

CINE POLÍTICO DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA (1976-1982). ¿CRÍTICA O CONSENSO EN LA GRAN PANTALLA?

María Teresa Nogueroles Núñez*

*Grupo de Estudios de Historia Actual (GEHA), España. E-mail: teresa.nogueroles@gmail.com

Recibido: 5 septiembre 2018 / Revisado: 4 diciembre 2018 / Aceptado: 13 febrero 2019 / Publicado: 15 junio 2019

Resumen: Durante la Transición española se produce una gran ampliación y diversificación en los diferentes géneros cinematográficos, también el político. Teniendo en cuenta que en este momento se busca dar una imagen de consenso político, analizaremos películas producidas entre 1976-1982, descubriendo a través de ellas si en la gran pantalla impera más la crítica hacia la política del momento, sus personajes y a los hechos que se estaban produciendo o, por el contrario, se busca un cine conciliador, pactista y homogéneo. Utilizaremos el corpus de Carlos F. Heredero, centrándonos en la categoría definida como la representación de la historia, incluyendo tanto películas documentales, como de ficción, focalizando en dos títulos que consideramos fundamentales: *Después de...* (1981) de los hermanos Bartolomé y *El Oro del PCE o la fiesta de la democracia* (1978) dirigida por Andrés Linares.

Palabras clave: cine español; Transición; consenso; documental; ficción; película; político

Abstract: During Spanish Transition, there's a huge expansion and diversification of different cinematographic genres, also in politics one. Considering the fact that the government try to give the impression of political consensus, we'll analyze films produced from 1976 to 1982, discovering through it if cinema's image is more critical with the political state, their politicians and the facts which are producing, or, on the contrary, they look for a conciliatory cinema, uniform. We take advantage of Carlos F. Heredero corpus, focusing in the category defined as History representation, including documentaries and fiction films, concentrating in two essential movies: *Después de...* (1981) by Bartolomé's brothers and *El Oro del PCE o La fiesta de la democracia* (1978) directed by Andrés Linares.

Keywords: Spanish cinema; Spanish Transition; consensus; documentary; fiction; movie; politics

INTRODUCCIÓN

Fue Mozart quien dijo que la libertad solo se encuentra entre barrotes. Los barrotes, que forman el pentagrama, esa pauta sobre la que formulaba su música, su libertad. Según Guillem Martínez la CT (Cultura de la Transición) es la observación de los pentagramas de la cultura española, de sus límites. Unos pentagramas los que se pueden crear diferentes melodías pero siempre con las mismas notas. En un sistema democrático los límites a la libertad de expresión no son las leyes: son límites culturales y en el "pentagrama" de la cultura española solo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas y por supuesto, películas. Todo ello debía entrar dentro de un discurso oficial y consensuado. En aras de la "seguridad de la democracia" era necesario alejarla de la inestabilidad, había que normalizarla y para ello era necesario silenciar, paliar o invisibilizar los discursos disidentes con el fin de conseguir consenso no sólo en el ámbito político, sino también en el cultural. Si hubiera existido *twitter* en aquellos momentos, uno de los principales *hashtags* habría sido *consenso*, palabra de moda en la actualidad. Por supuesto el cine no fue una excepción en esta norma: se dio paso a un cine acrítico y domesticado a pesar de que se tocaban temas importantes y polémicos para la democracia, como ya veremos más adelante.

Cierto es, que con la llegada de la democracia se producen importantes cambios para el cine en materia legislativa. Hay un aperturismo que permite que convivan multitud de propuestas diferentes así como que haya una eclosión de diferentes géneros, entre otros el político. Sin

embargo como bien hemos dicho, dentro de unas pautas marcadas por “la refundación de la convivencia”. A ello va dirigido el objetivo de esta comunicación: hacer una pequeña revisión de largometrajes acontecidos en los albores de la democracia y analizar a través de las películas que abordan de un modo u otro la Transición española si en la gran pantalla impera más el consenso que la crítica. A grandes rasgos podemos diferenciar las películas en dos grupos: de ficción y documental. Las fronteras entre unas y otras han sido discutidas entre los teóricos, algo en lo que no vamos a entrar ahora puesto que no es nuestro objeto de estudio, sólo decir que para la investigación nos valdremos de ambas. Nos vamos a centrar en el periodo comprendido entre 1976-1982. Tampoco aquí entraremos a profundizar en el debate de la periodización (puesto que existen numerosos criterios para ello), simplemente puntualizar que hemos elegido 1976 debido a que el 20 de noviembre de 1975 muere el dictador Francisco Franco y 1982 porque marca el comienzo de la consolidación democrática con la victoria del PSOE, golpe del electorado como respuesta al suceso del 23 de febrero 1981.

1. EL CINE EN LOS AÑOS 60

Antes de adentrarnos en el cine español de la Transición y para poder entenderlo, es necesario indagar en la década anterior: y es que los años 60 implicaron grandes cambios socio-políticos: En julio de 1962 se constituye el sexto gobierno de Franco. Se trataba de un gabinete considerado aperturista, acorde con las circunstancias del momento. Entre los objetivos estaban la consolidación económica del desarrollismo y la liberalización de la esfera política. Uno de los personajes claves en este momento es Manuel Fraga Iribarne, al que se le confía el Ministerio de Información y Turismo, y éste a su vez la Dirección General de Cinematografía y Teatro a García Escudero, el cual asume el cargo desde julio de 1962 a noviembre de 1967. Durante su mandato, éste se propone el desarrollo de un nuevo movimiento en España que supusiera la apertura en las formas de expresión que fuera un digno reflejo de las “nuevas olas” que en este momento abrían posibilidades expresivas (Nouvelle vague, Free Cinema, Cinema Novo...) Sin embargo esto no se desarrolló según lo previsto: Por un lado la administración no veía con buenos ojos la licencia que se tomaban los jóvenes de la Escuela Oficial de Cine; por otro, los directores veteranos se mostraban hostiles al ver las atenciones

que recibían estos “cachorros”; pero sin duda lo que más lo precipitó al fracaso fue el rechazo de casi todos los implicados. Esto fue determinante para el desarrollo del cine militante¹. Muchos de estos jóvenes directores concibieron este medio como lugar de acción política y como arma ideológica contra el franquismo, cubriendo los vacíos informativos propiciados por la televisión del régimen y el cine comercial. Ellos definían esta acción como *contra-informar* y actuaban desde la clandestinidad buscando fórmulas alternativas para la producción y exhibición de sus proyectos. Estos colectivos tenían una gran fuerza sobre todo en Madrid (CC Madrid) y Barcelona (Grup de Producció), pero también se gestan en otros espacios de España como Canarias (Yaiza Borges) o Andalucía (Equipo 2). El mayor auge tuvo lugar entre los años 1969-1977, sin embargo tras la recién estrenada escena democrática estos colectivos parecen no encontrar su sitio y terminaron desvaneciéndose con el llamado “desencanto”².

En lo que respecta a la normativa legal aprobada en estos años podríamos resumirla en los siguientes puntos: establecimiento de un código de censura donde se marcaban unas claras reglas del juego (antes era completamente arbitrario); potenciación del cineclubismo y creación de las salas de Arte y Ensayo; subvención automática del 15% de la taquilla en los cinco años siguientes a su estreno a todas las películas españolas; creación del fondo de Protección con el ITE, los derechos de doblaje, cánones de publicidad y derechos de televisión; subvención adicional a películas consideradas de “interés especial”; reforma del IIEEC que pasa a llamarse EOC y apertura de la Filmoteca Nacional³.

García Escudero cesa en 1967 y el día 28 de noviembre de este mismo año se suprime la Dirección General de Cinematografía⁴ y no será hasta

¹ García-Merás, L., “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)”, en *Desacuerdos vol. 4*, 2007, p. 21.

² Roselló, R. A., “Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias”, *Revista Digital de Cinema Documentario*, 15 (2013), pp. 300-315.

³ Sánchez Noriega, J. L., *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza, 2005, p. 481.

⁴ Esto fue por el plan de austeridad económica debido a la devaluación de la peseta, que generó una crisis y produjo el cese de diferentes direcciones y subdirecciones generales (cincuenta en total) y entre las afectadas, la de cine.

1974 cuando una Dirección General se ocupe del cine en exclusiva. Por otra parte, el divorcio entre el cine español con su público fue innegable⁵ y la producción se siguió planteando en base a la protección del estado. Cuestión que se mostró como un problema en el momento en que por motivos de tesorería la Administración dilató los plazos de pago, produciendo un grave daño en esta industria⁶. También la fuerte competencia de la televisión y del vídeo doméstico hizo descender la asistencia a los cines y el potente predominio de la industria norteamericana casi acaba con las industrias nacionales⁷. Ya en los inicios de los 70 hasta la aprobación de las Nuevas Normas de Censura Cinematográfica de 1975⁸ el cine se encuentra en una etapa de confusas reestructuraciones que intenta mantener un equilibrio entre la apertura y el control estatal (algo así como lo que hizo Escudero en 1962). Éstos se amparaban en la defensa de la “conciencia colectiva” que quedaba a juicio de la junta correspondiente. Tras la muerte de Franco se dan los primeros pasos de la reforma cinematográfica: el 14 de febrero de 1976 se produce la supresión de la censura previa de guiones⁹ así como la promulgación de otra Orden Ministerial que modifica la agónica situación de las salas especializadas¹⁰. En julio de este mismo año el emérito rey Juan Carlos destituyó a Arias Navarro y nombró a Adolfo Suárez presidente del gobierno. Éste comienza las conversaciones con la oposición que finalmente acepta el diálogo y se implica en un proceso de pacto con las élites franquistas, lo cual demuestra el fracaso de los proyectos

rupturistas de la izquierda. Finalmente en junio de 1977 se llevan a cabo las primeras elecciones democráticas que tuvieron como resultado la victoria de Unión de Centro Democrático (UCD), el colectivo liderado por Adolfo Suárez¹¹. Tras estas elecciones se producen hechos de notoriedad en materia legislativa e institucional que afecta al séptimo arte: Desaparece el Ministerio de Información y Turismo, que se sustituye por el nuevo Ministerio de Cultura y por el Ministerio de Comercio; El Decreto Ley 3071 aprobado el 1 de diciembre de 1977 abole la censura y el permiso de rodaje; se produce el fin del monopolio informativo de Radio Nacional de España, la supresión de la exclusividad y obligatoriedad del NODO; el estatuto de RTVE; y las diversas normas favorables a la libertad de la empresa informativa¹². Otro hito significativo de este periodo es la Constitución de 1978, la cual no hace referencia explícita al cine pero recoge en su artículo 20 la libertad de expresión y la difusión del pensamiento como un derecho fundamental, así como la expresa prohibición de cualquier tipo de censura. A lo largo de este pequeño resumen de la evolución administrativa, institucional y jurídica del cine hemos podido comprobar cómo la censura evoluciona junto con los cambios de la política española. Althusser situó al cine como uno de los “aparatos ideológicos” que el estado utilizaba a favor de sus intereses de forma “no oficial”. Basándonos en esto, se establecería una cultura en vertical, que va de arriba hacia abajo y que modula toda la cultura: por un lado el objeto cultural es reconocido como tal y no como marginal siempre y cuando no colisione con el Estado, esto es, quedando dentro de la zona segura (de no colisión) que por cierto, es amplísima¹³;

⁵ El NCE no cuajó con su público pero es necesario apuntar que cosechó éxitos internacionales y tuvo un nutrido abanico de nombres en su lista como Carlos Saura (uno de los realizadores más reconocidos y prestigiosos fuera de España) con su cine metafórico.

⁶ Gubern, R., *Historia del cine*. Barcelona, Anagrama, 2014, p. 468.

⁷ Martínez, J., “Tal como éramos... El cine de la Transición política española”, *Historia Social*, 54 (2006), p. 3.

⁸ Las nuevas normas de censura estaban dirigidas a permitir la difusión de cine extranjero (algo que resultaba ventajoso a los productores y distribuidores estadounidenses), y por otro a seguir controlando los mensajes políticos de las producciones españolas.

⁹ Éste paso se justificó por la evolución de la opinión social que quedó recogida en una encuesta del Instituto de la Opinión Pública en este mismo año en el que solo el 35% se mostraban favorables a la censura estatal.

¹⁰ Esta modificación no consistió en la abolición de dichas salas sino, acorde con las tímidas reformas franquistas, en la ampliación de sus límites.

¹¹ Ruíz Muñoz, M. J., *El cine olvidado de la Transición española. Historia y memoria del audiovisual independiente en Andalucía*. Sevilla, Editorial, 2015, pp. 138-139.

¹² Trenzado Romero, M., *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*. Madrid, Centro de, 1999, p. 45.

¹³ El cine de la Transición se caracteriza entre otras cuestiones por una diversificación en los géneros nunca antes vista que le permitió alcanzar áreas temáticas antes proscritas, como la política y el sexo. Es en el año 1976 cuando se pudo ver el primer desnudo integral protagonizado por María José Cantudo en la película *La Trastienda*, de Jorge Grau y también en este mismo año Pepa Flores (la actriz que hacía de Marisol, un personaje clásico del cine franquista) mostraría sus pechos en la revista *Interviú*, dándose por inaugurado lo que se conocería en este periodo como *destape*.

por su parte el Estado “premia” a esta cultura no problemática con subvenciones y honores. El castigo al que se somete a los que se salen del guión no es otro que el de la marginalidad¹⁴. El director Basilio Martín Patino comulga con la teoría de que las ideologías tienen una conexión especial con los medios y en referencia a lo que acabamos de explicar éste declara en una entrevista:

“El cine que se ha hecho, el espectáculo, los medios, son una aproximación. Entra en el orden de arte propio con unas costumbres que se han ido convirtiendo en normas. Así, en el cine cualquier ruptura se ve como un quebrantamiento de la norma”¹⁵.

Al efectuar un recorrido de la producción cinematográfica española de los años de la Transición se hace visible que existieron lazos significativos entre el cine y la esfera política de aquel periodo. Esto sucede debido al interés por entablar un diálogo político más allá del radio de acción de los políticos. La presencia de una serie de opiniones y mensajes políticos dentro de varias películas de la transición española responden al deseo de algunos directores españoles¹⁶ por participar dentro de las discusiones en torno al pasado y presente del país¹⁷. Según Ignacio Echeverría, en su artículo *La CT: Un cambio de paradigma*, hubo de aquellos que se dejaron seducir por las ventajas de un nuevo tipo de compromiso, que por primera vez los alineaba en el bando ganador.

2. TEMAS TABÚES EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Llegados a este punto debemos decir que a pesar de la abolición de la censura estatal en 1977 existieron algunos tabúes no escritos respecto a cuestiones que no se podían tocar. Muchos de estos elementos van en pos de un consenso, entendiéndose como tal el diálogo en el que todas

las partes ceden, a favor de una reconciliación nacional. Podemos encontrar tres elementos claves: No cuestionar el sistema socio-económico, no pedir responsabilidades tras los pactos y obviar todo tema escabroso referido a la república o monarquía¹⁸. La estructura de la industria española y los ya débiles circuitos cinematográficos militantes alternativos no daban para producir un cine radical rupturista que no se plegase a las necesidades del espíritu pactista. De hecho en el cine de consumo es muy complicado encontrar discursos que cuestionen las bases de la convivencia. También dentro de estos temas “prohibidos” encontramos los relacionados con las críticas a las fuerzas armadas y a la Guardia Civil (ambos cuerpos de seguridad del Estado). Sin embargo, sí convivieron multitud de propuestas ideológicas, estéticas y narrativas a través de diferentes modelos filmicos¹⁹. Encontrando propuestas que abarcan la homosexualidad, la violencia, las relaciones sexuales y en materia de historia, la Guerra Civil. Siendo la monarquía un tema que podía haberse convertido en un filón novedoso apenas fue tratada por el cine de la Transición. Como ejemplo queremos señalar dos casos que hacen referencia a este tabú: En febrero de 1977 la censura aprobó siete capítulos del documental de Eduardo Manzanos, *España debe ser* pero prohibió el dedicado a las relaciones entre Franco y Juan Carlos. Se podría pensar que esto sucedió debido a que aún la censura daba sus últimos coletazos antes del Real Decreto de 1977 pero el segundo caso recogido por Hopewell sucede en 1981 en el que TVE cortó toda la mención a la monarquía en el pase de *Novio a la vista* (1953) de Berlanga²⁰. Esto es ejemplo de que la propia transición política generó una serie de tabúes en los temas a representar en los discursos filmicos. La nueva normativa parecía permitir ocupar cualquier asunto en la gran pantalla, cuando en realidad no era así e inclusive se llevó a cabo juicios contra algunos films en este periodo. Son bien conocidos los problemas judiciales del documental dirigido por Fernando Ruiz, *Rocío* (1980) y de la película dirigida por Pilar Miró, *El Crimen de Cuenca* (1979). Nos parece interesante detenernos en este punto puesto que aunque ambas se desarrollen en tiempos

¹⁴ Martínez, Guillem, “El concepto CT”, en Acevedo, C.; Campabadal, P.; Todoazen, C.; Costa, J.; Echeverría, I.; Fernández-Savater, A.; et al., *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona, Debolsillo, pp. 13–24, p. 16.

¹⁵ Tello Díaz, L., *Hablemos de Cine. 20 Cineastas Españoles conversan sobre El Cuarto Poder*. Zaragoza, Puz, 2016, pp. 142-143.

¹⁶ En este momento no es difícil encontrar directores como Juan Antonio Bardem o Andrés Linares que militan en el PCE y hacen un cine político dejando constancia de la realidad del momento.

¹⁷ Porras, J., “El cine y las transiciones a la democracia: algunas reflexiones en torno al caso español”, *Filmhistoria Online*, 8/1 (2008).

¹⁸ Morodo, R., *La Transición política*. Madrid, Tecnos, 1984, p. 145.

¹⁹ Sánchez Biosca, V., *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid, Alianza, 2006.

²⁰ La escena era una broma dirigida a los borbones (supuestamente a Juan Carlos de pequeño).

pasados parecen una suerte de metáfora de la actualidad.

El Crimen de Cuenca (1979) de Pilar Miró recoge hechos expuestos en el libro de Lola Salvador Maldonado basado a su vez en testimonios de los supervivientes o de sus familiares de unos hechos ocurridos en 1910 en un pueblo de Cuenca. La película cuenta la historia de dos labradores que son acusados de asesinar a otro para robarle el importe de la venta de unas ovejas. Aunque nunca aparece el cuerpo de la víctima, son detenidos y torturados salvajemente por la Guardia Civil. Curiosamente el libro no tuvo ningún tipo de problema con la censura ni con la justicia, mientras que la película estuvo sometida a jurisdicción penal militar por presunto delito de ofensas contra la Guardia Civil²¹. Desde la Dirección General de Cinematografía se pasó la responsabilidad al Ministerio del Interior desde donde se puso en conocimiento del Fiscal General del Estado para que investigase la existencia de un supuesto delito²². El crítico de cine Diego Galán entrevistaba a Pilar Miró, que se mostraba asombrada de la reacción ante su película al tratarse de hechos conocidos por todos, destacando que las escenas de tortura eran un mero pretexto. En abril de 1980 Pilar Miró fue formalmente procesada lo que ocasionó una fuerte campaña de solidaridad nacional e internacional. Finalmente el film fue autorizado en 1981 y dadas las expectativas que provocó se erigió en uno de los grandes éxitos de taquilla²³ del cine español²⁴ con 1.971.571 espectadores.

Poco después de éste suceso, le tocaría al documental *Rocío* ser perseguido con una grave violencia institucional (por acción u omisión) ejercida contra su persona que provocará su autoexilio a Portugal. La película trata de un análisis socio-histórico entre poder religioso y clase terrateniente a través de los siglos y recoge el testimonio histórico sobre las masacres perpetradas

en 1936 por los caciques de la zona. Esto será lo que provocará la supresión por la vía judicial de las escenas en las que un vecino de Almon-te, Pedro Gómez Clavijo señala al antiguo alcalde como ejecutor personal a caballo y con exclusiva ayuda de su garrote de sus propios jornaleros²⁵. Las denuncias por injurias las interpondrá su propio hijo que tras una sentencia de la Audiencia Provincial de Sevilla condena a su director a dos meses de arresto, una indemnización de dos millones de pesetas y la prohibición de la proyección pública de éste²⁶.

Ambas películas son muestra de un discurso disidente, diferente al oficial que provoca presiones de todo tipo (mediáticas, jurídicas y administrativas). Además las dos tratan temas del pasado basados en hechos reales que de alguna manera tienen relación con el presente: en el caso de *El crimen de Cuenca* la coincidencia de su nacimiento las posibles torturas en el País Vasco por parte de la guardia civil. Por otro lado, *Rocío* tocaba tema de las responsabilidades por crímenes durante la guerra civil, algo que levantaba viejas ampollas tras la amnistía y el “pacto de silencio”.

La ciutat cremada (1976) de Antoni Ribas no fue juzgada pero sí vivió altercados y dificultades. Este largometraje reproduce los acontecimientos históricos que acaecieron en Barcelona entre 1898-1909. Es otra película que como las anteriores también trata sobre una época pasada que presenta paralelismos históricos con la Transición. Hace una explícita alusión a la derrota militar de las tropas españolas al presentar a una comitiva de soldados que llegan abatidos desde la isla caribeña (la derrota de Cuba); ésto recuerda a su vez a la pérdida del Sáhara. El director recibió financiación de productores individuales, gesto que muestra la implicación de la sociedad catalana. El estreno de la película en Palma de Mallorca en 1977 causó altercados al ser la película proyectada en castellano produciéndose la indignación de los allí asistentes. El productor Ferrán Repiso declaró “Tristísimo es el caso que

²¹ La reforma de la justicia militar en 1980 limitará la jurisdicción castrense a los asuntos puramente militares.

²² El artículo 5,3º del Real Decreto de 11 de noviembre de 1977 establecía que si la exhibición de una película pudiera ser constitutiva de delito lo pondría en conocimiento del Ministerio Fiscal.

²³ Según datos del ministerio de cultura fue vista por 1.971.571 espectadores y una recaudación de 367.684.797 de pesetas.

²⁴ Chaput, M.-C.; Jurado, J., “El “Crimen de Cuenca” y “Rocío” o los límites de la libertad”, *Área Abierta*, 15/3 (2015), pp. 3–17.

²⁵ López Carrasco, L.; Parés, L. E., “Censura y cine en la España democrática”, *La Circular*, 2015, p. 3.

²⁶ El juez Luis Vivas Marzal lo argumenta en una declaración: “Es indispensable iniciar y olvidar si se quiere que los sobrevivientes y las generaciones posteriores a la contienda, convivan pacífica, armónica y conciliadamente, no siendo atinado avivar los rescoldos de esa lucha para despertar rencores, odios, resentimientos adormecidos por el paso del tiempo”.

nos une, el caso de una película que no se prohíbe pero tampoco se declara inocente”²⁷.

3. CINE DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA: MEMORIA EN LAS IMÁGENES

Debemos añadir a esto que de manera genérica, el cine siguió unos planteamientos banales orientados a la evasión de los espectadores y a modo de apunte decir que entre las estructuras narrativas más comunes encontramos la comedia costumbrista, orientada hacia la descripción del comportamiento de las generaciones jóvenes con un tratamiento muy desenfadado. *Tigres de papel* (1977) de Fernando Colomo u *Ópera Prima* (1980) de Fernando Trueba son ejemplo de ello. Con la eclosión de los géneros también se nos muestra la realidad desde una mirada tapiada durante décadas, la de los ojos de los vencidos en la guerra civil: La guerra fratricida del 36 se proyecta desde una perspectiva nunca antes mostrada, la del bando republicano como en *Soldados* (1977) de Alfonso Ungría, y *Las largas vacaciones del 36* (1976) de Jaime Camino. Así pues, es en este momento cuando se hace una revisión del periodo franquista, desmitificando sus políticas y su sociedad como en *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975) de Pedro Olea y *La Colmena* (1982) de Mario Camus, dónde se exponen un Madrid mísero de la posguerra; En esta recuperación por la memoria histórica a través del cine encontramos la figura de los maquis²⁸, combatientes antifranquistas aislados en las montañas en zonas del norte de Cataluña, Levante o Extremadura y que trataban de derribar el régimen franquista: *Los Días del pasado* (1977) de Mario Camus y *El corazón del bosque* (1979) de Gutiérrez Aragón alejan los arquetipos monstruosos que el franquismo había establecido sobre ellos; otro personaje ligado al bando republicano y a la izquierda sería la figura del exiliado, que recogen algunas películas como la galardonada *Volver a empezar* (1981) de José Luis Garcí, que aunque se desarrolle en el tiempo presente de la Transición, el telón de fondo de la obra es el exilio, por lo tanto indirectamente mira hacia un tiempo pasado²⁹. En esta

²⁷ Valero, T., *Historia de España Contemporánea vista por el cine*. Barcelona, (UBe), 2010, p. 434.

²⁸ Sánchez Noriega, J. L., “Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)”, en *Jornadas sobre cine e historia de diciembre de 2003*, Junta de Castilla la Mancha, 2004, p. 116.

²⁹ Podemos decir que la memoria se recoge en dos tiempos: el pasado y el presente, faltándonos únicamente el del futuro. Como dato curioso comentar que éste si se dio en Argentina en época de Transi-

ción queremos señalar una película que aunque no se produce en el periodo de nuestro objeto de estudio sí que tiene un episodio anecdótico que queremos apuntar: *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patino es una película que se construye sobre la base de fragmentos de documentales de los años 40 con canciones populares del periodo en off. En el año 1971 recibió 27 cortes para recibir el permiso de exhibición. Sin embargo fue el propio presidente del gobierno, en aquel entonces el almirante Carrero Blanco quién ordenó su prohibición³⁰. No fue, hasta 1976 cuando se produce su exhibición pública, no falta de tensiones y controversia. Al mes y medio del estreno en Madrid hubo grandes incidentes en el descanso de la proyección al pronunciar tres jefes de Falange una arenga en el escenario, que fue interrumpida por gritos de espectadores disconformes, surgiendo también gritos de apoyo mientras se colocaba en el patio de butacas una pancarta de diez metros de largo con el yugo y las flechas. Aún así la película estuvo en cartelera cuatro meses más y a cine lleno. Desde 2008 se proyecta de manera ininterrumpida³¹ en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía³².

4. CINE HECHO EN LA TRANSICIÓN Y SOBRE LA TRANSICIÓN. ¿DISCURSO CRÍTICO O CONCILIADOR?

Debemos decir, sin embargo, que el número de títulos que abordan frontalmente la historia es bastante escaso en comparación con el cómputo total y que el periodo de máxima politización del cine español estaría comprendido entre 1977-1980. La política fue tematizada tanto por el in-

ción (1983-1989), país que bebió de nuestro cambio de régimen para llevar a cabo el suyo, y en el que se desarrolló un género de ciencia ficción que trataba futuros distópicos para hacer una revisión de lo vivido en títulos como *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Cipayo, *Lo que vendrá* (1988) Gustavo Mosquera y *La tercera invasión* (1988) Jorge Coscia.

³⁰ Torreiro, C., “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, en *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 341-390.

³¹ Matizamos este apunte, puesto que a día de hoy no lo están proyectando debido a que se visiona en una sala contigua a la del cuadro *Guernica*, estando ocupada actualmente por una exposición temporal llamada *Piedad y terror en Picasso* que permanecerá en el museo desde abril hasta septiembre de este año, tras la cuál será de nuevo proyectada.

³² Ochoa, S., “Películas de escándalo-contraindicaciones”, 2015. <https://contraindicaciones.net/peliculas-de-escandalo/>

terés generalizado por ella que existía en el país como por el uso de los discursos cinematográficos como medio de comunicación informal. Con el llamado *desencanto* hay una mengua del interés cinematográfico por el referente político. Para la representación del presente, y concretamente de películas que abordan de un modo u otro la Transición española, nos basamos en el corpus de Carlos F. Heredero que clasifica las películas de la época en cuatro apartados: La representación de la historia, la historia como referente, el reflejo social y los documentales. Para nuestro estudio nos valemos de la primera categoría: *La representación de la historia* (dónde incluiremos los documentales) en aquellas películas que toman como objeto referencial acontecimientos o personajes políticos de la Transición. En el siguiente párrafo nos dispondremos a especificar largometrajes documentales y de ficción aunque nos centraremos en dos títulos que creemos que son claro ejemplo de discursos no oficiales en la gran pantalla.

Dentro del cine documental hay un título que resulta digno de pararse a analizar debido a que representa un claro ejemplo de discurso no oficial: *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado* que se estrenó con el título genérico de *Después de...* (1981) de los hermanos Bartolomé que tienen un gran valor testimonial y ponen de manifiesto el profundo abismo existente entre la sociedad y la política. Ambos documentales son estrenados con retraso en el Cinestudio Groucho en noviembre de 1983 en Madrid. Comenzaron a rodar en abril de 1979 y el grueso del rodaje acabó a finales de año aunque siguieron haciendo tomas parciales simultáneamente al rodaje hasta finales de los 80, cuando quedó terminada. Casi todo el material es de calle y el de archivo es de pocos minutos. El equipo lo formaron cinco personas: los dos hermanos codirigían, un cámara (José Luis Alcaine), un sonidista (el chileno Bernardo Menz) y una auxiliar de cámara para cargar y descargar los chasis. En palabras de Cecilia Bartolomé:

“La película se empezó con dinero nuestro y de algunos amigos. Nuestro objetivo era humilde, pero la realidad nos arrastró, sacando el proyecto fuera de nuestras posibilidades. Tuvimos que acudir a la financiación exterior de una distribuidora, que fue Suevia. La primera copia estuvo lista en enero de 1981. La enviamos al Ministerio para que nos dieran la calificación legal y comenzar inmediatamente a distribuir la película. Esto

fue en febrero, unos días antes del 23, y ahí comenzó el calvario. Negaron la calificación e impidieron con tretas su estreno. La distribuidora, lógicamente, se inhibió, estrenando la película simbólicamente, después de su éxito en el festival de San Sebastián y la Semana de Barcelona, para obtener licencias de doblaje. En el Ministerio enterraron a la película. Nos amenazaron con enviarla al Ministerio Fiscal...”³³.

Esta película supone un claro ejemplo de la realidad de la calle. El tratamiento de los hechos parece alejar la película del género documental y lo acercan al reportaje televisivo³⁴. La primera parte del documental, *No se os puede dejar solos* se centra en diversos sectores de la sociedad española que dan su punto de vista, discuten o explican los cambios producidos en el país de camino hacia la democracia. Para unos esos cambios llegan demasiado pronto, para otros demasiado tarde. La segunda, *Atado y bien atado*, se centra en un análisis más político de la transición. Su tono es más dramático. En ella, intervienen, además del pueblo, algunos de los líderes políticos más destacados del momento.

Se trataba de dar a través de la imagen toda una serie de documentos que no aparecían en los medios oficiales de comunicación. De ahí, la importancia de contraponer los testimonios de individuos anónimos frente a ciertos personajes pertenecientes a la esfera política del momento. Estas entrevistas no hacen más que intensificar el valor del testimonio de la sociedad española que venía a contradecir la tranquilidad y la paz social que se predicaba en las altas esferas. Ya la forma de disponer el material, de entremezclar los discursos y de dar prioridad a las voces anónimas, hace que la película resultara molesta para los mensajes oficiales³⁵. También las pelícu-

³³ Fernández-Santos, Á., “‘Después de...’ obra ‘maldita’ del cine de la transición, se estrena con tres años de retraso”, *El País*, 1983.

³⁴ Para ello, los directores utilizaron diversas técnicas (entrevistas, psicodrama, documental, *cinéma vérité*, reportaje), lo que conseguía captar mejor la autenticidad de cada momento. José Juan se encargaba de mezclarse entre la gente micrófono en mano y actuaba como provocador de la charla o discusión sobre el tema a tratar, Cecilia, por su parte, estaba con la cámara y daba la orden de rodar cuando los protagonistas se olvidaban que tenían la cámara frente a ellos.

³⁵ Martínez, B. P., “El documental en la Transición española, testimonio de su tiempo. Estudio de caso de Después de... (No se os puede dejar solos y Ata-

las de Portabella como *Informe General* (1977) y de Jordá, *Numax presenta...* (1979) se pueden considerar en esta línea y presentan, además, un lenguaje audiovisual innovador que pone el énfasis en su propia forma de producción o en su propia materialidad³⁶.

Encontramos algunos directores relacionados con el PCE que realizan producciones sobre la actualidad y acorde con su ideología. En este entorno y dentro del cine documental, debemos señalar *El Oro del PCE o la fiesta de la democracia* (1978) dirigida por Andrés Linares en las que éste capta dos fiestas organizadas entre 1976 y 1977 por el partido comunista, máximo referente de izquierdas en nuestro país. El director buscaba mitigar la imagen radical que se había marcado a fuego en las mentes de los españoles tras cuarenta años de dictadura a través de escenas distendidas y cotidianas del partido. De nuevo, se busca la moderación. Debemos decir que el film no gustó mucho a algunos dirigentes del partido, que criticaron que se ensalzase más la base que la cúpula del partido. Debemos tener en cuenta que en este momento el PCE estaba en los inicios de negociación con Suárez y a modo ilustrativo, decir que en el cartel de esta película entre el mar de banderas rojas destaca una española bicolor en el margen derecho y que en la propia película se muestra un pleno del partido del 14 y 15 de abril del 77, como al lado de la bandera roja del partido está la rojigualda. Otro documental de este periodo y que representa un personaje político de izquierdas por antonomasia es *Dolores* (1980) de José Luis García Sánchez. Narra toda su vida e integra entrevistas con la *Pasionaria*. En unas declaraciones, el director cuenta que “*Es necesario recuperar personajes olvidados por la historia oficial, pero que son muy cercanos a la gente*”. En este sentido resulta rompedor pero no es un film de contenido disidente, era un hecho que Dolores Ibárruri había vuelto a España por la reconciliación nacional y era un acto que formaba parte del consenso, teniendo el film un corte muy humano en el que se representa una vida difícil de una mujer luchadora. Hay una frase de ella en la película cargada de sentimiento que reza así “*los dictadores pasan pero el pueblo y la patria perviven*”.

do y bien atado)”, *Revista de Cibercomunicación*, 67 (2012), pp. 1–3.

³⁶ Ganga, R.M., “Memoria quebrada y consenso”, *Quaderns de Cine*, 3 (2008), pp. 63–77.

Desde el lado de la ficción hemos escogido la película que Hopewell define como la más ambiciosa de la Transición y realizada en la Transición³⁷ debido a que pone en la pantalla el papel de la masa y como los intereses económicos permitieron el proceso: la película *Con uñas y dientes* (1977) de Paulino Viota narra la historia de una huelga fracasada y huye de toda complacencia al espectador (se incluyen escenas explícitas de una violación). De dialéctica marxista y que muestra directamente la lucha de clases, aborda el problema entre obreros y patronos. Es una película directa pero no carente de simbolismo que podemos encontrar en los nombres de los protagonistas, los cuales forman un juego semántico que gira en torno a una idea coherente con la ideología del film: todo obrero lleva la salvación (tres de ellos llevan nombres de evangelistas, Marcos, Juan y Lucas y otro se llama Salvador), así como toda mujer (Aurora y Lucía) dan luz a una nueva época. Al final de la película en su discurso a los obreros, el nuevo director de la fábrica dice “*y nada más, señores. Ahora son ustedes los que tienen la palabra*”. La película refleja una parábola de la Transición española, dejando claro que los métodos totalitarios permanecen aunque con otro rostro, de hecho una de las protagonistas, Aurora (que es profesora de historia), hace el siguiente comentario: “*los mismos perros con distintos collares*”. A esta película se le da un uno en la escala de calificación para subvencionarla. Haciendo una lectura de la película y comprendiendo el control del discurso cinematográfico no es de extrañar el porqué.

Queremos resaltar dos hechos significativos del periodo que sí fueron representados en la gran pantalla: el asesinato de los abogados laboristas en Atocha en la película *7 días de enero* (1977) de Juan Antonio Bardem y el atentado contra el almirante Carrero Blanco en la película *Operación Ogro* (1979) del italiano Gillo Pontecorvo. En el ámbito nacional también hubo directores que filmaron sobre Euskadi ta Askatasuna, un tema interesante debido a que sus actividades ponían en peligro la estabilidad política y su repercusión social, un ejemplo de ello sería *La fuga de Segovia* (1981) de Imanol Uribe³⁸.

³⁷ Aunque no es un largometraje que aborde de manera directa ningún hecho o personaje del tiempo presente sí que aborda lo que es el periodo de una manera metafórica.

³⁸ Un cortometraje sobre el asunto vasco que paso a instancia del fiscal en 1977 fue *Estado de Excepción* (1976) de Iñaki Núñez.

ALGUNAS CONCLUSIONES

De este estudio revisionista del cine de la transición española podemos sacar como conclusiones: se podría afirmar que por regla general el discurso rupturista no sólo termina en la política con los pactos de silencio, sino que también lo hace en el cine, legitimándose así un cine más conservador de lo que cabía esperar; En la medida en que se van imponiendo los argumentos consensuales los cineastas más radicales (también por regla general) van siendo arrinconados por la industria y el público mayoritario; y por último que existen temas prohibidos no escritos en ninguna parte en el cine de la Transición y las reacciones ante este tipo de películas muestran la dificultad de escribir otra historia que la oficial, pero pone de manifiesto que el cine es una técnica de difusión y medio de información, además de ser arte y espectáculo también es vehículo ideológico y documento histórico de la sociedad en la que nace.

