


EL ÁMBITO DE LO POSIBLE. CRISIS Y RECONSTRUCCIONES EN EL ÚLTIMO MEDIO SIGLO (1970-2020)

Ángeles González-Fernández
Inmaculada Cordero Olivero
Alberto Carrillo-Linares
(coords.)



S
Sílex
Ediciones

Financiado por PID2019-107169GB-I00/MCIN/AEI/10.13039/501100011033

Imagen de cubierta: Uyuni (Bolivia).  Alberto Carrillo-Linares, 2019

Edita: Sílex

Imprime: Tooprint

© de los textos: los autores, 2023

© de la edición: Sílex, 2023

ISBN: 978-84-19661-41-8

Depósito Legal: M-8684-2023

EL ÁMBITO DE LO POSIBLE.

CRISIS Y RECONSTRUCCIONES EN EL ÚLTIMO MEDIO SIGLO (1970-2020)

ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I. HISTORIA COMPARADA, HISTORIA TRANSNACIONAL	
<i>Giovanni C. Cattini</i>	15
LOS PUENTES DE LA SOLIDARIDAD: LA IZQUIERDA DEMOCRISTIANA DE LA PIRA Y EL ANTIFRANQUISMO ESPAÑOL.	
<i>Eduardo Tamayo Belda</i>	31
LAS RELACIONES HISPANOPARAGUAYAS EN EL CONTEXTO DEL CONFLICTO INTERNACIONAL ENTRE ESPAÑA Y REINO UNIDO POR GIBRALTAR (1958-1970).	
<i>Joaquín Baeza Belda</i>	56
EL PSP DURANTE LA ÚLTIMA TRANSICIÓN ARGENTINA: DE LA DIVISIÓN A LA INTENDENCIA DE ROSARIO (1981-1989).	
<i>Javier Imízcoz Abecia</i>	73
EL FRENTE NACIONAL ESPAÑOL Y EL FRONT NATIONAL FRANCÉS: UNA APROXIMACIÓN EN CLAVE SIMBÓLICA, RELACIONAL Y TEMÁTICA (1985-1994).	
<i>César García Andrés</i>	93
EL CAMBIO EN EL MODELO POLÍTICO DE UCRANIA: DEL SOCIALISMO SOVIÉTICO A LA INDEPENDENCIA.	
<i>Pablo Arconada Ledesma</i>	110
LA CRISIS DE DESINTEGRACIÓN EN SOMALIA Y LOS SEÑORES DE LA GUERRA. ENTRE EL PARADIGMA DE LOS «NUEVOS BARBARISMOS» Y LAS «NUEVAS GUERRAS» (1991-2000).	
CAPÍTULO II. NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES	
<i>Carles Santacana</i>	127
RUPTURAS SOBRE PAPEL. LA INTRODUCCIÓN DE LOS DISCURSOS CRÍTICOS INTERNACIONALES EN TORNO AL 68 EN EL MUNDO EDITORIAL.	
<i>Ángel Dámaso Luis León</i>	142
LAS IZQUIERDAS VENEZOLANAS ANTE EL 68.	
<i>Alberto Carrillo-Linares y José Luis Moreno-Pérez</i>	152
ACTOS, ACTORES, REPERTORIOS DE ACCIÓN Y EFECTOS EN EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL CONTRA LAS DICTADURAS IBÉRICAS (1926-1975).	

<i>Miguel Morán Pallarés</i>	174
UN EJEMPLO ICÓNICO DE MOVILIZACIÓN CONTRA LA INSTALACIÓN DE BASES EN EL MEDITERRÁNEO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA BASE DE COMISO (SICILIA) (1979-1989).	
<i>Alfredo Liébana Collado</i>	193
HISTORIA DE LA ASU EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA (1977-1982).	
<i>Daniel Esparza Ruiz</i>	215
EN LA OLA DEL CAMBIO: GÉNESIS Y BOOM DE LA CULTURA SURF EN ESPAÑA (1965-1990).	
<i>Montserrat Huguet</i>	231
ACTIVISMOS MEDIO AMBIENTALES EN LA TRANSICIÓN. ACTORES, AUSENCIAS Y MEMORIA.	
<i>Elena Pazos Rodríguez</i>	255
EL DOBLE PAPEL DE LA MUJER EN LA TRANSICIÓN, DEMOCRACIA Y FEMINISMO. EL EJEMPLO DE LA SOCIALISTA AMPARO RUBIALES TORREJÓN.	
<i>Laura Branciforte</i>	273
MUJERES Y MOVIMIENTOS ANTINUCLEARES Y ANTIMILITARISTAS EN MADRID EN LOS OCHENTA.	
<i>Mario López-Martínez y Andrés López-Estapé</i>	291
EL PACIFISMO ACADÉMICO EN ESPAÑA.	
<i>Juan Carlos Senent Sansegundo</i>	309
ANIMILITARISMO Y PACIFISMO EN EL PARTIDO CARLISTA.	
CAPÍTULO III. CULTURAS, SUBCULTURAS Y CONTRACULTURAS	
<i>Juan Albarrán Diego</i>	328
MADE IN LONDON? SOBRE FOTOGRAFÍA Y CIRCULACIÓN DE ESTÉTICAS SUBCULTURALES.	
<i>Javier San Andrés Corral</i>	344
LAS CIUDADES PERDIDAS: REPRESENTACIONES URBANAS Y CAMBIO CULTURAL A TRAVÉS DEL CINE DE MIGUEL PICAZO Y BASILIO MARTÍN PATINO (1963-1985).	
<i>András Lénárt</i>	362
LA RECONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL DEL PASADO: VISIONES CINEMATOGRAFICAS SOBRE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA.	

LA RECONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL DEL PASADO: VISIONES CINEMATOGRAFICAS SOBRE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA*

András Lénárt
Universidad de Szeged

La investigación y la valoración de un acontecimiento histórico debe incorporar varias ramas científicas con el propósito de poder examinarlo teniendo en cuenta el mayor número de acercamientos posibles. Es primordial recurrir a un análisis interdisciplinario con el fin de presentar una serie de aspectos fundamentales a la hora de abordar una cuestión o un tema concreto. El objetivo de mi ensayo –que forma parte de una investigación más amplia en curso– es exponer cómo representó el medio cinematográfico de la Transición española a la Transición misma. La aproximación se fundamenta sobre todo en enfoques histórico-sociales, tomando en consideración las intenciones de los cineastas y el tema representado desde las vertientes histórico-políticas, y también sociales. Utilizar el cine como fuente histórica añade una dimensión singular a las investigaciones que nos ayuda a identificar actitudes y contextos socio-culturales, además de las voluntades políticas.

1. El cine como fuente histórica

Uno de los pioneros de investigar la historia con la ayuda del cine fue el historiador francés Marc Ferro, recientemente fallecido. Según Ferro, el cineasta, aunque aspire a ser auténtico, se ve obligado a reinterpretar las visiones existentes y codificadas de los historiadores, pero también añade su punto de vista personal. Sin embargo, esto no significa que las películas no puedan ayudarnos a hacer una radiografía sobre el pasado. La personalidad, la inclinación política, los conocimientos y las intenciones implícitas o explícitas del cineasta, así como las circunstancias sociales y políticas, influyen directamente en la representación filmica. El director escoge, enfatiza y oculta algunos segmentos de la realidad contemporánea o de la historia; por lo tanto, es imprescindible evaluar las películas a base de un paradigma pre-establecido y no aceptar incondicionalmente lo que vemos en la

* Este texto se inserta en el marco del proyecto de Investigación “Construir Democracias. Actores y narrativas en los procesos de modernización y cambio en la península ibérica (1959-2008)”. Ref. PID2019-107169GB-I00.

pantalla.¹ Otro historiador francés, Pierre Sorlin sostiene que la pantalla no nos muestra cómo es el mundo, sino que pone de manifiesto lo que la gente piensa sobre este mundo en una época determinada; desde luego, esta afirmación también es relevante para la historiografía tradicional. Las películas que tratan temas históricos suelen reflejar, en primer lugar, la época en la que se rodó esta obra y no el periodo en el que transcurre su trama.² Una producción cinematográfica nos explica la actitud predominante de una sociedad hacia su historia o presente y también nos cuenta qué pensaba el equipo, qué era importante para ellos y qué es lo que consideraban redundante. Por tanto, las películas históricas nos enseñan visiones tanto sobre el pasado como sobre el presente, es decir, la época cuando se llevó a cabo el rodaje. A veces las dos épocas coinciden y la obra que trata un tema contemporáneo posteriormente obtendrá un valor histórico para los investigadores y espectadores que intentan formular una imagen compleja sobre una etapa del pasado. El nacimiento de una película puede tener como objetivo desarrollar (a veces manipular) la manera mediante la cual comprendemos nuestro presente y pasado, por eso siempre hace falta recurrir a una valoración crítica.

2. Acercamientos hacia la Transición

En una época de transición, el cine debe pasar por varias transformaciones. Los dos factores fundamentales en cuanto a los medios de comunicación son el cambio indispensable en las mentalidades y la modernización de la infraestructura. Estos ingredientes, desde luego, eran vigentes en el terreno del arte fílmico también, complementándose con otros elementos inherentes al séptimo arte. Al ponderar el replanteamiento de la gestión de la cinematografía nacional española, los dirigentes debían tener en cuenta la situación especial de este medio. Partiendo del axioma que el cine es arte e industria a la vez, se multiplicaron los factores que no se podían pasar por alto durante la planificación. Hacía falta tomar en consideración y compaginar todos los elementos constituyentes del entramado complejo del asunto de la cinematografía si la gente en los puestos clave quería contemplar amplias perspectivas con efectos duraderos y con proyectos sostenibles. Como la historia del cine español lo demuestra, la transformación política, artística, industrial e infraestructural del sector fílmico

¹ Ferro, Marc (1988): *Cinema and History*. Detroit: Wayne University Press. 162-163.

² Sorlin, Pierre (1977): *Sociologie de Cinéma*. Paris: Aubier Montaigne. 33.

también tuvo que pasar por una época de transición,³ y el resultado fue uno de los artes cinematográficos más destacados de Europa.⁴

Al retratar un hecho histórico, existen dos acercamientos básicos: una narración sobre el pasado desde la perspectiva del presente y una narración contemporánea; en este último caso, la película presenta la época en la que se rueda, ofreciéndonos la posibilidad de conocer las circunstancias e incertidumbres que rodeaban tanto a los equipos cinematográficos como a la sociedad en general. En mi ensayo intentaré examinar películas de la segunda categoría mencionada arriba: obras sobre la Transición española rodadas durante la Transición misma que actualmente podemos tratar como fuentes históricas. Es también interesante analizar los largometrajes rodados después de la Transición, ambientados en el periodo de la democratización – este tema, que también forma parte de mi investigación, será objeto de otros ensayos.

Estas películas hablan –desde múltiples perspectivas– de un país que redescubre a sí mismo después de varias décadas que pasó bajo un gobierno dictatorial. Las obras hechas durante la Transición son unas representaciones sincrónicas, reflejan las consecuencias directas, a veces paralelas a los cambios políticos y sociales. En este caso, no podemos esperar un análisis minucioso y polifacético sobre el proceso en curso, sino nos presentan las primeras impresiones, las incertidumbres y las esperanzas de los cineastas, a veces partiendo de una actitud impregnada por una ideología política explícita. Las películas rodadas más tarde, tras la conclusión del proceso de democratización, nos demuestran la reflexión sobre la Transición, el protagonismo lo cobran la opinión subjetiva del cineasta, las expectativas que se cumplieron o fracasaron, y nos brindan una impresión sobre la sociedad y las circunstancias de entonces desde el ángulo del presente.

3. Películas paralelas

En este capítulo examinaré algunas películas que fueron rodadas en plena Transición y ahora podemos utilizarlas para analizar la sociedad y los procesos político-sociales de entonces. Estas obras forman parte de la memoria colectiva sobre este periodo y algunas se han convertido en verdaderos clásicos de la historia del cine español. Las obras que aparecen

³ Véase: Lénárt, András (2018): «Cine en la transición, transición en el cine: los marcos de la formación de una política cinematográfica democrática en España», *Acta Hispanica*, Supplementum I, 67-82.

⁴ Caparrós Lera, José María (1992): *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al cambio socialista*. Barcelona: Editorial Anthropos.

más abajo incluyen en su trama hilos que tienen vínculos con el proceso político-social o presentan a personajes que atraviesan por una etapa en la que impera la inseguridad, y no saben qué oportunidades tendrán para adaptarse a las nuevas circunstancias. La elección de las películas ha sido arbitraria, he escogido aquellas que –según mi opinión– reflejan algunos detalles de la época que eran importantes o característicos para algunos o muchos. La incertidumbre en varios terrenos de la vida (conciencia, identidad, convicción política, economía y asuntos financieros, clase social, relaciones personales y familiares), el miedo ante los cambios que habrían podido tener consecuencias imprevistas, la reacción violenta a los sucesos por parte de grupos extremistas, la pervivencia de actitudes que habían sido predominantes durante la dictadura que acabó de terminar; todos estos fueron elementos constituyentes de la vida cotidiana de la gente que, por un lado, anhelaba el cambio y la democratización y, por otro lado, estaba preocupada por las dudas acerca de qué le estaba esperando.

3.1. La trilogía *Nacional* (Luis García Berlanga, 1978, 1981, 1982)

Después de *El verdugo* (1963), la mayoría de los largometrajes de Luis García Berlanga no fue bien recibida ni por el público, ni por la crítica. Tras rodar algunas obras maestras, existían expectativas demasiado altas las que sus películas posteriores tendrían que satisfacer. Solo con su trilogía satírica *Nacional* (*La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional*, *Nacional III*) logró regresar a su propio camino artístico-satírico que volvió a colocarle en el foco del interés. Estas tres películas, realizadas a finales de los años 70 y a principios de los 80, se burlaban de la aristocracia española que perdía terreno durante la última etapa del franquismo y los primeros momentos de la Transición democrática. Estos largometrajes se remontan a los antiguos trabajos de Berlanga en los que se acercó a todos los estratos de la sociedad empleando una gran dosis de ironía, pero la novedad es que ahora se centra en la élite y en la gente cuya vida transcurre cerca de las altas esferas políticas. Los protagonistas, la familia Leguinche, son una dinastía ilustre e influyente en la época de Franco, pero el régimen, que vive sus últimas horas, ya no es capaz de asegurar los privilegios de los que disfrutaban en el pasado. Tras la muerte del dictador, el nuevo orden político exige una adaptación que los miembros de la familia tratan de llevar a cabo de diversas maneras. Intentan mantener las apariencias, recurren a artimañas, se involucran en negocios arriesgados y huyen al extranjero con el poco capital que les queda.

A medida que se desarrolla la trama, los protagonistas se hunden cada vez más en una vorágine de mentiras. Sin embargo, el público no repudia a estos personajes contradictorios, porque ve y comprende su situación insegura. Una vez más, los españoles vieron algo familiar en la pantalla. Los años del rodaje de los tres episodios (1978, 1981, 1982) cubren el periodo de España cuando el hombre común intentó encontrar un trabajo desligado de los círculos influyentes de la dictadura desvanecida, la presencia de los chaqueteros era habitual, los privilegiados del antiguo régimen se convirtieron "de repente" en partidarios del nuevo sistema político, y algunos funcionarios de la dictadura se convirtieron en pocos años (o incluso meses) en defensores de la democracia. La trilogía de Berlanga retomó el hilo de sus antiguos clásicos (*Bienvenido Mister Marshall*, *Plácido*, *El verdugo*), el público se deleitó con las situaciones grotescas y las maniobras de los miserables personajes al sentir que no eran los únicos que observaban los acontecimientos con actitud escéptica, y pudieron compartir su incredulidad con Berlanga. El director valenciano conservó el guión de la cuarta parte de esta serie, bajo el título *¡Viva Rusia!*, pero por diferentes motivos (por ejemplo, la muerte del protagonista Luis Escobar) el proyecto jamás se realizó. La existencia del guión fue desvelada como parte del legado de Berlanga en verano del año 2021 por el Instituto Cervantes.⁵

3.2. *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978)

Una cuestión peliaguda fue tratada por el realizador Eloy de la Iglesia que, a la vez, resaltó un tema que marcó un verdadero antes y después no solo en la historia del cine español, pero también en la historia del país. Pertenecer al grupo del "otro", es decir, a un grupo cuyos miembros sufrían opresión por parte de la dictadura, significaba vivir en clandestinidad, denegar la verdadera identidad del sujeto. A esta categoría pertenecían los homosexuales, excluidos de la sociedad y perseguidos por las autoridades.⁶ Desde luego, las películas tampoco podían representarlos abiertamente, aunque en este terreno se llevó a cabo un cierto tipo de atenuación: aunque algunos defienden que la película propagandística del franquismo, *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942) en el fondo se trata del amor entre dos

⁵ «El legado de García Berlanga: el guion inédito de *¡Viva Rusia!*, película que iba a continuar su célebre trilogía Nacional», *Página Web del Instituto Cervantes*, publicado el 10 de enero de 2021. Accesible en: https://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/prensa/2021/noticias/apertura-legado-luis-garcia-berlanga.htm, fecha de descarga: 11 de octubre de 2021.

⁶ Véase: Arnalte, Arturo (2003): *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*. Madrid: La Esfera de los Libros.

hombres (fácilmente confundible con la amistad íntima entre soldados),⁷ pero en 1962, debido a la actividad del nuevo director general de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, los cines españoles estrenaron *Diferente* (Luis María Delgado) que incluyó en su trama los conflictos entre la sociedad y los homosexuales. Sin embargo, hubo que esperar hasta la Transición para que el tema cobrara nuevos enfoques.

El diputado nos demuestra que, aunque los tiempos van cambiando, las mentalidades no siempre marcan el paso. El protagonista, encarnado por José Sacristán, un político de izquierdas que concurre en las primeras elecciones democráticas, será víctima de extorsión por parte de un grupo terrorista de derechas que le amenazan con desvelar su secreto de ser homosexual, poniendo en peligro toda su carrera política y su futuro prometedor. Aunque al parecer la izquierda siempre ha sido más progresista en estas cuestiones, pero en tiempos de la Transición todavía existía una mayor o menor intolerancia hacia la homosexualidad entre todos los grupos políticos. Según comentó el actor Sacristán en el 40 aniversario de la película: «Había mucha homofobia en la izquierda, y la película lo pone de relieve, el personaje tiene que elegir entre las reivindicaciones políticas y su vida».⁸ Para el público de la época, la escenas de sexo gay fueron una novedad inesperada, respondiendo perfectamente a las intenciones del realizador. Uno de los objetivos de Eloy de la Iglesia fue romper con los tabúes que todavía reinaban en la sociedad y apostar por una transgresión fundamental en la historia del cine español. Algunos críticos tachaban la película de ser una obra de mal gusto, otros la valoraban como un largometraje sorprendente (de manera positiva).⁹ En general, el éxito comercial del film y la crítica favorable por parte de los festivales internacionales justificaron que este tema tenía su propio lugar en el cine español y los debates en torno a la película demostraron que el juicio de la homosexualidad todavía era contradictorio y la sociedad pronto tendría que tratar este asunto a nivel político-social.

3.3. Siete días de enero (Juan Antonio Bardem, 1979)

Juan Antonio Bardem –junto con Luis García Berlanga y Luis Buñuel– pertenecen al grupo más prestigioso de los realizadores españoles. El director madrileño era un célebre

⁷ Amador Carretero, Pilar (2010): «La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 1, 3-22.

⁸ «Necesidad y prisa. 40 años de *El diputado* de Eloy de la Iglesia», *Academia de cine*, publicado el 30 de octubre de 2018. Accesible en: <https://www.academiadecine.com/2018/10/30/necesidad-y-prisa-40-anos-de-el-diputado-de-eloy-de-la-iglesia/>, fecha de descarga: 11 de octubre de 2021.

⁹ Melero, Alejandro (2011): «Armas para una narrativa del sexo. Transgresión y Cine S» Manuel Palacio (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975 – 1982)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 134-137.

defensor de la ideología comunista incluso durante el régimen de Franco que le causó serios problemas a la hora de recibir permisos de rodaje o galardones nacionales. Sin embargo, el gobierno dictatorial no pudo librarse de él, porque había adquirido fama internacional y premios importantes en los grandes festivales con sus obras como *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956) y el franquismo, que quería mostrarse más democrático en el contexto de la Guerra Fría, no pudo permitirse el escándalo de callar a uno de los cineastas españoles más importantes.

Durante la Transición Bardem trabajaba con mayor libertad y pudo tocar temas con una fuerte carga política. En *Siete días de enero* el realizador recurrió a un evento que había conmovido la sociedad española de la época y formaba parte del terrorismo tardofranquista: la matanza de Atocha del 24 de enero de 1977, junto con sus antecedentes y consecuencias inmediatas. Este atentado, cometido por un grupo terrorista de la extrema derecha contra cinco abogados vinculados con el Partido Comunista de España y las Comisiones Obreras, demostró que el proceso de la democratización no podía mantener siempre su carácter pacífico, porque existían grupos extremistas que no aceptaban los cambios, aunque en el momento de la matanza el PCE –enemigo principal de los franquistas– todavía era ilegal (su legalización entraría en vigor tres meses después). Estos acontecimientos sangrientos pusieron en peligro los brotes de la transformación que apenas habían surgido y amenazaron con la vuelta de los instrumentos violentos, junto con una posible intervención de las Fuerzas Armadas con el fin de frenar el desencadenamiento de una ola de terrorismo. Para prevenir el empeoramiento de la situación, el primer ministro Adolfo Suárez tuvo que aparecer en la televisión para tranquilizar la sociedad. El asesinato de los abogados, junto con la muerte de dos alumnos en las manifestaciones y el secuestro de un oficial del ejército, se colocan en el contexto de las negociaciones entre el gobierno de Suárez y los representantes de la oposición que pronto conducirían a la legalización del PCE y a las primeras elecciones democráticas.¹⁰

La película es la compaginación de la reconstrucción dramatizada de los eventos con imágenes de archivo y documentales, entre ellas, grabaciones de la Televisión Española, del Colectivo de Cine de Madrid y de la cadena de televisión alemana ZDF. Bardem intenta conferir autenticidad a las escenas mediante el uso de estos elementos constituyentes originales, añadiendo ingredientes de *suspense* y efectos de dramatización con las repeticiones de las secuencias del asesinato o la aplicación de la música en la escena del

¹⁰ Jordan, Barry – Morgan-Tamosunas, Rikki (2001): *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester – New York: Manchester University Press. 22.

funeral. En el año del estreno el tema seguía siendo un asunto delicado, idóneo para suscitar conflictos entre los diferentes lados políticos. Aunque la obra se adhiere a la demostración de los hechos reales, siguiendo el estilo de una reconstrucción documental, los cineastas construyen también el marco de un *thriller* alrededor de la trama al incorporar un hilo de conspiración ficticia con personajes que realmente no existían, insinuando que el objetivo definitivo de esta serie de eventos violentos sería la desestabilización del proceso democratizador. De hecho, Bardem y el equipo cinematográfico recibieron amenazas de los terroristas Guerrilleros de Cristo Rey, un grupo de la extrema derecha, demostrando que la Transición era un proceso frágil en el que las opiniones opuestas escondían en sí la posibilidad de provocar nuevos conflictos sangrientos.¹¹

3.4. *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981)

Un evento producido durante los comienzos de la Transición sirve como fundamento de una película rodada en los últimos años de esta transformación política: el 5 de abril de 1976 veinticuatro miembros del grupo terrorista ETA político-militar y cinco miembros de otras agrupaciones políticas o terroristas, todos presos de la cárcel de Segovia, se huyeron de la prisión a través de un túnel excavado durante varios meses. La mayoría de los fugitivos fue capturada, solo cuatro de ellos lograron pasar a Francia. La actividad de los grupos terroristas era uno de los problemas más graves de la Transición: aunque el vasco Euskadi Ta Askatasuna (ETA) tenía la mayor importancia, otros grupos, como el Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP), los Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre (GRAPO) y Guerrilleros de Cristo Rey, o menores como la Alianza Apostólica Anticomunista (AAA), el Antiterrorismo ETA (ATE), los Grupos Armados Españoles (GAE), el Batallón Vasco Español (BVE) o los Comandos Antimarxistas también cometieron atentados y secuestros – la aparición de la agrupación parapolicial del Estado, Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL) se data a los años 80.¹²

La fuga de Segovia forma parte de las obras de Imanol Uribe que tratan temas vinculados con el pasado reciente del País Vasco y también son películas indispensables en la evolución de la producción cinematográfica de esta comunidad autónoma; entre ellas, el documental *El proceso de Burgos* (1979) es uno de los más destacados de la época que se

¹¹ Sánchez-Biosca, Vicente (2016): «PCE, Santiago Carrillo: enero de 1977 o el giro sacrificial de la Transición», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 22 (1), 56-57.; Jordan – Morgan-Tamosunas, *op. cit.* 22.

¹² Lénárt, András (2009): «La Vía Violenta. La actividad de grupos terroristas menores en España», *Études sur la Région Méditerranéenne*, 18, 53-66.

enfoca en el juicio de los presuntos miembros de ETA en Burgos en 1970. El largometraje sobre la fuga de la cárcel de Segovia, rodado en 1981, se fundamenta en las memorias de uno de los fugitivos, Ángel Amigo, que escribió un libro sobre los sucesos¹³ y también intervino en el nacimiento del guión – Amigo posteriormente trabajará en la industria de cine vasca como productor prolífico. El gobierno vasco concedió un apoyo de 10 millones de pesetas al equipo filmico, porque preveía que el guión prometería un trato favorable a los fugitivos.¹⁴ Para obtener una mayor autenticidad, varias personas que habían participado en la fuga fueron asesores de la obra o aparecieron en ella como actores. Sin embargo, la aceptación de tanto esta película como la del documental anterior fue controvertida, porque –según algunos críticos– la representación de los etarras fue demasiado positiva, glorificando y justificando los actos terroristas.¹⁵ En el caso de *La fuga de Segovia*, se la reprochó que apoyaba las tesis de Euskadiko Ezkerra y de ETA político-militar. Uribe y su equipo negó que su película simpatizara con el terrorismo, pero, para evitar las acusaciones posteriores, prepararon un remontaje de la obra, eliminando las escenas contradictorias y aproximando el largometraje al género de acción o aventura en vez del cine político.¹⁶ No obstante, el público pudo tener la sensación que según los cineastas la represión franquista sobrevivió la dictadura y que, desde el aspecto de las reivindicaciones de las nacionalidades y las respuestas gubernamentales, la época de la Transición ofrecía semejanzas con el periodo del tardofranquismo. De todos modos, *La fuga de Segovia* demostró una representación crítica frente a las ideologías políticas, pero la mayoría de las obras posteriores se mantenía en el terreno del centro político, facilitando que los espectadores se identificaran con los protagonistas sin tener que tomar una posición abierta.

3.5. El cine de la “derecha nostálgica”

La Transición trajo consigo la vuelta de aquellos partidos al sistema político que anteriormente habían sido prohibidos por el franquismo. El Partido Socialista Obrero Español (PSOE), como fuerza de mayor peso entre los grupos de la izquierda, y el Partido Comunista de España (PCE) recibieron la oportunidad para competir por la simpatía de los votantes. Esto –como era de esperar– preocupaba bastante a los antiguos franquistas que estaban

¹³ Amigo, Ángel (1978): *Operación Poncho: Las fugas de Segovia*. San Sebastián: Hordago.

¹⁴ Jordan – Morgan-Tamosunas, *op. cit.* 184-185.

¹⁵ Hopewell, John (1986): *Out of the Past*. London: British Film Institute. 232-233.; Jordan – Morgan-Tamosunas, *op. cit.* 22.

¹⁶ Pablo, Santiago de (1998): «El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco», *Comunicación y Sociedad*, XI (2), 185.

acostumbrados a la retórica negativa hacia la izquierda. Su inquietud apareció en el terreno cinematográfico también, aunque fuera del *mainstream*. No se trata de obras clásicas o de alto nivel, pero muestran un acercamiento peculiar a la situación política y social de este periodo. La crítica, en general, no tiene una opinión favorable sobre estas películas.

Las piezas más interesantes son las adaptaciones de las novelas de Fernando Vizcaíno Casas, no por su calidad, sino por los temas contradictorios que surgen en estas obras. Son películas con reivindicaciones relacionadas con el pasado y están impregnadas por una fuerte nostalgia hacia el pasado, calificadas por algunos historiadores de cine como ejemplos de las obras hechas por la extrema derecha durante la Transición.¹⁷ Todas estas adaptaciones de Casas fueron dirigidas por Rafael Gil, importante director del franquismo, realizador de varios éxitos y también de algunos títulos de tono propagandístico. *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982)¹⁸ es una comedia sobre un hombre que anteriormente era un aliado de la dictadura, pero, al ver los cambios que trae la Transición, "cambia de chaqueta" y será un gran defensor de la democracia. La película demuestra un fenómeno habitual durante el proceso de transformación que el público de la época conocía perfectamente, tal vez tenía incluso experiencias personales sobre esta cuestión: para no perder las fuentes de ingreso y poder seguir desempeñando cargos importantes en el nuevo sistema, muchos cambiaron de opinión y de convicción política, dejando atrás sus antiguas simpatías ideológicas. Desde luego, este cambio fue el fruto de la necesidad de sobrevivir entre las nuevas circunstancias. Este tema apareció también en la trilogía *Nacional* de Luis García Berlanga. Según Torreiro, *De camisa vieja ...* es una feroz caricatura de Adolfo Suárez a quien los franquistas le acusaron de "cambiar de chaqueta", aludiendo a su pasado vinculado con el régimen. Este mismo autor cita *Vota a Gundersalvo* (Pedro Lazaga, 1977), obra de uno de los directores favoritos de la dictadura, como otro ejemplo del cine ultraderechista en el que el realizador asocia la policía democrática con la corrupción.¹⁹

Otra colaboración de Vizcaíno Casas y Gil fue rodada un año antes, pero su tema tiene menos vínculos con los hechos cotidianos, es más bien la mezcla de una sátira y de una ciencia ficción, con fuertes tonos ideológicos: *...Y al tercer año, resucitó* (1981),²⁰ narra la

¹⁷ Por ejemplo: Torreiro, Casimiro (2009): «Del tardofranquismo a la democracia (1969 – 1982)» en Román Gubern *et al.* (eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Cátedra, 390.

¹⁸ Novela original: Vizcaíno Casas, Fernando (1976): *De "camisa vieja" a chaqueta nueva: crónica de una evolución ideológica*. Madrid: Planeta.

¹⁹ *ibidem*.

²⁰ Novela original: Vizcaíno Casas, Fernando (1978): *...Y al tercer año, resucitó: novela de historia-ficción*. Madrid: Planeta.

resurrección de Francisco Franco en el Valle de los Caídos paralelamente con una crítica contra los eventos y personas claves de la Transición. Una visión negativa sobre la sociedad compone el núcleo de la trama de *Hijos de papá* (1980),²¹ también fruto de la cooperación de estas dos figuras emblemáticas de la "derecha nostálgica" de la Transición.

3.6. *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977)

En los subcapítulos anteriores ya he mencionado algunas películas en las que la motivación de la actuación de los protagonistas fue la incertidumbre, a veces la desesperación. Este sentimiento fue uno de los impulsores de su actividad, fuera gente de derecha o de izquierda, porque no se sabía qué les esperaba en el futuro imprevisible. En algunas obras la sensación de un futuro inseguro se relacionó con las experiencias adquiridas durante la dictadura precedente.

Asignatura pendiente (1977), el largometraje de José Luis Garci que se ha convertido en verdadero clásico de la historia del cine español, representa la confluencia de los sentimientos confusos, a veces contradictorios y libertadores al mismo tiempo, que caracterizaban a una generación que había pasado su juventud durante la dictadura. Tras la desaparición del régimen opresor, deben enfrentarse con la oportunidades perdidas y con un presente que tal vez no brindará consuelo para la heridas del pasado. La película de Garci es una retrospectiva al pasado reciente, empleando una fuerte crítica también hacia el presente (es decir, la Transición). Aparecen cuestionadas las primeras medidas del gobierno de Adolfo Suárez, junto con la actividad de los abogados laboristas, la amnistía o la convocatoria de referéndums. Los temas político-sociales aparecen en segundo plano, mientras que la trama principal nos introduce en *flashback* la relación adultera de una pareja durante los últimos años del franquismo y luego su presente tras la muerte del dictador. La "asignatura pendiente" se refiere, ante todo, a las ambiciones y los deseos frustrados durante el régimen. La película es, al mismo tiempo, la crónica de las ilusiones perdidas de aquellos que todavía no ven claro hacia qué dirección está avanzando el país en los primeros años de la Transición. Algunos aspectos de la dictadura todavía perviven: aunque el protagonista se ve atraído por los ideales políticos de la izquierda para participar activamente en el proceso reformista, pero no piensa

²¹ Novela original: Vizcaíno Casas, Fernando (1979): *Hijos de papá*. Madrid: Planeta.

que su amante pueda acompañarle en esta misión. En la Transición democrática la sociedad y los líderes todavía no toman en serio el papel político de las mujeres.²²

En las imágenes de la película se nos transmite la sensación del desencanto que de vez en cuando se apoderó de la sociedad, la deshumanización de las estructuras políticas y la subsiguiente pasividad de los agentes sociales, explicando la forma en que la película elabora la conexión entre los microcontextos sociales y los macrocontextos. Se nos presenta una radiografía sobre la generación que está buscando su identidad y nuevas relaciones sociales y emocionales en el contexto de una nueva realidad – no es una casualidad que en algunas escenas podemos sentir la innegable influencia del estadounidense *Tal como éramos* (*The Way We Were*, Sydney Pollack, 1973), un verdadero hito generacional protagonizado por Robert Redford y Barbra Streisand solo cuatro años antes del rodaje del largometraje de Garci.²³ Según Miguel Juan Payán, *Asignatura pendiente* es la primera película en la que aparece la muerte de Franco como elemento dramático y su frase final, aplaudida por el público, facilita que la sociedad de la época se identifique con los protagonistas: «A nosotros, que nos han robado la inocencia».²⁴

4. A modo de conclusión: el pasado desde la perspectiva del presente

Las películas rodadas durante la Transición democrática de España transmitieron la sensación que el futuro era incierto y que la sociedad todavía no estaba segura si el destino de la nación española estuviera avanzando hacia una dirección positiva. Los largometrajes mostraron las dudas, las incertidumbres, la tensión que reinaba en la sociedad, pero también un cierto grado de alivio por la desaparición de la dictadura. Sin embargo, las obras dejaron claro que el proceso democratizador todavía no tenía todas las garantías y que la autocracia anterior dejó atrás huellas visibles.

Una segunda fase de la investigación será examinar aquellas películas que fueron rodadas sobre la Transición en el periodo de la democracia. En estas obras podemos ver la actitud de los cineastas que miraron hacia atrás y en sus obras valoraron tanto el proceso y las personas claves como los resultados de la Transición, desde la perspectiva del presente (es decir, desde la época cuando la obra fue rodada). Como continuación de mis investigaciones

²² Jordan – Morgan-Tamosunas, *op. cit.* 67-68.

²³ Pereira, Oscar (1998): «Pastiche and Deformation of History in José Luis Garci's *Asignatura pendiente*» en Jenaro Talens – Santos Zunzunegui (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 162-164.

²⁴ Payán, Miguel Juan (2007): *La historia de España a través del cine*. Madrid: Cacitel. 381.

presentes, tengo la intención de analizar obras como *El disputado voto del Sr. Cayo* (Antonio Giménez-Rico, 1986), *Eres mi héroe* (Antonio Cuadri, 2002), *Los años desnudos* (Félix Sabroso, Dunia Ayaso, 2008), *Vitoria, 3 de marzo* (Victor Cabaco, 2018) o *23-F: la película* (Chema de la Peña, 2011), cada una hecha en diferentes décadas, pero en cuya trama aparece el periodo de la Transición. Estas películas fueron rodadas por directores con varias ideologías políticas y para un público que tenía experiencias políticas y sociales dispares, conforme a la época en la que vivía. Algunos telefilmes y miniseries, rodados en el siglo 21, colocaron en el foco de su interés a los personajes, acontecimientos y organizaciones claves de la Transición. Títulos como *GAL* (Miguel Courtois, 2006), *20-N: los últimos días de Franco* (Roberto Bodegas, 2008), *23-F: el día más difícil del rey* (Silvia Quer, 2009), *Adolfo Suárez, el presidente* (Sergio Cabrera, 2010), *Tarancón, el quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2010) o *El Rey* (Norberto López Amado, 2014) delimitan claramente qué temas elaboraron para el público de las cadenas de televisión españolas privadas. Es también interesante examinar la trilogía que pertenece al llamado "género negro de la Transición": la trilogía *El Crack* de José Luis Garci y comparar la primera parte rodada en 1981 con la segunda de 1983 y la tercera hecha en 2019, sobre todo porque esta última es una precuela cuya trama se ambienta en los primeros momentos de la Transición. Desde luego, no retratan los procesos políticos, sino nos transmiten la atmósfera de la época desde los enfoques del pasado y del presente.