando por ciertos elementos heredados de la ya por entonces obsoleta Tercera Vía, como el tema (referencia crítica a la estricta moral franquista de los años cincuenta) o la aparición de algunos actores fetiches de la tendencia, como José Sacristán. Incluso alguno de sus protagonistas, como Fiorella Faltoyano, defienden esta postura:

“Yo siempre he pensado que películas como *Asignatura pendiente* o *Solos en la madrugada*, pertenecían a la Tercera Vía, eran un paso más. Es decir, era la Tercera Vía pero pegada a la realidad, transcribiendo lo que estaba ocurriendo en nuestro país en el momento de vivirlo. Todas ellas en un tono relajado, de comedia, es decir, no eran películas de autor. Era un cine pegado a la tierra, al momento que estábamos viviendo y que intentaba retratar las personas y los acontecimientos que estaban ocurriendo casi en el momento en que se iba produciendo, casi en tiempo real”³².

Sin embargo, no siempre esta relación con la Tercera Vía se vio como algo positivo. En la crítica realizada de *Asignatura pendiente* en la revista *Fotogramas* se habla de ello de la siguiente manera:

²⁴ Con anterioridad éste ya le había ofrecido a Garci la oportunidad de grabar tres cortos: *Al fútbol* (1975), *Mi Marilyn* (1975) y *Tiempo de gente acobardada* (1976).

²⁵ España, 1977. Director: José Luis Garci. Guion: José Luis Garci y José María González Sinde. Fotografía: Manuel Rojas. Música: Jesús Gluck. Intérpretes: José Sacristán, Fiorella Faltoyano, Antonio Gamero, Silvia Tortosa.

²⁶ España, 1978. Director: José Luis Garci. Guion: José Luis Garci y José María González Sinde. Fotografía: Manuel Rojas. Música: Jesús Gluck. Intérpretes: José Sacristán, Fiorella Faltoyano, Emma Cohen, María Casanova.

²⁷ España, 1979. Director: José Luis Garci. Guion: José Luis Garci y José María González Sinde. Fotografía: Fernando Arribas. Intérpretes: Alfredo Landa, María Casanova, Carlos Larrañaga, Ángel Picazo.

²⁸ Tello, Lucía., *Hablemos de cine. 20 cineastas españoles conversan sobre el cuarto poder*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, p.136.

²⁹ Caparrós Lera, José María, *El cine político. Visto después del franquismo*, Barcelona, Editorial Dopesa, 1978, p. 102.

³⁰ Hernández Les, Juan Antonio, *El cine de autor en España...*, op. cit., p.228.

³¹ Declaraciones realizadas por Fiorella Faltoyano, actriz protagonista de *Asignatura pendiente*, en el ciclo de conversaciones “La tercera vía del cine español” (21 de marzo de 2016. Edificio Paraninfo, Universidad de Zaragoza).

³² *Ibidem*.

“[...] No podemos contentarnos con incluir alusiones políticas de actualidad en el pastel de lo que llamamos “tercera vía”. Creo que hay que intentar cambiar el pastel, cambiar la vía. No vayamos a ser más posibilistas de lo que la misma realidad nos pide”³³.

De lo que no cabe ninguna duda es de que se trata de una historia acorde a su tiempo donde se refleja cómo, por culpa del régimen franquista, tanto sus protagonistas (José y Elena) como toda su generación llegó tarde a todo: al amor, al sexo, a la política...

4. SOLOS EN LA MADRUGADA (1978) COMO REFLEJO DE LA CONFUSIÓN DE TODO UN PAÍS

En *Solos en la madrugada* (para muchos considerada la segunda parte de *Asignatura pendiente*)³⁴ se sigue esta misma línea, retratándose de nuevo las consecuencias derivadas de un país lastrado por la dictadura. El tratamiento que Garci da a esta cinta es muy similar al que había usado con anterioridad, observándose una evidente influencia del cine norteamericano (importancia de los diálogos en la construcción de la trama). Una línea de trabajo muy personal y que no siempre agradó a los críticos:

“[...] lastimero, narcisista, casi masoquista y decididamente volcado a estimular la complicidad de un espectador en trance de abandonar la juventud y bajo el peso de las comunes alienaciones de la burguesía media española”³⁵.

Convencido de la fuerza nostálgica que transmite la radio, Garci la convierte en la verdadera protagonista de *Solos en la madrugada*. Conoce

el medio, y sabe el poder que durante muchos años tuvieron los noticiarios, programas deportivos, concursos, seriales... que a diario invadían los hogares españoles (él mismo fue un gran aficionado a dicho formato periodístico)³⁶. El vínculo con *Historias de la radio* (1955, José Luis Sáenz de Heredia) es inevitable, y ya no solo por los fragmentos que de esta película aparecen en la cinta de Garci, sino también por el uso de este formato periodístico para retratar la situación socio-política de la época.

El locutor (José Miguel García, papel interpretado por José Sacristán) que protagoniza la cinta se dirige a esos oyentes, individuos entre treinta y cuarenta años, a los que les habla de su pasado y de su presente, de la desesperanza y el aburrimiento que absorbe sus anodinas vidas. De nuevo recurriendo al sentimentalismo de antaño, en esta ocasión (quizás dejándose llevar por el propio carácter intimista de la profesión que ejerce) el protagonista cae en la autocompasión, la melancolía que absorbe su vida, algo que le impide ver que las cosas están cambiando. Un mensaje quizás demasiado anclado en el pasado y que, en cierta manera, Garci intenta suavizar en el monólogo final del locutor, donde la esperanza hacia un futuro distinto, impregna sus palabras:

Se van a acabar para siempre la nostalgia, el recuerdo de un pasado sórdido, la lástima por nosotros mismos.

Se acaba una temporada que ha durado treinta y ocho hermosos años, estamos en mil novecientos setenta y siete, somos adultos, a lo mejor un poquito contrahechos, pero adultos.

Ya no tenemos papá.

¿Qué cosas, eh? Somos huérfanos gracias a Dios, estamos maravillosamente desamparados ante el mundo.

Bueno, pues hay que enfrentarse al mundo y con esta chepa que nos da ese aire garboso tenemos que convencernos de que somos iguales a los demás seres que hay

³³ Carreño, José María, “Crítica *Asignatura pendiente*”, *Fotogramas*, nº 1489-1490, Madrid, Hearst Magazines S.L., 29 de abril de 1977 – 6 de mayo de 1977, p.34.

³⁴ “«Solos en la madrugada» no me parece solamente, y me apresuro a decirlo, la continuación de «Asignatura pendiente» [...] es algo más que una «segunda parte.» Heredero, Carlos F., “*Solos en la madrugada*. Crónica de una soledad, o historia de un héroe «peckinpahiano»”, *Cinema 2002*, nº40, Madrid, Miguel Julio Goñi Fernández (editor), junio de 1978, p. 31.

³⁵ Monterde, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992) Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Editorial Paidós, 1993, p.136.

³⁶ Jaime de Armiñán también fue consciente del poder de este medio de comunicación entre la sociedad española, tal y como se observa en *Al servicio de la mujer española* (1978).

por ahí, por Francia, por Suecia, por Inglaterra.

En septiembre ya no vamos a reunirnos solos en la madrugada para contarnos nuestras penas, para mirarnos el ombligo, para seguir siendo mártires, para sufrir.

No.

A partir de ahora y aunque sigamos siendo igual de minusválidos, vamos a intentar luchar por lo que creemos que hay que luchar: por la libertad, por la felicidad.

¡Por lo que sea!

Hay que hacer algo ¿no?, para alguna cosa tendrá que servirnos el cambio, digo yo; pues venga, vamos a cambiar de vida.

[...] Hay que empezar a tratar de ser libres. Yo también quiero ser libre. No tener que mentirme tanto. Sé que tengo que hacer algo... a lo mejor escuchar, escuchar más a la gente o hacer un programa de radio para adultos, para hablar de las cosas de hoy, porque... porque no podemos pasar otros cuarenta años hablando de los cuarenta años...

[...] No soy político, ni sociólogo pero creo que lo que deberíamos hacer es darnos la libertad los unos a los otros, aunque sea una libertad condicional. Pero el caso es empezar. Yo creo que sí podemos hacerlo, yo creo que sí. Pues vamos. No debe preocuparnos si cuesta al principio, porque lo importante es que al final habremos recuperado la convivencia, el amor, la ilusión.

De lo que no cabe duda, y todos lo sabemos, es de que tal y como vivimos estamos fracasando. Vamos a intentar algo nuevo y mejor. Vamos a cambiar la vida y vamos a empezar por nosotros. Vamos, por nosotros³⁷.

Un personaje singular, cercano, que posteriormente tuvo sus seguidores, tanto en la ficción

³⁷ Las últimas palabras, que a su vez enlazan con los créditos finales, van acompañadas por el tema *Unchained Melody*, canción que, pese a que se hizo popular tras la película *Ghost: Más allá del amor* (1990), como se puede comprobar Garci ya la había empleado con anterioridad.

(ciertos rasgos del personaje de Nico en *El crack*, 1981, guardan similitudes con éste) como en la vida real:

“Años después, mis amigos Jesús Quintero y Paco Cervantes me dijeron que «El loco de la Colina» lo habían sacado directamente del protagonista de *Solos [en la madrugada]*”³⁸.

Desde el punto de vista estructural podría hacerse una división en tres niveles: afectivo, profesional e histórico (durante el largometraje tiene lugar la legalización del Partido Comunista y las primeras elecciones del 15 de junio), todos ellos estrechamente vinculados entre sí y dependientes unos de otros. De hecho, el propio título *Solos en la madrugada*, que también da nombre al programa radiofónico en el que trabaja el protagonista, recoge perfectamente estas tres líneas, ya que, tanto José Miguel como todas las personas de su generación, están solas en la madrugada postfranquista³⁹.

Su éxito entre el público fue notable, logrando en su primera semana de exhibición en Madrid 25.543 espectadores⁴⁰. Sin embargo, y en comparación con *Asignatura pendiente*, la crítica fue más dispar. En ocasiones se consideró que su nivel estaba por debajo de aquel logrado por su predecesora, e incluso de ser deficiente en relación con el espíritu libertario por el que abogaba: “Pienso que la película es, en su conjunto, una lástima de ocasión desperdiciada y que resulta recomendable siempre que el público acuda con una actitud distanciada y consciente, lo que ya es decir, máxime cuando la película recurre a la identificación y a la gratificación”⁴¹ o “Ha mezclado la sensiblería amorosa con el alegato político. El resultado es un poco desconcertante, pero el guión se defiende bien”⁴². Aunque sin duda lo que más llama la

³⁸ Tello, Lucía., *Hablemos de cine... op.cit.*, p.137.

³⁹ Alcover, Norberto, “Crítica *Solos en la madrugada*: el fracaso del método”, *Reseña*, nº115, Madrid, Selecciones Gráficas, mayo 1978, p.23.

⁴⁰ Contraportada *Cineinforme. Revista cinematográfica española de información profesional*, nº292, Madrid, A. Carballo (editor), 1ª Quincena abril 1978.

⁴¹ Llorens, “Crítica *Solos en la madrugada*”, *Cartelera Turia*, nº747, Valencia, s.n., del 29 de mayo al 4 de junio de 1978, s.p.

⁴² “Crítica *Solos en la madrugada*”, *Cineinforme. Revista cinematográfica española de información*

atención es que sigue habiendo críticos que reprochan a Garci la herencia que en sus películas todavía queda de la Tercera Vía:

“Desearíamos que José Luis Garci parara el carro de sus ambiciosas ilusiones y reflexionara -por lo menos él- sobre el cine que está ofreciendo al español medio. Estamos de acuerdo con su necesidad por realizar unas obras testimoniales que sean a su vez comerciales, siempre y cuando no caiga en los excesos de aquella «tercera vía» en cuya creación tanto colaboró. De lo contrario, y sin pretenderlo, puede convertirse en cómplice de ese larvado reaccionarismo que, so capa de progresía costumbrista en ausencia de contenidos ideológicos serios, fustiga el parcial pasado desde un cómodo presente y sin clarificar en nada el futuro”⁴³.

5. CAMBIO DE CICLO

Con el estreno en 1979 de *Las verdes praderas* Garci concluye su tríptico de la Transición. En él de nuevo habla de las desilusiones, el desencanto de una generación que se encuentra confusa y perdida ante todos los acontecimientos que le han tocado (y le tocan) vivir. Una crítica mordaz a una clase media burguesa que pensaba tenerlo todo, pero a la que le faltaba lo más importante: ser feliz. Se trata del retrato de un matrimonio que ha conseguido cumplir todos los sueños que añoraban los protagonistas de *Los nuevos españoles* (1974) y que, no obstante, comprueban como el final del camino se torna agrisado. Una caricatura que para Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio desactiva, sin llegar a anular del todo, el efecto realista del discurso⁴⁴.

En un acto simbólico, al final el protagonista acaba quemando su chalet de la montaña. Escena polémica y que por lo general no gustó en exceso, ni a espectadores ni a críticos:[...] Se recuerdan aquellos horribles finales de la “ter-

cera vía” y se teme por un tic del que quizás Garci no ha podido desprenderse⁴⁵.

En 1980 Garci estrena junto a González Sinde *Viva la clase media*⁴⁶, un largometraje muy personal que aborda la historia de una serie de personas afiliadas al Partido Comunista que viven en la clandestinidad⁴⁷. Una película en la que la influencia del primero es menor, lo que deriva en un notable alejamiento de sus trabajos anteriores. Este aspecto, unido al hecho de que ese mismo año funda la productora Nickelodeon, denota cómo Garci ha concluido un ciclo de su trayectoria profesional y comienza otro distinto. En este nuevo periodo su primer proyecto es *El crack* (1981), una película completamente al margen de todo lo que había realizado hasta entonces. En ella se atreve con el cine negro, un género por el que siempre había sentido una enorme fascinación. El propio director declara que con *El crack* pudo acometer su sueño dorado: hacer su primera “película”⁴⁸. A partir de éste abandona definitivamente las comedias españolas que tanto le habían caracterizado, y comienza su andadura dentro del drama, con cintas como *Volver a empezar* (1982) o *El abuelo* (1998).

Si algo consigue dar uniformidad al cine de Garci es la fuerte personalidad que impregna todos sus largometrajes, donde sin duda el poder de la palabra sobresale respecto a la imagen. Juega con los mecanismos narrativos, los mima para construir historias que en definitiva, acaben formando parte de la historia del cine español:

“[...] Respecto a lo de hablar de lo mismo, hay docenas de cineastas que hacen películas muy parecidas que siempre hacen los

profesional, nº294, Madrid, A. Carballo (editor), 1ª Quincena mayo 1978, p.37.

⁴³ Alcover, Norberto, “Crítica Solos en la madrugada: el fracaso del método”... *op.cit.*, p.24.

⁴⁴ Hernández, Javier y Pérez, Pablo, *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, p.143.

⁴⁵ Moreno, Francisco, “*Las verdes praderas* José Luis Garci. Del laberinto...al treinta”, *Reseña*, nº122, Madrid, Selecciones Gráficas, septiembre-octubre 1979, p. 29.

⁴⁶ El título en origen iba a ser *Viva el sector mixto*. (Herdero, Carlos F., “Crítica *Viva la clase media*”, *Cinema 2002*, nº 63, Madrid, Miguel Julio Goñi Fernández (editor), mayo de 1980, p.26)

⁴⁷ Al margen de los maquis, el tema de la clandestinidad no había sido tratado anteriormente en el cine.

⁴⁸ Freixas, Ramón, “Críticas. *El crack*”, *Dirigido por*, nº 82, Barcelona, Edmundo Orts Climent (editor), abril de 1981, pp.60-61.

mismo y no pasa nada. Si la dirijo yo y la escribo con Sinde, es lógico que parezca nuestra [...] lo malo sería que pareciera de Fassbinder ¿no?"⁴⁹

⁴⁹ "Entrevista a José Luis Garcí", *Guía del Ocio*, nº123, Madrid, José Miguel Juárez Fernández, del lunes 24 al domingo 30 de abril de 1978, p.4.