

Número 26 | Marzo de 2014

Estudios de Arte

- Investigación
- Ensayo
- Reseñas de publicaciones

Panorama de Arte

- Entrevistas
- Exposiciones
- Premios y acontecimientos

Noticias de la AACA

- Asamblea General
- Junta Directiva
- Otras actividades

CRÉDITOS

BUSCADOR

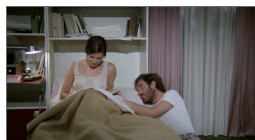


➤ Revistas Anteriores

➤ Enlaces de Interés

➤ Último Número

Revista Número 26 | Estudios de Arte | Investigación | La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista

**La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista***(Imagen de portada: Tocata y fuga de Lolita, 1974).***Resumen:**

Tercera Vía fue una etiqueta inventada en los años setenta para designar un camino intermedio entre las películas populares y el cine intelectual. Este artículo analiza el desarrollo y significado de ese nombre.

Abstract:

'Third Way was a label developed in the 1970s to name a middle way option between popular film and intellectual cinema. This article surveys the development and meaning of such designation.

Palabras clave castellano: Tercera Vía, cine español, Dibildos

Palabras clave inglés: Third Way, Spanish cinema, Dibildos

Ni siquiera me gusta la palabra apertura: me gusta más la palabra libertad.

José Luis Dibildos, productor de Ágata Films.

¿Por qué Tercera Vía? Características del término

En cualquier ámbito el hecho de enfrentarse a una tercera vía supone siempre una alternativa entre dos opciones mayoritarias. En este caso se trata de dar salida a una tercera propuesta cinematográfica, pero el término Tercera Vía no solo se ha usado en este ámbito.

Lo más común al hablar de Tercera Vía es referirse a ésta dentro de un contexto cercano a la política y la economía. De hecho es el nombre que se ha dado a una variedad de aproximaciones teóricas y propuestas políticas que, por lo general, sugieren un sistema económico de economía mixta y el centrismo o reformismo como ideología. Dentro del mismo se pone especial énfasis en el desarrollo tecnológico y cultural, así como en el establecimiento de un sistema democrático. Muchas veces esta propuesta se ha relacionado con los principios del socialismo.

En definitiva por lo que aboga es por establecer un punto medio entre dos extremos, el comunismo y el capitalismo, las dos vías principales.

La elección pues del término Tercera Vía en el caso del cine español no se aleja de estos planteamientos. Igual que en la política económica, la finalidad que se persigue es encontrar una tercera alternativa a dos opciones mayoritarias: el cine comercial y el cine de autor. Así pues, si en algo están de acuerdo todos los investigadores relacionados con el ámbito cinematográfico, es que la Tercera Vía no es nada más y nada menos que el intento de dar salida a una tercera alternativa. Si las dos principales corrientes cubrían campos tan opuestos como el cine de consumo vulgar y el cine intelectual, con esta Tercera Vía se intentó dar salida a un cine que estuviera a medio camino entre ambas propuestas. Es decir, un cine comercial pero de calidad.

La Tercera Vía del cine español: definición

El crítico Vicente Vergara describe el fenómeno Tercera Vía del siguiente modo:

La tercera vía del cine español es una especie de propuesta de encontrar una salida "digna" al cine español (una vez muerto y enterrado el denominado Nuevo Cine español), tanto desde el punto de vista industrial como temático, dejando a un lado todo tipo de preocupación estética. (Caparrós Lera, 1999:149-150)

En esta misma línea se encuentra Fernando Alonso Barahona:

Es la hora de José Luis García Sánchez (El love teroz, 19/2) y, sobre todo, de la llamada tercera vía, un intento de buscar un camino válido entre el cine de consumo vulgar y la hueca pretenciosidad del arte y ensayo. José Luis Dibildos fue el principal productor. Desde su labor como tal, algunos títulos famosos, hoy olvidados, fueron Españoles en París[1](1970) y Los nuevos españoles (1974), de Roberto Bodegas, y Tocata y fuga de Lolita (1974), de Antonio Drove, en las que la nueva estrella fue José Sacristán, en su emblemático papel de joven español. (Alonso Barahona, 1992: 71-72)

Se trata de un apunte escueto pero claro de la Tercera Vía, puesto que ya no solo la define, sino que se atreve a dar nombres de sus integrantes.

Pero es Agustín Sánchez Vidal el que va más allá, e incluso se atreve a situarla cronológicamente:

(...)procedía como mínimo de 1974, con películas como Los nuevos españoles, de Roberto Bodegas, o Tocata y fuga de Lolita, de Antonio Drove, y que este último definió, tomándole el pulso al espíritu del productor Dibildos, como "tema importante, pero tratado en tono de comedia para hacerlo asequible comercialmente y sin problemas de censura" (Llinás 1980, 22). En consecuencia, esta "tercera vía" puede ser considerada un híbrido que desemboca en una vía muerta, pero lo cierto es que obras como las de Armiñán y José Luis Garci la sistematizan. (...)en más de un aspecto anticipó premonitoriamente el pactismo sobre el que se asentaría el consenso de nuestra transición política. Parecería como si cine y política coincidieran en rechazar sus manifestaciones más rupturistas, marginando a los realizadores y partidos más radicales, concentrando a su parroquia en las posiciones centristas y socialdemócratas, que se traducirían en un cine liberal y de clase media. (AA. VV, 1995:87)

Aunque sin duda estas propuestas resulten interesantes y puedan ayudar a la constitución de la definición de Tercera Vía, en el punto en el que nos encontramos actualmente realmente resulta determinante el comentario de José Enrique Monterde:

(...) la "tercera vía" debe entenderse como una marca de fábrica de ciertos filmes inventada por un productor avisado y ya veterano – José Luis Dibildos-, pero a su vez, analizando el diseño de producción que los sostenía, podremos apreciar que es generalizable a otros títulos y que, como ya anticipamos, llegará a caracterizar una parte considerable del cine posfranquista. (Monterde, 1993:54)

Monterde, quien posteriormente habla incluso de la Tercera Vía como "línea Dibildos", (Monterde, 1993:57) es precisamente el que incluye un matiz que se les escapa a otros autores: la "marca de fábrica". Tercera Vía no es solo un cine que marque un equilibrio entre dos propuestas, es mucho más. Es el proyecto de un productor, José Luis Dibildos, que apostó por desarrollar un cine con el que ya no solo consiguiese beneficios, sino también que fuese de calidad. Como dice José Sacristán, "(...) formal y legalmente Tercera Vía fue Ágata Films y José Luis Dibildos, nada más."

El director Roberto Bodegas realiza del mismo modo una reflexión acerca del cine de la Tercera Vía uniéndolo también con José Luis Dibildos:

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.[2]

La Tercera Vía del cine español es pues un proyecto ideado por José Luis Dibildos que surge en el tardofranquismo y se sitúa a medio camino entre el cine comercial y el cine de carácter político-intelectual. Su idea era la de reunir un grupo de cineastas que en esos momentos fuera capaz de proporcionarle al público toda una serie de películas que estuvieran acorde con sus demandas cinematográficas. El auge precisamente de la clase media es el que hace que éste tuviera que ir un paso por delante de la mera comedia absurda que en los últimos tiempos había eclipsado el cine español. Si bien es cierto que anteriormente ya se habían llevado a cabo largometrajes que incluían el factor crítico, como *Surcos* (1951) o *La caza* (1965), en este caso éste aparecía tamizado por el humor. Dibildos no quiso hacer un cine de denuncia. Simplemente se planteó darle una mayor calidad a las comedias por las que siempre había apostado. No obstante lo cierto es que, a pesar de que con la Tercera Vía esta idea llegó a su pleno apogeo, anteriormente algunas de sus películas también apostaron levemente por este esquema, como *Soltera y madre en la vida* (1969).

Además el hecho de que Dibildos ideara una denominación para el cine que desarrolló en aquellos momentos (años 70) no implica que todo el cine que reuniese las mismas características pudiese entrar dentro del ámbito de Tercera Vía (Manuel Summers, Jaime de Armiñán, Fernando Fernán Gómez,...).

Sin duda sería más correcto hablar de un cine de transición, con propuestas dentro del mismo en ocasiones muy distintas, pero en otras no tanto. El periodo en el que surgió era sin duda proclive a planteamientos que, dentro de un contexto amable, plantearan una cierta crítica. En relación con esto el propio Dibildos declara lo siguiente:

Creo que muchos trataron de aprovechar la cobertura publicitaria que ofrecía la nueva fórmula. No me parece que fuera el caso de Pedro Masó, que escribió y dirigió en esos años dos películas dignas: Experiencia prematrimonial y La menor. Ni el de Antonio Cuevas, propietario de Kalender Films, que ya en los años cincuenta trabajaba en Suevia Films, con Cesáreo González. Su trayectoria profesional coincidió con la mía durante los cinco o seis años que trabajó en Ágata Films, y cuando fue vicepresidente en la época en que presidí la Agrupación de Productores. Antonio trabajó mucho con Manuel Summers (Adiós, cigüeña, adiós, 1970; El niño es nuestro, 1972; Ya soy mujer, 1974; Mi primer pecado, 1976), con quien colaboré en el guión de Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe. (Frutos y Llorens, 1998:65)

Lo que está claro es que la idea no fue de Dibildos, sino que fueron muchos a los que se les ocurrió plantear películas que estuviesen dentro de este prototipo. Pero sí que fue legítimamente suya la idea de denominar a este tipo de películas Tercera Vía. Todo esto implica que moralmente dicho término solo tenga que ser empleado con películas de Dibildos. Sin embargo las semejanzas con otras producciones han hecho que con el tiempo se acaben denominando así largometrajes que son fruto de otras productoras. Es el caso por ejemplo de Antonio Cuevas y su productora Kalender Films. Ésta apostó por el cine de Manuel Summers, quien en algunos de sus títulos se sitúa muy cerca de las propuestas de Dibildos como en *Adiós, cigüeña, adiós* (1971) o *Ya soy mujer* (1975).

Marco cronológico

Al estar ligada a la actividad de un productor determinado no resulta complicado establecer un marco cronológico aproximado de la Tercera Vía.

En relación con su origen, si un testimonio resulta relevante es el del director Roberto Bodegas, quien en una entrevista a Ángel M^a Fernández declara lo siguiente:

Nace en París, cuando se estrenó Españolas. La Paramount hizo un lanzamiento bastante fuerte en televisión y prensa, y en una entrevista que me hicieron en el Palacio de Gobierno, como no podía decir que era rojo en el año 70, entonces decía que en España se hacía un cine crítico críptico, de símbolos, con Saura, Querejeta..., pero no había un cine comercial, narrativo, para enfocar los problemas sociales del país, era un cine socialmente engañoso, los personajes no correspondían a una realidad social. (...) Lo que yo proponía era una tercera vía que, conservando los esquemas del cine comercial, introdujera una realidad social, con personajes que se correspondieran con dicha realidad, sin meterme en política. Eso salió en los titulares de la prensa y Dibildos dijo: "Me apunto". Y así se creó la "Tercera vía". (Fernández, 2008:48-49)

Anteriormente ya se ha señalado que Agustín Sánchez Vidal sitúa sus comienzos, como mínimo en 1974, aunque ésta no sea quizás la postura más popular entre los investigadores. La mayoría de las veces se tiende a hablar de *Españolas en París* (1970) como la película fundacional del fenómeno Tercera Vía, aunque probablemente la adjudicación de esta etiqueta tenga que ser motivo de revisión. Tal y como señala Bodegas, sería quizás más correcto hablar del comienzo de la Tercera Vía *a posteriori* de *Españolas en París*.

Entre los autores que defienden la postura que sitúa *Españolas en París* en el origen de la corriente encontramos a Emilio C. García Fernández (García Fernández, 1982:245), así como al propio José Enrique Monterde: "(...) *Españolas en París* (1970), habitualmente considerada como el primer arranque de la tendencia." (Monterde, 1993:57) o Marta Hernández: "(...)va a iniciarse con *Españolas en París*, primera entrega de la "tercera vía", fórmula cuya expresión más simplificada es: cine comercial más cine de autor partido por dos." (Hernández, 1976: 242)

Hay sin embargo otras opiniones, como la del propio José Sacristán, que consideran que realmente la Tercera Vía no empezó con *Españolas en París*, sino con *Vida conyugal sana* (1974). Sacristán de hecho afirma que "En *Españolas en París* está ya aglutinado prácticamente todo el equipo de la Tercera Vía, pero yo no creo, que el disparo de salida de Tercera Vía sea esta película, sino que más bien es *Vida conyugal sana*." Esta afirmación se apoya en las palabras que sobre este tema se dedican en el libro *José Luis Dibildos. La huella de un productor*: "*Españolas en París* (1971) es a la vez obra predecesora de la llamada "tercera vía" y punto y final del cine que hasta entonces producía Dibildos." (Frutos y Llorens, 1998: 126)

En cuanto a su ocaso, está claro que fue un proyecto pensado para un periodo determinado, el de la transición, y que no tenía ninguna intención de ir más allá. Bien es cierto que, igual que en su momento se desarrollaron trabajos semejantes, posteriormente hubo películas que contenían elementos cercanos a la Tercera Vía. No obstante, tal y como repiten la mayoría de autores, fue una "vía muerta." [3]

Su final para Monterde viene determinado por la película *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1975) (Monterde, 1993:60), aunque realmente no hay un largometraje que resulte tan claro como ocurría con *Españolas en París*. En opinión de José Sacristán: "Después de *Hasta que el matrimonio nos separe*, que la rodamos en el año 1976, viene a renglón seguido *Asignatura pendiente*, que ya no es de José Luis Dibildos, sino de José Luis Garci y de José Mari González Sinde." Es decir, retrasa un año el final de la Tercera Vía respecto a Monterde.

En relación con su final, el propio José Luis Dibildos declara:

Aunque la “tercera vía” se convirtió en un anticipo del cine que iba a producirse durante la transición democrática, era algo totalmente coyuntural. La propuesta quedó eclipsada por la nueva comedia generacional y por las películas que revisaban la historia ya sin cortapisas de la censura. Una vez que se convocaron las primeras elecciones de la democracia, por fortuna, no hacía falta seguir hablando de “tercera vía”. (Frutos y Llorens, 1998: 69)

José Sacristán es de esta misma opinión, aunque además se atreve a hablar de títulos concretos de películas. En un momento dado afirma que con *La mujer es cosa de hombres* se da el fin de la Tercera Vía, aunque *Hasta que el matrimonio nos separe*, que es retroactiva, mantenga la misma tónica.[4]

Si se tiene en cuenta que las películas pertenecientes a la Tercera Vía son aquellas producidas por José Luis Dibildos y por consiguiente Ágata Films, se puede rastrear la huella de aquellos largometrajes que realizó la productora en este periodo y que responden a las características marcadas por la Tercera Vía:

<i>Viaje de novios</i>	1956
<i>Muchachas de azul</i>	1957
<i>Ana dice sí</i>	1958
<i>Luna de verano</i>	1959
<i>Los tramposos</i>	1959
<i>Trío de damas</i>	1960
<i>La fiel infantería</i>	1960
<i>Sólo para hombres</i>	1960
<i>Los económicamente débiles</i>	1960
<i>Llanto por un bandido</i>	1964
<i>Los dinamiteros</i>	1964
<i>Lola, espejo oscuro</i>	1966
<i>Amor a la española</i>	1967
<i>Las que tienen que servir</i>	1967
<i>Los subdesarrollados</i>	1968
<i>Los que tocan el piano</i>	1968
<i>La dinamita está servida</i>	1968
<i>Una vez al año ser hippy no hace daño</i>	1969
<i>Soltera y madre en la vida</i>	1969
<i>Pierna creciente, falda menguante</i>	1970
<i>Españolas en París</i>	1971



José Luis Dibildos

<i>Vida conyugal sana</i>	1974
<i>Tocata y fuga de Lolita</i>	1974
<i>Los nuevos españoles</i>	1974
<i>Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe</i>	1975
<i>La mujer es cosa de hombres</i>	1976
<i>Libertad provisional</i>	1976
<i>Vota a Gundisalvo</i>	1977
<i>Hasta que el matrimonio nos separe</i>	1977
<i>Rocky Carambola</i>	1981
<i>La colmena</i>	1982
<i>A la pálida luz de la luna</i>	1985

Fuente: IMDb[5]

Aquellas películas que han sido destacadas son las que en un primer momento podrían ser consideradas pertenecientes a la Tercera Vía. El hecho de excluir de la selección la película *Vota a Gundisalvo* (1977) de Pedro Lazaga se debe a que dicho largometraje se encuentra más cerca de los postulados de otra tendencia, el destape. Se puede llegar a esta conclusión después de comprobar que, a pesar de incluir una cierta crítica, el largometraje de Lazaga presenta una gran carga erótica.

Las características comunes que encontramos en el resto de películas, y que justifican su adhesión a la Tercera Vía, serán tratadas en el siguiente apartado.

Elementos comunes en las películas Tercera Vía

Como ya se ha mencionado anteriormente el hecho de que el productor José Luis Dibildos acuñase el término Tercera Vía no significa que estuviese inventando un nuevo género. Todo aquello que trató en sus películas estaba siendo trabajado en esos mismos instantes por otros cineastas. Por ello desde el principio se debe desterrar la idea de Tercera Vía como novedad, puesto que si se concibiese como algo exclusivo se estaría cometiendo un grave error.

Género

Todas las películas que produjo Dibildos en este periodo se enmarcan dentro del género de la comedia, el cual ya había tratado anteriormente. En este sentido caben destacar trabajos precedentes 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).

Sin embargo las comedias que realiza dentro de la Tercera Vía tienen un elemento que las diferencia de todas las anteriores: la crítica. Los acontecimientos que vivía España en aquellos momentos daban pie a que Dibildos pudiese incluir dentro de sus comedias una cierta perspectiva crítica. No obstante es evidente que ésta estaba dentro de unos márgenes muy marcados, de los cuales Dibildos era muy consciente. Como declara el actor José Sacristán “*No se pretendió tomar el Palacio de Invierno.*” En este sentido pues la apertura tanto política como social fue moderada. El matiz revolucionario quedó relegado a otros profesionales del medio. No obstante hay quienes incluso echan en cara a Dibildos esta falta de compromiso: “La verdad es que este cine jugó más con los tópicos denunciatorios y farisaicos al uso que con un auténtico ‘compromiso’.” (Caparrós Lera, 1978: 51)

Se trataba de mostrar la realidad social de aquellos momentos, situaciones cotidianas con las que el público pudiese sentirse identificado o por lo menos cercano a ellas. Este hecho hace que no se tratase de comedietas al uso, cargadas de situaciones absurdas

y conflictos kafkianos, sino más bien de comedias de un cierto nivel, donde incluso en ocasiones se dejan entrever ciertas pinceladas dramáticas. El drama no obstante aparece siempre salpicado dentro de la comedia, conviviendo con otros aspectos que tienen que ver con el humor.

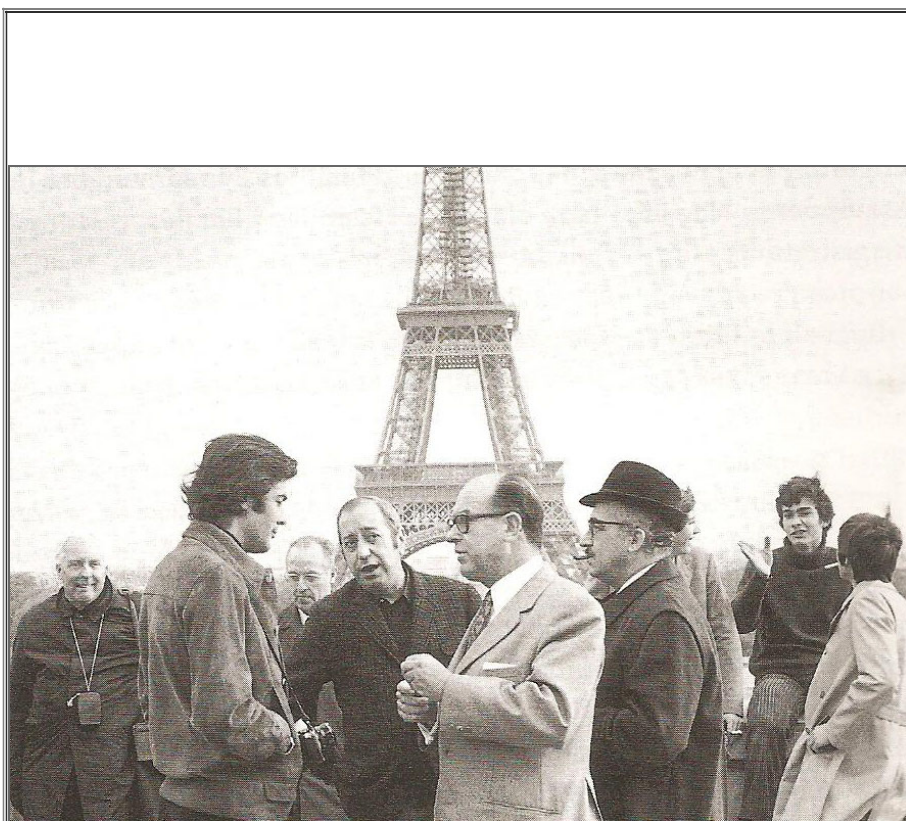
El público se reconocía con los personajes que aparecían en estas películas. Compartían con ellos los problemas que azotaban la sociedad española, muchos de ellos derivados del desarrollo experimentado en aquellos años: la publicidad, los nuevos medios informativos, la progresiva apertura al exterior, la religión,... Eran además, igual que ellos, miembros de una nueva clase media que estaba surgiendo en esos momentos en España.

Si se analizan las películas anteriormente mencionadas se puede comprobar que todas ellas reúnen los requisitos señalados. Están dentro del género de la comedia, y además hacen crítica de muchos de los problemas experimentados por la sociedad española:

- *Españolas en París*→ La inmigración
- *Vida conyugal sana*→ La publicidad.
- *Tocata y fuga de Lolita*→La hipocresía del español de mentalidad franquista.
- *Los nuevos españoles*→ Los nuevos métodos laborales.
- *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*→ La doble moral.
- *La mujer es cosa de hombres*→ El machismo.
- *Libertad provisional*→La libertad.
- *Hasta que el matrimonio nos separe*→ La Iglesia.

En el caso de *Españolas en París* habría que realizar algunas precisiones. La primera de ellas es que no se trata de una comedia, sino de un drama sobre la inmigración. El cambio de género hace que el tratamiento de la crítica no responda a los parámetros atribuidos a la Tercera Vía. Es decir, en este caso es el drama el que aparece salpicado en ocasiones (muy pocas) por la comedia, y no al contrario.

Además, y aunque tanto el tema de la inmigración como el del aborto preocupaban en aquellos momentos, el interés por la realización de esta película responde más bien a motivos personales. La familia del director de la película, Roberto Bodegas, estuvo exiliada en Francia. Él vivió allí y conocía de primera mano todo lo que ocurría con las sirvientas españolas más allá de los Pirineos, por lo que decidió plasmarlo en la gran pantalla. De hecho el propio guión era obra de Bodegas y Christian de Chalonge, aunque por motivos de censura tuvo que ser revisado por Dibildos y Mingote.



Rodaje de *Españolas en París* (1971).

Cuando se habla de la relación de ésta con la Tercera Vía Bodegas dice lo siguiente:

La tercera vía no era otra que esa que ya habíamos inventado en O Salto Christian y yo. Lo que pasa es que Dibildos se amparó en esa etiqueta para lanzarla comercialmente, para hacer una especie de eslogan. Pero la tercera vía no era más que una forma de ver el cine que luego se desarrolló más ampliamente en el año 68 en los estados generales del cine y que no llegó a nada. Pero no tenía nada que ver con España ni con el cine español.” (Gregori, 2009: 601)

Bien es cierto que, aunque *Españolas en París* pueda tener su propia identidad, en ella está ya prácticamente aglutinado todo el equipo de la Tercera Vía. Supone por así decirlo, el pistoletazo de salida del proyecto Tercera Vía.

Por otro lado ocurre algo similar con *Libertad provisional*. Aunque en este caso aparece mencionada, su adscripción al fenómeno Tercera Vía plantea ciertas dudas. Bien es cierto que a *grosso modo* podría incluirse dentro de esta nómina de películas, pero se deben de tener en cuenta algunos aspectos en los que difiere.

El primero de ellos es que, igual que ocurría con *Españolas en París*, se enmarca dentro del género dramático, no de la comedia. Además, a pesar de que de nuevo se trate de Roberto Bodegas (*Vida conyugal sana*, *Los nuevos españoles*) y Ágata Films, en este caso la idea no es de Dibildos, sino de que se trata de un guión de Juan Marsé. Dibildos en esta película lo único que hizo fue darle cobertura de distribución.



Fotograma de *Libertad provisional* (1976).

Durante el rodaje de *Libertad provisional* Ángeles Maso incluso le pregunta a Dibildos por la vinculación de esta película con la Tercera Vía. Con lo que le responde la periodista afirma:

que hubo una tercera vía con tres películas y no hay que analizar como tercera vía tal como se ha hecho cada una de las películas que produce. La primera es «Españolas en París»; la segunda «Vida conyugal sana», y la tercera «Los nuevos españoles». Una fórmula que ha dado un cine de calidad, crítica de costumbres y posibilidad de amplia difusión. Tanto Dibildos como Bodegas, me aseguran que «Libertad provisional» no tiene que ver con las vías recorridas. Y que no estamos ante una película social o política o policiaca determinada, sino que en el contexto entra un poco de todo como en la propia vida. (Masó, 1976:51)

Dadas las contradicciones entre algunos de los principales protagonistas de la Tercera Vía al hablar de la misma (Dibildos, Bodegas, Sacristán) es necesario exponer todas las opiniones para poder llegar al final de este trabajo a una conclusión lo más coherente posible. Además hay que saber interpretar correctamente cada una de sus declaraciones, puesto que los instantes en las que las realizan varían tanto en el espacio como en el tiempo.

Por ello, aprovechando estas declaraciones de Dibildos donde se afirma que la Tercera Vía únicamente está constituida por tres películas (*Españolas en París*, *Vida conyugal sana* y *Los nuevos españoles*), es necesario recordar que, igual que José Sacristán afirmaba que la Tercera Vía comienza con *Vida conyugal sana*, es necesario revisar y contrastar todas estas afirmaciones. De hecho posteriormente en una entrevista Dibildos no habla de éstas como las únicas películas, sino simplemente con las “que me siento más satisfecho.” (Frutos y Llorens, 1998: 64)

Construcción narrativa

Desde el punto de vista de la construcción narrativa lo cierto es que estas comedias guardan muchos puntos en común con la comedia americana o *screwball comedy*. En estas últimas los personajes suelen pertenecer a las capas altas de la sociedad, mientras que en las películas de la Tercera Vía se trata más bien de personajes y situaciones de la nueva clase media. No obstante los conflictos y su consiguiente resolución cómica suelen ser similares en ambos casos. Además tener como modelo la comedia americana sirvió sobre todo para que Dibildos y su equipo trataran de dar una nueva orientación a sus largometrajes. Ya no se trataba de caer en la risa fácil, sino de intentar buscar un nuevo alcance psicológico a sus historias.

Los propios miembros de la Tercera Vía eran conscientes de esta influencia: “hay que buscar un cine que, como el americano, cuente una historia de forma correcta y amena.” (Cartelera Turia, 1975,nº582)

Si la comedia americana sirvió para dar un giro, quizás más intelectual, a los guiones de la Tercera Vía, tampoco se debe de olvidar el papel de la comedia desarrollista. De ésta se tomaron muchos aspectos tradicionales, como era la estructura episódica en simultaneidad. (Monterde, 1993:56) En relación con esta cuestión resulta interesante la reflexión elaborada por Ángel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán en su libro *Cine español, 1951-1978. Diccionario de directores*:

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 y Martínez Montalbán, 1978:54).



Sucedió una noche (1934).

Público

Ninguna de estas películas iba a su vez dirigidas a un público determinado. Como buen productor Dibildos buscó que sus trabajos fueran consumidos por el mayor número posible de personas. Bien es cierto que en numerosas ocasiones se ha querido ver en éstas elementos que, por sus características, pudiesen atraer a sectores determinados de la sociedad. En su proyecto fin de carrera la propia Mónica Arévalo centra la atención en el público joven: “El empeño iba dirigido a no indignar al público joven, urbano y relativamente más cultivado que daba la espalda a los subproductos genéricos y encontraba dificultades en el cine metafórico tipo

Erice o Saura.” (Arévalo Jiménez, 2003: 36)

Otro colectivo, la nueva clase media urbana, es el objetivo que para otros investigadores tiene la Tercera Vía: “El interés de Dibildos, habitual coguionista de estos films, no era otro que suministrar productos a una clase media urbana desasistida por el cine comercial –de corte mucho más populista-, que disfrutaba ya entonces de un nivel de vida similar al europeo y que, muy poco tiempo después, habría de ser la base electoral de la UCD de Suárez.” (Gubern, 1995: 360) Josefina Martínez comparte esta misma opinión:

El público al que se dirigía –urbano, de cultura media y origen burgués liberal- ya no tenía que identificarse con la estupidez de los personajes de la comedia hispana, sino que la dignidad de los protagonistas, vulnerables y perplejos, permitía al espectador verse reflejado en los inevitables cambios sociales en curso. (Martínez, 2006: 85)

Sin embargo, aunque el esquema seguido por las películas de la Tercera Vía se amoldara a los gustos de éstos, estos largometrajes iban más allá. No solo apostaban por satisfacer las inquietudes de los universitarios o de los nuevos burgueses. Se pensaron para ser consumidas por todos, desde la nueva clase media hasta la clase trabajadora, ya que a toda la sociedad le preocupaba el nuevo rumbo que estaba empezando a tomar España. Aunque quizás de una manera un tanto despectiva, Pau Esteve y Juan M. Company lo explican de esta manera:

consiste en ofrecer un producto que se venda bien sin ofender demasiado ningún tipo de intereses y, a ser posible, contentar al público con un mínimo disfraz cultural-cientificista y a la clase dominante, canonizando y propagando su misma ideología. (Esteve y Company, 1975: 21)

No menos catastrofista resulta la opinión del director Roberto Bodegas: “La “tercera vía” fue un oportunismo, consistió en utilizar un eslogan con fines comerciales.” (Gregori, 2009: 602)

Pero sin duda el testimonio que más cuenta en este sentido es el del propio José Luis Dibildos: “Yo intento hacer un cine que pueda llegar al mayor número posible de españoles.” (Cartelera Turia, 1975, nº581) No obstante el mismo era consciente de que la repercusión de sus películas no era la misma en todos los lugares:

(...) mis últimas películas donde obtienen más éxito es en importantes cines de estreno de las ciudades españolas con mayor nivel cultura, quiero decir que donde mis películas gustan más en a niveles elitistas de grandes capas, en ciudades con gran masa de universitarios. Donde peor funcionan es en los pueblos y barrios, donde el nivel cultural es más bajo. (Cartelera Turia, 1975, nº581)

Además Dibildos no quiso atraer solamente al mercado nacional. Sus expectativas traspasaban las fronteras españolas. Entraba entre sus planes hacer películas que pudiesen ser consumidas en el mercado europeo, incluso él mismo declara:

(...) Pero el gran problema es el mercado internacional; con la anterior etapa ya había llegado al público español, pero el público extranjero estaba completamente perdido para nuestro cine.” (Font, 1976: 324) Insiste además en que “*es necesario cimentar fuertemente los niveles de inversión financiera, de calidad cinematográfica, de posibilidades temáticas y de tratamiento cinematográfico de las mismas.* (Hopewell, 1989: 60)

¿Corriente progresista?

Por otro lado hay que señalar el cierto progresismo con el que muchas veces se ha tildado a este proyecto. Éste podría quedar implícito en muchas de las propuestas temáticas que se hacían en estas películas en relación con la política, la religión o el sexo, las colaboraciones de un cierto sector “progresista” (Ana Belén, José Sacristán) o un cierto sector de la crítica que apostaba por éste para incrementar los beneficios. Pero nada más. John Hopewell es uno de los que defiende el puntual progresismo de este proyecto:

Es muy posible que el supuesto progresismo de las películas de la “Tercera Vía” no sea más que una generalización infundada, provocada por el hecho de que colaborasen en ellas una impresionante galería de izquierdistas: José Luis Garcí (que tenía un contrato en exclusiva con la productora de Dibildos, Ágata Films, como guionista), Ana Belén, José Agustín Goytisolo (cuyos poemas, cantados por Paco Ibáñez, constituyen la coda “progre” de Españolas en París) o Diego Galán, que acuñó el término de “Tercera Vía” y defendió sus productos desde las páginas de Triunfo. (Hopewell, 1989: 63)

Sin embargo este aire “progre” no estuvo nunca dentro de los planes de José Luis Dibildos, no se lo propuso:

Se ha especulado mucho con la idea de que en esa época elegí a mis colaboradores entre gente de izquierdas. Pero, que yo recuerde, únicamente Roberto Bodegas tenía carnet del Partido Comunista. En cualquier caso, nunca hice ninguna discriminación política, ni entonces ni cuando trabajé con García Serrano, que era un falangista convencido. No me importó trabajar con un comunista o un falangista, lo que no quería era hacer cine comunista o falangista. Siempre he huído de los extremismos. (Frutos y Llorens, 1998: 66)

El propio Sacristán insiste en ello: “La impronta la marcaba Dibildos y de izquierdoso nada, era un hombre de centro tirando a conservador, y son películas que responden a esas señas de identidad.”

Protagonistas

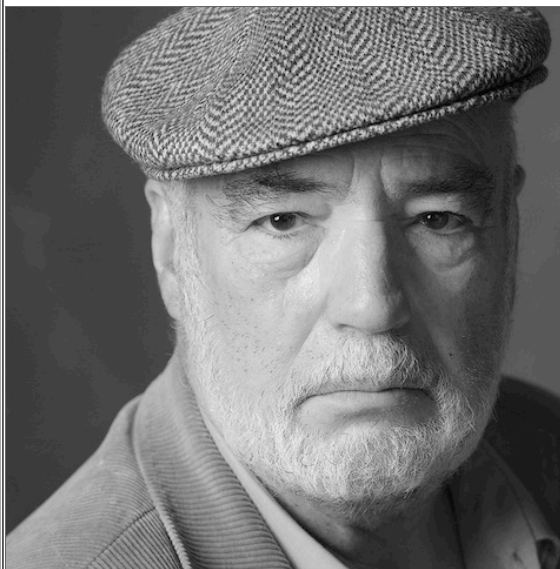
A estas alturas resulta evidente que la principal figura del proyecto Tercera Vía es José Luis Dibildos. Además de su creador, Dibildos fue el encargado de constituir todo un equipo de profesionales que llevara a cabo con éxito su encargo.

La dirección quedó en manos de cineastas como Roberto Bodegas (*Vida conyugal sana*), Antonio Drove (*Tocata y fuga de Lolita*), Jesús Yagüe (*La mujer es cosa de hombres*) y Pedro Lazaga (*Hasta que el matrimonio nos separe*).

Sobresaliente resulta la labor de los dos primeros, y en especial de Bodegas. Su estancia en París dio como fruto la colaboración como ayudante de dirección en películas como *Un taxi para Tobruck* (1960, Denys de la Pattellière), *El tulipán negro* (1964, Christian Jacque) u *O Salto* (1967, Christian de Chalonge).

Debutó en el cine de mano de Dibildos con *Españolas en París*, por lo que se puede considerar en cierto modo padre de la Tercera Vía. Desde el principio el productor contó con su colaboración para dirigir el proyecto. De hecho el grueso de películas que Bodegas dirigió pertenece a la Tercera Vía:

<i>Españolas en París</i>	1971
<i>Vida conyugal sana</i>	1974
<i>Los nuevos españoles</i>	1974
<i>La adúltera</i>	1975
<i>Libertad provisional</i>	1976
<i>Corazón de papel</i>	1982
<i>Matar al Nani</i>	1988



Roberto Bodegas

Fuente: IMDb[6]

Semejante, aunque no tan destacado como el de Bodegas, resulta el papel de Antonio Drove. Dicho cineasta goza, igual que el anterior, de una reducida nómina de largometrajes como director. Es por ello por lo que resulta relevante el hecho de que sean varias las películas que se puedan inscribir dentro del fenómeno Tercera Vía:

<i>La primera comunión</i> (corto)	1966
<i>La caza de brujas</i> (corto)	1967
<i>¿Qué se puede hacer con una chica?</i> (corto)	1969
<i>Tocata y fuga de Lolita</i>	1974
<i>Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe</i>	1975
<i>Nosotros que fuimos tan felices</i>	1976
<i>La verdad sobre el caso Savolta</i>	1980
<i>El túnel</i>	1988



Antonio Drove

Fuente: IMDb[7]

Respecto al papel de guionista, Dibildos ejerció de guionista en la mayor parte de las películas. Sin embargo en numerosas ocasiones compartió esta labor con ciertos miembros de su equipo, entre los que habría que destacar a José Luis Garcí.

Garci se convirtió en cierto modo en el guionista de la Tercera Vía, con títulos como *Vida conyugal sana* o *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*. Sólo estuvo ausente de *Tocata y fuga de Lolita*, puesto que en ésta intervino Antonio Drove. Posteriormente emprendió su propio camino, fuera ya de Ágata Films, siendo *Asignatura pendiente* su primera película como director. En la misma se siguen observando algunos elementos de la ya por entonces desaparecida Tercera Vía. En relación con ello Caparrós Lera declara lo siguiente:

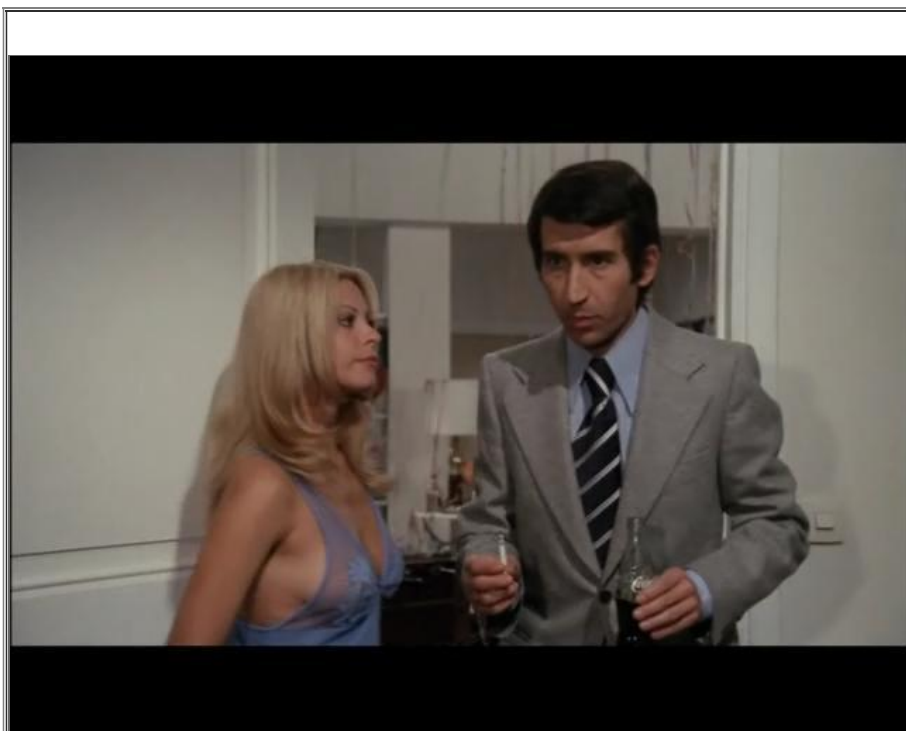
(...) *Asignatura pendiente* (1977), de José Luis Garci, plantea una crítica más coherente al sistema ayer reinante. La España del posfranquismo nos es ofrecida con pelos y señales por este ex crítico y guionista de Dibildos (el colega y amigo Garci, fue una de las piezas-clave de la bien fallecida "tercera vía"). (Caparrós Lera, 1978:102)

La amistad de Dibildos con Antonio Mingote hizo a su vez que éste también estuviese presente en muchos de los guiones que el productor realizó. Ya lo había hecho anteriormente, con películas como *Soltera y madre en la vida* (1969, su primera colaboración) o *Pierna creciente, falda menguante* (1970). Tampoco dudó en recurrir a su amigo para la realización de distintos carteles, como el de *Los nuevos españoles* o *Hasta que el matrimonio nos separe*. En los mismos el dibujante intenta acercar al espectador al carácter cómico, caricaturesco, incluso sainetero de las películas.

La música corrió a cargo de Carmelo A. Bernaola en la mayoría de las ocasiones (*Españolas en París*, *Vida conyugal sana*, *Tocata y fuga de Lolita*, *Los nuevos españoles*, *Mi mujer es muy decente*, *dentro de lo que cabe*, *La mujer es cosa de hombres*, *Libertad provisional*). Al mismo tiempo la amistad de Dibildos con Antón García Abril hizo que éste también colaborase en el plano musical (*Hasta que el matrimonio nos separe*). De hecho dicho músico ya se había encargado anteriormente de poner la música a otras películas de Pedro Lazaga, como *Luna de verano* (1959), *Vente a Alemania*, *Pepe* (1971), *París bien vale una moza* (1972) o *El padre de la criatura* (1972).

La fotografía estaba en manos de Manuel Rojas, al que también le unía con Dibildos una estrecha amistad. Anteriormente había trabajado con él en *La dinamita está servida* (1968), *Los que tocan el piano* (1968) o *Soltera y madre en la vida* (1969).

En el campo de la interpretación los nombres van oscilando de película en película. No obstante son dos los actores que acaparan el mayor número de títulos dentro de la corriente: José Sacristán y María Luisa San José. El propio Sacristán declara "*éramos la Amparito Rivelles y el Alfredo Mayo de los 70*". Su figura incluso se erigió como la encarnación del españolito medio. Se podría decir que con estas películas Sacristán inaugura su segunda etapa cinematográfica, ya que a partir de 1973 obtiene sus primeros papeles como protagonista. Algo similar ocurre con María Luisa San José, puesto que hasta 1973 su carrera resulta algo irregular. Sin embargo a partir de este momento se convertirá en una de las actrices más relevantes de la década de los setenta.



José Sacristán y María Luisa San José en *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (1975).

En el caso de Ana Belén su elección estuvo ligada a la amistad que ésta mantenía con Roberto Bodegas, por lo que su papel se limitó únicamente a dos títulos, *Españolas en París* y *Vida conyugal sana*.

Otros nombres que se barajan dentro de este proyecto son los de Antonio Ferrandis, Paco Algora y Amparo Muñoz. Esta interviene como "Miss España", título que había ganado ese mismo año, en *Vida conyugal sana*.

[1]El título correcto sería *Españolas en París*.

[2]*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. <http://web.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es>(6 de junio de 2013).

[3]En el nº22 (abril 1975) de la revista *Dirigido por...* Pau Esteve y Juan M. Company incluso se atreven a titular así uno de sus artículos: "Tercera Vía. La vía muerta del cine español."

[4]En declaraciones actuales ha manifestado que realmente sería más correcto situar el final de la Tercera Vía en *Hasta que el matrimonio nos separe*.

[5]IMDb: <http://www.imdb.com/name/nm0225128/#Producer>(3 de junio de 2013).

[6]IMDb: <http://www.imdb.com/name/nm0090847/>(3 de junio de 2013).

[7]IMDb: <http://www.imdb.com/name/nm0238393/>(3 de junio de 2013).

Referencias bibliográficas

AA. VV (1995), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal.

ALONSO BARAHONA, Fernando (1992), *Biografía del Cine Español*, Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas S.A.

ARÉVALO JIMÉNEZ, Mónica (2003), *La "tercera vía" del cine español: contexto y repercusión crítica*, Proyecto fin de carrera-Universidad Pontificia de Salamanca.

CAPARRÓS LERA, José María (1978), *El cine político. Visto después del franquismo*, Barcelona: Editorial Dopesa.

CAPARRÓS LERA, José María (1999), *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*, Barcelona: Ariel.

CARTELERA TURIA (1975), "Declaraciones del productor José Luis Dibildos", *Cartelera Turia*, nº 581, Valencia: Publicaciones Turia S.L.

CARTELERA TURIA (1975), "La "tercera vía" del cine español", *Cartelera Turia* nº 582, Valencia: Publicaciones Turia S.L.

ESTEVE, Pau y COMPANYY, Juan M. (1975), "Tercera Vía. La vía muerta del cine español", *Dirigido por...*, nº22, Barcelona: Editorial DIRIGIDO POR S.L.

FERNÁNDEZ, Ángel M. (2008), Roberto Bodegas. *El oficio de la vida, los oficios del cine*, Arnedo: Aborigen.

FONT, Domènec (1976), *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona: Editorial Avance.

FRUTOS, Francisco Javier y LLORENS, Antonio (1998), *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, Valladolid: SEMINCI.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (1982), *Historia Universal del Cine Español*, Madrid: Planeta.

GREGORI, Antonio (2009), *El cine español según sus directores*, Madrid: Ediciones Cátedra.

GUBERN, Román et al (1995), *Historia del cine español*, Madrid: Ediciones Cátedra.

HERNÁNDEZ, Marta (1976), *El aparato cinematográfico español*, Madrid: Editorial Akal.

HOPEWELL, John (1989), *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid: El Arquero.

MARTÍNEZ, Josefina (2006), "Tal como éramos...El cine de la Transición política española", *Historia social*, nº 54, Valencia: Fundación Instituto de Historia Social.

MASO, Ángeles (1976), "Rodaje de Libertad provisional, de Roberto Bodegas, con guión de Juan Marsé", *La Vanguardia Española*, nº 34.184, Barcelona: Grupo Godó.

MONTERDE, José Enrique (1993), *Veinte años de cine español (1973-1992) Un cine bajo la paradoja*, Barcelona: Editorial Paidós.

PÉREZ GÓMEZ, Ángel A. y MARTÍNEZ MONTALBÁN, José L. (1978), *Cine español, 1951-1978. Diccionario de directores*, Bilbao: Ediciones Mensajero.

Ana ASIÓN SUÑER

Doctoranda en Historia del Arte y alumna del Master de Gestión del Patrimonio de la Universidad de Zaragoza

Fecha de Entrega: 10/02/2014

Fecha de Admisión: 15/03/2014

<< volver



Plz Extremadura 8, of. 2, 22004 Huesca Tfno.: **678 436 313** jpl@unizar.es

Normas/plazos para la propuesta de artículos (*call for papers*)